

Chers étudiants,

Cette entrée en matière est assez longue et elle pourra vous sembler parfois éloignée du sujet – je pense en particulier au développement sur la perspective et au développement sur *Les Grottesques* de Gautier, qui me semblent pourtant très utiles et même nécessaires. Il n'est certainement pas question que vous mémorisiez tout ce que je vous écris mais je me permets d'insister sur l'importance de ces apparentes digressions : ma visée est moins, ici, de vous livrer des informations pour elles-mêmes que de vous mettre en position de comprendre le cheminement qui a pu conduire Baudelaire à mettre au point sa formule des « petits poèmes en prose ». Prenons du temps maintenant pour en gagner ensuite...

## *Le Spleen de Paris* dans l'histoire littéraire

Lorsqu'il conçoit *Le Spleen de Paris*, Baudelaire a le sentiment de réaliser une œuvre radicalement nouvelle, d'inventer quelque chose ; d'après la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, cette nouveauté semble résider, c'est au moins ce qu'avance le poète, dans la mise au point d'une appropriation poétique de la prose à l'écriture de la ville, laquelle est donnée pour constitutivement *moderne*. On verra à nuancer ultérieurement cette idée mais il convient pour commencer de s'expliquer comment un tel projet a pu naître.

Introduire un cours, c'est toujours anticiper sur des développements à venir, c'est faire miroiter une question. Dans le cas du *Spleen de Paris*, il est extrêmement difficile de partir, pour comprendre quelque chose, d'ailleurs que du *Spleen de Paris* lui-même ; d'essayer de cerner de quoi s'empare Baudelaire pour composer le recueil qu'il rêve. Vous constaterez donc que je tente ici de dresser une généalogie du genre mais que je m'appuie aussi sur le texte du *Spleen de Paris*, dont je présume que vous avez déjà une certaine familiarité avec lui.

### Introduction

Avant d'examiner cette histoire littéraire, je tiens à préciser un point, quant au vers, qui me paraît essentiel pour saisir pour Baudelaire de la poésie en prose, dont vous savez peut-être que, avant de la pratiquer lui-même, il l'a assimilée à la fantaisie et à la prostitution ; la question de la poésie en prose a d'abord taraudé Baudelaire comme une *quasi* impossibilité, un dangereux défi, une entreprise sombrement héroïque. Voyez ces deux déclarations :

[...] car la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue. Mais la fantaisie est vaste comme l'univers multiplié par tous les êtres pensants qui l'habitent ; elle est la première chose venue interprétée par le premier venu ; et, si celui-là n'a pas l'âme qui jette une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses, elle est une inutilité horrible, elle est la première venue souillée par le premier venu. Ici donc, plus d'analogie, sinon de hasard ; mais au contraire trouble et contraste, un champ bariolé par l'absence d'une culture régulière (*Salon de 1859*).

Et encore à propos de Poe, dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, en 1857, l'année des *Fleurs du mal* :

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la *vérité*. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite. C'est pourquoi ce genre de composition, qui n'est pas situé à une aussi grande élévation que la poésie pure, peut fournir des produits plus variés et plus facilement appréciables pour le commun des lecteurs. De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure. Et c'est aussi ce qui fait que l'auteur qui poursuit dans une nouvelle un simple but de beauté, ne travaille qu'à son grand désavantage, privé qu'il est de l'instrument le plus utile, le rythme. Je sais que, dans toutes les littératures, des efforts ont été faits, souvent heureux, pour créer ces contes purement poétiques ; Edgar Poe lui-même en a fait de très beaux. Mais ce sont des luttes et des efforts qui ne servent qu'à démontrer la force des vrais moyens adaptés aux buts correspondants, et je ne serais pas éloigné de croire que, chez quelques auteurs, les plus grands qu'on puisse choisir, ces tentations héroïques vinssent d'un désespoir.

Où il est certes question de la nouvelle et non du « poème en prose » mais « Une mort héroïque », par exemple, s'apparente de très près à une nouvelle et « Le Mauvais Vitrier » est en partie une adaptation de « The Imp of the Perverse » de Poe. Nous aurons l'occasion de réexaminer ce texte important. Je retiens que la question posée ici est celle de la prose, définie comme dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye par l'absence du rythme. Je réexaminerai la question du désespoir et de la prose dans la prochaine livraison de ce cours, qui portera sur la place du *Spleen de Paris* dans l'itinéraire de Baudelaire et non plus seulement dans l'histoire littéraire.

Perspective, harmonie, vers

L'historien d'art Erwin Panofsky a établi, dès 1927, que la perspective, en peinture, constitue « une forme symbolique », par laquelle s'articulent étroitement une signification abstraite et un signe concret qui la manifeste ; il écrivait que les formes symboliques sont le moyen qu'« un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre sensible pour s'identifier profondément à lui ». Se représentant les parallèles comme des droites qui se rejoignent à l'infini, il établissait une corrélation entre la construction du tableau et l'idée moderne que « l'infini en acte » puisse être réalisé concrètement. Suivant cette idée, il découvrait une pertinence souveraine dans le fait que le thème de l'Annonciation, qui renvoie au moment où l'infini divin se recueille dans la finitude humaine et l'illumine, ait constitué par excellence le support d'expérimentations perspectives : *l'istoria* était ainsi doublée par la réalisation sensible de ce qu'elle narrait, ce qui motivait réciproquement le sujet et la forme. Je peux encore le formuler en d'autres termes : le recours à la forme perspective, qui vise à construire un rapport entre un premier plan et ce qu'on peut bien appeler un au-delà, réalise l'enjeu qui consiste à manifester la présence divine ici-bas – il y a donc là une dimension pragmatique.

Dans l'ordre de la musique, Claude Jamain (dans *L'Imaginaire de la musique au XVIIIe siècle*, Champion, 2003 et *Idée de la voix*, Presses universitaires de Rennes, 2004) a clairement établi l'harmonie comme une telle « forme symbolique » : le principe de l'harmonie veut en effet que, tandis qu'un instrument complexe comme la lyre ou l'orgue produit simultanément plusieurs sons, l'oreille en perçoit un seul au-delà, qui serait la voix divine. Inversement le système de la mélodie (de succession de notes, sur une seule ligne) renvoie à l'idée de précarité, celle du souffle, et transporte toujours la possibilité de la discordance.

Or le vers est lui aussi une forme symbolique, qui fait partie du même système que la perspective et l'harmonie en ce qu'il a lui aussi pour fonction d'établir un lien entre le monde où nous avons notre séjour et un autre auquel nous associons l'idée de bonheur, d'éternité, etc. : il s'agit en effet d'espérance. Je développe un peu en rappelant tout d'abord qu'à l'origine, dans la tradition occidentale (voir Florence Dupont, *L'Invention de la littérature*, La Découverte, 1996, par exemple), le vers est un système de notation inventé par les philologues alexandrins pour garder trace de la musique qui originellement soutenait la parole poétique, dans des pratiques plutôt magiques qu'esthétiques à proprement parler. Les discours anciens, d'inspiration pythagoricienne, relatifs à la texture du monde, ainsi le *Timée* de Platon, posent que celle-ci est musicale et qu'elle trouve son analogue dans la lyre du poète (la *lyra* antique est une demi-sphère tendue de neuf cordes, qui correspondent à l'orbite des grandes planètes), celui-ci ayant pour mission de faire entendre une musique apparentée à celle des sphères célestes afin de nous rappeler une existence antérieure. Le travail du vers, consistant à isoler des séquences et à établir entre elles des rapports (qui lient les sons et les significations, c'est-à-dire qui réalisent l'idée du sens), a traditionnellement été associé, ainsi par Boèce, avec celui de Dieu veillant à l'harmonie cosmique ; voyez Jean du Bouchet (au XVe siècle) :

[...] la métrification

Est approchant de céleste nature

Pource que Dieu a tout fait pas compas.

Cette idée n'a pas disparu au XIXe siècle. Ainsi Shelley désigne-t-il Uranie, traditionnellement associée à l'astronomie, comme sa muse. Victor Hugo pose aussi l'existence d'une prosodie divine :

Celui pour qui le vers n'est pas la langue naturelle, celui-là peut être poète ; il n'est pas le poète. Le rythme et le nombre, ces mystères de l'équilibre universel, ces lois de l'idéal comme du réel, n'ont pas pour lui le haut caractère de la nécessité. Il s'en passerait volontiers ; la prose, c'est-à-dire l'ordre sans l'harmonie, lui suffit ; et, créateur, il ferait autrement que Dieu. Car, lorsqu'on jette un regard sur la création, une sorte de musique mystérieuse apparaît sous cette

géométrie splendide ; la nature est une symphonie ; tout y est cadence et mesure ; et l'on pourrait presque croire que Dieu a fait le monde en vers<sup>1</sup>.

Ce qui signifie que, à l'opposé du prosateur, le poète véritable, maître du vers, est initié au mystère divin et qu'il est susceptible dès lors de dédoubler le lieu où il a son séjour d'un autre, merveilleux, qui confère à son existence authenticité et nécessité.

Théodore de Banville définit la poésie, en vers, de la même façon :

Tout ce dont nous avons la perception obéit à une même loi d'ordre et de mesure, car, ainsi que les corps célestes se meuvent suivant une règle immuable qui proportionne leurs mouvements entre eux, de même les parties dont un corps est composé sont toujours, dans un corps de la même espèce, disposées dans le même ordre et la même façon. Le Rhythme est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout, ont les unes avec les autres (*Petit Traité de poésie française*, 1871).

Il s'agit du début de son *Petit Traité de poésie française*, où il commence donc par poser les principes de la composition en vers, qu'il rapporte à une idée du *cosmos* en procédant à l'analogie ordinaire entre astronomie et poésie. Il pose que le vers est « la parole humaine rythmée [*sic* : orthographe d'époque] de façon à pouvoir être chantée », réglée suivant « un dessin net, régulier et facilement appréciable » comme celui qui détermine les révolutions astrales : seul le chant mérite d'être appelé *poésie*, en ce qu'il réalise la perfection céleste ici-bas : « l'homme en a besoin pour exprimer ce qu'il y a en lui de divin et de surnaturel, et, s'il ne pouvait chanter, il mourrait ». Le parti de Banville est d'appréhender la prosodie, au-delà de son aspect conventionnel, comme la forme seule idoine à réaliser la divinité de l'homme : le rythme du vers s'accorde avec celui de l'univers et les proportions qui le fondent désignent l'harmonie céleste.

Encore un signe de la vigueur de cette représentation du vers chez Claudel, dans *Cinq Grandes Muses* :

Ne quitte point mes mains, ô lyre aux sept cordes, pareille à un instrument de report et de comparaison !

Que je voie tout entre tes fils bien tendus ! et la Terre avec ses feux, et le ciel avec ses étoiles.

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, *Océan. Faits et croyances* (Manuscrit 13 416), dans *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Le Club français du livre, 18 volumes, 1967-1970, vol. VII, p. 700.

Report et comparaison sont les gestes par excellence du manieur de compas et du poète géomètre, maître de la mesure et de la métaphore qui délivrent les secrets de l'univers.

Or Baudelaire s'inscrit dans cette tradition lui aussi. Presque au hasard, sans chercher beaucoup, je trouve, dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe* :

Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le but le plus grand et le plus noble du poème.

[...] le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme

[...] C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que recèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau [...]

Suivant cette conception, l'art de la mesure prosodique renvoie au sentiment de la géométrie qui règle le monde et le compas apparaît comme un équivalent de la lyre d'Orphée, implicitement évoqué ici quand il appelle par son chant les flots, les arbres et les bêtes à danser suivant sa cadence.

La pratique française de l'alexandrin renforce encore ce sentiment, qui déterminera Mallarmé dans la composition successive d'*Igitur* et surtout *Un coup de dés jamais...* Le nombre douze renvoie au nombre des heures et des mois, au nombre des constellations du zodiaque, voire encore aux douze dieux de l'Olympe et, suivant la mélothésie zodiacale, aux parties du corps humain ; Mallarmé ajoutera à ces séries celle des points inscrits sur les faces des dés lancés par un joueur chanceux, et la double douzaine des lettres de l'alphabet (*I* et *J* sont une seule lettre, comme *U* et *V*). Tout cela s'inscrit dans le système général des quatre éléments, décrit dans *Timée*, qui coïncident avec les saisons, les points cardinaux, les âges de la vie, les humeurs du corps.

Dans ces conditions on peut poser que l'espérance est le principe qui soutient l'activité du poète, ce qui fait écrire à Baudelaire (« Pierre Dupont I ») que la poésie va par définition contre le fait, « à peine de ne plus être », et que tout poète est par définition utopiste (ce qui renvoie aussi, à ce moment-là, aux valeurs des républicains qui feront la révolution de 1848). Quand Baudelaire s'éloignera de telles conceptions, il

désignera celles-ci comme « classiques », ainsi que le montre cette page consacrée à Théodore de Banville en 1861 (la date importe, c'est celle de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, qui contient les « Tableaux parisiens » pour réparer le désastre du procès de 1857) :

Comme l'art antique, il n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique. Aussi, dans ses œuvres, vous n'entendrez pas les dissonances, les discordances des musiques du sabbat, non plus que les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu. Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même la volupté. Sa poésie n'est pas seulement un regret, une nostalgie, elle est même un retour très volontaire vers l'état paradisiaque. A ce point de vue, nous pouvons donc le considérer comme un original de la nature la plus courageuse. En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait *classique*. Je veux que ce mot soit entendu ici dans le sens le plus noble, dans le sens vraiment historique.

On doit inversement penser que le parti de la prose, par définition, éloigne du ciel ou atteste le retrait divin et qu'il s'impose à partir du moment où le rêve utopique s'est retourné en mélancolie. C'est du savoir le plus rigoureux de la tradition orphique que procédera ultimement, chez Baudelaire, le parti du prosaïque.

Je précise que cette question a occupé déjà une place importante dans la Querelle des Anciens et des Modernes : c'étaient alors les Modernes qui la valorisaient. Il est remarquable que, parmi les arguments contre la poésie en prose, s'en soit spécialement dégagé un, qui repose sur une analogie avec la peinture. On lit chez Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) :

Je comparerais volontiers les estampes où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, au roman en prose où l'on relève la fiction et le style de la poésie. Ils sont des poèmes à la mesure et à la rime près.

Et dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert :

PROSE : M. de la Mothe & d'autres ont soutenu qu'il pouvoit y avoir des poèmes en *prose*. Mais on leur a répondu, comme il est vrai, que la *prose* & la poésie ont eu de tout tems des caracteres distingués, que la traduction en *prose* d'un poème n'est à ce poème que ce qu'une estampe est à un tableau, elle en rend bien le dessein, mais elle n'en exprime pas le coloris, & c'est ce que madame Dacier elle-

même pensoit de sa traduction d'Homere. Le consentement unanime des nations appuie encore ce sentiment. Apulée & Lucien, quoique tous deux fertiles en fictions & en ornemens poétiques, n'ont jamais été comptés parmi les poètes. La fable de Psyché auroit été appelée *poème*, s'il y avoit des poèmes en *prose*.

Le vers peut prendre pour objet les scintillations de l'arc-en-ciel, ses mille couleurs ; en lui-même, surtout, il est ici posé comme coloré, ce qui suggère qu'il diffracte la lumière divine : il est, comme on a vu, traditionnellement lié au principe d'espérance et sert le projet d'extraire, des hasards du monde, une harmonie nécessaire. En revanche le parti de la prose est noir, il renvoie à celui de l'obscurité intérieure et coïncide avec une pensée de la mort.

Une fois posé cet élément essentiel, d'une dimension religieuse du vers (*religieuse* au sens étymologique : il s'agit de *relier* la terre à un autre monde afin de justifier notre séjour ici-bas), j'en viens aux considérations historiques annoncées. Je ne retracerai pas l'histoire du poème en prose mais m'attacherai à des œuvres et à des moments décisifs pour Baudelaire.

#### Un héritage du XVIIIe siècle

Qu'on s'arrête aux premiers choix de titres de Baudelaire : *Le Promeneur solitaire*, *Le Rôdeur parisien*. Chacun de ces deux titres, qui mettent en avant la promenade, l'errance, la flânerie – réalité d'époque, dont rend par exemple compte la *Physiologie du flâneur* de Louis Huart (1841) – renvoie à sa façon au XVIIIe siècle. On reconnaît évidemment Rousseau et ses *Rêveries du promeneur solitaire* (« rêverie » a à voir avec l'errance, la divagation : la marche se lie étroitement à une disposition mentale, un vagabondage de l'esprit soumis aux aléas de son parcours). Certes, la langue de Rousseau dans les *Rêveries* peut être qualifiée de *poétique* mais il semble que la référence implicite se justifie pour Baudelaire par une attitude plutôt qu'une affaire stylistique (j'y reviendrai ; disons pour le moment que Baudelaire écrit de la poésie prosaïque plutôt que de la prose poétique). Cette attitude est celle du solitaire, ce qui renvoie à une position d'ermite et qui peut rappeler aussi les Solitaires de Port-Royal (voir la référence à Pascal, dans « La Solitude ») – il y a, dans une telle désignation, une dimension théologique ou mystique dont il faudra préciser la nature.

Un point capital est que Baudelaire a la pensée de Rousseau en horreur quoique, à bien des égards, il en soit tributaire. Voyez *Les Paradis artificiels*, « Le Poème du

hachisch », chapitre IV (chapitre très important pour le lecteur des *Petits Poèmes en prose* parce qu'il traite de la philanthropie ; il va de soi que j'y reviendrai) :

L'horrible souvenir ainsi absorbé dans la contemplation d'une vertu idéale, d'une charité idéale, d'un génie idéal, il se livre candidement à sa triomphante orgie spirituelle. Nous avons vu que, contrefaisant d'une manière sacrilège le sacrement de la pénitence, à la fois pénitent et confesseur, il s'était donné une facile absolution, ou, pis encore, qu'il avait tiré de sa condamnation une nouvelle pâture pour son orgueil. Maintenant, de la contemplation de ses rêves et de ses projets de vertu, il conclut à son aptitude pratique à la vertu ; l'énergie amoureuse avec laquelle il embrasse ce fantôme de vertu lui paraît une preuve suffisante, péremptoire, de l'énergie virile nécessaire pour l'accomplissement de son idéal. Il confond complètement le rêve avec l'action, et son imagination s'échauffant de plus en plus devant le spectacle enchanteur de sa propre nature corrigée et idéalisée, substituant cette image fascinatrice de lui-même à son réel individu, si pauvre en volonté, si riche en vanité, il finit par décréter son apothéose en ces termes nets et simples, qui contiennent pour lui tout un monde d'abominables jouissances : "*Je suis le plus vertueux de tous les hommes !*"

Cela ne vous fait-il pas souvenir de Jean-Jacques, qui, lui aussi, après s'être confessé à l'univers, non sans une certaine volupté, a osé pousser le même cri de triomphe (ou du moins la différence est bien petite) avec la même sincérité et la même conviction? L'enthousiasme avec lequel il admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu'il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale. Jean-Jacques s'était enivré sans haschisch.

Une feuille portant « De quelques préjugés contemporains » indique : « De Jean-Jacques – auteur sentimental et infâme ». J'anticipe, une fois de plus : « Le Gâteau » reprend et tourne en dérision, successivement, la lettre I 23 de *La Nouvelle Héloïse* (ascension en haut d'une montagne) et la *Réverie* IX (distribution de pommes). D'une manière générale, Rousseau se dissimule, tout ou partie, derrière les philanthropes affirmant dans le recueil que l'homme est naturellement bon. La critique de Rousseau est l'une des façons pour Baudelaire de procéder à la « liquidation » du socialisme (le sien) de 1848 –

quant au socialisme de Baudelaire voir « Pierre Dupont » ; j'y reviendrai aussi, la question est principale dans *Le Spleen de Paris*.

La solitude du promeneur indique une fracture entre l'intériorité du poète et l'extériorité des espaces dans lesquels il circule. La promenade est exposition au dehors, à la contingence, aux aléas, qui va de pair, à moins qu'elle ne le suscite, avec un repli du poète sur sa subjectivité. La posture du « promeneur solitaire » exprime avec la plus grande pureté ce que Hegel regardait, dans l'*Esthétique*, comme la condition de l'individu moderne, qui est d'être déterminé par une séparation radicale entre la subjectivité, vertigineuse, et l'extériorité, livrée à la contingence.

*Le Rôdeur parisien* renvoie aussi, pour une part, au XVIII<sup>e</sup> siècle et particulièrement à un genre qui est celui du « tableau », illustré en particulier par Louis Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris* et par Rétif de la Bretonne dans *Les Nuits de Paris*. Du premier, Baudelaire écrit qu'il est « merveilleux » et il s'attache à « la splendeur inédite des petits riens » qu'il y rencontre (voir Labarthe, p. 30). Dans le *Tableau de Paris*, l'écrivain est présenté comme un flâneur de Paris, la « patrie du vrai philosophe », la patrie des poètes aussi qui, « nécessairement physionomistes [...] se plaisent où est la multitude ». Et la mission littéraire et philosophique que s'assignait Mercier dans cette œuvre était de transmettre la mélancolie que lui inspiraient les malheureux auxquels il lui arrivait de s'identifier :

L'écrivain est souvent placé entre ces contrastes frappants, et voilà pourquoi il devient véhément et sensible ; il a vu de près la misère de la portion la plus nombreuse d'une ville qu'on appelle opulente et superbe ; il en conserve le sentiment profond. S'il eût été heureux, il y a mille idées touchantes et patriotiques qu'il n'eût pas eues. Orateur du plus grand nombre, et conséquemment des infortunés, il doit défendre leur cause ; mais la défend-on quand on n'a pas senti le malheur d'autrui, c'est-à-dire, quand on ne l'a point partagé ?

L'auteur des *Nuits de Paris* était également touché par ces oppositions de la richesse et de la pauvreté et, comme Mercier, il tendait à appréhender la ville comme une multitude indistinctement livrée au malheur. Il se désigne lui-même comme un « hibou », hante la capitale à la recherche de tableaux pittoresques, qui montrent en particulier ce que Baudelaire appellera des « éclopés de la vie », des marginaux en tous genres. Je cite la 4<sup>e</sup> de couverture de l'édition Folio pour vous donner une idée de la chose :

Qui Rétif rencontre-t-il lorsqu'il se promène la nuit du côté des Tuileries, de la foire Saint-Laurent, du Jardin des plantes, au bal de l'Opéra ou dans les allées du nouveau Palais-Royal ? Une Vaporeuse, une fille violentée, une fille perdue, une fille honteuse, une fille ensevelie vivante, un homme aux lapins, un homme qui ne dépense rien, un décolleur d'affiches, un homme échappé au supplice, un pendu puis rompu, des bouchers, deux abbés qui se battent en duel, un garçon en fille, des tueurs-de-temps, des violateurs de sépultures, des balayeurs, des acteurs, des littérateurs et toutes les « incongruités nocturnes » qu'offrent les bas-fonds, les ruelles, les bals, les cafés et les cachots de Paris à la veille de la Révolution. Les surréalistes se souviendront du Paris de Rétif, qui est déjà celui de Nerval et de Baudelaire.

Au lendemain de la Révolution, le thème de la flânerie sensible prend une importance d'autant plus grande que la condition de l'écrivain, désormais privé de mécène, l'apparente souvent, d'une façon objective, aux plus démunis (ce qui coïncide approximativement à la notion de *bohème*). L'égalité et la fraternité sont érigées en principes, dans un monde encore chaotique où il est posé que chaque individu vaut n'importe quel autre et souffre les mêmes maux, toujours exposé aux caprices de cette forme immanente du destin qu'apparaît l'Histoire. Le poète s'est installé dans une mansarde et il gagne difficilement de quoi manger, comme les ouvriers qu'il côtoie au dernier étage de sa bâtisse – la bohème, que Mercier évoquait déjà dans son *Tableau* (au chapitre « Les greniers », par exemple), consiste à prendre son parti de cette infortune. Qu'il marche dans la ville, il est porté à reconnaître sa propre existence dans celle du « premier homme qui passe » et à voir en lui, comme bientôt Emile Zola, « un héros suffisant ». A partir de ce moment où, suivant Mona Ozouf (dans *Les Aveux du roman*), « terre, sang, lignages, entours ont [...] cessé de définir et d'emmailoter l'individu humain, créature frissonnante et nue qui surgit dans un monde démeublé », une forme de compassion, étroitement liée à la promenade dans la grande ville, ira jusqu'à déterminer des formes de la littérature.

L'emploi par Rétif du mot *rôdeur* retient évidemment l'attention, dans une perspective toute baudelairienne, parce qu'il suggère une assimilation de l'écrivain ou du poète au criminel, au moins au conspirateur, à tout représentant de ce qu'on appelait alors les « classes dangereuses » – voisinage que Blanqui a formulé avec netteté (la figure de Blanqui traverse l'œuvre de Baudelaire ; qu'on pense aux « Litanies de Satan »).

Les recherches de Régis Messac puis de Walter Benjamin ont fait une part importante à cette idée, d'un voisinage extrême entre la bohème et les « classes dangereuses ». Penser aussi au « prolétariat littéraire » selon Sainte-Beuve.

Les tableaux de Mercier et Rétif annoncent ce que Walter Benjamin appellera la « littérature panoramique », soit un ensemble composite, d'orientation essentiellement journalistique, d'études de mœurs, qui recouvrent par exemple les physiologies.

### Le roman feuilleton

Le roman feuilleton forme à bien des égards une suite des tableaux de Mercier et Rétif, en ce qu'il se consacre généralement, depuis *Les Mystères de Paris*, aux bas-fonds de la capitale et que son intrigue est soutenue par la croisade erratique d'un ou de plusieurs personnages à travers Paris, la structure épisodique de l'objet donnant l'idée qu'on ne se tient pas si loin du genre des « tableaux parisiens ».

Ce genre du roman feuilleton et plus précisément des mystères urbains est contenu en germe dans quelques récits de Balzac, en particulier dans *Ferragus* et *La Fille aux yeux d'or* (qui, avec *La Duchesse de Langeais* composent *Histoire des Treize*, consacré à une société agissant secrètement dans Paris).

Ferragus est une apparition décisive, dans l'œuvre de Balzac, du type du forçat évadé, chef d'une société secrète qui brave l'ordre établi et n'hésite devant aucun moyen. Il est décrit comme « un farceur qui aime les femmes [...] il gagne souvent, se déguise comme un acteur, se grime comme il veut, et vous a la vie la plus originale du monde<sup>2</sup> » mais aussi comme un homme dont la poigne de fer peut broyer un homme : sa séduction, son goût du travestissement et sa force sont les attributs ordinaires du véritable chef de la Sûreté, Vidocq, qui hantera tous les romans feuilletons de l'époque et au-delà (*Les Mystères de Paris*, la trilogie de Vautrin dans Balzac, soit *Le Père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, et encore *Les Misérables* de Victor Hugo). La poursuite de ce personnage conduit le romancier, dont la plume accompagne Auguste de Maulincour, à présenter au lecteur ce qu'il appelle lui-même « un début vagabond » à travers les rues les plus ignobles de Paris où il croise quelques types, ainsi celui de la portière, vieille édentée qui, à chaque coup de balai, « mettait à nu l'âme du ruisseau » : c'est un « tableau, l'un des milliers que le mouvant Paris offre chaque jour<sup>3</sup> », certainement inspiré à Balzac par ceux que peignaient Mercier et Restif de la Bretonne.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 827.

<sup>3</sup> *Ibid.*

Quelques intrusions d'auteur que je souligne montrent que Balzac a conscience de mettre au point un genre nouveau :

Dans les premiers jours du mois de mars, au milieu des plans qu'il méditait pour frapper un grand coup, et en quittant son échiquier après une de ces factions assidues qui ne lui avaient encore rien appris, il s'en retournait vers quatre heures à son hôtel où l'appelait une affaire relative à son service, lorsqu'il fut pris, rue Coquillière, par une de ces belles pluies qui grossissent tout à coup les ruisseaux, et dont chaque goutte fait cloche en tombant sur les flaques d'eau de la voie publique. Un fantassin de Paris est alors obligé de s'arrêter tout court, de se réfugier dans une boutique ou dans un café, s'il est assez riche pour y payer son hospitalité forcée ; ou, selon l'urgence, sous une porte cochère, asile des gens pauvres ou mal mis. **Comment aucun de nos peintres n'a-t-il pas encore essayé de reproduire la physionomie d'un essaim de Parisiens groupés, par un temps d'orage, sous le porche humide d'une maison ? Où rencontrer un plus riche tableau ?** N'y a-t-il pas d'abord de piéton rêveur ou philosophe qui observe avec plaisir, soit les raies faites par la pluie sur le fond grisâtre de l'atmosphère, espèce de ciselures semblables aux jets capricieux des filets de verre ; soit les tourbillons d'eau blanche que le vent roule en poussière lumineuse sur les toits ; soit les capricieux dégorgements des tuyaux pétillants, écumeux ; enfin mille autres riens admirables, étudiés avec délices par les flâneurs, malgré les coups de balai dont les régale le maître de la loge ? Puis il y a le piéton causeur qui se plaint et converse avec la portière, quand elle se pose sur son balai comme un grenadier sur son fusil ; le piéton indigent, fantastiquement collé sur le mur, sans nul souci de ses haillons habitués au contact des rues ; le piéton savant qui étudie, épèle ou lit les affiches sans les achever ; le piéton rieur qui se moque des gens auxquels il arrive malheur dans la rue, qui rit des femmes crottées et fait des mines à ceux ou celles qui sont aux fenêtres ; le piéton silencieux qui regarde à toutes les croisées, à tous les étages ; le piéton industriel, armé d'une sacoche ou muni d'un paquet, traduisant la pluie par profits et pertes ; le piéton aimable, qui arrive comme un obus, en disant : Ah ! quel temps, messieurs ! et qui salue tout le monde ; enfin, le vrai bourgeois de Paris, homme à parapluie, expert en averse, qui l'a prévue, sorti malgré l'avis de sa femme, et qui s'est assis sur la chaise du portier. Selon son caractère, chaque membre de cette société fortuite contemple

le ciel, s'en va sautillant pour ne pas se crotter, ou parce qu'il est pressé, ou parce qu'il voit des citoyens marchant malgré vent et marée, ou parce que la cour de la maison étant humide et catarrhale mortelle, la lisière, dit un proverbe, est pire que le drap. Chacun a ses motifs. Il ne reste que le piéton prudent, l'homme qui, pour se remettre en route, épie quelques espaces bleus à travers les nuages crevassés.

Après cette introduction apparentée à une déclaration théorique, à un art poétique, sont effectivement présentés quelques tableaux ; voici celui de la portière :

Monsieur de Maulincour se réfugia donc, avec toute une famille de piétons, sous le porche d'une vieille maison dont la cour ressemblait à un grand tuyau de cheminée. Il y avait le long de ces murs plâtreux, salpêtrés et verdâtres, tant de plombs et de conduits, et tant d'étages dans les quatre corps de logis, que vous eussiez dit les cascates de Saint-Cloud. L'eau ruisselait de toutes parts ; elle bouillonnait, elle sautillait, murmurait ; elle était noire, blanche, bleue, verte ; elle criait, elle foisonnait sous le balai de la portière, vieille femme édentée, faite aux orages, qui semblait les bénir et qui poussait dans la rue mille débris dont l'inventaire curieux révélait la vie et les habitudes de chaque locataire de la maison. C'était des découpures d'indienne, des feuilles de thé, des pétales de fleurs artificielles, décolorées, manquées ; des épluchures de légumes, des papiers, des fragments de métal. À chaque coup de balai, la vieille femme mettait **à nu l'âme du ruisseau**, cette fente noire, découpée en cases de damier, après laquelle s'acharnent les portiers. Le pauvre amant examinait **ce tableau, l'un des milliers que le mouvant Paris offre chaque jour** ; mais il l'examinait machinalement, en homme absorbé par ses pensées, lorsqu'en levant les yeux il se trouva nez à nez avec un homme qui venait d'entrer. [Je souligne]

A présent, « un type nouveau », apparenté à celui du mendiant (il s'agit de la première apparition de Ferragus dans le récit) :

C'était, en apparence du moins, un mendiant, mais non pas le mendiant de Paris, création sans nom dans les langages humains ; non, cet homme formait **un type nouveau** frappé en dehors de toutes les idées réveillées par le mot de mendiant. L'inconnu ne se distinguait point par ce caractère originalement parisien qui nous saisit assez souvent dans les malheureux que Charlet a représentés parfois, avec un rare bonheur d'observation : c'est de grossières figures roulées dans la boue, à

la voix rauque, au nez rougi et bulbeux, à bouches dépourvues de dents, quoique menaçantes ; humbles et terribles, chez lesquelles l'intelligence profonde qui brille dans les yeux semble être un contre-sens. Quelques-uns de ces vagabonds effrontés ont le teint marbré, gercé, veiné ; le front couvert de rugosités ; les cheveux rares et sales, comme ceux d'une perruque jetée au coin d'une borne. Tous gais dans leur dégradation, et dégradés dans leurs joies, tous marqués du sceau de la débauche jettent leur silence comme un reproche ; leur attitude révèle d'effrayantes pensées. Placés entre le crime et l'aumône, ils n'ont plus de remords, et tournent prudemment autour de l'échafaud sans y tomber, innocents au milieu du vice, et vicieux au milieu de leur innocence. Ils font souvent sourire, mais font toujours penser. L'un vous représente la civilisation rabougrie, il comprend tout : l'honneur du bague, la patrie, la vertu ; puis c'est la malice du crime vulgaire, et les finesses d'un forfait élégant. L'autre est résigné, mime profond, mais stupide. Tous ont des velléités d'ordre et de travail, mais ils sont repoussés dans leur fange par une société qui ne veut pas s'enquérir de ce qu'il peut y avoir de poètes, de grands hommes, de gens intrépides et d'organisations magnifiques parmi les mendiants, ces bohémiens de Paris ; peuple souverainement bon et souverainement méchant, comme toutes les masses qui ont souffert ; habitué à supporter des maux inouïs, et qu'une fatale puissance maintient toujours au niveau de la boue. Ils ont tous un rêve, une espérance, un bonheur : le jeu, la loterie ou le vin. Il n'y avait rien de cette vie étrange dans le personnage collé fort insouciamment sur le mur, devant monsieur de Maulincour, comme une fantaisie dessinée par un habile artiste derrière quelque toile retournée de son atelier. Cet homme long et sec, dont le visage plombé trahissait une pensée profonde et glaciale, séchait la pitié dans le cœur des curieux, par une attitude pleine d'ironie et par un regard noir qui annonçaient sa prétention de traiter d'égal à égal avec eux. Sa figure était d'un blanc sale, et son crâne ridé, dégarni de cheveux, avait une vague ressemblance avec un quartier de granit. Quelques mèches plates et grises, placées de chaque côté de sa tête, descendaient sur le collet de son habit crasseux et boutonné jusqu'au cou. Il ressemblait tout à la fois à Voltaire et à don Quichotte ; il était railleur et mélancolique, plein de philosophie mais à demi aliéné. Il paraissait ne pas avoir de chemise. Sa barbe était longue. Sa méchante cravate noire tout usée, déchirée, laissait voir un cou

protubérant, fortement sillonné, composé de veines grosses comme des cordes. Un large cercle brun, meurtri, se dessinait sous chacun de ses yeux. Il semblait avoir au moins soixante ans. Ses mains étaient blanches et propres. Il portait des bottes éculées et percées. Son pantalon bleu, raccommodé en plusieurs endroits, était blanchi par une espèce de duvet qui le rendait ignoble à voir. Soit que ses vêtements mouillés exhalassent une odeur fétide, soit qu'il eût à l'état normal cette senteur de misère qu'ont les taudis parisiens, de même que les Bureaux, les Sacristies et les Hospices ont la leur, goût fétide et rance, dont rien ne saurait donner l'idée, les voisins de cet homme quittèrent leurs places et le laissèrent seul ; il jeta sur eux, puis reporta sur l'officier son regard calme et sans expression, le regard si célèbre de monsieur de Talleyrand, coup d'œil terne et sans chaleur, espèce de voile impénétrable sous lequel une âme forte cache de profondes émotions et les plus exacts calculs sur les hommes, les choses et les événements. Aucun pli de son visage ne se creusa. Sa bouche et son front furent impassibles ; mais ses yeux s'abaissèrent par un mouvement d'une lenteur noble et presque tragique. Il y eut enfin tout un drame dans le mouvement de ses paupières flétries.

L'aspect de cette figure stoïque fit naître chez monsieur de Maulincour **l'une de ces rêveries vagabondes qui commencent par une interrogation vulgaire et finissent par comprendre tout un monde de pensées.** [Je souligne]

On ne se trouve pas si loin, ici, des errances du poète Baudelaire dans les rues de Paris, se livrant à ce que Mercier appelait *philosophie* et que Balzac associe à « tout un monde de pensées ».

Apparaîtra encore un peu plus loin, éclatante de charme et désignée comme « le type d'une femme qui ne se rencontre qu'à Paris », la grisette : ses belles vertus sont cachées, elle « ne laisse deviner qu'un trait de son caractère, le seul qui la rende blâmable ». Ida, comme ses pareilles, ne met pas l'orthographe mais la « lettre sale » où elle résume une existence malheureuse, est désignée comme un « poème inconnu » qui aurait à voir avec le poème en prose. Je cite encore :

Voici textuellement, dans la splendeur de sa phrase naïve, dans son orthographe ignoble, cette lettre, à laquelle il était impossible de rien ajouter, dont il ne fallait rien retrancher, si ce n'est la lettre même, mais qu'il a été nécessaire de ponctuer

en la donnant. Il n'existe dans l'original ni virgules, ni repos indiqué, ni même de points d'exclamation ; fait qui tiendrait à détruire le système des points par lesquels les auteurs modernes ont essayé de peindre les grands désastres de toutes les passions.

Une observation stylistique, donc, qui place en son centre l'oxymore (splendeur de sa phrase naïve, dans son orthographe ignoble ») : la hideur même de cette lettre en fait la poésie singulière, loin des systèmes rhétoriques convenus (d'où le développement sur la ponctuation). Après la transcription de cette lettre désespérée, encore un commentaire de la voix narrative, qui a une valeur métagoétique :

Cette vie de jeune fille dont l'amour trompé, les joies funestes, les douleurs, la misère et l'épouvantable résignation étaient résumés en si peu de mots ; **ce poème inconnu, mais essentiellement parisien**, écrit dans cette lettre sale, agirent pendant un moment sur monsieur de Maulincour, qui finit par se demander si cette Ida ne serait pas une parente de madame Jules, et si le rendez-vous du soir, duquel il avait été fortuitement témoin, n'était pas nécessité par quelque tentative charitable. Que le vieux pauvre eût séduit Ida ?... cette séduction tenait du prodige. En se jouant dans **le labyrinthe de ses réflexions** qui se croisaient et se détruisaient l'une par l'autre, le baron arriva près de la rue Pagevin, et vit un fiacre arrêté dans le bout de la rue des Vieux-Augustins qui avoisine la rue Montmartre.

D'une poésie nouvelle, donc, à la fois ignoble, pathétique et parisienne. Relevez d'autre part la formule « labyrinthe de ses réflexions » : le genre des tableaux parisiens suppose une assimilation entre les circonvolutions de la grande ville et les circonvolutions de la pensée (voire du cerveau) du poète.

Je relève d'autre part que Balzac, dont l'influence sur Baudelaire a été déterminante, en qui Baudelaire même s'est projeté (pensez à la lettre de Lucien de Rubempré à Vautrin, avant le suicide, où le jeune homme déclare vouloir renoncer à la « poésie du mal » : « C'est grand, c'est beau dans son genre. C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal. ») a dessiné dans *Illusions perdues* les contours du poème en prose baudelairien à venir ; il s'agit d'un article sur le Panorama-Dramatique :

— Voici, reprit Lucien, un petit article que j'ai broché pour vous, et qui peut, en cas de succès, fournir une série de compositions semblables.

— Lisez-nous cela, dit Lousteau.

Lucien leur lut alors un de ces délicieux articles qui firent la fortune de ce petit journal, et où en deux colonnes il peignait un des menus détails de la vie parisienne, une figure, un type, un événement normal, ou quelques singularités. Cet échantillon, intitulé : *Les Passants de Paris*, était écrit dans cette manière neuve et originale où la pensée résultait du choc des mots, où le cliquetis des adverbes et des adjectifs réveillait l'attention. Cet article était aussi différent de l'article grave et profond sur Nathan, que les *Lettres Persanes* diffèrent de *l'Esprit des Lois*.

Que Lucien suggère la possibilité de « compositions semblables » indique quelque conscience d'inventer un genre, qui se rapporte bien sûr à la capitale, se consacre à une figure ou un type et qui se distingue, du point de vue du style, par « le choc des mots », loin de toute syntaxe classique ou convenue. Que le titre porte le mot *passants* renvoie bien sûr au flâneur, au promeneur, au rôdeur dont il a été question.

S'ajoute que Vautrin est désigné, dès *Le Père Goriot*, comme un poète en prose (ce qui confère à la prose balzacienne aussi une couleur diabolique – je rappelle que Balzac est entré dans la carrière littéraire en composant des vers) et que le contrat qu'il passe avec Lucien de Rubempré à la fin d'*Illusions perdues* doit aboutir à la création d'une « Iliade de la corruption », une « avant-scène du *Paradis perdu* », ce qui pourrait désigner les romans de Balzac comme de tels poèmes en prose...

Pour achever de vous persuader de l'importance de la référence à Balzac dans l'invention baudelairienne du poème en prose, je vous recommande de vous reporter à la dernière section du *Salon de 1846*, consacrée à « l'héroïsme de la vie moderne » :

Beaucoup de gens attribueront la décadence de la peinture à la décadence des mœurs. Ce préjugé d'atelier, qui a circulé dans le public, est une mauvaise excuse des artistes. Car ils étaient intéressés à représenter sans cesse le passé; la tâche est plus facile, et la paresse y trouvait son compte.

Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.

Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne ; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait

dans la vie privée. La vie ancienne *représentait* beaucoup; elle était faite surtout pour le plaisir des yeux, et ce paganisme journalier a merveilleusement servi les arts.

Avant de rechercher quel peut être **le côté épique de la vie moderne**, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre.

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, **quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier**. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Excepté Hercule au mont Oeta, Caton d'Utique et Cléopâtre, dont les suicides ne sont pas des suicides *modernes*, quels suicides voyez-vous dans les tableaux anciens ? Dans toutes les existences païennes, vouées à l'appétit, vous ne trouverez pas le suicide de Jean-Jacques, ou même le suicide étrange et merveilleux de **Raphaël de Valentin** [dans *La Peau de chagrin*].

Quant à l'habit, la pelure du héros moderne, – bien que le temps soit passé où les rapins s'habillaient en mama-mouchis et fumaient dans des canardières, – les ateliers et le monde sont encore pleins de gens qui voudraient poétiser Antony avec un manteau grec ou un vêtement mi-parti.

Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé ?

N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.

Une livrée uniforme de désolation témoigne de l'égalité; et quant aux excentriques que les couleurs tranchées et violentes dénonçaient facilement aux yeux, ils se contentent aujourd'hui des nuances dans le dessin, dans la coupe, plus encore que dans la couleur. Ces plis grimaçants, et jouant comme des serpents autour d'une chair mortifiée, n'ont-ils pas leur grâce mystérieuse ?

M. EUGENE LAMI et M. GAVARNI, qui ne sont pourtant pas des génies supérieurs, l'ont bien compris: – celui-ci, le poète du dandysme officiel; celui-là, le poète du dandysme hasardeux et d'occasion ! En relisant le livre *du Dandysme*, par M. Jules Barbey d'Aurevilly, le lecteur verra clairement que le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles.

Que le peuple des coloristes ne se révolte pas trop; car, pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse. Les grands coloristes savent **faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris.**

Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques.

**Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, – criminels et filles entretenues, – la *Gazette des Tribunaux* et le *Moniteur* nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme.**

Un ministre, harcelé par la curiosité impertinente de l'opposition, a-t-il, avec cette hautaine et souveraine éloquence qui lui est propre, témoigné, – une fois pour toutes, – de son mépris et de son dégoût pour toutes les oppositions ignorantes et tracassières, – vous entendez le soir, sur le boulevard des Italiens, circuler autour de vous ces paroles: « Etais-tu à la Chambre aujourd'hui ? as-tu vu le ministre ? N... de D... ! qu'il était beau ! je n'ai jamais rien vu de si fier ! »

Il y a donc une beauté et un héroïsme modernes !

Et plus loin: « C'est K. – ou F. – qui est chargé de faire une médaille à ce sujet; mais il ne saura pas la faire; il ne peut pas comprendre ces choses-là ! »

Il y a donc des artistes plus ou moins propres à comprendre la beauté moderne.

Ou bien: « Le sublime B... ! Les pirates de Byron sont moins grands et moins dédaigneux. Croirais-tu qu'il a bousculé l'abbé Montès, et qu'il a couru sus à la guillotine en s'écriant: « Laissez-moi tout mon courage ! » Cette phrase fait allusion à la funèbre fanfaronnade d'un criminel, d'un grand protestant, bien portant, bien organisé, et dont la féroce vaillance n'a pas baissé la tête devant la suprême machine ! Toutes ces paroles, qui échappent à votre langue, témoignent que vous croyez à **une beauté nouvelle et particulière, qui n'est celle ni d'Achille, ni d'Agamemnon. La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.**

Le *nu*, cette chose si chère aux artistes, cet élément nécessaire de succès, est aussi fréquent et aussi nécessaire que dans la vie ancienne: – au lit, au bain, à l'amphithéâtre. Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés; mais il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne.

Car **les héros de l'Illiade ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau**, – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous; – **et vous, ô Honoré de Balzac**, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! [Je souligne]

Observez le rapport établi entre la presse et le dégagement d'une beauté moderne et prosaïque, ainsi que l'attention portée à l'enjeu d'une grandeur qui ne soit ni antique ni noble – c'est Vautrin contre Agamemnon... Observez aussi la proximité d'une pensée des « souterrains d'une grande ville » avec la vision infernale donnée de Paris par Balzac au seuil de *La Fille aux yeux d'or*.

Notez enfin que cette page de Baudelaire est bien antérieure à ses premières tentatives en matière de poésie en prose (qui datent de 1855 ou d'un peu avant) : ce que la lecture de Balzac lui inspire à ce moment est une réflexion sur ce qu'on appelait alors « poème en prose », certes, mais qui n'est pas encore « le *petit* poème en prose ».

## Poème en prose et *petit* poème en prose

L'une des désignations de Baudelaire pour le recueil, *Petits Poèmes en prose* attire évidemment l'attention sur une question générique. Il prend sens par rapport et par opposition à « poème en prose », qui est une formule assez souvent utilisée, très tôt dans le siècle, mais qui se rapporte à l'épopée, qui exclut d'entrée la catégorie du « petit ». Il est intéressant que Louis (ou Aloysius) Bertrand s'y soit intéressé dans un article que je cite, parce qu'il permet de situer les choses avec une certaine précision. Cet article publié dans *Le Provincial* du 17 septembre 1828 est relatif à une œuvre intitulée *Pélage ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* ; il permet de mesurer à quel point fait défaut à Bertrand, à ce moment-là de l'histoire littéraire, le moyen de désigner son œuvre à lui comme de la poésie en prose. L'expression *poésie en prose* renvoie en effet à une manière de l'épopée (le « poème » par excellence) dont *Télémaque* de Fénelon, imité par Chateaubriand dans *Les Martyrs*, est le modèle, encore rêvée par Vigny lorsque celui-ci compose *Cinq-Mars* comme un « poème en prose » venant s'inscrire dans une grande suite consacrée aux origines de la décadence de l'aristocratie française sous l'ancien régime. Le compte-rendu dont je parle présente une réflexion de Bertrand sur le partage entre le vers et la prose qui s'inscrit dans le cadre d'une pensée générale du poème (épique). Voyez ces lignes importantes :

Quand Homère chantait ses vers, la pensée toujours héroïque des hommes ne se manifestait que par des actions : ces pensées une fois efféminées et rabaissées par la civilisation, elles ne s'exprimèrent plus que par des paroles. Homère avait peint des hommes qu'il avait vus semblables à des dieux, et les avait bien peints. Virgile vit des hommes qui ressemblaient à des hommes comme des dieux, et Virgile les peignit mal. Homère eut le génie de l'époque qu'il connut. Virgile voulut avoir le génie d'un temps qu'il ne connut point, voilà toute la différence. Ce que Homère pouvait *naturellement*, Virgile ne le pouvait plus *naturellement*, ou ne le pouvait plus de la même manière qu'Homère. Les temps primitifs étaient pleins de faits, avons-nous dit, et les temps civilisés sont pleins de paroles. Venons au but : **l'épopée de la barbarie doit être lyrique, parce qu'elle célèbre des combats ; l'épopée de la civilisation doit être dramatique, parce qu'elle peint des sociétés.** Et, ajouterons-nous, **si l'épopée lyrique doit être en vers, l'épopée dramatique doit être en prose.** A tout cela on jettera les hauts cris ; mais l'auteur n'en démordra pas, et tient d'autant plus à

ses idées qu'elles lui appartiennent. Faites, on vous le permet, messieurs les classiques, des épopées à la façon d'Homère, de Virgile, du Tasse, voire même de Voltaire, et vous échouerez. Des exemples éclatants prouvent tous les jours ce que j'avance.

Les modernes que le classique conduisait à la litière ont fait des épopées comme on calque un beau dessin dont chacun veut garder une copie ; et c'est à qui aura la meilleure copie : chaque peuple eut donc sa copie plus ou moins fidèle, son épopée plus ou moins classique. De là cette quantité d'épopées banales, qui se ressemblent toutes entre elles à peu de chose près, enfant d'une même famille.

Tandis que les classiques s'éxténuaient à reproduire ou à travailler en sous-œuvre, des écrivains jetaient dans de nouveaux moules ces poèmes que nous appellerons des épopées de transition. Ainsi le Dante créa sa *Divine Comédie* ; l'Arioste, son *Roland furieux* ; Milton, son *Paradis perdu* ; et, dans les derniers Temps, Chateaubriand, ses *Martyrs*, qui n'appartiennent à l'école des classiques que, pour ainsi dire, par des réminiscences. Le dernier de ces poèmes est **la borne qui partage le passé éteint des classiques de l'avenir rayonnant des romantiques**. Il a fallu ces quatre grands ouvrages, modifications avérées des épopées antiques, pour nous accoutumer à l'idée d'une épopée toute dramatique, toute à la moderne. Mais cette épopée de la civilisation, quand naîtra-t-elle ?

Ces germes une fois semés, au soleil, au temps, au génie de leur donner la vie ! Déjà un écrivain qui ne voulait faire qu'un roman, a fait une épopée admirable, sans s'en douter. **Walter Scott** est aussi prodigieux qu'Homère, en ce qu'il est autant créateur que lui. Il n'est aucun de nos lecteurs qui ne connaisse *Ivanhoe*, qui n'en ait admiré les formes heureuses jusques à la perfection. Cette œuvre est en prose : le vers, au lieu de lui donner de l'éclat, l'eût ternie. Nous avons avancé plus haut que l'épopée dramatique devait parler avec la prose, comme l'épopée lyrique chanter avec le vers. Ce qui est pour être dit ne doit point être chanté, et *vice versa*. Ceci est trivial à force d'être vrai.

Il nous est tombé entre les mains une de ces épopées banales que nous avons indiquées : *Pélage ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans*. C'est encore un héros, sage, pieux, un guerrier non moins habile que prudent et brave : c'est Enée, c'est un chrétien qui chasse les infidèles, et qui fonde un

royaume, c'est Godefroy de Bouillon. L'analyse de cet ouvrage suffira pour manifester l'esprit imitateur qui a présidé à son exécution [...].

N'est-ce point, dites-moi, **une parodie du *Paradis perdu*, du *Télémaque*, et des *Martyrs*** ? Telle lecture n'a point seulement le malheur d'être fastidieuse, mais encore de mettre notre goût en danger. *Ab uno disce omnes*. **Quand donc brûlerons-nous ces héros de paille du camp des classiques** ? J'en jure par mon âme, de leurs cendres le Phénix ne s'envolera point ! [Je souligne]

Il est bien possible que ces pages doivent être lues en rapport avec la préface de *Cromwell*, publiée un an plus tôt, où Hugo définissait les temps modernes comme dramatiques et articulait l'idée de civilisation avec celle de décadence, entraînant la mélancolie et l'esprit d'analyse ; on doit aussi relever que les références à Dante et Milton sont communes à Bertrand et à Hugo (sans oublier Balzac, voir *supra*). J'observe que Bertrand (à la différence de Hugo, qui n'a jamais écrit la moindre pièce apparentée à un poème en prose) pose la nécessité de la prose, contre le vers, par refus de l'imitation des classiques et dans la nostalgie des temps homériques, ce qui engagerait à penser que les « merveilleuses histoires de guerre » dont il est question dans le prologue de *Gaspard de la Nuit* pourraient bien trouver dans le vers leur forme « naturelle ». Mais ce que je souhaite principalement relever est que l'idée d'une poésie en prose se lie aux noms de Fénelon et de Chateaubriand, ce qui rend cette désignation strictement impossible pour *Gaspard de la Nuit*. *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, aussi bien que pour *Le Spleen de Paris*. On trouve là, aussi, l'explication du fait que Baudelaire ait désigné ses propres pièces comme des « petits poèmes en prose », ce qui était le moyen de les dissocier du modèle épique. La valorisation du « petit » par rapport au « grand » est un aspect essentiel de la pensée poétique du XIXe siècle qui, à la suite de la Révolution et suivant un principe clairement exposé dans la préface de *Cromwell*, s'attache à dissocier la catégorie sociale de la *noblesse* de la catégorie morale (au sens large) de la *grandeur* – d'où chez Hugo les inventions de Quasimodo et de Gavroche, d'où la promotion (toujours chez Hugo mais aussi chez Gautier et dans son entourage) du *grotesque*.

### Sainte-Beuve et l'intimisme

Dans le court essai qu'il a consacré au *Parnasse contemporain*, dans les années 1860, Catulle Mendès a présenté la poésie contemporaine dans la perspective de filiations hugoliennes. Il distinguait trois courants principaux : celui, épique, qui conduit

de *La Légende des siècles* aux *Trophées* de Heredia comme aux *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle ; celui, virtuose, qui conduit à Banville ; enfin celui, qu'on pourrait appeler intimiste, qui conduit aux dixains de François Coppée – où est pris le parti des pauvres, du prosaïque...

En réalité le courant intimiste et « social » issu de Hugo a donné naissance à d'autres œuvres que celle de Coppée, ainsi, dans les « Tableaux parisiens » de Baudelaire les poèmes (dédiés à Hugo) « Le Cygne », « Les Petites Vieilles » et « Les Sept Vieillards » ; Rimbaud exploite cette veine dans « Les Effarés », par exemple (le mot « effaré » appartient au lexique hugolien). Au-delà de François Coppée, et surtout pour avoir lu intensément Baudelaire, Verlaine et Mallarmé s'y inscrivent, quand le premier conçoit « Croquis parisien » (dans les *Poèmes saturniens*) et le second quelques poèmes en prose, justement, dont « Pauvre enfant pâle ». Les Goncourt (dans *Manette Salomon*, ils ne sont pas loin d'en dresser la théorie mais il suffit de lire *Germinie Lacerteux*) et Huysmans (*Croquis parisiens*, par exemple mais aussi *Les Sœurs Vatard* et *En ménage*) s'inscrivent en partie dans ce mouvement.

Sainte-Beuve joue un rôle dans l'histoire d'un acheminement de la poésie vers l'intimisme (je préciserai un peu plus loin le sens de ce mot, en m'appuyant sur Verlaine et sur Huysmans) et par conséquent vers le prosaïsme. Vous pouvez en juger par la lecture de « Le Silence », par exemple, sonnet dont la couronne fait survenir un objet rarement rencontré dans de la poésie « sérieuse » ou « noble » :

Je ne suis pas de ceux pour qui les causeries,  
Au coin du feu, l'hiver, ont de grandes douceurs ;  
Car j'ai pour tous voisins d'intrépides chasseurs  
Rêvant de chiens dressés, de meutes aguerries,

Et des fermiers causant jachères et prairies,  
Et le juge de paix avec ses vieilles sœurs,  
Deux revêches beautés parlant de ravisseurs,  
Portraits comme on en voit sur les tapisseries.

Oh ! combien je préfère à ce caquet si vain,  
Tout le soir, du silence, — un silence sans fin ;

Être assis sans penser, sans désir, sans mémoire ;

Et, seul, sur mes chenets, m'éclairant aux tisons,  
Écouter le vent battre, et gémir les cloisons,  
Et le fagot flamber, et chanter ma bouilloire !

Il se trouve d'autre part que Sainte-Beuve fut l'un des principaux protecteurs de Louis (Aloysius) Bertrand, et le préfacier de *Gaspard de la Nuit* chez Victor Pavie, à Angers.

Ce qui est en cause ici, bien loin du « poème en prose », d'inspiration épique, à la façon de Fénelon ou Chateaubriand, n'est pas une prose poétique mais, tout à rebours, une poésie prosaïque.

Suites. Si on rapproche Verlaine de Huysmans (qui le « lançait » dans *A rebours* et lui doit l'idée des *Croquis parisiens*, titre d'un recueil de poèmes en prose que Huysmans désignait justement comme « intimistes »), on perçoit un lien entre l'intime, la position du « *poeta minor* », l'art de la « sourdine » (je pense toujours à Verlaine). Il est aussi remarquable que la chose s'exprime par des images, d'où la mention de *croquis*, qui renvoie aussi à l'idée d'un inachèvement. Ce qui dans l'être est au plus profond, enfantin et pathétique, qui permet d'entrer en résonance avec le monde lui-même abandonné, mélancolique... Ainsi de l'intimisme dans « Nocturne parisien », où la ville reflète un état de l'âme ; c'est ce que percevait Jules de Goncourt, admirant Verlaine d'ainsi « souffrir Paris ». Voilà qui se trouve dans *Le Spleen de Paris*, où le spleen est à la fois celui du poète et celui de la ville, comme s'il était question d'un reflet, d'une réverbération des misères de la capitale dans l'âme du poète.

La part du grotesque et de l'irrégularité : autour de Gautier

[Je reprends ici, en la réduisant, une étude que j'ai menée sur Gautier et le grotesque, parce qu'elle éclaire la démarche de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* ; vous pourrez prêter attention en particulier au développement relatif à la figure du Matamore. Dans « Le Soleil », Baudelaire se définit comme tel, en des vers qui annoncent son recueil de proses :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

[...]

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,  
Il ennoblit le sort des choses les plus viles,  
Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,  
Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.]

#### Poésie et noblesse

S'interrogeant dans la préface de *Cromwell* (1827) sur ce que Baudelaire appellerait à son propos « le possible de la poésie moderne », c'est-à-dire post-révolutionnaire (il écrit dans *William Shakespeare* que nous sommes tous les fils de 93, et il consacra presque toute sa vie à méditer le roman qui porte ce titre, *Quatrevingt-treize*), Hugo posait les bases d'un art qui s'écarte des valeurs aristocratiques et, afin de parachever la révolution politique par une révolution poétique, il s'attachait à inventer une forme de grandeur qui ne fût pas noble – je donne à ce mot tout son poids non seulement esthétique et normatif mais aussi social et idéologique. La confusion entre grandeur esthétique et grandeur sociale ayant été tout spécialement l'œuvre de Louis XIV et permettant de définir l'orientation du Grand Siècle, il recherchait des modèles dans les temps préclassiques, soit le moyen âge et la Renaissance baroque, marqués par l'imposition plus forte d'une culture chrétienne.

Hugo s'appuyait en effet sur une histoire mythique de l'humanité et il assimilait l'âge moderne à celui de la religion du Christ, entendue comme révélation de la dualité constitutive de l'homme se découvrant à la fois chair et esprit, corps et âme : elle « montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps » consubstantiellement mêlés, ce qui signifie, dans l'ordre des choses artistiques, la conjonction du registre élevé et du registre bas, soit du noble et de l'ignoble – du sublime et du grotesque. Une tendance générale s'observe au XIXe siècle, et spécialement chez Baudelaire, à associer l'ancien régime au paganisme et les temps modernes au christianisme.

C'est en effet dans les cathédrales que Hugo semble avoir trouvé le modèle d'un art nouveau quoiqu'ancien, populaire et même enfantin – terme presque synonyme du premier puisque Hugo est en quête d'une origine et qu'il cherche à établir un fondement : le peuple est en effet pensé comme un orphelin abandonné, sans legs ni hoir, sans lignée, soit par définition déshérité. Quasimodo, dont on se souvient comme il épiluche l'armure d'un malheureux chevalier, un aristocrate, à la fin de *Notre-Dame de*

*Paris*, incarne spécialement dans l'œuvre la victoire de l'enfant-peuple, hideux mais intimement grandiose, sublime, sur la noblesse.

La Hollande

Parce que l'invention du grotesque est attachée à une réinterprétation de l'Histoire, elle s'assortit d'un catalogue, que Hugo dresse aussi complètement que possible dans la préface de *Cromwell* et qui réunit des poètes et des peintres : les auteurs de la *comedia* espagnole (Lope et Calderon), avec ses *graciosos*, Scarron ; Arioste, Cervantès et Rabelais apparaissent aussi. Bien sûr, tout le catalogue n'apparaît pas ici ; il faut encore ajouter Dante, Shakespeare, Milton, le Molière de *Don Juan*, le Corneille espagnol, Beaumarchais, Sterne, le Goethe de *Faust*, Scott, Nodier et, en ce qui concerne la peinture, Murillo, Michel-Ange, Rembrandt et généralement les Flamands et les Hollandais, Rubens, Callot, le Goya des *Caprices...* Dans une certaine mesure, le grotesque peut de la sorte être assimilé à une bibliothèque et à un musée d'où l'antiquité classique est exclue aussi bien que la peinture italienne ; cette bibliothèque et ce musée se trouvent au complet, et peut-être plus que cela encore, dans *Albertus* de Gautier, qui s'ouvre en outre par l'expression d'un refus suggestif :

Sur le bord d'un canal profond dont les eaux vertes  
Dorment, de néufars et de bateaux couvertes,  
Avec ses toits aigus, ses immenses greniers,  
Ses tours au front d'ardoise où nichent les cigognes,  
Ses cabarets bruyants qui regorgent d'ivrognes,  
Est un vieux bourg flamand tel que les peint Téniers.  
– Vous reconnaissez-vous ? – Vous Tenez, voilà le saule,  
De ses cheveux blafards inondant son épaule  
Comme une fille au bain, l'église et son clocher,  
L'étang où des canards se pavant l'escadre ;  
– Il ne manque vraiment au tableau que le cadre  
Avec le clou pour l'accrocher.

Confort et far-niente ! – toute une poésie  
De calme et de bien-être, à donner fantaisie  
De s'en aller là-bas être Flamand ; d'avoir  
La pipe culottée et la cruche à fleurs peintes,

Le vidrecome large à tenir quatre pintes,  
Comme en ont les buveurs de Brawer, et le soir  
Près du poêle qui siffle et qui détonne, au centre  
D'un brouillard de tabac, les deux mains sur le ventre,  
Suivre une idée en l'air, dormir ou digérer,  
Chanter un vieux refrain, porter quelque rasade,  
Au fond d'un de ces chauds intérieurs, qu'Ostade  
D'un jour si doux sait éclairer !

– A vous faire oublier, peintre et poète,  
Ce pays enchanté dont la Mignon de Goëthe,  
Frileuse se souvient, et parle à son Wilhelm ;  
Ce pays du soleil où les citrons mûrissent,  
Où de nouveaux jasmins toujours s'épanouissent :  
Naples pour Amsterdam, le Lorrain pour Berghem ;  
– A vous faire donner pour ces murs verts de mousses  
Où Rembrandt, au milieu de ces ténèbres rousses,  
Fait luire quelque Faust en son costume ancien,  
Les beaux palais de marbre aux blanches colonnades,  
Les femmes au teint brun, les molles sérénades,  
Et tout l'azur vénitien !

Vous observerez que, de la même manière, c'est la Hollande et non l'Italie qu'il arrive à Baudelaire de valoriser (pensez aux deux « L'Invitation au voyage »).

Ces vers, dont il est vraisemblable que Aloysius Bertrand se souvient dans *L'Ecole flamande*, au début du recueil attribué à Gaspard de la Nuit, forment un art poétique masqué, une déclaration de principe en faveur du grotesque, réaliste et flamand, contre le sublime, éternellement idéal et italien.

Le système du sublime et du grotesque, tel qu'il est décrit par Hugo, repose en fait sur un principe d'inversion des figures qui est spécifiquement chrétien et moderne, et qui a été analysée minutieusement (par anticipation !) par Hegel dans *L'Esthétique*. Voici le point : le divin échappant par définition, en tant que tel, à toute espèce de représentation, il ne peut être désignée que par une voie oblique qui est celle du

grotesque, son contraire ; les gargouilles et les tarasques qui se tordent à l'extérieur de la cathédrale sont la figure inverse de la divinité abritée par l'autel, de même que la sublime beauté du Christ trouve son expression dans la hideur de son corps meurtri et sanguinolent – on sait quel parti Huysmans tirera, en 1892, dans *Là-Bas*, du principe de l'inversion de la figure (je pense à la description du retable de Grünewald). La logique qui gouverne le sermon sur la montagne est étroitement apparentée à celle-ci, qui affirme que les premiers seront les derniers et réciproquement, l'indignité actuelle du peuple s'inversant en marque d'une élection céleste – on trouve des traces de cette pensée dans le discours de Baudelaire sur « les éclopés de la vie ».

Du bizarre

Un petit passage de l'étude consacrée par Gautier à Scarron révèle qu'il ne s'est pas appuyé seulement, afin de cerner l'idée de grotesque dans l'ensemble qui devait constituer, pour le Petit Cénacle, un répondant de la préface de *Cromwell*, sur la théorie de Hugo. Il remonte en effet à la source et rappelle quelle est l'origine du grotesque dans ces lignes :

L'étymologie de grotesque est *grutta*, nom qu'on donnait aux chambres antiques mises à jour par les fouilles, et dont les murailles étaient couvertes d'animaux terminés par des feuillages, de chimères ailées, de génies sortant de la coupe des fleurs, de palais d'architecture bizarre, et de mille autres caprices et fantaisies (p. 401).

Certes, Hugo évoquait les monstres, les tarasques, les gargouilles des cathédrales, mais il semble que Gautier fasse un part plus importante à la prolifération du détail bizarre qui détermine une ornementation arabesque proliférante, végétale et animale, généralement hybride, qui vient littéralement saturer l'espace comme dans les toiles de Bosch et généralement des écoles du Nord (tandis que les Italiens tendent à centrer et à dégager leurs figures, en évitant toute espèce de pullulement). Pensez ici au « Thyrses ».

C'est aussi ce que montre la description du pandémonium de la sorcière dans *Albertus*. De cette pensée de la grotte procède encore le privilège accordé à la fantaisie (entendue dans un double sens : jeu d'apparitions et forme non contrainte, capricieuse – je rappelle aussi que le caprice renvoie aux sauts de la chèvre, satanique animal, et par là à l'arabesque et au zigzag, au chemin détourné), aux imaginations lunaires et entortillées (« encolimaçonées », dirait Bertrand), parce qu'à la grotte est associée le nocturne, qui engage à des *élucubrations* (les productions poétiques de la nuit – le régime du *Spleen de*

*Paris* est essentiellement nocturne) et qui suggère aussi bien des analogies avec la chambre noire de l'imagination, dont le *pandémonium* est une image, qu'avec ce qui constitue la grotte par excellence, la demeure de Satan, l'enfer. Une synthèse entre ces deux aspects se réalise dans les traitements de la tentation de saint Antoine, picturales (je pense à Téniers, Brueghel d'Enfer ou Callot) et poétiques – *Albertus* leur est apparenté ; à propos de la *Tentation* de Flaubert, Baudelaire évoquera un « caphanaüm pandémoniaque de la solitude » et il y verra « la chambre secrète de son esprit ». Vous observerez d'assez nombreuses évocations de tentations dans *Le Spleen de Paris* : bien sûr « Les Tentations », « Le Joueur généreux », le début de « La Solitude »...

De la nuit

Le gouvernement grotesque de la nuit justifie une prédilection au moins formelle pour les arts du noir et du blanc, apparentés à l'écriture et à l'impression (pensez à la fin de la lettre-dédicace à Arsène Houssaye) : le clair-obscur de Rembrandt, convoqué en tous lieux, et les gravures de Callot ou Goya – dont l'estampe 43 des *Caprices*, avec sa célèbre légende « El sueño de la razón produce monstruos », constitue une représentation de la chambre mentale, du lieu de projection des images. Le « Spleen » IV en procède.

Cette acception du mot *grotesque* justifie le nom (glosé par André Chastel dans *La Grottesque*, Le Promeneur, 1988) de *somni dei pittori* ; on lisait déjà sous la plume du cardinal Paleotti (cité par Chastel aussi), détracteur du grotesque :

Ces grottesques, nées dans les ténèbres, perdent leur force dans les lieux ouverts comme les oiseaux de nuit ne supportent pas la lumière du soleil.

Ainsi se rencontre une connivence particulière entre la ligne serpentine (je pense à la *Serpentina* du *Vase d'or* de Hoffmann, qui inspire manifestement *Albertus*, aussi bien qu'au style rocaille selon Hogarth, qui continue le grotesque renaissant), la fantaisie entendue comme forme libre, l'ordre du nocturne et l'idée d'un gouvernement du diable. De la ligne serpentine, à laquelle était associée chez Hogarth la notion nouvelle de modernité, « Le Thyrses » constitue l'éloge – c'est une clef pour la compréhension du *Spleen de Paris*.

Déjà le *De pictura* de Plin, à travers une évocation du peintre mythique Apelle, posait la nécessité d'une modulation du beau, qui permette de le rendre accessible à l'homme et qui portait le nom de *grâce*. Il s'agissait, la chose a été reprise tout au long de la Renaissance et jusqu'au XVIIIe siècle (je pense au traité sur le Beau du père jésuite

Yves André), d'apporter à la divine *symmetria*, c'est-à-dire à la proportion, de légères inflexions afin de montrer dans les plus belles figures le principe d'une animation : ainsi le hanchement des Vénus suggère-t-il une marche ou une danse prochaine, ainsi le rosissement d'un visage indique-t-il un émoi. D'une façon générale, et c'est en ces termes que Watelet en rendra compte dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, la beauté n'est pas complète à moins que ne s'y inscrive le principe d'un mouvement, divin, qui porte le nom de *grâce* et s'accorde avec l'idée d'un éclat particulier (conformément à l'étymologie du mot *grâce*). A l'âge classique cette idée, ou cette rêverie, perdurait, mais les travaux de Le Brun et la vogue de la physiognomonie ont eu pour effet le développement d'une autre idée, destinée elle aussi à apporter à la hiératique et trop céleste beauté son complément nécessaire : il s'agissait de *l'expression*, toujours susceptible d'altérer la pureté de la forme parce qu'elle tend à la grimace (d'où le grand débat relatif à la question de savoir si Laocoon crie ou ne crie pas) aussi bien que de suggérer, œuvrant à l'intérieur des corps les plus admirables, le gouvernement secret de la mort. Je reviendrai à cette question dans la section « modernité » de mon prochain cours.

#### Grotesque et modernité

L'invention théorique du grotesque par Hugo dans la préface de *Cromwell* est le prolongement et l'accentuation de cette tendance baroque, que Winckelmann distinguait en particulier, et avec fureur, dans les statues du Bernin ; elle repose aussi sur l'idée que le beau (ou le sublime) n'est pas complet si ne s'y ajoute un élément humain dont on a bien perçu qu'il se confond avec la part du diable et qu'il est déterminé par la menace funèbre qui pèse sur chacun, soit sur une pensée du temps. Lorsque Baudelaire a mis au point l'idée de *modernité*, qui s'accroche aussi à celle de beauté et même d'héroïsme (car il vise encore, après Hugo et dans sa continuité, à arracher l'art aux valeurs classiques, soit aristocratiques, en tordant le cou à Achille et à Agamemnon), c'était encore le territoire du grotesque, cette manière moderne et paradoxale de la grâce antique, qu'il étendait ; on connaît ces lignes fameuses :

Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché (*Le Peintre de la vie moderne*).

Il avait exprimé cette idée plus largement, dans un texte consacré à l'idéal et au modèle, qui affirmait l'insuffisance de la pure harmonie et la nécessité d'une modulation *humaine* du beau :

Mais comme il n'y a pas de circonférence parfaite, l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvée. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi* – de sa ligne brisée ? (« L'Idéal et le modèle », *Salon de 1854*)

On peut reconnaître dans cette « ligne brisée » un devenir du caprice ou du zigzag grotesque, et l'expression d'un entraînement « vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin » (*Les Veuves*) : non seulement ces vieilles muses, les veuves, mais les poètes qu'elles ont pu inspirer. Elle est l'aggravation de la spirale qui s'enroule merveilleusement à une tige pour former le *thyrs*.

Dans la préface de *Cromwell*, d'une façon assez fugitive, Hugo abordait un point qui n'occupe ordinairement pas une place considérable dans les préoccupations littéraires et artistiques : celle chez l'homme, et non dans les seules œuvres, de la proximité du grandiose et du dérisoire. Même, c'est sur l'exemple de Napoléon qu'il s'appuyait :

Ainsi César dans le char de triomphe aura peur de verser. Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques. « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas », disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme ; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entrouvre illumine à la fois l'art et l'Histoire, ce cri d'angoisse est le résumé de l'art et de la vie [...]. Il [le grotesque] s'infiltré partout, car de même que les plus vulgaires ont maintes fois leurs accès de sublime, les plus élevés paient fréquemment tribut au trivial et au ridicule.

C'est encore une affaire à la fois chrétienne, morale, et politique : cette coïncidence possible du sublime et du grotesque en chacun est le trait d'humanité par excellence, elle justifie évidemment la démocratie en permettant que soit rompue définitivement la ci-devant articulation de la grandeur et de la noblesse. Elle permet aussi de définir, parmi tous les hommes, le poète lui-même.

## Pauvres diables

Hugo n'a jamais présenté de soi-même, parmi les images possibles de quelque chose comme le grotesque, que celle de l'enfant, et c'est Gautier qui fut certainement le premier inventeur d'un portrait sérieux du poète en « pauvre diable », en réalisant une manière de déplacement de la manière grotesque au grotesque de la personne : ce fut l'objet des fameuses *Exhumations littéraires*, de la « collection de têtes grimaçantes », des étranges « médaillons littéraires » qui composent sa propre « préface de *Cromwell* » (je veux dire l'équivalent de cette préface). Le volume a finalement pris pour titre *Les Grotesques* et il y a en partie réalisé, avant Baudelaire, le programme inscrit au seuil des « Veuves », qu'il annonçait dans un beau passage de *Mademoiselle de Maupin* :

Ah ! si j'étais poète, c'est à ceux dont l'existence est manquée ; dont les flèches n'ont pas été au but, qui sont morts avec le mot qu'ils avaient à dire et sans presser la main qui leur était destinée ; c'est à tout ce qui a avorté, et à tout ce qui a passé sans être aperçu, au feu étouffé, au génie sans issue, à la perle inconnue au fond des mers, à tout ce qui a aimé sans être aimé, à tout ce qui a souffert et que l'on n'a point plaint que je consacrerai mes chants ; – ce serait une noble tâche (p. 97).

Est-il question d'examiner la coexistence du sublime et du grotesque dans des figures qui seraient contrastées ? Pas exactement : plutôt de découvrir « une beauté intime au fond de leurs créations les plus hideuses » (p. 70), faire lever de l'obscurité où ils étaient enfouis « la vague aurore d'un clair-obscur » à la façon de Rembrandt. Gautier a cherché, et c'est une première justification du titre qu'il a choisi, à explorer les marges de la littérature officielle, geste que reprend Baudelaire quand il fait dans *Les Fleurs du mal* une place si considérable au baroque.

Gautier remonte donc jusqu'à un poète du moyen âge, perdu de réputation, qui est Villon, parce que « dans les vers mal scandés, à travers les tournures barbares, on voit reluire le poète comme un soleil dans un nuage, comme une ancienne peinture dont on enlève le vernis ». Il a surtout mené une étude systématique des poètes du règne de Louis XIII, beaucoup plus méconnus encore à cette date, et méprisés – ceux qu'il appelle de grands poètes, ainsi Théophile de Viaux et Saint-Amant, ou de grands écrivains comme Cyrano de Bergerac et Scarron, le « chef de l'école burlesque, [...] contrefait et bossu comme une figure du Bamboche. Les déviations de ses vers se répétaient dans les déviations de son épine dorsale et de ses membres ». Ces noms sont en effet sortis de

l'obscurité mais d'autres cas examinés, avec lucidité, par Gautier étaient désespérés : c'est Scalion de Virbluneau, « monstrueusement nul, démesurément plat et gigantesquement médiocre », dont il précise : « c'est précisément parce qu'il est détestable que je m'en occupe » ; c'est le père Pierre de Saint-Louis, dont le ridicule « est un ridicule énorme et titanique qui n'admet aucune comparaison » ; c'est Colletet dont il tend à se gausser, un peu comme de Chapelain faisant la preuve qu'un grand critique n'est pas nécessairement grand poète, et puis Georges de Scudéry, « un très détestable poète et un non moins détestable prosateur », l'auteur d'un « poème barbare et ridicule ».

L'évocation de ces poètes, grands et petits, donne à Gautier l'occasion de définir indirectement ce qu'il appelle le grotesque et que, assez loin de Hugo, il associe d'abord à la condition de « pauvres diables (p. 62 ; p. 449) : des « poètes du second ordre » (p. 45), voire « de troisième ordre » (p. 451), des « *poetae minores* » dont l'originalité, l'excentricité, l'extravagance fantasque charment leur lecteur :

J'avoue que j'en ai par-dessus la tête de grands poètes, de grands génies et autre engeance de cette espèce qui pullule effroyablement par le temps qui court, et que j'aime assez à lire un auteur que je puis trouver mauvais.

S'inscrivant dans cette logique, Baudelaire déclarera son goût pour les « *poetae minores* » :

Par bonheur se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les *poetae minores* ont du bon, du solide et du délicieux ; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs (*Le Peintre de la vie moderne, Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863).

Il apparaît donc que le grotesque consiste d'abord en une préférence pour ce que Gautier appelle « le bon vieil esprit gaulois » au lieu des références antiques : « Ces écrivains dédaignés ont le mérite de reproduire la couleur de leur temps ; ils ne sont pas exclusivement traduits du grec et du latin » – où l'on reconnaît quelque chose de ce que Baudelaire appellera « modernité ». C'est affaire d'esprit et c'est aussi affaire de langue, avant que Malherbe et autres méchants jardiniers de son espèce ne procèdent à leurs monstrueux élagages :

C'était une langue charmante, colorée, naïve, forte, libre, héroïque, fantasque, élégante, grotesque, se prêtant à tous les besoins, à tous les caprices de l'écrivain, aussi propre à rendre les allures hautaines du Cid qu'à charbonner les murs des cabinets de chauds refrains de goinfrie.

« Un art magnifique, grandiose, solennel, mais, osons le dire, sauf deux ou trois glorieuses exceptions, légèrement ennuyeux » saisit le lecteur des œuvres classiques comme le promeneur des jardins de Versailles, « à la vue de ces arbres dont pas une branche ne dépasse de l'autre et dont l'alignement irréprochable ravirait d'aise un instructeur de *landwehr* prussienne ». A cette noble grandeur s'oppose l'intimité d'« un bouquet de noyer près d'une chaumière au toit moussu, fleuri de giroflée sauvage » (la fleur préférée d'Aloysius Bertrand) au lieu des « ifs en quenouille, des buis en pots-à-feu » disposés entre les marbres et les bronzes – intimité qui s'accorde avec le statut du poète *excentrique* et *mineur*, épris de la ligne arabesque par quoi s'exprime sa seule fantaisie, au lieu des géométries glacées de l'art officiel. Ainsi le grotesque, parce qu'il se définit comme excentrique, marginal, conjoint-il étrangement ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le « réalisme » et la fantaisie la plus débridée – diabolique, parce que le bon Dieu a pris le parti de la géométrie, drolatique (avec et sans accent), décorative et touchant même à l'abstraction.

Les « pauvres gloires éclopées, figures grimaçantes, illustrations ridicules » que Gautier extrait de l'ombre tendent donc à se retirer dans des lieux ruinés comme elles, à se complaire à l'idée des vieux châteaux où des sorciers font le sabbat et où « le vent remue le squelette d'un pauvre amant rebuté qui se pendit de désespoir », à trouver refuge dans le *pandémonium* de leur chambre mentale, peuplée de cauchemars dignes de *Smarra* (de Nodier) – ce qui se trouvait dans *Albertus*.

Portraits du poète en Matamore

Il importe que le grotesque des compositions de Cyrano, de Scarron ou de Scudéry se transporte jusque dans leurs physionomies, que les malheurs du pauvre poète fassent rire comme d'un artiste de la dérision mais permettent aussi de voir en lui la pathétique figure d'un « héros de la vie moderne » avant la lettre, livrant un combat perdu d'avance – les histrions de Baudelaire s'y apparentent. A quelques reprises, Gautier évoque la figure du peintre surnommé le Bamboche, le dédain de Louis XIV pour l'école flamande lui conférant une valeur particulière (« Louis XIV avait horreur de la vérité en toutes choses, et surtout en art. Les Flamands lui déplaisaient souverainement ;

il aimait mieux Charles Le Brun, son premier peintre »), et il n'est pas loin de lui attribuer les têtes grimaçantes de ses poètes. Surtout, il file tout au long de ses études une image peut-être empruntée à Callot, qu'il cite à quelques reprises pour son art de l'esquisse et du trait (p. 55 et 214) : le mot « trait » évoque le style, entendu comme « manière » (« à la manière de Callot » est l'expression qui revient dans les deux occurrences que j'ai mentionnées : l'ombre de Hoffmann rôde) et rapporté au stylet, la dague, la rapière.

C'est que Callot, à en croire la préface des *Fantaisies de Gaspard de la Nuit*, s'est fixé aux yeux de la génération de 1830 comme le type même du « raffiné » (d'après ce qui est aussi le titre d'une des fantaisies en question) ; après avoir dépeint Rembrandt sous les traits du « philosophe à barbe blanche qui s'encolimaçonne en son réduit », Bertrand dresse en effet ce portrait :

Callot, au contraire, est le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n'a d'autre inquiétude que de cirer sa moustache.

C'est bien l'indice d'un glissement, des figures campées par le graveur au graveur lui-même, en venant à se dresser lui-même comme une figure grotesque – on a pu voir que ce mouvement est bien celui de Gautier dans son étude, et que cette idée ne doit rien à Hugo malgré le crédit accordé par celui-ci à la singulière catégorie du ridicule. Je rappelle que Baudelaire aussi, dans « Bohémiens en voyage », écrit « à la manière de Callot ».

Ce n'est pas seulement que Callot ait dessiné des bretteurs ni que, parmi tous les personnages de la *commedia dell'arte*, il ait marqué une prédilection pour Matamore et le capitaine Fracasso – c'est encore affaire de technique. Il fut en effet le premier à conformer la gravure sur le modèle de l'écriture, en combinant la résistance du vernis dur à la souplesse de la pointe, substituée au burin ; ce mot de *pointe* renvoie tout ensemble à un instrument et à l'idée de saillie, d'acuité incisive, il appartient au vocabulaire de la gravure, de l'écriture, de l'escrime et de la chorégraphie (relisez les pages consacrées par Baudelaire aux « Peintres et aquafortistes », en 1862).

La métaphore de l'escrime du poète ne cesse de se trouver sous la plume de Gautier, ainsi lorsqu'il relève le défaut d'expérience de Chapelain et assure son lecteur que « pour bien faire des vers, il faut en avoir fait tout jeune, et s'être rompu de bonne

heure les poignets et les membres à ce genre d'escrime », et on lit de Colletet qu'il fut « un fier champion sur le pré du cabinet et que c'est là qu'il se fait tout blanc de son épée. – Je veux dire de sa plume ». Scudéry, ce « capitaine littéraire<sup>4</sup> », lui apparaît comme « le bravache, le fanfaron, le capitaine Fracasse », qui « taille sa plume avec une rapière » : un « matamore » de comédie.

C'est à propos de *Cyrano de Bergerac*, et il est bien vraisemblable que Rostand a lu Gautier avec une vive attention, que la comparaison entre la plume et l'épée est le plus précisément filée, jusqu'à imposer dans le poète, encore, une figure de matamore :

[...] cette audace et cette témérité n'abandonnaient pas Cyrano lorsqu'il quittait l'épée pour la plume ; le même caractère de hardiesse extravagante et spirituelle se retrouve dans tous ses ouvrages ; chaque phrase est un duel avec la raison ; la raison a beau se mettre en garde et se ramasser sous la coquille de sa rapière, la folle du logis a toujours en réserve quelque botte secrète qu'elle lui pousse au ventre et qui la jette sur le pré ; comme le capitaine Chasteaufort, en moins d'une minute elle a gagné et rompu la mesure, surpris le fort, coupé sous le bras, marqué tous les battements, tiré la flanconade, porté le coup de dessous ; elle s'est allongée de tierce sous les armes, elle a quarté du pied gauche, marqué feinte à la pointe et dedans et dehors, estramaçonné, ébranlé, empiété, engagé, volté, paré, riposté, carte, passé et tué, non pas plus de trente hommes, mais plus de trente belles idées vraiment neuves et philosophiques ; les bottes dont elle se sert le plus communément sont les métaphores outrées, les comparaisons alambiquées, les jeux de mots, les équivoques, les rébus, les *concetti*, les pointes, les turlupinades, les recherches précieuses, les sentiments quintessenciés, tout ce que le mauvais goût espagnol a de démesuré, le mauvais goût italien d'ingénieux et de chatoyant, le mauvais goût français de froid et de maniéré. Vous concevez que cette pauvre raison ne peut pas avoir bien souvent le dessus avec un tel adversaire ; cependant elle sort quelquefois victorieuse de ce duel inégal, et fait regretter qu'elle ne remporte pas plus d'avantages sur sa fantasque ennemie.

Au reste, *Cyrano*, sous tous les rapports, est bien de son temps : cette folle audace qu'on lui voit dans la pensée et dans l'action n'était pas raie dans ce siècle ; le matamore, type charmant effacé de nos comédies, comme vont l'être ou

---

<sup>4</sup> Déjà Hugo, à propos du *Cid*, avait désigné Scudéry comme « le capitaine de cette tragi-comédie », la querelle qui s'en était suivie (p. 21).

le sont déjà "heure où je parle les types des Scapins et des Lisettes, n'était réellement qu'un portrait légèrement chargé.

Il ne manquait pas de ces fendeurs de naseaux, la moustache en croc, bien campés, bien guédés, le manteau sur l'épaule, le feutre sur les yeux, fendus comme des compas, armés d'une rapière aussi longue qu'un jour sans pain, qui se battaient avec ceux qui marchaient dans leur ombre, renversaient les escadrons au vent de leur tueuse, et envoyaient défendre au genre humain d'être vivant dans trois jours, sous peine d'avoir affaire à eux.

Or *Les Jeunes France, romans goguenards* constitue une manière de suite, plus surprenante encore, des *Grotesques* parce que, quoiqu'il recoure à la fiction, Gautier y dresse précisément des portraits de poètes contemporains en figures ridicules, caricaturales et grotesques, qui paraissent réunir en un rare suc tous les attributs du *poeta minor* dépeint dans la suite des *Exhumations littéraires*. Ainsi de David Jovard, tristement nommé, qui se convertit du jour au lendemain au romantisme et exhibe une forme de férocité comique :

[...] il se crut obligé à être d'autant plus romantique qu'il avait été classique, et ce fut lui qui dit à jamais ce mot mémorable : Ce polisson de Racine, si je le rencontrais, je lui passerais ma cravache à travers le corps ; et cet autre non moins célèbre : A la guillotine les classiques ! qu'il cria debout sur la banquette du parterre, à une représentation de *L'Honneur castillan*. Tant il est vrai qu'il était passé du voltairianisme le plus constitutionnel, à l'hugolâtrie la plus cannibale et la plus féroce.

Rodolphe, le héros de « Celle-ci et celle-là », rêvant d'installer la littérature dans la vie à travers la minotaurisation (mot d'époque : on comprend qu'il est question de cornes...) d'un mari indifférent, tente d'entretenir en lui-même une humeur également bravache et se figure cette petite comédie :

Je suis jaloux, mais jaloux romantiquement et dramatiquement, de l'Othello double et triple. Je vous surprends ensemble : comme tu es mon ami, le trait serait des plus noirs et la scène se composerait admirablement bien ; il serait impossible de trouver rien de plus don Juan, de plus méphistophélique, de plus machiavélique et de plus adorablement scélérat. Alors je tire ma bonne dague, et je vous poignarde tous les deux, ce qui est très espagnol et très passionné (p. 175).

Il est bien vraisemblable que Gautier a ri d'abondance en préparant *Les Jeunes France* mais la proximité de ce recueil farceur avec *Les Grottesques* n'est pas niable : dans les « exhumations » comme dans les « romans goguenards », c'est du romantisme, de l'époque contemporaine qu'il est évidemment question – du reste, les références à Hoffmann, en particulier, dont la place *a priori* se trouve difficilement dans des études de la poésie française du règne de Louis XIII, abondent dans *Les Grottesques* et on vient de voir que *Les Jeunes France* multiplie les allusions à Hugo et la bataille d'Hernani, laquelle justifie le retour du matamore. Cette dimension du ridicule, qui n'exclut pas le pathétique, a de l'importance aussi dans *Le Spleen de Paris*.

#### Le gilet rouge

Enfin Gautier a ajouté une troisième pièce à cet ensemble d'histoire littéraire d'un nouveau genre, en commençant la rédaction de ses *Souvenirs du romantisme*, œuvre inachevée qui, dans l'état où elle nous est parvenue, déroule un beau ruban d'anecdotes sur fond de bataille d'Hernani, toujours, puisque le premier chapitre est consacré à la première rencontre du poète avec Victor Hugo et que les trois derniers portent sur « la légende du gilet rouge » et la première représentation du drame – ce qui définit une atmosphère à la fois plaisante et guerrière.

Surtout, presque tous les romans goguenards abritaient au moins une allusion au gilet rouge, dont les *Souvenirs du romantisme* restaurent l'apparence véritable, et cela d'une manière bien facétieuse. Le diable sans queue ni cornes qui fait vaciller la raison du malheureux Onuphrius porte « un gilet de velours rouge taillé en pourpoint » (p. 82) et le « jeune merveilleux » qui initie Daniel Jovard au romantisme atteint un tel degré d'excentricité que sa mise paraît bien étrange :

Un habit de coupe singulière, hardiment débraillé et doublé de velours, laissait voir un gilet d'une couleur éclatante, et taillé en manière de pourpoint (p. 94).

Daniel Jovard menace de surenchérir : « vous avez aujourd'hui un gilet rouge, demain il portera un habit écarlate ». De même, que Rodolphe (dans « Celle-ci et celle-là ») parte en quête d'une maîtresse idéale, digne d'une romantique passion : « il choisit le plus extravagants de ses gilets, le plus fashionable et le plus osé de ses habits » ; or Rodolphe peut se flatter d'être poète « puisque environ trois mille lignes rimées par lui allaient paraître sur papier satiné, avec une belle couverture jaune et une vignette inintelligible » – où l'on reconnaît, le compte des vers ayant été quelque peu augmenté, le volume d'*Albertus* (qui en compte 976 seulement). Ce n'est donc pas tant une charge de ses

camarades (du reste, le portrait d'Elias Wilmanstadius est le plus touchant qui soit) qu'une caricature en mosaïque de lui-même que présente Gautier dans cet ensemble : un autoportrait en *grotesque* tout à fait digne de figurer, n'était l'époque, dans la galerie des mascarons du XVIIe siècle commençant.

Car les *Souvenirs du romantisme* ne laissent aucun doute quant à la signification du fameux gilet :

Nos poésies, nos livres, nos articles, nos voyages seront oubliés ; mais l'on se souviendra de notre gilet rouge. Cette étincelle se verra encore lorsque tout ce qui nous concerne sera depuis longtemps éteint dans la nuit, et nous fera distinguer des contemporains dont les œuvres ne valaient pas mieux que les nôtres et qui avaient des gilets de couleur sombre ; il ne nous déplaît pas, d'ailleurs, de laisser de nous cette idée ; elle est farouche et hautaine, et, à travers un certain mauvais goût de rapin, montre un assez aimable mépris de l'opinion et du ridicule.

Qui connaît le caractère français conviendra que cette action de se produire dans une salle de spectacle où se trouve rassemblé ce qu'on appelle *tout Paris*, avec des cheveux aussi longs que ceux d'Albert Dürer et un gilet aussi rouge que la *muleta* d'un *torero* espagnol, exige un autre courage et une autre force d'âme que de monter à l'assaut d'une redoute hérissée de canons vomissant la mort. Car dans chaque guerre une foule de braves gens exécutent, sans se faire prier, cette facile prouesse, tandis qu'il ne s'est trouvé jusqu'à présent qu'un seul Français capable de mettre sur sa poitrine un morceau d'étoffe d'une nuance si insolite, si agressive, si éclatante. A l'imperturbable dédain avec lequel il affrontait les regards, on devinait que, pour peu qu'on l'eût poussé, il fût revenu à la seconde représentation pavoisé d'un gilet jonquille.

Les précisions données par Gautier à son tailleur révèlent que cette pièce était conçue comme « un pourpoint taillé dans la forme des cuirasses de Milan ou des pourpoints des Valois, busqués en pointe sur le ventre en formant arête dans le milieu » (p. 140 et boutonné dans le dos ; le tailleur ne s'y trompe pas : « ceci rentre dans le costume de théâtre plutôt que dans l'habit de ville ». *Le Capitaine Fracasse* permet de préciser les choses, à l'endroit de certaine évocation d'un « justaucorps jaune, bombé en cuirasse » qui adorne le buste de Matamore

« Pauvre diable » donc, comme Villon ou Scarron, comme bientôt Gaspard de la Nuit, comme Xavier Forneret suivant Monselet et conformément au portrait que dresse

Baudelaire dans « Les Bons Chiens », de qui s'exclame : « Arrière, la Muse académique ! » : Gautier semble bien avoir appréhendé le poète, à commencer par lui-même aspirant à l'idéal, à la figure grotesque et sublime du Matamore, ce qui revenait à se déclarer frère des *poetae minores* du règne de Louis XIII, « poète de second ordre » : le « premier ordre », c'était Hugo...

Du côté d'Arsène Houssaye : le poème en prose et la « petite presse »

Fanny Bérat-Esquier a consacré une thèse importante à la dimension journalistique du poème en prose (*Les Origines journalistiques du poème en prose ou Le Siècle de Baudelaire*, Lille 3, 2006, en cours de publication chez Droz), dont elle explore les origines dans la petite presse, à laquelle collaborait abondamment Baudelaire. Elle y observe que nombre de poèmes en prose y sont d'une inspiration lyrique tout à fait traditionnelle et expriment une forme de nostalgie de l'âge classique, ce qui est le cas d'Arsène Houssaye, le dédicataire du *Spleen de Paris*.

Je précise que Houssaye (1815-1896) a appartenu au groupe du Doyenné (avec Nerval), qu'il était propriétaire de *L'Artiste*, administrateur de la Comédie française, inspecteur des Musées de France, directeur de la *Revue du XIXe siècle*, président de la Société des Gens de lettres. Sa production est considérable et variée ; on y observe une passion du théâtre (et des comédiennes) et une passion du XVIIIe siècle. Dans ses *Poésies complètes* (1850) il publie des poèmes en prose déjà parus dans la petite presse (*L'Artiste*) et joint au recueil une déclaration, « L'art et la poésie », dans laquelle il affirme ne pas subir les effets nocifs de la publication dans la presse, à rebours de toute prétention au prosaïsme, donc :

Le journalisme, ce tonneau des Danaïdes où toutes les imaginations de notre temps ont versé leur amphore, finira par engloutir à son horrible festin de chaque nuit les plus pures intelligences, celles que Dieu avait destinées à la poésie. Cependant, il en est qui, luttant contre cette soif brutale, ont réservé pour un autre tonneau, tout en faisant la part du monstre, le vin du pampre idéal qui fleurit dans le cœur. [...]

Lui aussi il a tenté quelques voyages dans l'impossible, à cheval sur un rythme emporté, voulant saisir au vol dans les nues l'idée qui n'avait pas couru le monde. Il s'est indigné contre la vétusté des rimes au point qu'après avoir, dans quelques-uns de ses poèmes antiques, voulu renouveler ces panaches flétris, il a

osé être poète dans le rythme primitif sans rime, sans vers et sans prose poétique, comme dans les *Syrènes* et *La Chanson du vitrier*. [...] Que s'ils veulent savoir sur quelle poétique j'ai mis au vent les voiles de ma barque aventureuse [...] ils feuillèteront ces pages que j'écrivais il y a deux ans dans *l'Artiste*.

Ainsi, une opposition entre journalisme et poésie, ainsi qu'une prétention à innover – mais cette innovation en passe par ce qu'il considère manifestement comme un *retour*, je cite à nouveau : « être poète dans le style primitif sans rime, sans vers et sans prose poétique ». Les nombreux poèmes antiquisants de Houssaye confirment bien cette volonté de revenir à un passé antérieur à toute espèce de corruption, et il se trouve que « Les Syrènes » en fait partie ; je vous en copie le début et la fin pour vous donner une idée de l'objet (composé de trois parties : présentation des syrènes, leur chant, mort d'un passager et conclusion) :

#### LES SYRENES

#### RHYTHME PRIMITIF

#### I

Elles sont toutes là : Agœophone, Pisinoé, Ligye, Molpo, Parthénope ; les unes nées du baiser de la mer sur le rivage et des baisers du soleil sur la vague amoureuse ; les autres nées de la danse de Terpsichore sur le fleuve Acheloüs.

Les syrènes sont sorties de la mer en chantant, quand Vénus a secoué les perles de son sein, son sein doux au regard et à la bouche comme une pêche des vergers de l'Olympe.

Elles sont là, « perfides comme l'onde », groupées sur une île flottante, appelant à elles les lointains passagers.

Celles qui, couronnées de perles et d'herbes marines, sont au sommet du rocher, jouant de la flûte et de la lyre, ce sont les *Vierges de l'Idéal*. Elles chantent les songes de la Poésie ; elles voudraient entraîner les passagers dans les pays d'outre-mer, où l'Idéal pose ses pieds de feu et ses ailes de neige [...]

#### III

[...] Les Syrènes, ce sont les Passions de la vie, – adorables, folles et cruelles ; – le vrai sage les traverse sans se faire enchaîner au mât du vaisseau ; – le poète ne les fuit pas comme le vieil Ulysse ; il se jette éperdument dans leurs bras, il s'enivre de leurs chansons, il creuse sa tombe avec elles.

Car le poète dit que la sagesse est stérile, surtout quand elle se nomme Pénélope et qu'elle enfante Télémaque.

Comme l'écrit Fanny Bérat, il y a là quelque chose d'archaïsant et assez convenu.

Un autre de ses poèmes en prose est plus intéressant, « La Bouquetière de Florence », qui évoque une Italie idéale et invite à la déploration d'une manière lyrique mais qui se consacre à démystifier une figure poétique – la bouquetière est une espionne – en introduisant dans le poème des éléments réalistes et prosaïques.

En fait, « La Chanson du vitrier », présentée du reste dans la section « Contrastes » du volume, est très différente même si elle reprend le sujet d'un petit métier : la situation est désormais parisienne et contemporaine (1849 : le vitrier déclare que sa famille a « déjà donné une année de misère à la République »). Je copie le texte dans son intégralité parce que Baudelaire y fait allusion dans sa lettre-dédicace, parce qu'il constitue une référence implicite de « Le Mauvais Vitrier » et parce qu'il illustre une posture dont Baudelaire, il le ressasse, ne veut pas :

#### LA CHANSON DU VITRIER

dédié à Hoffmann

Oh ! vitrier !

Je descendais la rue du Bac ; j'écoutai, – moi seul au milieu de tous ces passants qui à pied ou en carrosse allaient au but, – à l'or, à l'amour, à la vanité, – j'écoutai cette chanson pleine de larmes.

Oh ! vitrier !

C'était un homme de trente-cinq ans, grand, pâle, maigre, longs cheveux, barbe rousse : – Jésus-Christ et Paganini. – Il allait d'une porte à une autre, levant ses yeux abattus. Il était quatre heures. Le soleil couchant seul se montrait aux fenêtres. Pas une voix d'en haut ne descendait comme la manne sur celui qui était en bas. « Il faudra donc mourir de faim ! » murmura-t-il entre ses dents.

Oh ! vitrier !

« Quatre heures, poursuivit-il, et je n'ai pas encore déjeuné ! Quatre heures ! et pas un carreau de six sous depuis ce matin ! » En disant ces mots, il chancelait sur ses pauvres jambes de roseau. Son âme n'habitait plus qu'un spectre, qui, comme un dernier soupir, cria encore d'une voix éteinte :

Oh ! vitrier !

J'allai à lui. « Mon brave homme, il ne faut pas mourir de faim. » Il s'était appuyé sur le mur comme un homme ivre. « Allons ! allons ! » continuai-je en lui prenant le bras. Et je l'entraînai au cabaret, comme si j'en savais le chemin. Un petit enfant était au comptoir, qui cria de sa voix fraîche et gaie :

Oh ! vitrier !

Je trinquai avec lui. Mais ses dents claquèrent sur le verre, et il s'évanouit ; – oui, madame, il s'évanouit ; – ce qui lui causa un dégât de trois francs dix sous, la moitié de son capital ! car je ne pus empêcher ses carreaux de casser. Le pauvre homme revint à lui en disant encore :

Oh ! vitrier !

Il nous raconta comment il était parti le matin de la rue des Anglais, – une rue où il n'y a pas quatre feux en hiver, – comment il avait laissé là-bas une femme et sept enfants qui avaient déjà donné une année de misère à la République, sans compter toutes celles données à la royauté. Depuis le matin, il avait crié plus de mille fois :

Oh ! vitrier !

Quoi ! pas un enfant tapageur n'avait brisé une vitre de trente-cinq sous ! pas un amoureux, en s'envolant la nuit par les toits, n'avait cassé un carreau de six sous ! Pas une servante, pas une bourgeoise, pas une fillette, n'avait répondu, comme un écho plaintif :

Oh ! vitrier !

Je lui rendis son verre. « Ce n'est pas cela, dit-il, je ne meurs pas de faim à moi tout seul : je meurs de faim, parce que ma femme et ma nichée sont sans pain, – des pauvres galopins qui ne m'en veulent pas, parce qu'ils savent bien que je ferais le tour du monde pour un carreau de trois francs ! »

Oh ! vitrier !

« Et la femme ! poursuivit-il en vidant son verre, un mormot sur les genoux et une marmaille au sein ! Pauvre chère gamelle où tout le régiment a passé ! Et, avec cela, coudre des jaquettes aux uns, lavé le nez aux autres ; heureusement que la cuisine ne lui prend pas de temps. »

Oh ! vitrier !

J'étais silencieux devant cette suprême misère ; je n'osais plus rien offrir à ce pauvre homme, quand le cabaretier lui dit : « Pourquoi donc ne vous

recommandez-vous pas à quelque bureau de charité ? – Allons donc ! s'écria brusquement le vitrier, est-ce que je suis plus pauvre que les autres ? Toute la vermine de la place Maubert est logée à la même enseigne. Si nous voulons vivre à pleine gueule, comme on dit, nous mangerions le reste de Paris en quatre repas. »

Oh ! vitrier !

Il retourna à sa femme et à ses enfants, un peu moins triste que le matin, – non point parce qu'il avait rencontré la charité, mais parce que la fraternité avait trinqué avec lui. Et moi, je m'en revins avec cette musique douloureuse qui me déchira le cœur :

Oh ! vitrier !

Nous aurons l'occasion d'examiner plus tard ce texte ; j'attire dès maintenant votre attention, cependant, sur l'allusion à la République, sur l'évocation d'une possible révolution du petit peuple, sur le refus de la charité au profit de la fraternité – grande valeur des républicains de 48. Steve Murphy et beaucoup d'autres méprisent Houssaye mais il faut reconnaître que dans ce poème, celui-ci exprime aussi le désarroi suscité par les journées de juin 1848. Le poème qui suit, dans le recueil de 1850, s'intitule « Le Déluge » et a pour refrain : « La Fraternité seule est debout sur la terre » (je précise qu'il s'agit cette fois d'un poème en vers).

Aloysius Bertrand

Dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, on lit :

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Il est bien certain en tout cas que c'est Baudelaire qui, le premier d'une longue théorie, a associé le nom de Bertrand au « poème en prose » (non sans désigner, toutefois, *Le Spleen de Paris* comme une « tortueuse fantaisie », dans sa lettre à Arsène Houssaye, ce qui ramène à Hoffmann) mais Bertrand, quant à lui, n'a jamais raisonné dans ces termes. Cependant, on y reviendra, la « tortueuse fantaisie » de Baudelaire est assimilée à un

serpent étrangement tout queue tout tête, assimilable à l'*ouroboros* (le serpent qui se mord la queue, infiniment), lui-même emblème satanique et symbole du Grand Œuvre. Quelque chose de *Gaspard de la Nuit* se conserve là.

Qu'Arsène Houssaye connaisse l'œuvre de Bertrand est bien certain, il a même été l'un des premiers à en faire état et à déplorer, dès 1847, l'impossibilité de se procurer un volume de *Gaspard de la Nuit*. Dans *Voyage à ma fenêtre*, en 1851, il établissait toutefois un lien certainement douteux entre la pauvreté de l'homme et la « petitesse » de son œuvre :

Il vivait de peu, il se consumait dans cette tristesse des poètes qui doivent mourir à l'ombre, qui le pressentent et qui n'ont pas le courage de courir vers le soleil. Pour toute consolation, il caressait ses petites ballades, ses stances mignonnes, ses sonnets fantastiques, comme dit si bien encore Sainte-Beuve, « pareil à cet enfant de l'antique églogue qui, tout occuper à façonner une cage de joncs pour mettre des cigales, ne voit pas que le renard lui mange son déjeuner [...]».

Ceux qui aiment les imageries, les découpures, les tours de force à la Callot, les profils lumineux à la Rembrandt, les miniatures chinoises, trouveront les mille et mille joies enfantines de l'art dans le livre d'Aloysius Bertrand.

Il est difficile de mesurer l'importance de la lecture de *Gaspard de la Nuit* dans l'histoire de la conception du *Spleen de Paris*. Les différences sautent aux yeux, à commencer par celle qui tient à la désignation de l'œuvre : Bertrand désigne ses pages comme des *fantaisies, scènes de comédie, ballade, fragment d'un voyage, prose, bambochade, fable, mélodie, traduction...* (Voir *La Toison d'or*, n° 3, p. 102-103). Sainte-Beuve tendra à privilégier, dans sa notice, l'appellation de « ballades en prose », ce qui ne renvoie pas à la forme médiévale mais à la pratique romantique, illustrée par Goethe et Scott, de la poésie narrative d'inspiration mi-historique, mi-légitime, voisine de la chanson populaire, dont un exemple fameux est celui du *Roi des Aulnes*. Ainsi que l'a montré Simone Bernard dans sa thèse sur le poème en prose, une origine du genre se trouve dans les traductions en prose des ballades étrangères et Goethe comme Scott a sa place dans cette histoire – noter que Bertrand évoque indirectement son *Roi des Aulnes* dans l'une de ses épigraphes. Le modèle constitué par les ballades étrangères, anglaises ou allemandes souvent, traduite en prose française – de la poésie narrative (voir Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, PUF, 2003) – a alors une

grande importance. On peut penser aussi aux chansons indiennes contenues dans *Atala* et à la supercherie de Mérimée dans *La Guzla*, prétendument des chansons « illyriques » traduites en français.

Lorsqu'il tente de caractériser la forme qu'il met au point, autrement que par les termes de *fantaisies* ou de *bambochades*, c'est sur le travail de la prose que Bertrand met l'accent. Dans son projet d'annonce de publication, il évoquait « une production littéraire en prose » qu'il semblait rattacher confusément à l'ordre du romanesque :

*La Revue de la Côte-d'Or* publiera dès le jour de la mise en vente un extrait de cet ouvrage qui serait dit-on, le précurseur d'un roman historique dont le sujet est tiré de l'histoire de Dijon aux temps de chevalerie.

Ce qui peut relever de la déclaration publicitaire. L'important me semble la mention : « production littéraire en prose », qui ne fait pas apparaître l'idée de poésie. La notion de prose, comme l'indique une lettre adressée à David d'Angers en 1837, l'emporte à ses yeux :

[...] *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose.

L'examen des instructions destinées au metteur en page permet peut-être d'en savoir davantage :

*Règle générale.* – Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de *pièces*.

M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six*, et même *sept alinéas ou couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers.

Je relève l'usage, à deux reprises, de la formule « comme si », associée aux termes de poésie et de strophes de vers ; il semble que Bertrand ne conçoive pas d'utiliser le terme de *poésie* pour désigner une « production littéraire en prose », ce qui confère une importance, pour lui, à la mesure prosodique traditionnelle. Sa propre appréhension de la forme qu'il met au point oriente du côté de la ballade, entendue au sens précédemment précisé – d'où le retour du mot « couplet », qui entre curieusement en concurrence avec un terme typographique et nullement (fût-ce vaguement) prosodique : *alinéa*.

Victor Pavie, qui a eu entre les mains ces indications, les comprenait de la manière suivante (dans ses *Souvenirs*, recueillis dans *Le Keepsake*) :

Il [le manuscrit] était rehaussé de rubriques rouges et bleues, illustré de lettrines, avec des figures cabalistiques sur les marges, et portait pour titre : *Gaspard de la Nuit, fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Ce n'étaient plus des vers, mais de petites pièces en prose, divisées en sept livres, avec des alinéas pour strophes, où le rythme de la période et l'harmonieux enchevêtrement des mots suppléaient, par-delà, au mètre et à la rime.

Voilà qui confirme que les pièces de *Gaspard de la Nuit* ne sont nullement destinées à être chantées mais à être lues, dans un livre soigneusement imprimé où l'usage des blancs permettrait de faire visuellement résonner les mots (Mallarmé retrouvera quelque chose de ce vœu quand il composera *Un coup de dés*, et il l'explicitera dans une préface où apparaîtra le terme de *partition*). Le travail de la prose de Bertrand est donc travail *d'écriture* que doit venir parachever une impression – d'où l'inclusion, problématique, du manuscrit de Gaspard dans le livre de Bertrand : semble s'imposer l'idée que le volume se raconte lui-même, se consacre à ses propres conditions, difficiles, de possibilité. Plus précisément encore : la *quasi* absence de *verso* dans le manuscrit engage à regarder chaque pièce comme une composition destinées au regard, charmé aussi par des jeux typographiques et même par la suggestion de légères enluminures, soit comme l'équivalent d'une vignette ou d'une gravure – voici revenir Callot et Rembrandt, suscités par une rêverie attachée à l'alternance mystérieuse, sur la page, du noir et du blanc. Alors, l'inscription de l'image dans la prose, par le biais du travail d'imprimerie, viendrait en lieu et place d'une musique perdue, ce qui introduit matériellement dans le recueil une dimension *pittoresque*, pour reprendre le mot de Baudelaire : dans ce régime nocturne et diabolique, il n'y a plus de vers mais seulement quelque chose comme des strophes, et un lecteur doit se disposer à chanter mentalement des alinéas isolés par le blanc. Si l'on s'intéresse, au demeurant, à la représentation de la musique dans l'œuvre, on constate qu'elle se révèle toujours discordante : c'est le « gargouillement burlesque de lazzi et de roulades », qui rappelle une « indigestion de Comédie Italienne », de la « viole de gamba », dont une corde se casse comme la chanterelle du luth de « La Ronde sous la cloche » ; de même, dans « Départ pour le Sabbat », « on entendait comme geindre un archet sur les trois cordes d'un violon démantibulé ». Les cloches des « Deux Juifs » sont fêlées, la « sérénade »

laisse place à « une symphonie discordante et ridicule » et, dans *Les Grandes Compagnies*, « une cornemuse qui se désenflait pleurnicha comme un marmot à qui on perce une dent ». Le travail de l'écriture et de la typographie inscriraient de la sorte l'équivalent d'une musique dans une prose dès lors susceptible de devenir elle-même un équivalent de la poésie, quand une harmonie s'est perdue.

Je suis portée à penser que *Gaspard de la Nuit* s'inscrit dans le fil d'une interrogation quant au « possible de la poésie moderne » dès lors que son destin, depuis que la pratique de la diction disparaît, est d'être imprimée aux pages d'un livre. La dimension typographique de l'entreprise est primordiale et on n'en trouve aucun équivalent dans l'œuvre de Baudelaire.

Si l'on se place sur le plan formel, le rapprochement est assez difficile aussi. Bertrand privilégie une forme qui se rencontre dans *La Guzla* de Mérimée mais qui est tout à fait absente du *Spleen de Paris*. Le plus souvent ses pièces sont composées de six alinéas d'environ deux lignes et demi, généralement reliés ensemble par un jeu de répétition, une anaphore au moins syntaxique, et elles se closent par une sorte d'envoi ; qu'on examine ainsi « Harlem », qui ouvre l'ensemble :

Quand d'Amsterdam le coq d'or chantera,  
La poule d'or de Harlem pondra [sic].  
*Les Centuries de Nostradamus.*

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neef, David Téniers et Paul Rembrandt ;

Et le canal où l'eau bleue tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie, et le stoël où sèche le linge au soleil, et les toits, verts de houblon ;

Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie ;

Et l'insouciant bourguemestre qui caresse de la main son menton double, et l'amoureux fleuriste qui maigrit, l'œil attaché à une tulipe ;

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie ;

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisan mort.

Voici encore « Les Cinq Doigts de la main » :

Une honnête famille où il n'y a  
jamais eu de banqueroute,  
où personne n'a jamais été pendu.  
*La parenté de Jean de Nivelles.*

Le pouce est ce gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise, qui fume sur sa porte, à l'enseigne de la double bière de mars.

L'index est sa femme, virago sèche comme une merluche, qui dès le matin soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse.

Le doigt du milieu est leur fils, compagnon dégrossi à la hache, qui serait soldat s'il n'était brasseur, et qui serait cheval s'il n'était homme.

Le doigt de l'anneau est leur fille, leste et agaçante Zerbine qui vend des dentelles aux dames et ne vend pas ses sourires aux cavaliers.

Et le doigt de l'oreille est le Benjamin de la famille, marmot pleureur, qui toujours se trimbala à la ceinture de sa mère comme un petit enfant pendu au croc d'une ogresse.

Les cinq doigts de la main sont la plus mirobolante giroflée à cinq feuilles qui ait jamais brodé les parterres de la noble cité de Harlem.

On voit qu'est détectable, dans ces pièces, une métrique : le travail de Bertrand repose sur l'alternance, le parallélisme et le bouclage, ce qui n'est nullement la loi dans la poésie en prose de Baudelaire, par ailleurs beaucoup plus variée sur le plan formel. Toutes les pièces du recueil, en particulier, ne s'apparentent pas à des tableaux comparables à ceux qu'on vient de voir.

En ce qui concerne la thématique de *Gaspard de la Nuit*, elle se distingue essentiellement de celle du *Spleen de Paris* du fait que Bertrand se soit en effet concentré sur « la vie ancienne » et non « la vie moderne ». On peut toutefois relever que la ville forme le milieu principal de l'ensemble et que celui-ci est placé sous le signe du Diable, faute qu'une harmonie (c'est l'objet du Prologue) puisse désormais se trouver : 6, qui correspond au nombre d'alinéas préféré de Bertrand mais aussi au nombre de livres des *Fantaisies*, a aussi sa place désignée dans *Le Spleen de Paris* puisque Baudelaire imagine ceci :

J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du Kaléidoscope peut bien être poussé jusqu'au Cabalistique 666 et même 6666<sup>5</sup>. On sait que 6 est le chiffre du Diable. L'autre point, qui s'accorde avec celui-ci, est que *Gaspard de la Nuit* est une œuvre dominée par la nuit, comme son titre l'indique – d'où cette constellation commune : prose, ville, Diable, nuit. La même constellation se trouve dans les *Veilles* de Bonaventura, par exemple, et généralement dans les œuvres où est posée la question même de la prose et qui, le plus souvent, se teintent d'une nuance fantastique – je pense aussi au *Marchand de sable* de Hoffmann, référence majeure pour Baudelaire aussi bien que pour Bertrand. L'image du diable et de la marionnette humaine, dans le poème de Bertrand adressé à David d'Angers annonce la formule célèbre de Baudelaire, dans « Au lecteur », suivant laquelle « c'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! ».

Il est donc bien possible que la référence à *Gaspard de la Nuit* soit une facétieuse embûche disposée par Baudelaire sous les pieds de Houssaye mais on distingue en effet un enjeu commun aux deux poètes, qui a trait aux rapports de la prose avec le principe d'espérance, avec l'idéal d'une harmonie.

Plutôt qu'une coquetterie, je serais portée à voir dans la référence de Baudelaire à Bertrand une manière de marquer la singularité de sa propre entreprise en écartant des soupçons que pourrait susciter leur commune articulation de la prose, la discordance, la nuit et le diable.

## Conclusion

Le « petit poème en prose » ne peut donc aucunement être présenté comme une création *ex nihilo* de Baudelaire ; on voit que son invention s'inscrit dans une histoire qui est celle du transfert à la prose de possibilités poétiques naguère exclusivement réservées au vers, dans un contexte où le principe d'espérance traditionnellement associé à ce dernier semblait ne plus dorénavant pouvoir être soutenu.

Toutefois l'histoire artistique de Baudelaire concentre l'histoire littéraire d'une manière singulière ; il convient donc maintenant d'examiner quelle fut la réflexion du poète quant à ce qu'il appelait lui-même, dans son étude sur Hugo, « le possible de la poésie moderne ».

---

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, canevas de la dédicace du *Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 365.

## Préambule

Vous trouverez dans cette liasse deux cours : le premier porte sur le chemin qui a pu conduire personnellement Baudelaire à son invention du poème en prose (je retiens principalement la révolution de 48 et le procès des *Fleurs du mal*). Le second cours, qui commence p. 8, présente une généalogie de la notion de modernité qui doit éclairer le traitement imposé au beau idéal dans *Le Spleen de Paris*.

Je viens de lire *Défigurations du langage poétique*, de Barbara Johnson (Flammarion, 1979 ; j'ai l'impression que le livre a été écrit directement en français). Il s'agit d'une réflexion sur le poème en prose suivant Baudelaire puis Mallarmé, qui se compose de quatre parties dont les trois premières portent sur *Le Spleen de Paris*. Barbara Johnson défend la thèse suivant laquelle le poème en prose écrit la disparition de la poésie, ce qui constituerait sa poésie propre – cette thèse me semble difficile à discuter, j'y adhère pleinement. Le livre s'organise autour d'analyses de quelques textes : particulièrement la dédicace à Houssaye, « Un hémisphère dans une chevelure », « Le Thyrses », « L'Invitation au voyage » ; la question posée y est toujours celle du rapport entre la prose et le vers. Barbara Johnson, sa traductrice aux Etats-Unis, est marquée par la pensée de Derrida et exploite spécialement la notion de différence comme de *différance* ; on peut trouver sa manière datée, elle l'est, et certains propos un peu vagues et abscons, mais ce livre est vraiment très intelligent. Ce qui m'y plaît spécialement, c'est qu'il déploie sans le dire une démarche essentiellement *logique*, beaucoup plus que le livre de Steve Murphy, assurément fort utile mais centré sur des questions idéologiques et politiques (cela ne lui enlève rien mais je rappelle au passage que *Logiques du dernier Baudelaire* ne porte que sur une partie du recueil, *grosso modo* celle où il est question des pauvres). Je crois que Steve Murphy prépare un volume collectif, aux Presses universitaires de Rennes, sur *Le Spleen de Paris* ; cette lecture vous rendra assurément service (je connais d'autres volumes de la même collection, dirigée par S. Murphy, et les ai toujours trouvés riches).

Vous n'avez pas besoin de lire intégralement le livre de Barbara Johnson, dont je tirerai ce qui me paraît pouvoir vous servir, mais je vous conseille au moins de le feuilleter pour en saisir l'esprit ou la couleur (ne l'achetez pas, consultez-le seulement car il est épuisé et fort cher).

Je profite de la circonstance pour vous indiquer aussi que la lecture des poèmes en prose de Mallarmé (dans *Divagations*) est loin d'être inutile. Pour une grande part, ces

poèmes sont une glose de ceux de Baudelaire (voyez en particulier « Le Phénomène futur », « Pauvre enfant pâle », « La Déclaration foraine » qui borde « Le Vieux Saltimbanque »). Du même Mallarmé, lisez « L'Aumône », poème en vers mais d'un esprit assez voisin de celui avec lequel vous vous familiarisez (il en existe plusieurs versions aux titres différents ; j'en ai choisi une) :

Prends ce sac, Mendiant ! tu ne le cajolas  
Sénile nourrisson d'une tétine avare  
Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.

Tire du métal cher quelque péché bizarre  
Et, vaste comme nous, les poings pleins, le baisons  
Souffles-y qu'il se torde ! une ardente fanfare.

Eglise avec l'encens que toutes ces maisons  
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie  
Le tabac sans parler roule les oraisons,

Et l'opium puissant brise la pharmacie !  
Robes et peau, veux-tu lacérer le satin  
Et boire en la salive heureuse l'inertie,

Par les cafés princiers attendre le matin ?  
Les plafonds enrichis de nymphes et de voiles,  
On jette, au mendiant de la vitre, un festin.

Et quand tu sors, vieux dieu, grelottant sous tes toiles  
D'emballage, l'aurore est un lac de vin d'or  
Et tu jures avoir au gosier les étoiles !

Faute de supputer l'éclat de ton trésor,  
Tu peux du moins t'orner d'une plume, à complies  
Servir un cierge au saint en qui tu crois encor.

Ne t' imagine pas que je dis des folies.  
La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim.  
Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies

Et surtout ne va pas, frère, acheter du pain.

Se libérer de Baudelaire, se remettre aussi de sa mort, a été pour Mallarmé l'une des plus grandes tâches ; Mallarmé s'est fait contre Baudelaire (j'emploie *contre* comme Sacha Guitry disant qu'il est « contre les femmes, tout contre »).

## L'itinéraire de Baudelaire

Baudelaire a écrit que *Le Spleen de Paris* constituerait un « pendant » aux *Fleurs du mal* et l'on sait que la composition en prose de poèmes rappelant « Le Crépuscule du soir », « La Chevelure », « L'Invitation au voyage » leur est postérieure, ce qui a paru si extraordinaire que longtemps a prévalu l'idée (assez injurieuse, dans la mesure où elle suggère que le poète versifie) qu'il s'agissait là de brouillons en prose de pièces mises en vers un peu plus tard. Une grande question sera donc de comprendre quel itinéraire l'a ainsi conduit vers la poésie prosaïque, quel « possible de la poésie moderne » (pour reprendre une formule qui se trouve dans son essai sur Victor Hugo) se recueille là et pour quelles raisons.

### Bilan du cours précédent

On a vu dans le cours précédent que le XIXe siècle consacrait progressivement une promotion générale de la prose, qui pouvait s'expliquer par des raisons imbriquées et complexes :

- La Terreur a vu une utopie se retourner d'une façon épouvantable (voir Hugo, *Quatrevingt-treize*) et le principe d'espérance ne plus pouvoir soutenir comme naguère l'entreprise poétique.
- Au lendemain de la Révolution, l'écriture en vers, telle que la pratiquaient les « métromanes » du XVIIIe siècle, n'allait donc plus de soi, d'où une réflexion sur la

prosodie, d'une part, et sur la prose d'autre part, qui s'exprime par exemple dans *Illusions perdues*.

- La prose qui commençait de s'imposer comme un objet singulier, plutôt que comme un reste (je pense à Monsieur Jourdain, à la définition de la prose comme non vers), tendait par opposition au vers, forme perçue comme « noble » (au sens à la fois stylistique et politique du mot), à se lier au prosaïsme, la trivialité – sa promotion coïncidant d'une certaine manière avec celle du peuple qu'avait affirmée la Révolution. Il s'agit, comme Hugo le répète tout au long de son existence, de parachever la Révolution politique par une Révolution poétique, ce qui en passe par la dislocation de l'alexandrin mais aussi par le renoncement à cette « forme symbolique », au profit d'une autre (qui pourrait être un équivalent de l'*ostinato* musical, forme qui repose sur l'évitement de l'harmonie, sur l'ajournement indéfini d'une résolution – c'est Flaubert qui, dans sa correspondance, répète combien le travail de la prose, par opposition au vers, expose à l'inachèvement, du fait de l'absence de règle ; d'où l'image obsédante d'une démangeaison, d'un prurit, d'un labeur infini).
- La prose, irrégulière par définition, pouvait apparaître comme l'instrument adapté au sentiment grandissant d'une forme de désordre, d'une rupture entre la subjectivité et l'objectivité d'un monde perçu comme immaîtrisable.
- La Révolution ayant révélé dans l'Histoire une puissance terrible dont chacun, fût-il dissimulé au plus profond des vallées, subit la morsure, il semblait aussi que les arts y fussent soumis et que les idées d'absolu, d'idéal, d'universalité, dussent laisser la place à d'autres : ainsi Baudelaire affirme-t-il la supériorité du modèle sur l'idéal, au nom d'une exigence nouvelle, faire sa part à ce qu'il appelle « notre pauvre moi », « notre ligne brisée ». Dans ces conditions se pose en effet la question du « possible de la poésie moderne » (formule que je tire de l'essai de Baudelaire sur Victor Hugo).

Assurément, Baudelaire engage sa carrière de poète en maniant le vers et en cultivant ce que j'ai appelé « le principe d'espérance ». Assurément aussi, vient un moment où il élabore autre chose, la prose, sur la base peut-être d'un « principe de désespérance » (je

pense à Mallarmé, déclarant à Cazalis, après sa découverte du « Néant » : « je chanterai en désespéré », ce qui relève, au-delà de l'oxymore, de l'*adunaton*).

Simultanément il renvoie, toujours, à l'ancien système symbolique dont j'ai déjà parlé : je veux dire et je l'expliquerai (enfin, je me justifierai de le penser) qu'il travaille la discordance comme une empreinte de l'harmonie perdue, il compose en quelque sorte de la poésie à l'envers.

Je crois que dans l'histoire de Baudelaire, deux dates principales peuvent être retenues qui permettent de fixer des moments d'un passage, celui-ci fût-il nécessairement, et comme tous, labile : 1848 et 1857 – la révolution et le procès des *Fleurs du mal*.

## La révolution de 1848

Né en 1821, Baudelaire est relativement éloigné, dans le temps, de la Révolution mais il a 9 ans en 1830 et 27 ans en 1848, cette seconde date important évidemment beaucoup plus que la première. On retiendra donc qu'il aura principalement connu deux régimes bourgeois, celui de la monarchie de Juillet et celui du Second Empire. Noter que Flaubert aussi est né en 1821 et que les affinités entre les deux hommes sont extraordinaires (voir le texte capital de Baudelaire sur *Madame Bovary*).

L'agrégation n'engage pas à multiplier les questions d'ordre biographique et j'ignore tout à fait quelle est la part personnelle, psychologique, qui entre dans la substitution du « principe de désespérance », ou de quelque chose qui s'y apparente, au « principe d'espérance » – je peux avoir des intuitions, tenter de comprendre les dispositions psychologiques d'un individu mais cela n'est pas aisément transmissible, peut-être pas tout à fait sérieux ; de toute façon on n'enseigne pas sur la base d'une empathie avec l'auteur de l'œuvre à examiner. Le point de vue que j'adopte serait plutôt historique, au sens où je m'interroge sur la manière dont l'œuvre de Baudelaire réverbère une situation historique, au-delà de lui, et la transforme ; j'ajoute que le parti d'un regard historique est de grande portée parce qu'il est en réalité métaphysique : raisonner en termes historiques comme Baudelaire le fait suppose l'abandon de l'absolu ou de l'idéal ; or cet abandon est *moderne* – il va de soi que la chose a des retombées sur le plan des formes poétiques, dont j'espère que vous acceptez désormais l'idée qu'elles sont « symboliques ».

De tous les malheurs de Baudelaire il me semble judicieux d'en retenir un seul, qui peut-être est le point de concentration de tous, la pauvreté : en 1842, majeur, il hérite d'un capital de 75000 francs qu'il dilapide bien vite, après quoi (en 1844) son beau-père Aupick convoque un conseil judiciaire ; sous tutelle, il compose chaque mois avec 200 francs, ce qui est fort peu (je relève dans ses comptes qu'une redingote lui coûte 170 francs). Il s'ensuit que le poète est condamné à la « vie de bohème », la chasse à l'animal impitoyable appelé pièce de cinq francs (je cite approximativement Henry Murger, dans *Scènes de la vie de bohème*) : en l'absence de mécène, bien sûr, il lui faut gagner sa vie avec sa plume, d'où la contribution à d'assez nombreux journaux, les salons de peinture, etc.

On peut penser que cette situation financière constitue un des éléments qui déterminent Baudelaire à s'assimiler à ceux qu'il appelle, dans « Les Veuves », « les éclopés de la vie » : prostituées, mendiants, misérables... Il appartient à ce que Sainte-Beuve appelait le « prolétariat littéraire » ; il faut bien mesurer l'importance de ce terme : la bohème se rapproche des « classes dangereuses » et elle trouve (Baudelaire trouve) dans l'œuvre de Blanqui, par exemple, l'une de ses voix.

Dans ces conditions, on peut bien comprendre que, en février 1848, le poète s'engage du côté des républicains, c'est-à-dire du côté des utopistes, justement, dans la pensée (provisoire) que l'action peut être « la sœur du Rêve » (« Le Reniement de saint Pierre révoquera très haut cette idée de jeunesse »).

Baudelaire non seulement monte sur les barricades mais il contribue bientôt à trois journaux (le droit de timbre que devaient acquitter les journaux vient d'être supprimé par le gouvernement provisoire) : il fonde *Le Salut public* (27 février-1<sup>er</sup> mars ; c'est lui qui trouve le nom de cette feuille) avec Champfleury et Charles Tourbin (je cite ce nom mais ne le connais pas ; il ne s'agit pas d'un écrivain alors que Champfleury en est un : le père du mouvement appelé « Réalisme », qu'il organise vers 1850 autour de la figure de Courbet), collabore à *La Tribune nationale* (mi-avril à 6 juin) puis au *Représentant de l'Indre* (20 octobre). On lit dans son article publié dans ce dernier journal :

Mais il importe avant tout de bien constater ce fait, c'est qu'une fois, une seule fois peut-être dans l'histoire de l'humanité, un mouvement s'est produit, qui a rallié en un faisceau toutes les opinions primitivement existantes, et qu'une époque, une journée, une heure a existé, dans le temps, où les sentiments divers de tant d'individus ne furent plus qu'une immense espérance.

Je souligne, bien sûr, l'emploi de ce mot *espérance*.

Comme on sait, les choses tournent rapidement très mal : la majorité libérale du gouvernement tend à museler la minorité socialiste et la question du droit au travail, qu'en réalité ce gouvernement refuse de traiter, est mise de côté – le capital s'accroît tandis que les revenus diminuent (c'est une partie de la leçon de « La Chanson du vitrier » d'Arsène Houssaye, qui n'est assurément pas un imbécile en dépit de son message fraternel) ; le 28 février, déjà, les ouvriers manifestent pour obtenir un ministère du Travail – en vain. J'avoue résumer ici ce que je lis sur... Wikipedia (après vérification !) :

Dans *L'Organisation du travail* (1839), Louis Blanc prévoyait, sous le nom d'*Ateliers sociaux*, la création de coopératives de production, associations d'ouvriers de la même profession, sans patron. L'État devait en favoriser la création en fournissant le capital initial. Créés dans l'urgence, les Ateliers nationaux cherchent à contrecarrer ce modèle en s'inspirant des ateliers de charité existant déjà sous l'Ancien Régime.

La révolution de 1848 porte Louis Blanc au gouvernement provisoire qui proclame, le 25 février, le droit au travail. Louis Blanc demande vainement à ses collègues du gouvernement, la création d'un ministère du travail, avec une équipe, un budget et la possibilité politique de prendre des décrets. Afin de l'obliger à rester solidaire du gouvernement et de calmer les classes populaires, tout en l'éloignant du centre de prise de décisions, on charge Louis Blanc de diriger la Commission du Luxembourg où économistes libéraux, théoriciens socialistes et délégués des ouvriers parisiens doivent mettre sur pied un Plan d'organisation du travail. S'opposent alors les ateliers sociaux (sans budget, commission du Luxembourg) et les ateliers nationaux (avec budget, gouvernement provisoire, modèle des ateliers de charité).

Les Ateliers nationaux, considérés comme ayant été ouverts le 27 février 1848, sont fermés le 21 juin 1848. Au départ, les ouvriers chômeurs doivent se rendre à la mairie de leur arrondissement (Paris en compte alors 12) avec un certificat de leur logeur, qui garantit leur domicile à Paris ou dans le département de la Seine. Ce certificat visé par le commissaire de police du quartier est échangé contre un bulletin d'admission aux Ateliers nationaux. Mais les mairies sont débordées par l'afflux des chômeurs, dont le nombre passe de 6 000 le 15 mars, à 30 000 le 30 mars, puis à 64 000 le 16 avril pour culminer à 117 000 le 30 avril. Le travail susceptible de leur être fourni ne suit pas, et les chômeurs éconduits récriminent. Aussi pour prévenir le risque de troubles, le regroupement d'ouvriers de la même profession pouvant devenir un ferment de coalition, Thomas décide rapidement de centraliser les demandes par un bureau au niveau de l'arrondissement où les chômeurs devront se rendre à un jour fixé.

Symbole de la fraternisation et de l'unanimité républicain qui prévalent au lendemain de la révolution de février, les Ateliers nationaux sont les victimes du changement politique qui s'opère au printemps 1848. La révolution est l'œuvre des Parisiens mais l'instauration du suffrage universel masculin donne à la province un énorme pouvoir politique. Les notables qui ont provisoirement disparu réapparaissent et reprennent le pouvoir réel. Les résultats des élections

du 23 avril à l'Assemblée nationale sont une grande déception pour les milieux républicains progressistes. La très grande majorité des députés élus sont des républicains modérés ou bien des républicains du lendemain.

Pour les nouveaux (en fait anciens) dirigeants de la France, les Ateliers nationaux sont une horreur économique et sociale et un danger politique. Élus par des propriétaires, des boutiquiers, des rentiers, ils sont révoltés à l'idée que l'on paye des ouvriers à ne rien faire et que des secours soient organisés, alors que pour eux la charité privée doit y pourvoir. Plus fondamentalement ils sont opposés à une intervention de l'État dans le domaine économique et dans la régulation des relations entre les entrepreneurs et leurs salariés (la grève et les syndicats sont alors interdits et la loi de 1841 sur le travail des enfants à bien du mal à être appliquée en France) ; ils considèrent à tort que les Ateliers nationaux sont un gouffre financier et un désastre moral (« une grève organisée à 170 000 francs par jour, soit 45 millions par an [...], un foyer actif de fermentation permanente [...], l'altération la plus affligeante du caractère si glorieux et si fier du travailleur », selon le Comte de Falloux), alors que leur coût dans le budget du gouvernement est minime (autour de 1 %). De plus l'incapacité de l'organisation à leur fournir un emploi rend, sur leurs lieux de rassemblement ou sur les boulevards, de nombreux ouvriers désœuvrés et disponibles, sensibles aussi bien à la propagande politique des républicains et des socialistes que des bonapartistes dont le prétendant Louis-Napoléon Bonaparte est l'auteur d'une brochure à caractère social, *De l'extinction du paupérisme* (1844).

L'échec de la manifestation populaire du 15 mai décapite le mouvement républicain progressiste. Dès le 16 mai, la Commission du Luxembourg est supprimée et Louis Blanc menacé de poursuites par l'Assemblée nationale. Les listes d'inscription aux Ateliers nationaux sont closes. Le 20 juin, l'Assemblée vote la fermeture des Ateliers et le 21 juin la Commission exécutive décide l'application du décret du 24 mai : les ouvriers âgés de 18 à 25 ans doivent s'enrôler dans l'armée, et les autres doivent se tenir prêts à partir en province. Ce décret est publié le 22 juin au journal officiel de l'époque, *Le Moniteur*. Une délégation ouvrière est violemment éconduite par Marie, membre de la Commission exécutive. Les premières barricades s'élèvent alors dans Paris : c'est le début de l'insurrection populaire des Journées de Juin.

J'anticipe un petit peu pour souligner que la question de la charité, vertu chrétienne sans doute mais pis-aller politique, constitue après 1848 une question cruciale, ce qui explique l'opposition établie par Houssaye, dans « La Chanson du vitrier », entre *charité* et *fraternité*. : cette question a du sens pour Baudelaire et il est prudent de ne pas hurler avec les loups de la critique pour désigner Houssaye comme un simple repoussoir – il est bien certain que « Le Mauvais Vitrier » relève d'une autre logique mais « La Chanson du vitrier » ne pouvait que retenir l'attention de Baudelaire, d'une façon partiellement favorable. Une très grande partie des poèmes du *Spleen de Paris* sont consacré au problème de l'aumône (exactement à ce que Baudelaire, dans une note, appelle « paradoxe de l'aumône »).

*La Tribune nationale* s'oppose aux républicains libéraux et défend le droit au travail, en se fondant sur les travaux de Proudhon (cité par Baudelaire en conclusion d'une première version de « Assommons les pauvres ! », j'y reviendrai à l'occasion d'une grande leçon sur la charité). Elle défend la création du crédit, en avançant que la création des Ateliers nationaux est une idée despotique conçue pour « engloutir les libertés individuelles » ; Gretchen van Slyke écrit :

Traduite en langage économique, la gratuité du crédit devait signifier la garantie du travail dans un régime d'autogestion ouvrière et l'abolition progressive de la propriété.<sup>6</sup>

Baudelaire suit aussi Proudhon dans le refus de la violence populaire, en même temps qu'il désapprouve l'évolution du gouvernement, spécialement après les élections qui consacrent les notables de province à l'Assemblée. Je cite son article :

Qu'est-ce que ces hommes qui font à la nation les plus belles promesses, qui bercent le peuple des plus belles espérances, et qui, dans l'impuissance de réaliser leur programme, lorsque la nation s'inquiète et s'agite, lorsque le peuple murmure et gronde, se sentant pris de vertige, balbutient des ordres de guerre, s'entourant de l'appareil des armes et mettent toute leur confiance dans l'appui des canons et des baïonnettes ?

Le 23 juin, Baudelaire monte de nouveau sur les barricades du côté des insurgés et il se rapproche de Proudhon. La répression de l'insurrection relève à ses yeux du crime, qui équivaut bien à la peine de la guillotine (que le gouvernement provisoire avait aboli pour éviter toute assimilation de la république avec la Terreur). La question n'est pas celle de l'intention du gouvernement : « l'incapacité vaut crime » (c'est un refrain du *Spleen de Paris*, pensez à « Un plaisant » et à « La Fausse Monnaie » : le pire est l'imbécillité, non la conscience, dans le mal). L'article relatif à Pierre Dupont s'inscrit dans le fil des réflexions de Baudelaire sur la révolution de 1848 et il continue de transporter l'idée d'espérance.

Au lendemain du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, un référendum ; c'est la deuxième fois que le suffrage universel trahit la cause du peuple. Début 1852, Baudelaire se dit « physiquement dépolitiqué », ce qui ne l'empêche pas en 1859, dans une lettre à Nadar, relative à l'attentat d'Orsini sur la personne de Napoléon III, de

---

<sup>6</sup> Gretchen van Slyke Gretchen, « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon : pourquoi faut-il assommer les pauvres ? », *Romantisme*, 1984, n°45, p. 57-77. Article consultable à l'adresse : [/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1984\\_num\\_14\\_45\\_4702](http://web.revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1984_num_14_45_4702).

déclarer : « Je me suis vingt fois persuadé que je ne m'intéressais plus à la politique, et à chaque question grave, je suis repris de curiosité et de passion ». Parce que la Belgique apparaît à Baudelaire comme une caricature de la France d'alors, *Pauvre Belgique* est dans ce contexte (celui de la compréhension du *Spleen de Paris*, je le rappelle au cas où elle semblerait perdue de vue) une lecture essentielle. « Assommons les pauvres », qui date justement de 1864 (le voyage en Belgique), est effectivement un texte proudhonien : que le peuple reconquière sa dignité et sa force, loin des hiérarchies instaurées par le système bourgeois de la charité, afin de gagner la liberté – dût le poète payer de sa personne...

On peut comprendre dans ce contexte la conclusion de « L'École païenne », en 1852 :

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme. Je me rappelle avoir entendu dire à un artiste farceur qui avait reçu une pièce de monnaie fausse : Je la garde pour un pauvre. Le misérable prenait un infernal plaisir à voler le pauvre et à jouir en même temps des bénéfices d'une réputation de charité. J'ai entendu dire à un autre : Pourquoi donc les pauvres ne mettent-ils pas des gants pour mendier ? Ils feraient fortune. Et à un autre : Ne donnez pas à celui-là : il est mal drapé ; ses guenilles ne lui vont pas bien.

Qu'on ne prenne pas ces choses pour des puérités. Ce que la bouche s'accoutume à dire, le cœur s'accoutume à le croire.

Je connais un bon nombre d'hommes de bonne foi qui sont, comme moi, las, attristés, navrés et brisés par cette comédie dangereuse.

Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide.

Texte évidemment capital, où vous trouvez déjà l'argument de « La Fausse Monnaie » : le poète moderne est éminemment *moral*, dans le sens le plus élevé de ce mot ; la possibilité de s'absorber dans des préoccupations exclusivement esthétiques lui est retirée, il doit renoncer au seul culte du beau. Ce sera en grande partie l'objet du *Spleen de Paris* (quand précisément le Spleen a vaincu l'Idéal, pour reprendre l'intitulé de la première section des *Fleurs du mal*) que l'élaboration, complexe et contradictoire, de cette posture morale, qui va de pair avec l'abandon du principe d'espérance.

Baudelaire, lisant les *Chansons* de Pierre Dupont en 1851, définissait certes le poète comme « une âme portée à l'utopie », mais il avait précisé aussi : « C'est une grande destinée que celle de la poésie ! Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi<sup>7</sup> le divin caractère utopique. Elle contrarie sans cesse le fait, à peine de ne plus être ». De tels propos suggèrent, ainsi que l'avait révélé, quelques siècles plus tôt, *Anatomy of Melancholy* de Burton, le lien étroit de l'utopie et de la mélancolie<sup>8</sup> : se fait jour la difficulté de poursuivre la tâche pieuse du vers quand *le fait* s'impose, au point que la poésie ne puisse pas se dégager des circonstances de son élaboration et que les œuvres en viennent à se définir comme « filles de la vie »

L'utopie n'a donc plus cours et le principe d'espérance qui lui est associé ne vaut plus. Pour une grande part, *Le Spleen de Paris*, au moins les nombreux poèmes relatifs à la question du don ou de l'aumône, de la pauvreté, se comprend dans ce contexte. Autre point essentiel : quand l'utopie cesse de pouvoir se réaliser, que le principe d'espérance a perdu toute fécondité, alors se réalise un repli : repli sur les pouvoirs de ce que Baudelaire appelle « ivresse », par exemple dans « Les Foules », et qui donne lieu (voir bien sûr les *Paradis artificiels*) au déroulement de rêveries souvent associées à l'opium – je pense à « La Chambre double », « Le Fou et la Vénus », « L'Invitation au voyage » par exemple, qui me semblent relever de ce que le poète appelait « Oneirocritie » :

---

7

Charles Baudelaire, *Préface* à Pierre Dupont, *Chants et chansons*, 1851 ; éd. cit., t. I, p. 476.

8

Ainsi Starobinski écrit-il, à propos de *Anatomy of Melancholy*, de Burton : « le chirurgien utopique se détache de la racine mélancolique », *L'Utopie ou la République poétique*, 1992, p. 10.

« Oneirocritie » est le nom d'une section des poèmes en prose dont la critique s'accorde (d'après mes lectures, dont je reconnais qu'elles ne sont pas exhaustives) à dire qu'elle n'est finalement pas représentée dans le recueil – ma conviction est opposée, je tenterai de l'exposer avec rigueur dans le cadre d'une leçon consacrée au rêve. Plus précisément : nombre des poèmes du *Spleen de Paris* se consacrent à l'impossibilité de camper dans « la chambre double » voire, comme « L'Invitation au voyage », ironisent sur ce rêve.

Baudelaire poursuivra toute sa vie une réflexion sur la révolution de 48 ; on lit dans *Mon cœur mis à nu* (qui l'occupe principalement de 1861 à 1865) :

Mon ivresse en 1848.

De quelle nature était cette ivresse ?

Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la démolition.

Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie. Amour naturel du crime. Ma fureur au coup d'Etat. Combien j'ai essuyé de coups de fusil !

Encore un Bonaparte ! Quelle honte !

Le retour du mot *naturel* a ici son importance, mis en rapport, en particulier, avec les discours rousseauistes et philanthropiques quant à la bonté humaine. Baudelaire, comme Proudhon et nombre de ses contemporains, a imaginé la révolution de 1848 comme un possible parachèvement de la Révolution française, parachèvement qui avait déjà été tenté, en vain, lors des journées de Juillet 1830. Croyant déjà atteinte, sous l'Empire, la réalisation d'un « Etat universel et homogène », qui permettait que ne s'exerçât plus la « négativité », Hegel avait raisonné en termes de « fin de l'Histoire », assimilable à l'ère de stabilisation bourgeoise qui paraissait alors s'instaurer ; dans une certaine mesure, les hommes du XIXe siècle n'ont pas cessé de relancer cette question, à travers une réflexion quant aux suites de la Révolution française. Pour Marx « la fin de l'Histoire » est à venir, la négativité est toujours à l'œuvre et un « Etat universel et homogène » ne pourra être atteint que par la disparition non seulement de l'aristocratie mais de la bourgeoisie. Il se trouve, et ce point est important parce qu'il aide à appréhender d'une manière nouvelle, en ce qu'elle n'est pas psychologique mais politique, sa pensée de la violence, que Baudelaire a raisonné lui aussi, au lendemain de 1848, en termes de « fin de l'Histoire » ; voyez ces lignes extraites de *Fusées* (circa 1851) :

Le monde va finir. La seule raison, pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le

contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? — Car, en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique ? Je ne dis pas que le monde sera réduit aux expédients et au désordre bouffon des républiques du Sud-Amérique, que peut-être même nous retournerons à l'état sauvage, et que nous irons, à travers les ruines herbues de notre civilisation, chercher notre pâture, un fusil à la main. Non; car ces aventures supposeraient encore une certaine énergie vitale, écho des premiers âges. Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelles des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. De la religion, je crois inutile d'en parler et d'en chercher les restes, puisque se donner la peine de nier Dieu est le seul scandale, en pareilles matières. La propriété avait disparu virtuellement avec la suppression du droit d'aînesse; mais le temps viendra où l'humanité, comme un ogre vengeur, arrachera leur dernier morceau à ceux qui croient avoir hérité légitimement des révolutions. Encore, là ne serait pas le mal suprême.

L'imagination humaine peut concevoir, sans trop de peine, des républiques ou autres États communautaires, dignes de quelque gloire, s'ils sont dirigés par des hommes sacrés, par de certains aristocrates. Mais ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterait la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu m'importe le nom. Ce sera par l'avilissement des cœurs. Ai-je besoin de dire que le peu qui restera de politique se débattrait péniblement dans les étreintes de l'animalité générale, et que les gouvernants seront forcés, pour se maintenir et pour créer un fantôme d'ordre, de recourir à des moyens qui feraient frissonner notre humanité actuelle, pourtant si endurcie ?

Ce que perçoit Baudelaire, dans ces lignes où il est question à la fois de « fin de l'Histoire » et de « fin de l'Homme », c'est l'exclusive possibilité d'un parachèvement *parodique* de la Révolution, au terme de quoi triomphent conjointement la mécanique et l'animalité. L'une des grandes leçons de 48, s'il la fallait, est décidément que l'homme

n'est pas naturellement bon – ce qui oblige à bien de la circonspection touchant à la philanthropie comme à la charité.

### Le procès des *Fleurs du mal*

Comme on sait bien, Baudelaire publie *Les Fleurs du mal* en 1857, un recueil de cent poèmes soigneusement architecturé, comme l'ont relevé bien des critiques et particulièrement Barbey d'Aurevilly. Comme on sait bien aussi, ce recueil est reçu (le Second Empire perdure, avec ses valeurs) comme un attentat aux bonnes mœurs et un procès s'ensuit, à l'issue duquel sont condamnées, et par conséquent censurées, six pièces : l'équilibre est brisé, la solide architecture de l'ensemble est défaits. Baudelaire tentera de réparer ce désastre, en préparant une deuxième édition évidemment privée des pièces condamnées mais augmentée de quelques poèmes et réorganisée autrement, puisqu'on y trouve une nouvelle section intitulée « Tableaux parisiens » (ce titre rappelle celui de Mercier, que j'ai évoqué lors du cours précédent). Or cette section, qui repose aussi sur la redistribution de poèmes déjà publiés, comme « A une mendicante rousse » qui vient de la section « Spleen et idéal » de 1857, se trouve être une matrice ou une annonce, c'est encore à voir, du *Spleen de Paris*.

Il se trouve, et c'est pourquoi 1857 est une grande date (date, aussi des morts de Musset, Béranger et Eugène Sue, qui incarnent une tout autre époque), que *Madame Bovary* fut poursuivi quelques mois plus tard, au même motif, mais ne fut pas condamné – ce qui suscita chez Baudelaire une longue réflexion et certainement une inflexion aussi de sa manière de composer. A la suite de l'acquittement de Flaubert, il a écrit une étude du roman qui forme simultanément, et implicitement, un discours sur la condamnation des *Fleurs du mal*. Je transcris ici une étude que j'ai consacrée à la réaction de Baudelaire au verdict de *Madame Bovary*, dont j'ai tenté de montrer qu'il détermine pour une part la construction affichée (au moins dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye) du *Spleen de Paris*, ce bizarre livre à queue et à tête, qu'on peut amputer d'un morceau sans compromettre sa vitalité. On verra plus loin, dans la leçon que je consacrerai à l'organisation du recueil, que cette image du serpent est très complexe mais je n'anticipe pas : il s'agit au moins pour Baudelaire de produire un effet de lecture qui le protège de la censure et son argumentation a du poids.

Les deux auteurs, nés en 1821, viennent de livrer au public, après longtemps, leur première œuvre. Ils se connaissent à peine : le témoignage de Du Camp indique une visite, en 1850, à Mme Aupick installée à Constantinople, qui témoigne que Flaubert

avait déjà connaissance de quelques œuvres de son contemporain ; une lettre fait allusion à une première rencontre, sans doute à la fin de 1856, dont on ne sait rien. Mais Flaubert dit très tôt son admiration pour *Les Fleurs du mal* : « vous chantez la chair sans l'aimer, d'une façon triste et détachée qui m'est sympathique. Vous êtes résistant comme le marbre et pénétrant comme un brouillard d'Angleterre<sup>9</sup> ». Surtout, sans doute surpris par la grande prosopopée qui s'y déploie, il adresse à Baudelaire ces mots, le 23 octobre : « Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre, comme si ma cervelle était la vôtre. Cela est compris et senti à fond<sup>10</sup> ». Il y a plus qu'une coïncidence dans les événements littéraires de l'année 1857, ou la coïncidence devient romanesque, elle est la marque d'une rencontre fondée sur la reconnaissance.

Lorsque Baudelaire publie son essai, Sainte-Beuve et Barbey d'Aurevilly, surtout, ont déjà consacré de longs articles au roman, d'une façon qui double, à quelques égards, le discours du substitut Pinard. Ce dernier avait dressé un inventaire des passages impudiques ou obscènes de l'œuvre avant de presque conclure par cette déclaration :

Et moi je dis que si la mort est la survenue du néant, que si le mari béat sent croître son amour en apprenant les adultères de sa femme, que si l'opinion est représentée par des êtres grotesques, que si le sentiment religieux est représenté par un prêtre ridicule, une seule personne a raison, règne, domine : c'est Emma Bovary, Messaline a raison contre Juvénal<sup>11</sup>.

A cette cruelle logique du roman, il opposait les ressources de la foi et poursuivait de la sorte :

Voilà la conclusion philosophique du livre, tirée non par l'auteur, mais par un homme qui réfléchit et approfondit les choses, par un homme qui a cherché dans le livre un personnage qui pût dominer cette femme. Il n'y en a pas. Le seul personnage qui y domine, c'est Mme Bovary. Il faut donc chercher ailleurs que dans le livre, il faut chercher dans cette morale chrétienne qui est le fond des civilisations modernes. Pour cette morale, tout s'explique et s'éclaircit<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Gustave Flaubert à Charles Baudelaire, 13 juillet 1857 ; Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. J. Bruneau, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, t. II, p. 745.

<sup>10</sup> Gustave Flaubert à Charles Baudelaire du 21 octobre 1857 ; *ibid.*, p. 772.

<sup>11</sup> Cité par A. Thibaudet et R. Dusmesnil, éd. cit., p. 666.

<sup>12</sup> *Ibid.*

« Chercher ailleurs que dans le livre » : Pinard isole avant Baudelaire « la logique de l'œuvre » des « postulations de la morale », qu'il affirme très clairement extérieures au roman, et toute la critique contemporaine fait varier après lui cette distinction. Ainsi Sainte-Beuve<sup>13</sup> déplore-t-il l'absence d'un personnage qui illustrerait la plus touchante vertu, absence qu'il lie à une forme de cruauté inhérente à la démarche réaliste. Mais simultanément, et Barbey l'imitera, il souligne l'impeccable cohérence d'une œuvre dont il revient au lecteur de tirer la conclusion. Le concert des critiques souligne le caractère volontaire et calculé de la construction, qui sauve même les passages les plus scabreux : il est posé que Flaubert est partout le même et que l'enjeu de cette œuvre ironique et désespérée se réalise tout entier, à condition qu'on sache lire, dans le moindre de ses morceaux. Ce problème éminemment littéraire de la composition est posé du fait du procès : ce que cherchait à mesurer la Justice, c'était l'intention, et par conséquent la responsabilité, du romancier ; il convenait dès lors de dissocier l'effet produit par telle ou telle partie de la visée globale, et Baudelaire a médité ce point lorsqu'il préparait sa propre défense.

L'article de Barbey<sup>14</sup> orientait la pensée dans la même direction. Après avoir souligné la froideur de Flaubert, à laquelle il attribuait l'absence de moralité (autant que d'immoralité) de *Madame Bovary*, il dégagait la logique de l'œuvre, lui aussi, en soulignant comme l'art du romancier élevait la vulgarité d'Emma à une forme de supériorité, et indiquait que la nature de l'artiste avait dû être « coulée d'un seul jet comme une glace de Venise. Ce que M. Flaubert est quelque part, il l'est partout<sup>15</sup> ». L'argument de la cohérence apparaissait donc comme un argument majeur, abondamment invoqué un peu plus tôt par Barbey dans son « article justificatif » des *Fleurs du mal*. Il y saluait, comme dans *Madame Bovary*, l'impersonnalité du poète, qui remplace « l'épanchement d'un sentiment individuel » par « une ferme conception de son esprit », et il s'attachait à montrer son « *architecture secrète* » :

Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées.

---

<sup>13</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Le Moniteur universel*, 4 mai 1857 ; Didier Philippon, *op. cit.*, p. p. 139-150.

<sup>14</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *Le Pays*, 6 octobre 1857 ; *ibid.*, p. 155-163.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 162.

Mais elles perdraient bien davantage *au point de vue de l'effet moral* que nous avons signalé au commencement de cet article<sup>16</sup>.

Il semble que la défense de Baudelaire ait repris pour une part celle de Flaubert. Le cheminement d'une formule de Sainte-Beuve, qui se rapproche des réflexions de Barbey, en convainc :

Le livre, certes, a une moralité : l'auteur ne l'a pas cherchée, mais il ne tient qu'au lecteur de la tirer, et même terrible<sup>17</sup>.

Cette phrase annonce les propositions de Barbey et il semble bien surtout que Baudelaire l'ait utilisée, presque littéralement, dans une note adressée à son avocat : « Le Livre doit être jugé *dans son ensemble*, et il en ressort une terrible moralité<sup>18</sup> », avant de fonder sur la même idée son étude de *Madame Bovary*. Cette proposition, dont les formes varient, accorde au seul lecteur la charge de tirer la morale de l'œuvre, ce qui suppose en quelque façon qu'il s'y mire lui-même : le poète dégage sa responsabilité en faveur de cet autre, qui interprète le recueil ou le roman de la même façon qu'il interpréterait quoi que ce soit de réel, survenu dans le monde concret qui l'environne. Le « réalisme » de l'œuvre jouerait dès lors comme un piège, il aurait la fonction d'un révélateur.

On s'entend ordinairement à lire dans l'essai sur *Madame Bovary* un manifeste en faveur de l'Art pour l'Art<sup>19</sup>, ce que la commune admiration de Flaubert et de Baudelaire pour Gautier, qui les a sans doute rapprochés, justifie autant que leurs propres, nombreuses, déclarations en ce sens. Mais la formule que je tente de comprendre, selon laquelle « la logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale », ne s'est jamais trouvée sous la plume de Gautier ou de Banville : ceux-ci, s'inscrivant dans une veine néoplatonicienne remise en faveur à cette époque par Victor Cousin, n'excluent la question morale qu'au nom du beau, pas de la logique ; la phrase de Baudelaire s'explique d'abord, même si l'esprit du siècle pouvait en soi lui donner naissance, par le contexte judiciaire où elle se présente, elle a pour fonction principale de répondre à la question de la responsabilité de l'auteur.

---

<sup>16</sup> Jules Barbey d'Aurevilly, « *Les Fleurs du mal*, par M. Charles Baudelaire », 24 juillet 1857, pièce justificative du procès citée par C. Pichois, éd. cit., t. I, p. 1196.

<sup>17</sup> Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 149.

<sup>18</sup> Baudelaire, « Notes pour mon avocat », éd. cit., p. 193.

<sup>19</sup> Voir Dominique Combe, « Flaubert et Baudelaire. 'Les hautes facultés d'ironie et de lyrisme' », *Le Miroir et le chemin. L'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, éd. V. Laisney, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 111-122.

Baudelaire reprend quelques propositions déjà avancée en 1855, après que Courbet l'avait fait figurer dans son *Atelier*, ce grand manifeste, dans l'article ironiquement intitulé « Puisque Réalisme il y a<sup>20</sup> ». Le poète y relevait déjà la « confusion » attachée au mot « Réalisme », qui lui semblait désigner deux objets distincts : le procédé consistant à essayer de saisir minutieusement « une réalité *extérieure* » et, à l'opposé, la démarche du poète s'attachant à décrypter le hiéroglyphe du monde. Champfleury lui semblait un myope qui s'attarde à observer malencontreusement « la table de nuit de l'amour », et il affirmait sa propre volonté de « démériter » une pareille étiquette. Le terme de « confusion », appliqué au même mot, revient dans la lecture de *Madame Bovary* où Baudelaire examine en quoi le réalisme peut être compris comme une « méthode nouvelle de création » qui n'a rien de commun avec la « description minutieuse des accessoires ». Il reprend aussi une image qu'on vient de rencontrer : Flaubert lui apparaîtrait comme un « auteur qui a daigné, avec une chasteté de rhéteur, jeter un voile de gloire sur des aventures de tables de nuit, toujours répugnantes et grotesques, quand la Poésie ne les caresse pas de sa clarté de veilleuse opaline<sup>21</sup> » – le contraire de Champfleury. La démarche que prête Baudelaire à Flaubert consiste à embrouiller les esprits en inversant le sens des procédés dits réalistes : la bassesse se retourne secrètement en grandeur, à condition d'une lecture perspicace – car le public ne peut retirer de l'œuvre que ce qu'il mérite d'en retirer, c'est la loi ironique qui préside à son élaboration. En même temps donc qu'il dissocie la notion de réalisme de toute idée d'immoralité, ce qui forme dans le contexte un enjeu, Baudelaire relève qu'une poésie peut s'attacher à une manière bien comprise de réalisme : cette poésie se serait réalisée dans l'œuvre de Flaubert.

Un long développement impose donc, sous la forme d'une prosopopée, la voix de Flaubert lui-même, commençant d'imaginer les bases de son roman : Baudelaire emprunte à Poe le tour qui consiste à présenter au public les coulisses de l'œuvre, dans la pensée que celle-ci, identifiable au travail d'un comédien et même d'un histrion, consiste dans un déploiement d'effets (c'est encore l'ordre de la fiction). Mais l'effet qu'aurait recherché Flaubert est très éloigné de celui visé par l'auteur du *Corbeau* ; il ne s'agit pas d'imposer une forme d'insoutenable mélancolie mais de prendre le lecteur au piège. L'auteur de *Madame Bovary*, et ceci est encore bien conforme à de nombreuses

---

<sup>20</sup> Baudelaire, « Puisque Réalisme il y a », [1855] ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 57-59.

<sup>21</sup> Baudelaire, « *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 84.

déclarations qu'il a faites, se serait lancé un formidable défi : monter une œuvre monstrueusement adaptée à son public, une œuvre, écrit Baudelaire, où « les sentiments les plus chauds et les plus bouillants » seraient enfermés « dans l'aventure la plus triviale », où « les paroles les plus solennelles, les plus décisives, s'échapp[er] des bouches les plus sottes<sup>22</sup> ». Ce qu'a désigné Flaubert par ces mots, qu'il rêve de « bien écrire le médiocre », Baudelaire le désigne, selon un terme qu'il affectionne, comme une immense « farce » : l'œuvre se définit comme l'imposition d'un style sur les objets les plus grossiers et elle doit désorienter absolument son lecteur en lui tendant un miroir paradoxal. En un temps qui ne laisse au poète aucune place, demeure la ressource de l'ironie, cette grande figure, désespérée, du descellement des choses d'avec elles-mêmes : c'est encore le sens de ce que Baudelaire désigne comme l'identification de Flaubert à Emma, « César à Carpentras » ou « bizarre Pasiphaé » de province, personnage ridicule mais figure indéniable, pourtant, de « l'héroïsme de la vie moderne ». La *différence*, que vise par définition la littérature, en passerait ici par l'imitation la plus étroite du *même*, du plus commun, la ligne de partage qui sépare le plus vulgaire de la grandeur (peut-être parce que « la hideur, dans les sujets bourgeois, remplace le tragique qui leur est incompatible<sup>23</sup> ») serait invisible et le lecteur finirait par être condamné à toujours ignorer « si on se fout de lui, oui ou non<sup>24</sup> », cette dernière question tendant elle-même à s'évanouir. C'est la posture dandy, souveraine et mélancolique, qui gouvernerait le travail de Flaubert.

Le poète retrouve dans l'agencement même de *Madame Bovary* la fameuse idée d'« un livre sur rien » qu'exposait Flaubert dans sa lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, idée qui s'accompagne de ce constat que « la forme, en devenant habile, s'atténue ». C'est la difficulté majeure à laquelle s'exposait le romancier :

Ce à quoi je me heurte, c'est à des situations communes et à un dialogue trivial. Bien écrire le médiocre et faire qu'il garde son aspect, sa coupe, ses mots même, cela est vraiment diabolique, et je vois défiler maintenant devant moi de ces gentillesses en perspective pendant trente pages au moins. Ça s'achète cher, le style<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>23</sup> Flaubert à Louise Colet, 29 novembre 1853, éd. cit., t. II, p. 469.

<sup>24</sup> Flaubert à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, éd. cit., t. I, p. XXXX.

<sup>25</sup> Flaubert à Louise Colet, 12 septembre 1853, éd. cit., p. 429.

Le style selon Flaubert et selon Baudelaire, qui l'a compris, ne consiste pas dans le seul agencement de mots : il est d'abord ici choix d'un sujet nul, dissolution de la présence de l'auteur, évanouissement symétrique de toute visée extérieure à l'art, et *disposition*. Le défi de Flaubert, et le cœur incandescent de son œuvre, réside dans cette recherche du « rien » : il s'agit d'imposer l'identité du plus ignoble et du plus beau, soit de toucher le point où la voracité d'Emma touche au sublime et où le prosaïque s'institue le lieu invisible de la plus pure poésie.

Alors raisonner en termes de « logique de l'œuvre » engage à penser qu'une œuvre peut être morale, et même supérieurement morale, du fait de sa seule configuration, sans résulter d'aucune intention ni d'aucune intimation étrangères. La morale supérieure de l'œuvre résiderait dans sa *perfection*, ce terme étant aussi employé dans le sens de clôture ou d'achèvement : elle ne se définirait ni comme l'effet d'une cause ni comme le moyen d'une visée qui l'excèderait. Inversement l'acte moral ordinaire est lié à des « postulations », il se mesure à des critères et à des lois externes. Baudelaire retourne donc le rapport ordinairement établi entre les créations humaines et les actes moraux : ce sont les premières qui pour lui ont leur fin en elles-mêmes, tandis que les seconds semblent inscrits dans la dépendance d'une cause et d'une fin extérieures.

Le mouvement de Baudelaire le conduit de la sorte à cerner ce que Mallarmé appellera « disparition élocutoire du poète<sup>26</sup> » : non pas disparition de l'auteur en tant que tel, partout présent quoi qu'il en soit, mais de la visibilité que lui confère un discours défini et orienté vers une fin – c'est généralement au nom de Hugo qu'était alors associée cette « hérésie ». L'auteur, et cette pensée est bien conforme à tout ce qu'écrit Flaubert quant à l'omniprésence imperceptible, dans la création, du Créateur, laisse transpirer sa présence à travers le seul style, qui doit enserrer l'aventure la plus triviale et se constituer en une forme de toile, qui propage une énergie destinée à mettre l'ensemble en mouvement – celui conféré par la lecture. L'œuvre paraît donc s'engendrer elle-même au lieu d'être un produit de l'art : il s'avère que le piège décrit plus haut n'est autre que la fiction, cette mécanique dont le propre est d'effacer toute trace de son origine ; et le style est l'instrument par excellence de la fiction.

---

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, Charpentier, 1897 ; *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2003, t. II, p. 211.

Un argumentaire familier à Baudelaire lui donnait alors accès à une telle pensée : celui d'Edgar Poe, surtout dans *Eureka*<sup>27</sup>, dont il mettait en chantier la traduction en 1856 ou 1857, et dans *The Philosophy of Composition*<sup>28</sup>, qu'il présentait d'une façon détaillée dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, achevées dès janvier 1857 et publiées quelques mois plus tard<sup>29</sup>. La forme du commentaire du *Corbeau*, que constitue *The Philosophy of Composition*, a pu donner l'idée de la prosopopée, avec la mise en avant de la rigueur (au lieu de l'inspiration) à l'œuvre dans le roman : « je marcherai appuyé sur l'analyse et la logique » (formule prêtée à Flaubert) rappelle ces mots de Poe que traduit et cite Baudelaire : « l'œuvre entière a marché pas à pas vers son but avec la précision et la logique rigoureuse d'un problème mathématique », cette déclaration étant liée à la conviction que « la poésie n'a d'autre but qu'elle-même » – « si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique » (je cite maintenant « The Poetic Principle<sup>30</sup> »).

C'est probablement *Eureka* qui fournit à Baudelaire l'instrument principal de sa compréhension de Flaubert. Dans ce « poème en prose » cosmique, Poe caractérisait l'univers par le retrait de la volition divine (comparable à ce que j'appelais après Mallarmé « la disparition élocutoire du poète ») laissant place à deux grandes forces, la gravité qui attire la matière et l'électricité, comparable à l'âme du monde, qui la disjoint. L'univers est la réalisation du dessein de Dieu dont il porte l'estampille ou la signature, inscrite mystérieusement dans ce que Poe désigne comme le « plot » (que Baudelaire traduit par *intrigue*) et qui se distingue par l'observance d'une loi de concaténation des éléments, unis par une « reciprocity of adaptation ». La « construction du plan d'une fiction littéraire » s'en déduit : « nous devrions nous efforcer d'arranger les incidents de telle façon qu'il fût impossible de déterminer si un quelconque d'entre eux dépend d'un autre quelconque ou lui sert d'appui<sup>31</sup> ». Voilà quelle pensée court derrière l'idée d'une logique irréductible de l'œuvre et qui s'exprimait sous la plume de Poe à propos de l'univers. De même Flaubert, dans la lettre du 16 janvier 1852 déjà citée, aura non

---

<sup>27</sup> Edgar Allan Poe, *Eureka, A Prose Poem*, Geo. P. Putnam, New York, 1848 ; trad. Ch. Baudelaire, *Revue internationale*, Genève, oct. 1859-1860 ; Edgar Allan Poe, *Œuvres*, éd. C. Richard, Laffont, collection « Bouquins », 1989.

<sup>28</sup> Poe, *The Philosophy of Composition, Graham's Magazine*, avril 1846 ; traduction par Charles Baudelaire, *La Genèse d'un poème, Revue française*, 20 avril 1859 ; *Histoires grotesques et sérieuses*, Michel Lévy, 1865 ; Edgar Allan Poe, *Œuvres*, éd. cit.

<sup>29</sup> Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe, Nouvelles Histoires extraordinaires*, Michel Lévy, 1857.

<sup>30</sup> Poe, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 31 août 1850 ; traduit partiellement par Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, éd. cit.

<sup>31</sup> Poe, *Eureka, op. cit.*, p. 1178.

seulement affirmé qu'il rêve « un livre sur rien » mais il en aura précisé la nature en utilisant une image cosmique : « un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air ». Il faut comprendre ici le terme de « force » dans un sens physique et le rapprocher de ces puissances mystérieuses que Poe nomme *gravité* et *électricité*. L'idée commune à Flaubert et à Poe est de conjurer le désastre en instaurant un lien analogique entre le ciel et la terre.

La « force du style » est ainsi une énergie véritable, qui permet que s'ébranle la machine de l'œuvre en dehors de tout emprunt extérieur et sur la base, selon l'interprétation de Baudelaire, de la concaténation des parties entre elles. Cette énergie, qu'on peut identifier au « principe poétique » selon Poe, en ce qu'il circule électriquement à travers l'œuvre, Baudelaire l'aura identifiée aux dernières lignes de son étude ; c'est « sur cette faculté souffrante, souterraine et révoltée, qui traverse toute l'œuvre, ce filon ténébreux qui illumine, - ce que les Anglais appellent le *subcurrent*, - qui sert de guide à travers ce capharnaüm pandémoniaque de la solitude<sup>32</sup> ». Derrière ces mots s'en lisent d'autres, traduits de *The Philosophy of Composition* et qui permettaient à Poe de définir le « principe poétique » : « quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini<sup>33</sup> ». Perçu à l'image d'un automate<sup>34</sup>, le roman de Flaubert apparaît de la sorte comme une fiction dont la cause est invisible et qui se déploie pour soi-même, en dehors de toute « postulation » : animé seulement par cette électricité mystérieuse et invisible que constitue « le style ». Ce travail de la prose, éclairé par le point de vue d'Edgar Poe, offre à Baudelaire un modèle, pour une œuvre indubitablement ironique et même « farceuse » qui permette d'imposer au public, sans risque de mutilation, une forme extrême de poésie.

Baudelaire, en même temps qu'il s'essayait à réparer le grand dommage de la condamnation de quelques pièces, a donné sa propre idée d'une telle forme : c'est justement le « petit poème en prose », qui est présenté à Arsène Houssaye en des termes que la lecture de l'essai sur *Madame Bovary*, avec le détour par Poe, permet de comprendre ; je cite :

---

<sup>32</sup> Baudelaire, « *Madame Bovary*, par M. Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 86.

<sup>33</sup> Poe, *The Philosophy of Composition*, *op. cit.*, p. 1016.

<sup>34</sup> Jean-Claude Beaune, dans *L'Automate et ses mobiles* (Flammarion, 1980, p. 7) définit l'automate comme un objet qui « cache la cause première de son mouvement et fait croire à son organicité ».

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier<sup>35</sup>.

Toute mention d'une « autorité » (tant celle du poète que celle de la morale) a disparu, la « réciprocité d'adaptation » gouverne si bien l'ensemble que le tout désormais, au lieu de dépendre de l'une quelconque de ses parties et en dehors de toute articulation à une cause ou à une fin, doit enfin son indépendance et son mouvement à l'électricité serpentine du « style ». La pensée toute neuve d'une « logique de l'œuvre », suffisant « à toutes les postulations de la morale », conduit à cette forme de poésie en « prose, et très prose », aurait pu commenter Flaubert, à ce « réalisme » supérieur qui est une forme de résistance et qui doit garantir de la sottise des gouvernements.

---

<sup>35</sup> Baudelaire, « A Arsène Houssaye », *Petits Poèmes en prose, La Presse*, 26 août 1862 ; *Petits Poèmes en prose. Les Paradis artificiels, Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, Michel Lévy frères, 1869 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 275.

## Généalogie de la « modernité »

Baudelaire n'est pas l'inventeur du mot « modernité », qui s'est trouvé déjà sous la plume de Gautier célébrant Balzac à sa mort, par exemple, mais il est certainement l'inventeur de cette notion dont l'examen est inévitable quand il s'agit d'aborder *Le Spleen de Paris*. Avant de l'examiner de près, il convient de la situer dans l'histoire de l'esthétique, où naturellement elle s'enracine. Je développe un peu ce à quoi j'ai fait allusion dans le cours précédent.

### La question du néoclassicisme

A l'origine se trouve l'idée de grâce, que développe déjà Pline dans son *Histoire naturelle (De pictura)* en l'associant au nom du peintre mythique Apelle, et qui connaîtra à la Renaissance, en particulier en Italie, une singulière fortune. L'idée générale est que la pure beauté, fondée sur la parfaite proportion, est trop imposante et trop éloignée pour être accessible à l'homme ; il convient par conséquent de la troubler, de porter atteinte à sa perfection en la particularisant, soit par l'inscription d'un mouvement (d'où le célèbre hanché de la Vénus de Médicis et de tant d'autres) soit par celle d'une émotion, qui appartient aussi à l'ordre du mouvement ; c'est traditionnellement au nom de Corrège qu'est associée par excellence l'idée de grâce. Félibien répétait ainsi dans ses *Entretiens* qu'il faut distinguer la simple beauté, affaire de symétrie et de proportion, et la grâce par laquelle se manifeste l'âme dans les corps ; il utilisait généralement, pour rendre compte de la grâce, l'image d'une fleur ou celle d'une lampe, vase de terre illuminé par une flamme divine. Au XVIIIe siècle encore, le père Yves André, jésuite, consacra un long essai à cette nécessité d'appriivoiser la beauté en lui adjoignant la grâce et toute l'entreprise des néoclassiques, à la suite de Winckelmann a consisté dans une tentative pour retrouver cette grâce qui paraissait perdue, compromise en particulier par *l'expression*, qui avait largement cours au XVIIe siècle (on pense à Le Brun, bien sûr). L'expression est en effet d'une autre nature : tandis que la grâce est un don du ciel, celle-ci suppose à l'être une intériorité, dont il n'est pas assuré qu'elle soit merveilleuse, qui s'extravaserait. Dans son acception pharmaceutique et chimique, le mot désigne la pression d'un corps qui libère la liqueur précieuse qu'il contenait et Littré se plaira plus tard à donner pour exemple l'« expression d'agonie ». Sans aller aussi loin, on peut admettre au moins que l'expression, ayant trait aux passions, a partie liée avec le temps et comporte une dimension funèbre. Le paradoxe est qu'inscrire les « qualités

incorporelles » dans la matière peut conduire à travailler cette dernière de telle façon qu'elle impose absolument son opacité et ne donne plus accès à aucun monde spirituel. Il convient donc de ménager un équilibre entre deux exigences contraires pour produire cet effet que l'expression, comme la grâce, fasse chanter le corps sans contrevenir à la perfection de la forme.

L'idée de la grâce, menacée par l'expression, est revenue en force à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup>, à l'instigation de Winckelmann (l'une des cibles privilégiées de Baudelaire) qui fut en quelque sorte le père du néoclassicisme. Lorsque celui-ci publia, en 1755, ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques*, sa cible était manière baroque et rococo. Il voulait redresser le goût corrompu afin de restaurer la figure (entendue comme réalisation sensible donnant accès au suprasensible), menacée tant par le naturalisme que par le style rocaille, au nom d'une conception néoplatonicienne de l'art, et il inclinait à la mélancolie, qui est le vertige de la substance. La peinture, écrivait-il, doit « s'étendre à des choses qui ne sont pas de l'ordre du sensible : celles-ci constituent son but le plus élevé et c'est ce but que les Grecs se sont efforcés d'atteindre, comme l'attestent les écrits des Anciens<sup>36</sup> ». Au lieu de l'expression, liée à une pensée de la mort et de la corruption, il accorde ainsi à la catégorie de la grâce, qui donne accès à l'invisible par le détour du visible, une place essentielle : elle est la garantie qu'un lien perdure entre la figure et la forme céleste d'où elle est issue.

La matière peut être disposée d'une façon qui soit belle mais on comprend que s'impose un *supplément*, qui confère une âme au corps inerte, fait de pigments, de pierre ou de terre, en suggérant son inscription dans le temps : la durée dans laquelle se déploient le geste, l'action et le mouvement, et aussi l'instant que signalent la parure, l'habillement. C'est l'instauration d'une dissymétrie légère (ainsi, le hanchement des Vénus) ou l'ajout de matière (la draperie) qui confère la grâce, et l'on voit bien alors combien elle est précaire : la dissymétrie conduit à la grimace et l'ajout de matière à la surcharge ; la marque du temps oriente, dans une pensée chrétienne, vers l'éternité, mais on sait bien aussi que la mort menace. La question implicitement posée est celle de l'équilibre précaire entre la matière et l'idée, la première ne pouvant soutenir ou présenter la seconde qu'à condition d'être réduite autant que possible: au principe de la beauté de la statue se trouve donc la pensée d'un amincissement, au moins d'une

---

<sup>36</sup> Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, op. cit., p. 52.

légèreté ou d'une manière de transparence qui est regardée comme la condition nécessaire à la représentation du divin. La religion d'art de Winckelmann procède visiblement du discours de Diotime dans *Le Banquet*, relu par les néoplatoniciens: c'est pourquoi il affirme que l'extase succède à la simple admiration, face à une splendeur qui emprunte à l'humain la perfection d'un canon mais qui ne descend jamais à l'organique – la merveilleuse enveloppe de la statue, à quoi miraculeusement elle se réduit, ne contient aucun viscère, elle n'est troublée par le passage d'aucune veine ni d'aucun nerf. On comprend dans cette perspective cette singulière évocation du *Torse* du Belvédère :

Dans cette représentation d'Hercule, l'artiste a donné forme à l'idéal élevé d'un corps supérieur à la nature et au tempérament viril dans la perfection de l'âge, mais comme s'il avait été élevé au stade de la modération divine, un Hercule qui semble s'être purifié par le feu des scories de l'humanité et avoir acquis l'immortalité et le droit de siéger parmi les dieux. Car il est représenté sans aucun besoin de nourriture humaine et sans autre usage des forces. On ne lui voit pas de veines et le ventre est uniquement fait pour éprouver du plaisir, non pour ingérer, pour être rassasié sans être plein<sup>37</sup>.

Il semble que Winckelmann ne puisse mettre en évidence l'idéalité de la figure qu'au prix d'un détour par la question physiologique : dans la pensée que l'harmonie de la surface est l'enveloppe du « borbier » selon Galien. La définition du beau qui revient implicitement et avec une grande régularité sous sa plume, tient ainsi à la séduction qu'exerce sur lui le contraste entre la belle enveloppe de la statue et ce qu'elle suggère, en deçà, de décomposition possible à l'œuvre. Fasciné par l'idée d'un voile jeté sur l'obscurité chaotique et toujours susceptible de se déchirer, il cède en réalité à la mélancolie, ce mal vorace ordinairement associé à la figure de Saturne dévorant ses enfants. Rôde donc une tentation de l'ouverture qu'on pourrait presque indifféremment qualifier de morbide ou d'érotique.

Dans la peinture française directement inspirée par le discours de Winckelmann, *Endymion* ou *Bara* forment de beaux exemples d'un tel idéal. C'est la sensation étrange qui s'imposait à Baudelaire, troublé par la peinture néoclassique :

Quant à Guérin et Girodet, il ne serait pas difficile de découvrir en eux, d'ailleurs très préoccupés, comme le prophète, de l'esprit de mélodrame, quelques légers grains corrupteurs, quelques sinistres et amusants symptômes du futur

---

37 *Ibid.*, p. 527.

Romantisme. Ne vous semble-t-il pas que cette Didon, avec sa toilette si précieuse et si théâtrale, langoureusement étalée au soleil couchant, comme une créole aux nerfs détendus, a plus de parenté avec les premières visions de Chateaubriand qu'avec les conceptions de Virgile, et que son œil humide, noyé dans les vapeurs du keepsake, annonce presque certaines Parisiennes de Balzac <sup>38</sup>?

« Grains corrupteurs » : on songe à ces natures mortes où un détail, une tache, la présence d'un insecte qui butine, révèle une piqûre, l'altération invisible et cependant active de l'intérieur, qui s'écoulera bientôt – ce sont de légers désordres qui doivent laisser paraître la vanité de notre existence ordinaire : toute matière est en suspens, le néant surplombe tout.

Présence du néoclassicisme dans *Le Spleen de Paris*

Ici, une simple énumération puisque je consacrerai une leçon particulière à « La Beauté ». Je prends les pièces dans l'ordre où elles se présentent dans le volume.

« L'Étranger » : à la question « La beauté ? », sans majuscule parce que ce qui est visé est manifestement assez trivial, l'étranger répond « Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle », soit en employant des termes qui apparaissent dans le fameux sonnet des *Fleurs du mal*. Cette réponse, ainsi placée au seuil du recueil, y inscrit par défaut un idéal classique ou néoclassique profondément ambigu parce que lui est généralement associée par Baudelaire l'idée de cruauté (c'est très visible dans « Le Fou et la Vénus »).

« L'Idole » de « La Chambre double » a à voir avec cette Beauté, en particulier du fait de sa posture (couchée sur un lit, « ce trône de rêverie et de volupté ») mais elle ne se confond pas avec elle ; au moins ses « subtiles et terribles *mirettes* » dénoncent-elles sa *modernité*.

En revanche la Vénus de « Le Fou et la Vénus » est bien appelée « l'immortelle Déesse », elle est une statue de marbre « implacable », cruelle, qui rappelle non seulement « La Beauté » mais « La Mort des artistes ».

Je pense que la femme en deuil des « Veuves », qui rappelle la « passante » du sonnet, se rapporte à l'idéal classique : elle appartient aux « aristocratiques beautés du passé », son statut de veuve et de mère d'un petit garçon fait d'elle une sœur de l'Andromaque du « Cygne » c'est-à-dire une figure de l'exil de la beauté dans la ville

---

<sup>38</sup> Charles Baudelaire, « Exposition universelle, 1855 », *Le Pays*, 26 mai, 3 juin 1855, *Le Portefeuille*, 12 août 1855 ; *Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868 ; *Œuvres complètes*, éd. Y. Florenne, Club français du livre, 1966, t. I, p. 627.

moderne. Enfin elle disparaît : un objet de cette poésie est bien la disparition de la beauté.

« La belle Féline » de « L'Horloge » est en revanche une parodie de cette « beauté ». Elle est de la même famille que la « robuste coquette » de « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », la dédicataire des « Yeux des pauvres », celle de « Un hémisphère dans une chevelure » et « L'Invitation au voyage ».

« La Belle Dorothée », dans une version exotique, s'en rapproche mais un « grain corrompé » est introduit par la mention de la petite sœur qu'il s'agit de racheter.

On peut rassembler « Les Bienfaits de la lune », « Laquelle est la vraie ? », « Portraits de maîtresses » et « Le Galant Tireur ». Se dessine une figure évidemment ambiguë du « beau idéal », l'idée générale étant que celui-ci est déplacé en ce monde : « cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ». Si peu faite pour vivre longtemps qu'elle fait l'objet du crime symbolique (« Le Galant Tireur ») ou réel (« Portraits de maîtresses ») de son amant c'est-à-dire du poète (je pose que le poète est, par définition, l'amant de la beauté) ; « sa chère, sa délicieuse, son exécration, son inévitable et impitoyable Muse ». S'oppose à elle « un cheval de race » ou encore « la muse familière, la citadine, la vivante », plus proche du « modèle » que de « l'idéal », « ligne brisée », « pauvre moi ».

Ainsi, une indéniable inscription de la beauté classique dans le recueil, de cette beauté classique qui préside bien sûr à la composition poétique en vers ; mais ce que répète le recueil, avec plus d'insistance encore que *Les Fleurs du mal* et spécialement « Tableaux parisiens », c'est la disparition de cette poésie-là – la disparition de cette poésie-là constitue la nouvelle poésie du « petit poème en prose ».

### Le grotesque

Dans l'histoire qui conduit de la grâce à la modernité, on a vu que le grotesque suivant Victor Hugo est un jalon essentiel que n'ignore évidemment pas Baudelaire. De l'esthétique classique, Hugo retient en effet l'idée que la beauté, faite de symétrie et d'harmonie, est insuffisante si ne s'y associe la grâce, qui la rend aimable en la particularisant ; mais la grâce a désormais changé de nature et le principe d'individuation du beau suppose l'entrée en jeu de la laideur elle-même et du mal, de la discordance. L'histoire récente a conduit au déplacement et à la transformation de la catégorie de la grandeur, désormais dissociée de toute espèce de noblesse ou d'aristocratie et qui se recueillerait dorénavant dans la figure de Job, symbole de la

dernière misère. Comme à Chateaubriand et à Baudelaire, le christianisme sert à Hugo à désigner les temps non seulement modernes mais postrévolutionnaires : il représente un système de pensée appuyé sur une logique d'inversion des figures. L'idée générale est celle d'une articulation étrange du corps et de l'âme, de l'extériorité et de l'intériorité selon laquelle le Christ aux outrages, par exemple, réalise sa divinité à proportion de sa hideur et de l'humiliation dont il est la victime – cette logique s'exprimait avec éclat à travers le sermon des Béatitudes, porteur au XIXe siècle d'un message non seulement évangélique mais démocratique : « Les premiers seront les derniers »... Ce parti est l'effet d'une réflexion quant à la saisie du moindre individu, désormais, par l'Histoire, qui montre l'enfermement de chacun dans la finitude de son corps et son exposition au malheur. Alors le beau en vient à se moduler d'une façon singulière.

A la grâce renaissante, à la plus inquiétante « expression » des classiques succède donc suivant Hugo le grotesque, qui doit individuer le beau jusqu'à l'approcher de la laideur. Remontant à une tradition populaire enfouie, Hugo décèle spécialement le grotesque dans les figures maléfiques inventées au moyen âge, dans les sorcières du sabbat, le Satan cornu des contes et de la poésie de Dante, Milton ou Goethe, et encore dans les « parodies de l'humanité » que montrait la *commedia dell'arte* : on voit s'avancer déjà le défilé baudelairien des figures de la modernité, « puisque modernité il y aura » et que celle-ci viendra occuper précisément la place du grotesque. Il s'agit pour Hugo de réduire les fausses grandeurs afin de retrouver en l'homme l'être des origines, qui tient à la fois du diable et de l'enfant, de lui reconnaître autant de petitesse et de malice, voire d'ignominie, que de noblesse, de considérer son humilité – chacun est désormais captif de son corps et exposé aux dangereux caprices de l'Histoire. Cette double condition, qui renvoie aussi à ce que Pascal appelait la « misère de l'Homme sans Dieu » mais qui prend un relief considérable au XIXe siècle, détermine un « possible de la poésie moderne » puisque l'enjeu est toujours d'individuation, au sens complexe où le plus universel doit se recueillir dans le particulier et s'y réfléchir comme en un « point de concentration optique ».

#### Figures du grotesque dans *Le Spleen de Paris*

Toutes les chutes, toutes les atteintes portées à l'idéal, ce qui pourrait se condenser dans « Perte d'auréole ». Alors les veuves, Mademoiselle Bistouri...

## L'excentricité

J'ai indiqué plus haut un rapport entre *Le Spleen de Paris* et le roman-feuilleton, auquel fait en réalité allusion Baudelaire dans sa dédicace à Arsène Houssaye. De même que la presse à grand tirage est bordée par la petite presse, de même la fortune du roman-feuilleton est contemporaine du développement de ce que Daniel Sangsue a identifié comme « le récit excentrique » (appelé « humoristique » dans *Bouvard et Pécuchet*) et qu'illustrent *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, *Moi-même* de Nodier, *Les Jeune-France* de Gautier, *Nuits d'octobre* et *Les Faux-Saulniers* de Nerval... Ces récits font référence aux anti-romans de l'âge classique, dont *Don Quichotte* et *Tristram Shandy* en particulier, et on y voit souvent mentionné Hoffmann, maître de l'arabesque et de la fantaisie ; ils sont dominés par la digression, le développement d'une ligne arabesque, la discontinuité, la réflexivité, la mise en place d'un curieux portrait du poète. Parmi les auteurs de récits excentriques je retiens les frères Goncourt, qui publiaient en 1851 une œuvre extrêmement curieuse intitulée *En 18\*\**. Il me semble qu'une présentation de ce petit ouvrage est assez éclairante pour mettre en évidence une dette de Baudelaire à l'endroit du « récit excentrique ».

*En 18..* est en effet un début de date, qui situerait les observations recueillies dans l'ouvrage n'importe quand au XIXe siècle ou à un moment à la fois précis et tenu secret, à moins que les Goncourt n'aient tenté plutôt, à travers ce roman, de caractériser leur siècle. Des propos tenus par le héros de cette curieuse histoire suggèreraient même que cette suite de morceaux compose une « défense et illustration » du XIXe siècle; après avoir opposé les anciens et les modernes, au bénéfice de ces derniers, il s'exclame en effet:

- Le dix-neuvième siècle, Monsieur Planche, il ne lui manque que le service commémoratif qui se dit pour les trépassés tous les matins dans les paroisses littéraires du royaume. Pauvre, lui dites-vous souvent ; peut-être en sera-t-il de lui comme de ces mendiants millionnaires dans leur paillasse<sup>39</sup> !

Peut-être *En 18..* doit-il se lire comme une sorte de service commémoratif *anthume* de l'époque.

Il se trouve des indices certains de la prétention des deux frères à caractériser le siècle dans le titre donné au chapitre décrivant Charles, le héros de cette mince histoire, « Crayon du dix-neuvième siècle », ainsi que dans celui qui évoque les occupations d'une

---

<sup>39</sup> Chapitre VI, « Victuailles et menus propos ».

quinzaine et qui s'intitule « Vous l'avez rencontré ». L'ancrage de cette suite dans le temps, ce qu'on pourrait regarder comme sa dimension journalistique, ne pouvait que frapper les quelques lecteurs du volume. Il est bien sûr que les mentions de l'actualité la plus immédiate ne sont pas, pour le lecteur d'aujourd'hui, la moindre source d'obscurité de cet ouvrage à la ligne constamment rompue et soumis au gouvernement de l'allusion fugitive. La totalité du deuxième chapitre numéroté, « Original! Oh! », est tissée de telles notes puisqu'il forme un long développement sur le thème « *Nihil novi sub sole* » et s'organise comme une suite de parallèles entre aujourd'hui et naguère, voire jadis. A chaque page pullulent des références devenues énigmatiques, des gants de la maison Boivin aux leçons de chausson dispensées par Leboucher rue de Choiseul, de l'enseigne de Mme Barenne, marchande de mode, au jeu singulier d'un saltimbanque oublié qui s'appelait Bourguignon. Les mentions de spectacles sont nombreuses, il est question des célèbres, alors, *Pilules du diable*, du jeu de Rachel dans *Phèdre*, du charme du théâtre des *Funambules*; Charles lit le *Journal des débats* et consulte parfois *Le Moniteur*, prise la lecture de « J. J. » tandis qu'il se moque de Planche; il a parfois mangé à l'auberge du père Ganne, à Barbizon... – toutes évocations de ce que Baudelaire appellera *modernité*<sup>40</sup> et dont il convenait d'extraire la beauté particulière; dans *Manette Salomon*, Chassagnol se fera l'interprète de cette exigence nouvelle:

Mais, est-ce que tous les peintres, tous les grands peintres de tous les temps, ce n'est pas de leur temps qu'ils ont dégagé le Beau? Est-ce que tu crois que ça n'est donné qu'à une époque, qu'à un peuple, le Beau? Mais tous les temps portent en eux un Beau quelconque, plus ou moins à fleur de terre, saisissable et exploitable... C'est une question de creusage, ça... Il se peut que le Beau d'aujourd'hui soit enveloppé, enterré, concentré... Il faut peut-être, pour le trouver, de l'analyse, une loupe, des yeux de myope, des procédés de physiologie nouveaux<sup>41</sup>...

A toutes ces notations modernistes s'ajoutent des « choses vues », non seulement des œuvres chéries (un Pierrot de Gavarni, une nymphe de Clodion qui se trouvaient en leur possession) mais aussi des images rapportées de voyages: les Juives d'Alger, où ils se trouvaient en novembre 1849, les ruelles du port d'Anvers où ils séjournèrent aussi, peut-être quelques souvenirs de la Suisse. Jules et Edmond font flèche de tout bois, ils

---

<sup>40</sup> « Le peintre de la vie moderne » paraîtra en 1859.

<sup>41</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, éd. M. Crouzet, Gallimard, coll. Folio, 1996, p. 418-419.

réservent même une petite place à leur oncle Courmont, avec ses trois arcades des jardins du Palais-Royal, et le cadet pioche dans son expérience des ateliers pour transcrire des propos de rapins comme saisis au vol.

Les Goncourt ont assurément réalisé dans *En 18..* une œuvre d'avant-garde, inscrite à la fois dans la tradition de l'anti-roman et dans celle, plus neuve, du poème en prose journalistique, en marquant le plus fortement possible toutes les traces des circonstances de son élaboration; leur titre consiste d'abord dans l'exhibition de cette particularité.

La caractérisation du siècle qu'ils tentent n'en passe pas seulement par des traits autobiographiques, non plus que par les minuscules allusions aux habitudes du temps qui fourmillent dans le volume: elle est d'abord marquée par un cadre capricieusement posé, comme tout le reste, mais au tracé bien ferme. Dans la lettre à Louis Passy citée plus haut, Jules déclarait avoir « fait dix-neuf chapitres que je n'ose qualifier de nouvelle » et il enchaînait:

J'y ai mis toutes les ciselures de style, j'y ai entassé les audaces de phrases, les heurts de mots, et en mettant dans cette pantalonnade sérieuse beaucoup de couleur, je crois avoir enrichi ma palette. Je me garderai bien, comme tu penses, de t'en faire aucune citation<sup>42</sup>.

Il arrive aux deux frères de poser la question du genre auquel ressortit *En 18..* dans les pages du livre :

Est-ce un roman, une nouvelle, une étude ? – Qui sait ?

Est-ce une histoire ? Pourquoi pas ?

Cette question de la forme est explicitement rapportée à une réflexion sur l'époque qui s'étend en particulier dans le chapitre « Victuailles et menus-propos », consacré à l'admiration de Charles pour les productions artistiques de son temps opposées aux œuvres classiques. De la petite forme du « récit excentrique », très à la mode dans les années 1830, en effet, les Goncourt retiennent le déroulement capricieux, à la fois rompu et circulaire. Une référence permet d'éclairer le jeu précédemment décrit sur la sinuosité. Vient en effet un moment où :

Charles trouva que le temps retardait. Il alla à la bibliothèque et demanda *Tristram Shandy*.

---

<sup>42</sup> Jules de Goncourt, lettre à Louis Passy, *loc. Cit.*

On lui répondit qu'on ne donnait pas de romans. (*Sic*)<sup>43</sup>

Or la lettre adressée par le personnage à son oncle comportait déjà ces lignes :

Dix ans encore, mon cher oncle Tobie, laissez-moi à mon chemin de traverse ; dans dix ans il sera bien assez temps que Tristram prenne la grande route<sup>44</sup> !

On peut poser une relation d'analogie entre les méandres de la vie célibataire de Charles, les courbes de tous les objets évoqués dans le texte, le mode de composition de ce dernier et le fameux moulinet dessiné par le bâton du caporal Trim, lorsque celui-ci veut exprimer toutes ses réticences à l'endroit du mariage. Il se trouve en outre que le seul roman de Balzac auquel il soit fait allusion dans *En 18..* est justement *La Peau de Chagrin*, où apparaît le dessin cabalistique dudit moulinet.

La visite à la bibliothèque peut donc apparaître comme un art poétique condensé. Charles demande encore le *Prométhée* de Jean Paul, autre référence majeure du récit excentrique, et il veut consulter les *Mélanges* publiés par les bibliophiles français ; or l'article où Nodier définissait le livre excentrique avait paru dans le *Bulletin du Bibliophile* ; les auteurs de textes de ce genre, dans la mesure où ils multipliaient les fantaisies typographiques, étaient naturellement plus « bibliomanes » les uns que les autres.

Depuis Sterne, Jean Paul et Nodier, mais encore Rabelais, Shakespeare, Hoffmann, l'écheveau des références se dévide jusqu'à Gautier et Janin, qui tous deux illustrèrent, par *Les Grottesques, Caprices et Zigzags, L'Ane mort et la femme guillotinée*, ce genre protéiforme. Dans sa lettre à Louis Passy du 25 octobre 1851, Jules se promettait, à la publication de *En 18..*, « les émotions fébriles de Jean Paul »<sup>45</sup> et il ajoutait, anticipant sur la réception de l'œuvre:

Après, si nous n'avons personne pour nous, tu me diras que nous avons l'ombre de Sterne. La question est de savoir si elle nous reconnaîtra.

Il n'est jusqu'à la référence à La Bruyère, que les Goncourt prisent fort, qui n'anticipe sur les *caractères* bientôt peints par Champfleury l'année suivante, dans *Les Excentriques*.

---

<sup>43</sup> Chapitre IX, « Vous l'avez rencontré ».

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Jules de Goncourt à Louis Passy, le 25 octobre 1851, *Lettres de Jules de Goncourt, op. cit.*, p. 49.

L'œuvre présente encore un dernier trait d'excentricité, qui est le dédain affiché de la politique. Charles est en effet un sceptique radical, comme le Fortunio de Gautier : « En politique, il adorait le soleil » ; quant aux révolutions... :

On se passe des portefeuilles par-dessus des niais passés cadavres. Est-ce cela que vous appelez une révolution ? <sup>46</sup>

Cette conduite-là est caractéristique du Jeune France cultivant, en *dandy*, la perfection de la forme dans les tempêtes de l'Histoire, et elle se retrouve dans la pose d'Edmond (gommant dans sa préface de 1884 toute réflexion sur le coup d'État lui-même, affectant de n'en retenir que le naufrage du livre), comme la pose de Jules Janin, qui mit un point d'honneur, au lendemain de ce bouleversement, à faire le compte-rendu d'*En 18.* sans évoquer la politique...

Pêle-mêle on trouve donc dans cette rhapsodie : des propos saisis sur le vif, litanies sceptiques, *ekphraseis* chantournées, parabases, métalepses et ellipses diverses, points de suspension en abondance, ainsi que tirets, chapitres microscopiques, citations, néologismes, onomatopées et chansonnettes, un menu, un cauchemar sorti des *Elixirs du Diable* ou de *Smarra*, quelques lettres, un sommaire parodique et saturé de références parfois obscures, la forme générale d'un serpent *ouroboros*... – tous éléments qui font de ce texte la « curiosité littéraire » annoncée par Jules.

Dans cet ensemble, la référence insistante des Goncourt à Hoffmann prend un relief particulier, non seulement parce qu'elle est habituelle aux anti-romanciers de 1830, en particulier Gautier, mais parce qu'elle sert, dans le grand dialogue littéraire de Charles avec Mlle de Riedmassen, un propos de portée assez générale, peut-être l'expression d'une nécessité moderne :

Vous savez, Olympia, la poupée de votre grand trouveur de rêves. La gloire de notre siècle, c'est d'être un enfant terrible. Quand il s'est mis à démonter la littérature de son père et de son grand-père, il s'est aperçu qu'elle était comme Olympia, il lui manquait le cœur<sup>47</sup>.

Janin reprendra ces lignes, du reste, en désignant *En 18.* comme « un livre innocent de deux fantaisistes-enfants qui s'amuse à démonter la littérature de leur grand-père », sur un ton qui ne rend pas tout à fait justice au sérieux de l'entreprise. Olympia est, bien sûr, l'automate de *L'Homme au sable*, à quoi les Goncourt semblent réduire la littérature

---

<sup>46</sup> Chapitre XIX, « Paulus ».

<sup>47</sup> Chapitre VI, « Victuailles et menus propos ».

passée pour inventer une forme nouvelle, échappant à la raideur artificielle des poupées pour s'imposer vivante. Il faudrait donc comprendre, dans cette perspective, que *En 18..* consiste en un « démontage impie de la fiction » (je cite Mallarmé) avant l'heure, rendu nécessaire par le bouleversement inaugural du siècle, auquel il est fait allusion à quelques reprises dans le texte : la Terreur. Parmi les propos de rapins du début, on lit : « – 93 ! – Je n'aime pas ce poème-là. C'est écrit par Sanson » (Sanson, le bourreau).

Ces mentions de 93 sont répandues dans le volume d'une façon aléatoire mais, rapportées aux évocations d'objets délicieux du XVIIIe siècle, elles semblent faire sens en désignant, et les prochains travaux des Goncourt en vue d'une étude du plaisir sous la Terreur confirmeraient le bien-fondé de cette proposition, tout ce qui se déroule « en 18.. » soit après la grande césure révolutionnaire. La nécessité de « démonter » les œuvres des grands-pères, soit des hommes de l'ancien régime, s'imposerait du fait de cette fracture : « – La littérature ! elle est enterrée au pied de la tribune. Quand un peuple lit ses journaux, il ne lit guère ses livres » et peut-être une nouvelle littérature est-elle à fonder, sur la base du développement contemporain de la presse. Au reste, une adaptation mémorable de l'histoire d'Olympia à la France contemporaine est *La Femme au collier de velours* d'Alexandre Dumas, où l'automate hoffmannien est devenu une femme guillotinée.

Une brève saillie du chapitre « L'Atelier » confirmerait cette détermination post-révolutionnaire de l'ouvrage : « L'académie du XIXe siècle ce n'est pas le nu, c'est l'habit ; ce n'est pas David, c'est Gavarni », ce qui marque la conviction que l'école classique française a vécu, que le temps n'est plus au beau idéal défendu par le Conventionnel David mais à la saisie fugitive du moderne auquel s'employaient Gavarni ou Guys. Pour les Goncourt comme pour Musset ou Baudelaire, l'habit est le vêtement de deuil du siècle, la marque de l'évanouissement des belles couleurs d'ancien régime et de l'avènement de l'austère modernité :

Vu aux Commissaires-Priseurs une collection d'habits du XVIIIe siècle : habits fleur de soufre, gorge de pigeon, pluie de roses, caca dauphin, et couleur *désespoir d'opale* et *ventre de puce en fièvre de lait* – tout avec un tas de petits reflets agréables, gais à l'œil, égrillards, chantants, coquets, joyeux. Le monde, depuis qu'il existe, n'avait jamais eu à s'habiller de noir, à vivre en deuil. C'est le XIXe

siècle qui a inventé cela [...]. C'est un grand symptôme que le monde est bien vieux et bien triste et que bien des choses sont enterrées<sup>48</sup>.

On en peut cependant tirer une forme de beauté; Chassagnol, dans l'une de ses grandes envolées, reprendra la question:

Il y a eu des peintres de brocard, de soie, de velours, d'étoffes de luxe, d'habits de nuage... Eh bien! Il faut maintenant un peintre du drap: il viendra... et il fera des choses superbes, toutes neuves, tu verras, avec ce noir d'affaires de notre vie sociale...

Le développement qui porte pour titre « Un appendice à Winckelmann », s'il joue un rôle sur le plan de la mince intrigue dans la mesure où il annonce le prochain dénudement de Nifa, a sans doute aussi une valeur critique et vise à dire encore l'exigence moderne de faire sa place à l'imperfection, de renoncer à toute espèce de beauté qui ne soit pas inscrite dans le temps – ici encore, *En 18..* anticipe sur *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire:

Monter au plus haut de ses réminiscences antiques ; de là songer des rondeurs marbrines et provocantes que caressent vos pinceaux enamorés ; enfanter dans le rut de fiévreuses insomnies son poème du nu ; déjà, en regardant en soi, le voir inondé de soleil, de la nuque aux talons !... La clef tourne dans la serrure : ce sont des torsos contemporains. Le rêve se brise l'aile au dos du modèle. Ah ! mon cher ! hanches de grenouille, muscles hottentots, ressauts ravinés, lignes engorgées, rotondités distendues, dermes bistrés, carnations sales, passées, marmiteuses : les vilains guides que la nature nous donne par ce rachitique de XIXe siècle !...

Ce qu'affirment ces lignes, c'est le primat moderne de la ligne brisée sur la courbe idéale, suivant un parfait accord avec la forme elle-même rompue qui caractérise la totalité du volume; celui-ci se définirait par son engagement moderniste, envers et contre tout – quelque nostalgie qui poigne les deux amoureux du ci-devant règne rococo, avant qu'ils ne devinent les beautés attachées aux « siècles corrompus »<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> *Journal*, 22 avril 1857, t. I, p. 253.

<sup>49</sup> Je cite ici « J'aime le souvenir de ces époques nues... », où Baudelaire décrit la hideur des corps modernes en les opposant à la splendeur du nu antique. « Vénus anadyomène », de Rimbaud, s'inscrira aussi dans cette filiation.

## La modernité suivant Baudelaire

Gautier a reconnu dans l'œuvre de Balzac, comme dans celle de Baudelaire, la justesse ou l'exactitude de cette démarche redoutable, à laquelle le premier il a donné son nom de *modernité*. On lit dans son essai sur Balzac :

Cette profonde compréhension des choses modernes rendait, il faut le dire, Balzac peu sensible à la beauté plastique. Il lisait d'un œil négligent les blanches strophes de marbre où l'art grec chanta la perfection de la forme humaine. Dans le Musée des antiques, il regardait la Vénus de Milo sans grande extase, mais la Parisienne arrêtée devant l'immortelle statue, drapée de son long cachemire filant sans un pli de la nuque au talon, coiffée de son chapeau à voilette de Chantilly, gantée de son étroit gant Jouvin, avançant sous l'ourlet de sa robe à volants le bout verni de sa bottine claquée, faisait pétiller son œil de plaisir. Il en analysait les coquettes allures, il en dégustait longuement les grâces savantes, tout en trouvant comme elle que la déesse avait la taille bien lourde et ne ferait pas bonne figure chez mesdames de Beauséant, de Listomère ou d'Espard. La beauté idéale, avec ses lignes sereines et pures, était trop simple, trop froide, trop unie, pour ce génie compliqué, touffu et divers. – Aussi dit-il quelque part : « Il faut être Raphaël pour faire beaucoup de Vierges. » – Le *caractère* lui plaisait plus que le *style*, et il préférait la physionomie à la beauté. Dans ses portraits de femme, il ne manque jamais de mettre un signe, un pli, une ride, une plaque rose, un coin attendri et fatigué, une veine trop apparente, quelque détail indiquant les meurtrissures de la vie, qu'un poète, traçant la même image, eût à coup sûr supprimé, à tort sans doute.

Il n'y a pas de nostalgie dans le constat de Gautier, qui tente de définir alors une forme de beauté nouvelle, déliée de toute pensée winckelmanienne : une beauté d'imperfection ou de caractère, entamée par la marque du temps et bientôt, peut-être, écorchée. C'est une rêverie sur la beauté des femmes et c'est un manifeste, qui éloigne Balzac du goût néoclassique, de sa passion inavouable, selon Gautier, pour l'œuvre de Girodet. Balzac, avant Poe et Baudelaire, a poursuivi intensément la recherche d'un beau moderne, lié à la mort et à la prose au lieu de suggérer la pensée d'un éternel printemps. En dénudant comme il fait ici le visage de Vénus, ou plutôt en le creusant, Balzac extrait de sa gangue prosodique le « principe poétique » : il ne s'agit pas seulement de physiognomonie ou

bien alors la physiognomonie se confond désormais avec l'anatomie, la science cruelle de l'ouverture des corps.

Balzac anticipait sur les réflexions de Baudelaire quant à « L'héroïsme de la vie moderne ». Le poète pose l'existence de deux aspects de la beauté, l'un éternel et l'autre transitoire, et il avance ces phrases qui forment encore, d'une certaine façon, la glose du portrait qu'on lisait plus haut : « La beauté absolue n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté<sup>50</sup> ». Baudelaire refuse le modèle fourni par la fable des vierges de Crotonne, qu'il n'est pas loin de résumer, et il met en avant la poésie qui pourrait s'attacher à la fois à la profondeur (c'est encore l'idée du creusement) et à la particularité, à ce qu'il appelle la « ligne brisée ». Il cherche encore dans les surprises de la conversation ordinaire des indices d'une conception spécifiquement moderne de l'héroïsme, qui ne devrait rien à la nostalgie des figures d'Achille ou d'Agamemnon ; et le dernier développement de l'article déroule impeccablement ces motifs :

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas.

Le *nu*, cette chose si chère aux artistes, cet élément nécessaire de succès, est aussi fréquent et aussi nécessaire que dans la vie ancienne : – au lit, au bain, à l'amphithéâtre. Les moyens et les motifs de la peinture sont également abondants et variés ; mais il y a un élément nouveau, qui est la beauté moderne.

Car les héros de *L'Illiade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, – et vous, ô Fontanarès, qui n'avez pas osé raconter au public vos douleurs sous le frac funèbre et convulsionné que nous endossons tous ; – et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein<sup>51</sup> !

Voilà bien une conclusion : Paris est une vaste réserve de poésie, où se présentent des sujets aussi nombreux que dans l'Antiquité, et d'une grandeur « ignoble ». Ainsi du nu : certainement, et c'est une antienne, l'homme du XIXe siècle ne déploie pas les forces de

---

<sup>50</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Michel Lévy frères ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 356.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 359.

sa nature souple et musculeuse sous le soleil abrupt du midi grec, et dès lors un accès à l'Idée s'est fermé – on sait que derrière toute mention du nu flotte une référence aux Vénus. Mais demeure le déshabillé, lié aux faits de l'existence physiologique (le bain et l'amour, l'hôpital et la mort), qui retient pour lui-même au lieu de faire signe vers le divin, s'impose dans son opacité et suscite la mélancolie. Et c'est dans l'œuvre de Balzac, créateur de héros et héros lui-même, pour avoir tant lutté, que cette splendeur noire se condense : Balzac, poète de la vie moderne, qui a su voir dans les replis de la ville les étranges merveilles encore inaperçues.

Que le poète commente *L'Histoire ancienne* de Daumier : il tourne en dérision l'Antiquité de Winckelmann et reprend toute la question de « l'héroïsme de la vie moderne ». Le burlesque recueil est analysé comme une œuvre essentielle, dans des termes proches de ceux qu'on voyait employer à propos de Balzac :

*L'Histoire ancienne* me paraît une chose importante, parce que c'est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre : *Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?* Daumier s'est abattu brutalement sur l'Antiquité, sur la fausse Antiquité, – car nul ne sent mieux que lui les grandeurs anciennes, – il a craché dessus ; et le bouillant Achille, et le prudent Ulysse, et la sage Pénélope, et Télémaque, ce grand dadais, et la belle Hélène qui perdit Troie, et tous enfin nous apparaissent dans une laideur bouffonne qui rappelle ces vieilles carcasses d'acteurs tragiques prenant une prise de tabac dans les coulisses. Ce fut un blasphème très amusant, et qui eut son utilité. Je me rappelle qu'un poète lyrique et païen de mes amis en était fort indigné. Il appelait cela une impiété et parlait de la belle Hélène comme d'autres parlent de la Vierge Marie<sup>52</sup>.

La satire de la grâce néoclassique en passe par la mise en évidence du plus humain, du plus physiologique dans le corps. La défaite qu'impose Daumier au goût néoclassique en passait par la mise en avant du physiologique tant nié par Winckelmann et devait aboutir à la représentation de particularités individuelles. La vue du *Beau Narcisse*, vieillard squelettique couronné de roses qui semble la caricature d'un contemporain, renforce encore l'idée que le recours à des éléments physiognomoniques, qui supposent une vive attention portée au modèle, non à la figure, est le plus puissant moyen de retourner la grâce ou de la désigner ailleurs. Il n'est pas indifférent dans ce contexte que la *Comédie humaine* de Balzac ait été redoublée par celle de Daumier. Aux défenseurs du

---

52

Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *Le Présent*, 1<sup>er</sup> octobre 1857 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 579.

beau idéal, Baudelaire avait reconnu le mérite de mettre en avant une catégorie méprisée par la pensée mercantile du temps, l'héroïsme. Pour lui Daumier, en se consacrant au bourgeois et en l'aimant « à la manière des artistes », évidemment déplace l'héroïsme. La fin est de transférer les véritables beautés de l'antique à d'autres sujets que ceux empruntés à la mythologie, de concevoir tout simplement ce qui, pour un Winckelmann, tient de l'oxymore : une « beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique<sup>53</sup> » et qui repose sur la prise en considération du *cadavre* dans l'homme.

Cette pensée de Baudelaire trouve un parachèvement dans *Le Peintre de la vie moderne*, officiellement consacré à la peinture fugitive de Constantin Guys mais innervé de toute part par le souvenir de Balzac. Le flâneur : c'est le poète, bientôt, des *Petits Poèmes en prose*, comme c'était Lucien au Palais-Royal ou au Tuileries ou encore Facino Cane ; c'est Balzac lui-même, enfin, inventant le roman de mœurs fantastique, ou *vrai*, en plongeant Apollon en enfer.

Il s'agit donc de défaire l'antique pour trouver le moderne. S'inscrivant dans une fort ancienne tradition inaugurée par les esthètes de la Renaissance et illustrée par Félibien, Baudelaire considère que la beauté ne se suffit pas, sous peine d'être menacée par le néant. Elle est incomplète à moins que ne s'y joigne quelque chose qui la rende aimable ; ce « quelque chose » était classiquement appelé « grâce » et assurait la légitimité de la représentation plastique, en suggérant en l'homme une réserve divine, mais elle émane maintenant d'ailleurs et porte d'autres noms. On connaît ces lignes fameuses :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable [...]. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché<sup>54</sup>.

Il n'est ainsi de beauté qu'en quelque sorte *dégradée*, dé faite de son socle ou peccamineuse, ainsi que l'annonçait la réflexion de Hugo, dans la préface de *Cromwell* en particulier, quant à la modulation grotesque du beau : une pensée chrétienne (moderne) altère les conceptions classiques. Baudelaire saisit ce que doit la beauté à son inscription

---

53 *Salon de 1846, op. cit.*, t. I, p. 357.

54 *Ibid.*, p. 468-469.

dans des circonstances, c'est-à-dire qu'il s'attache spécialement à la particularité, à la caractéristique – autant de traces ou de marques du temps. La bizarrerie et la modernité viennent occuper la place de cette catégorie de la grâce qu'avait remise à l'honneur Winckelmann. Mais l'itinéraire que définit Baudelaire n'est plus celui qui conduit d'Amour profane à Amour sacré : maintenant Amour profane, enveloppée dans les plis d'une lourde robe et de voiles l'inscrivant dans le temps (*mundus muliebris*), oriente vers la saisie d'une beauté macabre, qui se fait voir dans « Le masque » comme dans tous les poèmes, tels « Monstre » ou « Danse macabre », où se retourne le pétrarquisme. Qu'on pense par exemple, dans *Le Spleen de Paris*, à « Un cheval de race ».

## Du vers à la prose

### Eloges de la ligne brisée

Le rêve néoclassique trouve des prolongements considérables dans *Les Fleurs du mal* où abondent les considérations sur une forme de beauté, ordinairement liée au motif des statues, qui serait touchée par un de ces « grains corrupteurs » que Baudelaire rapporte d'une façon systématique à l'époque contemporaine.

On pourrait invoquer le célèbre sonnet intitulé « La Beauté » pour soutenir la thèse d'un poète authentiquement néoclassique, et on l'a fait d'abondance. Il suffit pourtant de prêter attention à quelques mots du poème et de le mettre en rapport avec un autre paradoxalement tout proche, « Les Bijoux », pour mesurer une considérable anomalie. Son « sein [...] / Est fait pour inspirer au poète un amour / Eternel et muet ainsi que la matière » et le condamne à consumer ses jours « en d'austères études » : elle est aussi cette muse elle-même, impérieuse et marmoréenne, avec ses « grandes attitudes » qui semblent appeler l'outrage ; elle règne, ironique et insoutenable, dans la position de sphinx qu'elle partage avec la femme des « Bijoux » (avec l'évocation du désert égyptien). Le parfait sonnet de Baudelaire commence d'ériger là une figure du *beau idéal* en monstre vorace : c'est pour elle que l'*austérité* creuse des vers, et meurt – marque de la mélancolie. La muse somptueuse appelle la morsure, toute forme d'atteinte à sa clôture impeccable, à son regard minéral, à la rondeur lisse et nacrée de son sein de pierre. S'il y a sarcasme dans ces vers, qu'on se rappelle que l'ironie est une « vengeance du vaincu » : cette muse n'est pas celle de Winckelmann ; elle est surtout le beau inaccessible, la terrible, « grande Créature » de « La Mort des artistes », et l'« Hymne à la Beauté » en fait éclater toute l'ambivalence. Dans *Le Spleen de Paris*, on peut considérer « Le Fou et la Vénus » comme une variation, tout ensemble, sur « La Beauté » et sur « La Mort des artistes ». J'ajoute au passage qu'on peut lire « Le Galant Tireur » comme une suite de « La Mort des artistes » et de « Le Fou et la Vénus ».

Dans « J'aime le souvenir de ces époques nues », Baudelaire définit, par opposition à l'antique, ce que peut être une beauté moderne. Une strophe d'abord déploie la vision des temps illuminés par le soleil de Phœbus et abreuvés par la tétine généreuse de Cybèle ; une autre plaint « le Poète aujourd'hui », enveloppé d'un « froid ténébreux » et menacé d'impuissance par Phœbus assombri et Cybèle asséchée. Vient la dernière strophe, où affleure la pensée d'une esthétique nouvelle :

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,

Aux peuples anciens des beautés inconnues :  
Des visages rongés par les chancres du cœur,  
Et comme qui dirait des beautés de langueur ;  
Mais ces inventions de nos muses tardives  
N'empêcheront jamais les races malades  
De rendre à la jeunesse un hommage profond [...].

Il ne s'agit plus de « ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique » : les temps modernes imposent la beauté de la corruption, du chancre et de la maladie, c'est-à-dire la beauté du plus humain et du plus quotidien, entaché de laideur et hanté par la mort. Le visage de ces « muses tardives », se précise un peu plus loin, dans « La Muse malade » et « La Muse vénale », qui héritent en partie des attributs de la muse bohème.

Le poète s'adresse à sa muse sur le ton le plus familier, sans majuscule et comme dans la prose la plus vulgaire : « Ma pauvre muse, qu'as-tu donc ce matin ? ». Or la maladie de la muse est la mélancolie, qui fait germer en elle les *aegri somnia* d'Horace et la livre aux succubes et lutins maléfiques ; mélancolie bien proche de celle distillée par le démon de midi, qui impose au *mauvais moine* son cortège de visions diaboliques et qui inspire au poète ce vœu :

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé  
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté,  
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,  
Où règnent tout à tout le père des chansons,  
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

Le vers est rythme, pulsation du cœur de la muse ; mais celui de la muse chrétienne, moderne, est pauvre, et Baudelaire aspire à l'avènement d'une beauté nouvelle, au-delà de l'antique et de la chrétienne, ce qui en passe par l'invention d'une prosodie fondée sur le renoncement à la perfection antique et classique – un chemin de la prose se dessine ici.

Cette pensée a été théorisée dès le *Salon de 1846*, dans la section intitulée « De l'idéal et du modèle », qui forme à bien des égards une anticipation du *Peintre de la vie moderne*. On lit :

Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi*, – de sa ligne brisée ?

Le ton diffère, bien sûr, puisque le poète affecte de regarder l'idéal comme une absurdité (il faut distinguer l'idéal académique, dont il s'agit ici – et Winckelmann est bien sûr visé – de l'Idéal des *Fleurs du mal*). Cependant court bien un argument moderne : l'existence contemporaine voue à l'imperfection, à la précarité ; elle a partie liée avec la laideur, avec le mal, avec la mort.

Il se trouve que la ligne brisée occupe dans la section « Tableaux parisiens » une place considérable, non seulement au titre de motif mais au titre de forme dans la mesure où elle met en jeu la question du vers. Comme on le lisait dans « La Muse malade », la muse classique marche d'une belle cadence, harmonieuse et souple tandis que « nos muses tardives » sont malades, vénales, vieilles... Cette cadence est bien sûr celle du vers mais quelle est la légitimité de la prosodie classique, vouée à célébrer la bonté des dieux et l'abondance de la nature, bien que la voix soit devenue silencieuse, en ces temps de misère que Baudelaire pleure dès les pages qu'il consacre à Pierre Dupont ?

La défaite de la muse engage ainsi, peu à peu, la défaite du vers qui la couronnait. Quelque chose déjà en était perceptible dans « Le Cygne » et « A une passante », qui devient plus apparent dans cette autre pièce consacrée aux veuves, à des muses anciennes et modernes : « Les Petites Vieilles ». Le poète se trouve encore dans la rue, livrant son escrime aux murs et butant sur des pavés, ce qui est son pauvre héroïsme de paladin ; il est livré au chaos et au hasard comme celles-là qu'il suit et devine – en qui il reconnaît sa famille, « ô cerveaux congénères ! » Ce sont des « monstres disloqués », « Monstres brisés, bossus », « tout cassés », « tout pareils à des marionnettes », et dont le cadavre soumettra le croque-mort à d'insolubles problèmes de géométrie. Toute courbe a disparu, c'est le gouvernement du zigzag, de la ligne anguleuse, et d'une cadence qui devient hasardeuse. Elles évoquent la belle figure d'Andromaque (« Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs » rappelle le début du « Cygne »), et elles *passent* comme telle autre « Dans les plis sinueux des vieilles capitales », qui évoquent à la fois les méandres du fleuve infernal et la belle tunique désormais tombée des épaules de la muse (idée de Georges Didi-Huberman exposée dans *Nympha moderne*). « Sous des jupons troués et sous de froids tissus », elles peuvent rappeler la muse de Banville, qui devrait ramasser des oripeaux, la jeune mendicante en haillons, la petite loqueteuse de

Traviès, la vénale aux épaules marbrées et aux pieds violets – les haillons étaient associés, dans « Une charogne », à la pourriture du corps.

Quelquefois, les petites vieilles vont s'asseoir sur un banc,  
Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,  
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,  
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

L'héroïsme que distillent les fanfares du dimanche est dérisoire ; celui de ces vieilles n'est pas fort visible et pourtant Baudelaire l'invoque avec émotion : « L'une, par sa patrie au malheur exercée, / L'autre, que son époux surchargea de douleurs, / L'autre, par son enfant Madone transpercée »... Héroïsme du plus humble et du plus méprisé, qui ne prend de sens que dans la perspective chrétienne, et par conséquent moderne, évoquée à propos de « La Muse malade ».

Or le vers n'est pas moins monstrueux que ces vieux monstres, et le terme d'*héroïsme* pourrait être associé à l'audace qui consiste à le rompre à ce point ; jamais Hugo n'aurait osé cette césure barbare dont s'étonnait Verlaine, et qui rappelle celle-ci, relevée dans « A une passante » (« Agile et noble avec / sa jambe de statue » : à défaut de la passante, le vers boite) : « Pour entendre un de **ces** / concerts, riches de cuivre ». On se trouve au bord, non plus de l'alexandrin, mais du dodécamètre (alexandrin non mesuré, au sens où la césure n'y est pas fixée après la sixième syllabe) : le vers tend à devenir aléatoire à l'image de la croisade du poète dans la ville, et la cadence se rompt. Un peu plus haut, on trouvait un contre-rejet également choquant, de strophe à strophe, qui illustre justement une cassure :

[...] Tout cassés

Qu'ils sont [...]

C'est bien affaire de « pauvre *moi* », de « ligne brisée ». Lorsque Verlaine commentera ses *Poèmes saturniens*, il conviendra, usant du même terme, d'« avoir assez brisé le vers [...] en déplaçant la césure le plus possible<sup>55</sup> » : les atteintes portées à la césure et à la limite du vers sont le répondant formel de la prise en considération de l'individu, en tant qu'il est toujours singulier, qu'il souffre et s'expose au hasard et à la mort. Et l'on se trouve

---

<sup>55</sup> Paul Verlaine, « Critique des *Poèmes saturniens* », *Revue d'aujourd'hui*, n° 3, 15 mars 1890 ; *Poèmes saturniens*, éd. cit. p. 217.

alors tout à l’opposé de ce en quoi Baudelaire, quelques années plus tôt, reconnaissait « le caractère de la vraie poésie » :

C’est, du reste, le caractère de la vraie poésie d’avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s’approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d’éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s’élance, mais toujours d’un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame et au roman de mœurs<sup>56</sup>.

La *Muse des derniers jours* est malade et vénale, elle exprime à la fois l’éloignement de la beauté hautaine et pleine, inaltérable, dont Winckelmann s’était acharné à restaurer la présence, et la proximité de Satan qui verse le malheur. Elle va presque nue, car le poète est désormais impuissant à tisser la belle robe dont elle agiterait dans sa danse les plis nombreux ; au reste, bientôt elle ne danse plus mais titube et se cogne à l’image des *petites vieilles*, des chiffonniers et des poètes, ce qui indique le gouvernement du hasard. Bien sûr, sa beauté n’est pas idéale mais toujours particulière ou bizarre, ligne brisée oblige : la maigreur est un indice de modernité. Des « Tableaux parisiens » vont naître les poèmes en prose, adaptés à « la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite », une forme « souple et heurtée » : la « ligne brisée », qui forme strictement l’objet des *Fantômes*, « Les Petites Vieilles » et « Les Sept Vieillards », commence de se réaliser dans le vers, avant de se réaliser non dans une prose poétique mais dans une poésie prosaïque – dans le renoncement au nombre.

« Tableaux parisiens »

Après la condamnation de sept pièces (« Lesbos », « Femmes damnées », « Le Léthé », « A celle qui est trop gaie », « Les Bijoux » et « Les Métamorphoses du vampire ») pour outrage au mœurs, la stricte architecture des *Fleurs du mal* est irrémédiablement bouleversée. Cependant Baudelaire tente une restauration, qui est aussi une réponse à l’incompréhension exprimée par le verdict – je veux dire par là qu’il se consacre aux conditions même d’émergence d’une poésie vouée au mal. La deuxième édition du recueil, celle de 1861, compte donc une nouvelle section, « Tableaux parisiens », qui contient huit pièces figurant dans celle de 1857 (« Le Soleil », « A une mendicante rousse », « Le Crépuscule du soir », « Le Jeu », « Je n’ai pas oublié, voisine de la ville... », « La servante au grand cœur... », « Brumes et pluies », « Le Crépuscule du matin ») et dix

---

<sup>56</sup> « Théophile Gautier », *L’Artiste*, 13 mars 1859 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 564.

nouvelles (« Paysage », l'ensemble dédié à Hugo composé par « Le Cygne », « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles », « Les Aveugles », « A une passante », « Le Squelette laboureur », « Danse macabre », « L'Amour du mensonge », « Rêve parisien »).

Ce n'est donc pas que le poète prenne exactement une nouvelle orientation, puisque la section contient presque moitié de reprises, mais qu'il en dessine une ancienne avec plus de netteté. Si les pièces de 1857 sont toutes relatives à la ville, il est remarquable que figurent, parmi les nouvelles, « Le Squelette laboureur » et « Danse macabre » qui, du fait de leur voisinage dans la même section, suggèrent une connivence étroite entre la poésie de la ville, la mort et la gravure, voire la caricature et l'autopsie, ce qui résonne d'accord avec les pages de *Quelques caricaturistes français* consacrées à Daumier.

On l'a vu, les pages consacrées par Baudelaire à la caricature, à la gravure, à la manière noire se rapportent à ce que Mallarmé a appelé, songeant évidemment à lui, « l'Art vorace d'un pays cruel ». L'invention de la gravure a en effet un lien avec celle des représentations anatomiques aussi bien (Panofsky l'a montré) qu'avec les débuts d'une préoccupation pour la mélancolie, humeur noire assimilable et souvent assimilée à l'encre noire du graveur ; c'est l'idée d'un lien entre le poinçon du graveur, le scalpel du médecin et la plume du poète – il s'agit de dépouiller et de creuser, de traverser les apparences conformément à l'exigence « vorace » qui, traditionnellement, se rapporte à Saturne (Saturne, planète des mélancoliques ; Saturne, dieu vorace, qui dévore ses enfants – qu'on pense au tableau de Goya, qui est l'une des grandes références de Baudelaire). Dans ce contexte, on peut trouver un sens supplémentaire à quelques mots de la lettre-dédicace à Arsène Houssaye : l'abstraction de la vie moderne s'oppose au pittoresque de la vie ancienne comme le noir et blanc s'oppose à la couleur. La tonalité nocturne de la presque totalité du *Spleen de Paris* renforce bien sûr cet effet.

Dans les « Tableaux parisiens » tendent donc à se rassembler les « éclopés de la vie » : la mendiante rousse, le cygne et la négresse, les veuves et les vieillards, les aveugles, la passante, les « femmes de plaisir », placés sous le signe de l'exil du fait de la dédicace du « Cygne », « Les Petites Vieilles » et « Les Sept Vieillards » à Victor Hugo. Autant de « répondants analogiques du poète » (pour reprendre une expression de Starobinski, dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*) se définissant lui-même, d'une façon implicite, comme un exilé de l'intérieur, ainsi que le feront bientôt Banville,

Verlaine et tant de Parnassiens également tournés vers Hugo. Le « possible de la poésie moderne » ne peut se trouver que dans l'exil.

Dans la section des *Tableaux parisiens*, la courbe harmonieuse tend à disparaître et à laisser la place non seulement à la maigreur (ainsi celle de la mendiante rousse) mais au squelette, la « divine armature » ; de même l'alexandrin laisse saillir des angles bizarres et inquiétants. J'ajoute que c'est là l'effet d'une déconstruction de l'alexandrin et non d'une faiblesse : Baudelaire atteint ici à une limite, en toute conscience de la chose – qu'on réexamine « A une mendiante rousse » pour se persuader, sans mal, de sa virtuosité. Le passage à la prose, ainsi que l'ont montré plus haut une citation sur la fantaisie et une autre sur la « tentation héroïque » d'Edgar Poe, relève littéralement d'un sacrifice, qui sera clairement formulé dans « Les Pauvres Chiens ».

Lecture de « A une mendiante rousse »

« A une mendiante rousse » prenait déjà place dans la première édition du recueil mais s'est trouvé déplacé dans la section « Tableaux parisiens » pour l'édition de 1861. Je voudrais m'y attarder un peu car il s'agit d'un poème consacré à l'aumône, comme beaucoup parmi ceux du *Spleen de Paris*, et parce qu'y est sensible une réflexion quant au vers, d'où déduire la possibilité d'un prochain abandon.

L'Académie lança en 1826 un concours qui récompenserait le meilleur ouvrage consacré à la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle et Sainte-Beuve s'attela à cette tâche en publiant dans *Le Globe* plusieurs articles, avant de dresser son fameux *Tableau historique et critique de la poésie française du XVI<sup>e</sup> siècle* ; s'ensuivit la composition par Hugo de quelques poèmes, insérés dans l'édition de 1828 des *Odes et ballades*. Ainsi s'ouvrait la mode des « odelettes », suivant un mot forgé par Ronsard pour désigner des pièces légères, d'inspiration anacréontique, par opposition aux plus grandes « odes »<sup>57</sup>. S'ensuivirent aussi certainement quelques pages de la préface de *Cromwell*.

A la même époque, Nerval alliait l'étude de Ronsard, dans *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*<sup>58</sup>, avec l'écriture d'odelettes, par goût de formes savantes mais d'autant plus séduisantes en ce temps que petites – jamais il n'aurait tenté d'imiter les hymnes pindariques mais il lui

---

<sup>57</sup> Les odelettes, dont la mode s'étend à partir de l'édition d'œuvres d'Anacréon, se présentent généralement comme des pièces brèves, souvent d'une douzaine de vers, en décasyllabes ou en alexandrins, bien que Ronsard en ait aussi composées en vers brefs. Cependant les poètes du XIX<sup>e</sup> siècle tendent à assimiler odelette et chanson (à vers brefs et hétérométriques).

<sup>58</sup> Gérard de Nerval, *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau, Du Bartas, Chassignet, Desportes, Régnier*, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1830.

convenait, comme à Gautier et bientôt à Banville, à Baudelaire aussi parfois, d'exhiber une forme d'humilité, de se poser en « *poeta minor* ». A la suite de Nerval, en 1844, on a vu que Gautier réunit des essais sur les poètes baroques sous le titre *Les Grottesques* en revendiquant la même posture.

L'entreprise se poursuit au moins jusqu'en 1861 où, autour d'Eugène Crépet, Banville et Asselineau œuvrèrent à de semblables tâches, non loin de Baudelaire qui contribuait au tome IV de l'anthologie (sur « les contemporains »)<sup>59</sup>. Asselineau présentait par exemple Rémy Belleau tandis que Banville se consacrait à Ronsard, en quelques pages qu'il reproduisit dans son *Petit Traité de poésie française*. Comme Nerval, ce dernier composait des « odelettes », fort nombreuses, réunies dans les *Odes funambulesques, Odelettes* puis *Améthystes, nouvelles odelettes amoureuses sur des rythmes de Ronsard*. En Ronsard, Banville affirmait trouver une figure d'Orphée, dont le modèle le persuadait de poursuivre une entreprise véritablement lyrique.

J'en viens à « A une mendicante rousse ». Un événement minuscule survenu au début des années 1840 avait suscité un petit jeu poétique. Champfleury et Banville ont relaté leur rencontre<sup>60</sup>, dans le Quartier latin, de deux sœurs saltimbanques, joueuses de guitare, dont la plus jeune se dédiait aux plaisirs de Lesbos ; Pierre Dupont, Adèle Esquiros, Baudelaire et Banville ont célébré en vers la fille aux cheveux fauves, qui inspirait aussi le peintre Emile Deroy. Le premier composa une pièce un peu mièvre, « La Joueuse de guitare », où il donnait la parole à son personnage :

Et si j'étais reine de France,  
Que ferais-je de tout mon bien ?  
Oh ! je n'en serais point avare ;  
J'achèterais une guitare  
A toute fille qui n'a rien<sup>61</sup>.

Banville imagina de son côté « A une petite chanteuse des rues »<sup>62</sup>, où il chantait la beauté de la jeune fille en convoquant les charmes du Rhin, de l'Orient, Venise, l'Espagne, pour finir par voir en elle « une folâtre Colombine ». Dans l'intervalle, et Baudelaire aussi

---

<sup>59</sup> Eugène Crépet, *Les Poètes français*, II (c'est le volume consacré aux poètes de la Pléiade et à ceux qu'on appellerait « baroques »), Hachette, 1861.

<sup>60</sup> Champfleury, « *Les Stalactites* de Théodore de Banville », *Le Corsaire-Satan*, 14 mars 1846 ; Théodore de Banville, *Mes Souvenirs. Petites études*, Charpentier, 1882, p. 89, sq.

<sup>61</sup> Pierre Dupont, « La Joueuse de guitare », *Chants et chansons*, L'Éditeur & A. Houssiaux, 1851.

<sup>62</sup> Théodore de Banville, « A une petite chanteuse des rues », *Les Stalactites*, Paulier, 1846.

y songera, sera apparue Mignon, désignée comme « la Bohème à l'œil noir » : c'est bien de la bohème qu'il est question, un objet très particulier à ces années du XIX<sup>e</sup> siècle mais que le poète évoque en vers « renaissants » puisque son sixain, qui fait alterner heptasyllabes et trisyllabes, est emprunté à deux poèmes célèbres, « Bel aubépin » de Ronsard, et « Avril » de Belleau, cités dans le grand *Tableau* de Sainte-Beuve – voilà qui désigne bien le poème, ou la chanson, comme une « odelette »<sup>63</sup>.

Un petit nœud se forme ici, qui s'apparente à l'un de ces clichés dont Baudelaire proclamait que leur invention procède du génie. La même chanteuse, semble-t-il, lui a inspiré une de ses premières pièces, « A une jeune saltimbanque ». La saltimbanque des vers de jeunesse est devenue, dans *Les Fleurs du mal*, « une mendiante rousse » : elle s'est dépouillée de sa harpe et de sa guitare, elle ne chante ni ne danse plus, ce qui l'éloigne non seulement de Mignon et d'Esmeralda, les brillantes figures de la bohème, mais *a priori* aussi du poète qui se mire si souvent, au XIX<sup>e</sup> siècle, dans des figures de baladins. La jeune fille s'apparente désormais à la « muse malade » et à la « muse vénale » ; le poète, compatissant aux misérables dont il partage le destin, plaide pour les « maigres orphelins séchant comme des fleurs », les « matelots oubliés dans une île », les « captifs » et les « vaincus » (« Le Cygne »), pour quiconque paraît non seulement abandonné mais aussi indéfendable. De sorte que, dénonçant un scandale, il en provoque toujours un autre.

Plus précisément, Baudelaire reprend un motif baroque, celui de la belle gueuse, que Tristan l'Hermite avait autrefois mis à l'honneur :

Ô que d'appas en ce visage  
Plein de jeunesse et de beauté  
Qui semble trahir son langage  
Et démentir sa pauvreté !

Ce rare honneur des Orphelines  
Couvert de ces mauvais habits  
Nous découvre des perles fines  
Dans une boîte de rubis.

---

<sup>63</sup> On sait que cette formule, dont Philippe Martinon (*Les Strophes*, Champion, 1912) a montré que Ronsard ne l'a pas inventée mais qu'elle procède du virelai médiéval, a suscité un certain engouement au XIX<sup>e</sup> siècle ; Hugo la reprend dans « Sara la baigneuse » en inversant rimes masculines et rimes féminines, ce que condamne Banville dans son *Petit traité*.

Ses yeux sont des saphirs qui brillent,  
Et ses cheveux qui s'éparpillent  
Font montre d'un riche trésor :

A quoi bon sa triste requête,  
Si pour faire pleuvoir de l'or  
Elle n'a qu'à baisser la tête ?<sup>64</sup>

Le poète aurait le pouvoir de percer les apparences de certain « langage », de « mauvais habits » et d'une « triste requête », pour « découvrir » derrière elles une beauté surprenante ; au-delà il métamorphose la pauvreté de la mendicante en souveraine richesse, un « trésor » composé d'images orfévrees : les dents deviennent des perles, les lèvres sont des rubis, la chevelure enfin se répand en une pluie d'or. Métaphore après métaphore, le poète substitue, à la fortune qui manque à la gueuse, celle qu'elle représente en elle-même, ce qui d'évidence n'est pas fort nourrissant ; on peut voir là, plutôt que la révélation d'une beauté invisible au vulgaire, l'expression d'un maniérisme.

Baudelaire ne recourt cependant pas, dans « A une mendicante rousse », à la forme du sonnet mais à celle de l'odelette ou de la chanson et il y fait référence, plutôt qu'à Tristan, à Ronsard et à Belleau qui n'ont pourtant jamais fait aucune place à la belle gueuse : il est vrai que Banville l'avait précédé en adoptant, pour sa « petite chanteuse des rues », la formule strophique de « Bel aubépin » et d'« Avril » mais c'est l'indice d'un jeu, qui repose sur la sollicitation d'une Renaissance de fantaisie.

Le poète convoque en effet des objets (« cothurnes de velours », « habit de cour », « poignard d'or »), des figures (« page », « seigneur », « plus d'un Valois ») et des mots (« déduit », parfois écrit « deduit »<sup>65</sup> ; « gueusant ») qui teintent le poème d'une couleur particulière ; dans sa première version, « A une mendicante rousse » faisait même rimer, comme on le voit parfois dans la poésie de Ronsard, « lait » avec « nouvelet »<sup>66</sup>.

Je n'ai toutefois pas trouvé, dans l'œuvre des poètes cités par Baudelaire, de strophes composées de trois heptasyllabes suivis d'un tétrasyllabe ; « Bel aubépin » et « Avril » font jouer l'heptasyllabe et le trisyllabe dans leurs sixains (7/3/7/7/3/7) et

---

<sup>64</sup> Tristan l'Érmitte, « La Belle Gueuse », *Poésies galantes et héroïques du sieur Tristan*, Loyson, 1662.

<sup>65</sup> Dans un brouillon de Baudelaire ; voir la notice de Claude Pichois, *op. cit.*, p. 1001.

<sup>66</sup> Voir « Ode à la fontaine Bellerie ».

« Pour l'élection de mon sepulchre » s'organise en suites de trois hexasyllabes continuées par des tétrasyllabes – c'est vraisemblablement de cette structure, imitée des strophes saphiques, que s'inspire Baudelaire tout en l'adaptant : on voit que l'entreprise est fort savante. Il est assuré au moins que les ouvrages de Sainte-Beuve, de Nerval et de Crépet n'ont jamais fait apparaître cette combinaison et on peut penser que le poète poursuit une autre visée que celle de copier fidèlement les anciens maîtres : on dirait plutôt qu'il se tient à leurs côtés et s'exerce librement, ce qui n'a pas empêché sa formule de réapparaître dans une des *Odelettes* de Banville, « A Gavarni », qui se rapporte à un thème voisin et s'affiche comme inspirée par « des rythmes de Ronsard »<sup>67</sup>...

L'inexactitude de cette citation métrique s'aggrave du choix de rimes exclusivement masculines<sup>68</sup>, qu'il arrivera à Banville de revendiquer par opposition à Ronsard puisqu'il reprend, en épigraphe des *Améthystes*, ce passage de la notice de Sainte-Beuve :

On sait que le prince des poètes décréta la suppression de l'hiatus et l'entrelacement régulier des rimes masculines et féminines ; mais, par malheur, on a été plus royaliste que le roi en se privant de certains rythmes exquis, ou composés seulement de rimes d'un seul sexe, ou offrant des rencontres de rimes diverses du même sexe.

On peut donc penser que, en rimant « d'un seul sexe », Baudelaire et Banville rappellent implicitement le « décret » de Ronsard pour l'enfreindre, ce qui suggère de lire ces pastiches apparemment imparfaits comme des arts poétiques tout à fait ambigus.

Le détail de ces vers le confirme. Après avoir dit la pauvreté et la beauté de la mendicante rousse, la douceur de son « jeune corps maladif, Plein de taches de rousseur », Baudelaire célèbre par une comparaison la noblesse de son maintien puis il enchaîne, au subjonctif, des images d'autrefois :

Tu portes plus galamment  
Qu'une reine de roman  
Ses cothurnes de velours  
Tes sabots lourds.

Au lieu d'un haillon trop court,

---

<sup>67</sup> Dans *Améthystes*, *op. cit.*

<sup>68</sup> Que reprend aussi Banville dans « A Gavarni ».

Qu'un superbe habit de cour  
Traîne à plis bruyants et longs  
Sur tes talons ;

En place de bas troués,  
Que pour les yeux des roués  
Sur ta jambe un poignard d'or  
Brille encor ;

Que des nœuds mal attachés  
Dévoilent pour nos péchés  
Tes deux beaux seins, radieux  
Comme des yeux ;

Que pour te déshabiller  
Tes bras se fassent prier  
Et chassent à coups mutins  
Les doigts lutins,

La préférence affirmée de Baudelaire pour les « sabots » de la mendicante, plutôt que les nobles « cothurnes » d'une « reine de roman », et surtout d'une tragédienne égrenant des vers classiques, pourrait bien engager le parti prosodique d'une cadence grossière contre d'autres plus belles et elle indique la possibilité de déceler une forme de beauté où elle n'était pas si visible. Voilà qui s'accorde avec la désignation du poète comme « chétif », terme marquant son insuffisance mais l'égalant aussi à Du Bellay, qui s'accolait bien souvent cette épithète.

Enoncées sur un mode confusément hypothétique et optatif, les métamorphoses de la belle gueuse sont rapportées à l'imagination plutôt qu'avérées – rapportées en l'occurrence à l'imagination de rimeurs anciens pris dans les « fers » du désir, des amateurs de « maître Belleau » et des petits Ronsards :

Perles de la plus belle eau,  
Sonnets de maître Belleau  
Par tes galants mis aux fers  
Sans cesse offerts,

Valetaille de rimeurs  
Te dédiant leurs primeurs  
En contemplant ton soulier  
Sous l'escalier,

Maint page épris du hasard,  
Maint seigneur et maint Ronsard  
Epieraient pour le déduit  
Ton frais réduit !

Tu compterais dans tes lits  
Plus de baisers que de lis  
Et rangerais sous tes lois  
Plus d'un Valois !

Les noms de Belleau et de Ronsard sont curieusement cités, d'une façon qui n'engage pas ces poètes eux-mêmes puisque les sonnets du premier font l'objet de cadeaux de la part de galants qui sont une « valetaille de rimeurs », désignés encore par les mots « Maint page [...], Maint seigneur et maint Ronsard » – où la présence de l'adjectif indéfini accolé au nom de Ronsard signale l'antonomase. On peut penser que Baudelaire se compte, pour rire, dans cette « valetaille », ce qui le dégage de l'obligation de se soumettre scrupuleusement à la prosodie dont il éveille lointainement le souvenir.

Voilà donc les épigones de Belleau et Ronsard ravalés au rang de prétendants quelque peu lubriques (la première version du poème les montrant « reluquant », au lieu de « contemplant »), qui ne couvriraient la mendicante de beaux atours que pour la mieux dévêtir et jouir de ses charmes. Ces ornements seraient bien sûr poétiques, installés par exemple dans les nombreuses et riches métaphores qui constellaient le sonnet de Tristan ; l'indique la rime équivoquée de ces deux vers :

Perles de la plus belle eau,  
Sonnets de maître Belleau<sup>69</sup>.

---

<sup>69</sup> Il est arrivé à Ronsard lui-même de jouer de la sorte sur le nom de Belleau, « trop sec biberon » condamné par exemple à ne pouvoir célébrer le vin en odes anacréontiques par fatalité onomastique.

Non seulement l'apposition identifie les sonnets à des perles mais le calembour inscrit ces perles « de la plus belle eau » dans le nom du poète à la façon d'une signature. Que symétriquement il dise sa pauvreté à lui : le défaut de moyens matériels égale défaut de moyens poétiques – contrairement au maître ancien, le « poète chétif » n'a pas de perles même métaphoriques à offrir à la gueuse. Les dernières strophes désignent en effet celles qui précédaient comme une vaste prétérition, Baudelaire ayant composé à la gloire de la mendicante rousse les vers, de forme vieille et de ton badin, dont il prétend ne pas pouvoir la parer, et faisant montre de la plus grande virtuosité à l'endroit même où il énonce sa « chétiveté » (ce que laissait prévoir l'emprunt à Du Bellay souligné plus haut).

Au subjonctif s'oppose maintenant l'indicatif, le fantaisiste mirage de la Renaissance se dissipant dans les vers qui suivent :

– Cependant tu vas gueusant  
Quelque vieux débris gisant  
Au seuil de quelque Véfour  
De carrefour ;

Tu vas lorgnant en-dessous  
Des bijoux de vingt-neuf sous  
Dont je ne puis, oh ! pardon !  
Te faire don.

En même temps que la mendicante, c'est le motif de la belle gueuse que Baudelaire se prépare à congédier, d'où l'emploi singulier, au XIX<sup>e</sup> siècle, du verbe « gueuser », qui signifie encore « mendier » mais qui suggère aussi l'idée de prostitution ; un poème de jeunesse commençait par ces mots :

Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre ;  
La Gueuse de mon âme emprunte tout le lustre.  
Invisible au regard de l'univers moqueur,  
Sa beauté ne fleurit que dans mon triste cœur –

Les vers que nous lisons ici sont équivoques : il n'est pas assuré que le mot « débris » désigne les restes d'un festin et la mention d'un « carrefour », comme celle des « bijoux de vingt-neuf sous », nous éloigne autant des fastes de la Renaissance que de ceux de la bohème naguère associée à la « jeune saltimbanque ». Il n'est pas question non plus à présent que le regard du poète et sa facilité métaphorique transforment l'ignominie en

splendeur, mais que se révèle une beauté de la *nudité* et de la *pauvreté* (la rime, empruntée à Tristan, importe bien sûr), une beauté qui réside exactement dans l'absence d'ornements. Le « poète chétif », inspiré par une « muse malade » ou « vénale » aux épaules marbrées, se reconnaît dans la fille à qui il ne peut offrir de joyau ni réel ni métaphorique ; c'est dans une langue bien peu poétique que, maintenant à distance des poètes d'autrefois, il l'énonce : « gueusant », « débris », et « lorgner » n'appartiennent pas précisément au vocabulaire lyrique, la tradition interdit d'écrire un nombre, comme « vingt-neuf », dans un vers et l'interjection « oh ! pardon ! » achève d'inscrire le prosaïsme dans la strophe. Le paradoxe qu'élabore Baudelaire, en défaisant celui de « la belle gueuse », est celui d'une poésie prosaïque, propre à dire avec justesse une expérience *moderne*.

Voici l'heure de l'envoi, ou du renvoi :

Va donc sans autre ornement,  
Parfums, perles, diamants,  
Que ta maigre nudité,  
O ma beauté !

Le poète n'aura donc rien réparé ni ajouté, seulement énoncé que la beauté réside dans la nudité et la maigreur elles-mêmes, dans le défaut de toute espèce d'*ornement* cosmétique ou poétique – c'est la même chose. « Sans autre ornement » exprime le paradoxe au-delà d'une poésie qui reposerait sur le refus du « poétique » : d'un ornement qui consisterait dans l'absence d'ornement. Les images renaissantes du début du poème étaient des ombres éphémères serties dans des strophes impeccables, imitées de Ronsard et de Belleau mais destinées à congédier la figure baroque de la « belle gueuse » ; à l'opposé, Baudelaire donne enfin des vers rugueux pour l'exact répondant de la pauvreté – celle de la mendicante, la sienne.

Dans cette perspective, le parti de rimes exclusivement masculines revêt une grande pertinence : il écarte le souvenir de Ronsard tout en le suscitant à rebours, il affiche son irrégularité tout en témoignant d'une virtuosité ; l'absence systématique de cet « ornement » que serait la vibration ou l'éclat d'une finale féminine, qu'on peut appréhender en termes de « nudité », est à la fois le signe de la misère et d'une opulence plus secrète. Comme souvent, la *recusatio* est donc trompeuse : on aperçoit que l'emprunt à Du Bellay, « poète chétif », ne renvoie pas à une insuffisance personnelle de Charles Baudelaire mais à la condition de quiconque, épris de beauté, croise dans les

rues de Paris en des temps malheureux ; l'enjeu est d'accorder une manière et une matière : le vers prosaïque et la pauvreté. C'est un nouveau paradoxe et une nouvelle expression de l'exigence d'exactitude qui conduira le poète à renoncer même aux fastes du vers pour se consacrer à de *petits* poèmes en prose.

### L'Invitation au voyage

L'étude de « A une mendicante rousse » est très éclairante pour saisir l'orientation prosaïque qui se dessine très tôt dans l'œuvre de Baudelaire mais il est bien sûr utile de la compléter. Dans *Le Spleen de Paris*, comme je l'ai déjà indiqué, apparaissent plusieurs poèmes lisibles comme des variations en prose sur des poèmes en vers recueillis dans *Les Fleurs du mal* : « Le Crépuscule du soir », « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage » sont les cas les plus évidents de réécriture mais on observe aussi une proximité entre « La Solitude » et les « Crépuscule » en vers, ainsi qu'entre « Les Projets » et « Bien loin d'ici ». Peut-être peut-on établir encore, d'une façon différente, des parallèles entre « Le Chien et le flacon » et « Le Flacon » ainsi qu'entre les deux « L'Horloge ».

Je me propose d'examiner ici le cas de « L'Invitation au voyage » :

#### L'INVITATION AU VOYAGE

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble ;  
— Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble !  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,  
Polis par les ans,  
Décoreraient notre chambre ;  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre,  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
La splendeur orientale,  
Tout y parlerait  
À l'âme en secret  
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux  
Dont l'humeur est vagabonde ;  
C'est pour assouvir  
Ton moindre désir  
Qu'ils viennent du bout du monde.  
— Les soleils couchants  
Revêtent les champs,  
Les canaux, la ville entière,  
D'hyacinthe et d'or ;  
— Le monde s'endort  
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

## L'INVITATION AU VOYAGE

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière, tant elle l'a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicates végétations.

Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir !

Oui, c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini des sensations. Un musicien a écrit *l'Invitation à la valse* ; quel est celui qui composera *l'Invitation au voyage*, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection ?

Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre, — là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité.

Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes

choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.

Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue.

Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture ! Qu'ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes ! Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu* !

Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir ? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance* ?

Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ?

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi.

Je n'ai pas le projet de mener une explication rigoureuse de la version en prose mais seulement, pour vous initier à la lecture très particulière du *Spleen de Paris*, de mettre en évidence quelques particularités que vous retrouverez dans d'autres pièces du recueil, en recourant à la méthode dite « des passages parallèles » qui, dans le présent cadre, me paraît très productive.

Anticipant sur des considérations à venir quant à l'organisation du recueil, j'attire votre attention sur quelques points :

- Baudelaire a lui-même conçu l'ordre des 26 premiers poèmes (les choses sont moins claires pour les 24 suivants).
- Dans sa lettre à Houssaye il insiste sur le caractère essentiellement discontinu du recueil, qui peut se lire dans l'ordre et dans le désordre, etc.
- Cependant on y distingue des séries, et plus exactement des séquences ; dans un cas (à ma connaissance), le poète le souligne lui-même ; on lit dans « Les Foules » : « Pour lui seul [le Poète], tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées » ; dans « Les Veuves », qui suit immédiatement : « Car s'il est une place qu'ils [le poète et le philosophe] dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est la joie des riches ». J'insiste sur ce point que la phrase ne peut d'aucune façon renvoyer à ce qui précède dans le poème où elle se trouve, qu'elle fait référence au passage de « Les Foules » précédemment cité.
- M'appuyant sur cette observation, je constate que « L'Horloge », « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage », pris entre « Le Gâteau » et « Le Joujou du pauvre », pourraient bien constituer une séquence : chacun des trois déroule un madrigal adressé à une dame. Je relève la fin bien ironique de « L'Horloge », qui porte justement sur le madrigal : « N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange. »

Observation préalable : « L'Invitation au voyage » en vers est certainement l'un des poèmes les plus harmonieux des *Fleurs du mal*. Une chanson d'une certaine complexité métrique, un refrain, l'évocation d'un paysage mouillé (la Hollande, voir mes observation

sur la Hollande et l'Italie pour les grotesques), une « chambre double », un arrière-monde exotique et lumineux, rien de trivial. Le poème s'ouvre par l'annonce d'une métaphore filée : l'aimée est invitée dans un pays à sa ressemblance, un pays qui serait son miroir mais qui ne préexiste pas. Tout dans ce pays « parlerait à l'âme en secret sa douce langue natale » : voilà qui suggère un retour au paradis perdu, au lieu d'où l'on entend la musique des sphères, pure harmonie.

La version en prose, si tant est qu'il soit juste de parler de « version », est beaucoup plus longue que la version en vers ; elle tend généralement à l'explicitation : il est maintenant posé que le pays dont il s'agit est « noyé dans les brumes du Nord », qu'il est « la Chine de l'Europe » et même qu'il y a là un sujet poétique, un poncif (« tant la chaude et capricieuse fantaisie s'y est donné carrière »). La compagne du poète n'est plus « mon enfant, ma sœur » mais « une vieille amie », « grasse et excitante » et désignée comme « mon cher ange ».

Dans *Le Spleen de Paris*, « La Femme sauvage et la petite maîtresse » pose avec netteté ce qu'il en est de « mon cher ange » ; on lit à propos de la malheureuse créature exposée à la foire : « Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle généralement 'mon ange !', c'est-à-dire une femme » ; la formule se retrouve dans « Le Galant Tireur » :

Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien ! cher ange, *je me figure que c'est vous* ». Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta : « Ah ! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse ! »

La fin de « Les Yeux des pauvres » porte : « Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment ! ». Pensez encore à ce passage de *Mon cœur mis à nu*, où il est aussi question d'un ange :

Dans l'amour, comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. L'homme crie : O mon ange ! La femme roucoule : Maman ! maman ! Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. — Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi.

A plusieurs reprises, sur un mode presque anaphorique, le pays dont il s'agit est désigné comme « un pays de Cocagne », ce qui est fort éloigné du paysage mouillé du

poème en vers. La Cocagne est une terre d'abondance où principalement on mange et dort, ce qui apparaît avec suffisamment d'évidence dans le tableau de Breughel ainsi intitulé ; de plus ce pays a été indirectement convoqué, déjà, à la fin de « Le Gâteau » (« un pays superbe où le pain s'appelle du *gâteau* » : « pays superbe » ouvre le présent poème). D'où certainement l'idée d'une vie « grasse », la mention d'une « magnifique batterie de cuisine » qu'on est surpris de voir posée comme l'analogie, dans la richesse, la propreté et l'éclat, d'une « belle conscience ». Peut-on davantage prendre au sérieux la comparaison suggérée, au milieu du poème, entre le locuteur et « un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier » ? L'idée d'une *correspondance*, d'une analogie entre l'âme de la « vieille amie » et le paysage ne s'apparente-t-elle pas à celle développée dans « L'Horloge » (où apparaissait déjà la Chine) ? Enfin une rupture forte est marquée, au début de l'avant-dernier paragraphe (« Des rêves ! toujours des rêves ! »), qui semble précipiter tout ce qui précède dans une forme de néant. Le poète a ainsi conçu une nouvelle « chambre double », d'une poésie ambiguë, dont il dénonce ironiquement l'extravagance. « Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel » suggère bien sûr le malentendu, la solitude irréductible de l'homme qui imagine ce voyage. Un enjeu, qui se trouve aussi dans « La Chambre double », dans « L'Horloge », dans « Les Projets », dans « Un hémisphère dans une chevelure » et dans « Le Galant Tireur », est manifestement de « tuer le temps ».

Dans le poème en vers on lisait, à la deuxième personne, « mon enfant, ma sœur » ; ici paraît (mais d'abord à la troisième personne : cette invitation n'en est pas tout à fait une) « la sœur d'élection », *a priori* la destinataire obligée de pièces relevant de ce genre, bientôt cliché, que serait « l'invitation au voyage » : on s'achemine vers la trivialité, la fabrication du lieu commun. Noter que c'est directement le lieu commun sous-jacent dans la poésie que démontait « L'Horloge » et que même son dernier paragraphe revendiquait avec ostentation.

Pour résumer, la grande différence entre la version en prose et la version en vers de ce qui semblait le même poème est de tonalité : le narrateur en prose défait à mesure le « pays de Cocagne » rêvé, même s'il le convoque ; la poésie monte et elle reflue bientôt, la page que nous lisons n'est pas seulement composée en prose, elle forme secrètement son objet du prosaïque, ce qui est tout autre chose. Baudelaire explore ici le malentendu poétique, quelque chose qui pourrait s'apparenter à de la « fausse monnaie » : fausseté de la femme à laquelle correspond la fausseté du madrigal.

### *Un hémisphère dans une chevelure*

Une thématique voisine de celle de l'invitation précédente, le principe d'une analogie constamment explicitée. Le poème en vers est essentiellement exclamatif et métaphorique tandis qu'ici se déroulent des phrases longues et des comparaisons. On a l'impression d'une exhibition du blason. De même, la comparaison au lieu de la métaphore, ainsi que le jeu des phrases construites contre les exclamations du poème en vers, défont l'immédiateté poétique de celui-ci, mettent en évidence quelque chose comme des pilotis. Peut-être réfléchir à ce que serait, dans le cas du poème en prose confronté à celui en vers, une « philosophie de la composition ».

Réfléchissez à cette phrase de Barbara Johnson, p. 54 : « c'est précisément par sa façon d'écrire la disparition de la poésie que le non-privilège du poème en prose se privilégie ».

### Le Crépuscule du soir

Reprendre « Le Crépuscule du soir », en prose : une blague, je crois. Pour le coup tout est dans la fin, un démontage général (dans un autre contexte, celui de *La Musique & les Lettres*, Mallarmé parlait de « démontage impie de la fiction » révélant « la pièce principale, ou rien »), non seulement du « Crépuscule du soir » en vers mais, surtout, de « Recueillement ». J'y reviendrai un peu plus tard mais je relève en particulier l'emploi, à la fin de ce texte, des mots « On dirait encore » et « représentent », qui me semblent appartenir au vocabulaire pédagogique, dans un contexte où la syntaxe, très lourdement articulée, déplie assez douloureusement certaines des plus belles images du sonnet que je rappelle :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,

Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,

Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,

Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;

Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

#### Conclusion provisoire

Il apparaît donc d'une façon générale que l'acheminement de Baudelaire vers la poésie prosaïque du *Spleen de Paris* soit l'effet d'un renoncement au principe d'espérance qui s'explique principalement par des raisons historiques, d'ordre politique et d'ordre littéraire : les rêves utopiques laissent voir quelle mélancolie les soutient et l'ironie, la « vengeance du vaincu », domine, imposant souvent sa note discordante. Il s'agirait ainsi de balayer les malentendus « poétiques », d'accéder à une forme de justesse et de vérité qui relève d'une autre poésie, une préoccupation morale se dégageant des aspirations esthétiques désormais ruinées.

## Petits poèmes en prose...

Il est impossible de ne pas poser assez tôt la question du poème en prose, quitte à y revenir, pour mieux cerner *Le Spleen de Paris*. Je vais le faire en trois temps : d'abord en m'attachant à ce que révèlent les titres imaginés par Baudelaire, puis en m'attachant à la déclaration inscrite dans la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, déclaration qui porte, d'une part, sur la question de la composition et, d'autre part, sur celle de ce qui semble être donné pour un thème : « *une* vie moderne et plus abstraite » que Baudelaire associe à « la fréquentation des villes énormes ». Cette présentation s'affinera au fil de la lecture du recueil, qui présente de nombreuses pièces manifestement réflexives, soit qu'elles se consacrent à une posture du poète (comme « L'Étranger » ou « Le Pauvre Saltimbanque ») soit qu'elles présentent une définition, plus ou moins explicite, du poème en prose lui-même ou de ses enjeux – on lit souvent « Le Thyrses » comme un tel poème.

### Petite anthologie de propos de Baudelaire sur *Le Spleen de Paris*

A Houssaye, 1861 : « Je me pique qu'il y a là *quelque chose de nouveau*, comme sensation et comme expression. »

1862 : « Ce sera un livre singulier »

A Hetzel, 20 mars 1863 : « je puis vous garantir un livre *singulier et facile à vendre* »

1865 : « ouvrage singulier, plus singulier que... *Les Fleurs du mal* »

« j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine »

« *Le Spleen de Paris*, pour faire pendant aux *Fleurs du mal* » ; Claude Pichois indique (Pléiade, I, p. 1293) que le mot *pendant* apparaît à six reprises dans la correspondance, entre décembre 1863 et janvier 1866.

A la suite de Robert Kopp et Claude Pichois, je reprends un article signé Gustave Bourdin, publié dans *Le Figaro* le 7 février 1864, où on « retrouve nombre d'expressions qu'à différentes époques, dans ses lettres, Baudelaire a employées en parlant des poèmes en prose » (Kopp) et dont on peut penser qu'il a été inspiré par le poète. Cet article présente l'avantage de composer une sorte de synthèse de son discours :

*Le Spleen de Paris* est le titre adopté par M. C. Baudelaire pour un livre qu'il prépare, et dont il veut faire **un digne pendant aux *Fleurs du mal***. Tout ce qui se

trouve naturellement exclu de l'œuvre **rythmée et rimée**, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque, trouvent leur place dans l'œuvre en prose, où l'idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable. D'ailleurs, l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire *Les Fleurs du mal* est, à peu de choses près, la même qui compose *Le Spleen de Paris*. Dans l'ouvrage en prose, comme dans l'œuvre en vers, toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous **les soubresauts de la conscience**, toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie, le songe, et même l'anecdote peuvent prendre leur rang à tour de rôle. Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du **flâneur** morose. Nos lecteurs jugeront si M. Charles Baudelaire y a réussi.

Certains gens croient que Londres seul a le privilège aristocratique du *spleen*, et que Paris, le joyeux Paris, n'a jamais connu cette noire maladie. Il y a peut-être bien, comme le prétend l'auteur, une sorte de spleen parisien ; et il affirme que le nombre est grand de ceux qui l'ont connu et le reconnaîtront.

19 février 1866 : « En somme, c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie ».

#### Les titres

La publication du recueil que nous appelons *Le Spleen de Paris* a été posthume (préparée par Charles Asselineau et Théodore de Banville, achevée en 1869) et le titre ordinairement utilisé est celui qui apparaît dans l'une des dernières lettres de Baudelaire, le 6 février 1866 : « *Le Spleen de Paris, pour faire pendant au Fleurs du mal*. (En prose.) ». J'utilise principalement ici la notice de Claude Pichois dans l'édition de La Pléiade.

Les deux premiers poèmes publiés en 1855 (« Le Crépuscule du soir » et « La Solitude ») n'étaient chapeautés par aucune rubrique. De 1857 à 1861, Baudelaire désigne ses poèmes par *Poèmes nocturnes*, en les définissant dans une lettre de 1861 comme des « essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit* ».

En 1861, il publie des *Poèmes en prose*, sa correspondance portant d'autres idées de titres : *La Lueur et la fumée*, *Le Promeneur solitaire*, *Le Rôdeur parisien*.

En 1862, il publie vingt *Petits Poèmes en prose* ; dans sa correspondance de l'époque : « *Révasseries en prose* » et dans le projet de lettre à Arsène Houssaye, « les 66 ».

En 1864 apparaît *Le Spleen de Paris* (et aussi « *Le Spleen de Paris* (poèmes en prose) », à quoi Baudelaire semble se tenir quoiqu'on trouve, dans une lettre de 1866, *Petits Poèmes lycanthropiques*.

Si l'on se fie à la correspondance du poète, on doit admettre que l'appellation « poèmes en prose » ou « petits poèmes en prose » est générique mais qu'elle ne constitue pas un titre pour Baudelaire.

Que suggèrent ces titres ?

Poèmes nocturnes

Ce titre coiffe « Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « Les Projets », « L'Horloge », « La Chevelure », « L'Invitation au voyage » qui, à l'exception relative du premier, n'ont pas pour thème la nuit. D'où déduire que « nocturne » renvoie à une manière, à une tonalité et non à un motif, que *Poèmes nocturnes* est une façon d'identifier un genre.

A l'heure où écrit Baudelaire, *nocturne* appartient au vocabulaire de la peinture (d'où il vient), de la musique et du conte. En peinture, on appelle *nuits* ou *nocturnes* des tableaux, souvent religieux, évoquant une scène de nuit, éclairée artificiellement (une nativité, le Christ au Mont des Oliviers, etc.) ; ce genre existe depuis le Moyen Age.

En musique, d'après Roger Blanchard (*Encyclopaedia universalis*), le nocturne désigne plutôt un moment poétique qu'un genre à proprement parler :

Certes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, on rencontre le mot *notturmo* ou *Nacht-Musik* appliqué à des suites instrumentales, divertissements ou cassations, musiques décoratives conçues pour la délectation plus ou moins attentive de la haute société, telle la célèbre *Petite Musique de nuit* (*Eine kleine Nacht-Musik*) de Mozart. À l'époque romantique, le nocturne devient une pièce d'intimité, une rêverie essentiellement destinée au piano. Le premier qui utilisa le terme fut le pianiste irlandais John Field (1782-1837), qui fit une carrière internationale de virtuose et de professeur. Il séjourna longtemps en Russie, où il fut le maître de Glinka. Sur vingt nocturnes qui lui sont attribués, douze seulement ont été authentifiés. Le halo romantique qui entoure la mélancolique Irlande contribua à

la popularité de ces premiers nocturnes, qui eurent surtout le mérite d'ouvrir la voie à Chopin.

On doit dix-neuf nocturnes au maître polonais. La forme *Lied* y est le plus souvent utilisée. Mais dans ce moule très souple, Chopin nous livre ses états d'âme, ses élans, ses fantasmes, dont le mystère de la nuit favorise l'éclosion. Techniquement parlant, l'écriture se caractérise par un large accompagnement d'arpèges, véhicule d'une harmonie souvent audacieuse, sur laquelle se greffe et se développe une mélodie aux volutes capricieuses. Le nocturne ainsi conçu n'est pas une pièce de concert, au sens virtuose du mot, mais une confidence d'artiste à recueillir dans l'intimité d'un boudoir ou d'un salon. »

En 1777, le critique Sulzer (en Allemagne) a défini le nocturne comme un tableau éclairé par la lumière artificielle de bougies et de torches, d'où une désagréable transformation des couleurs. Aux yeux des romantiques, inversement, le nocturne constitue une valeur, qui a fait l'objet en particulier de l'imposant *De l'aspect nocturne de la Nature* de Gotthelf von Schubert, qui a influencé Hoffmann : la face cachée de la Nature est celle des prophètes, des enfants, des fous, des poètes, qui détiennent un savoir secret. Il arrive à Baudelaire, dans le *Salon de 1859*, de mentionner un ouvrage de Mrs Crowe intitulé *La Face nocturne de la Nature*, où se trouve une définition de l'imagination, considérée comme une puissance de création, par opposition à la *fancy*, qui relève du dévoiement du bon sens ; je n'ai pas encore réussi à déterminer s'il s'agit d'une variation sur Schubert mais la recherche est en cours.

En littérature, c'est Hoffmann qui a acclimaté le nocturne pictural dans ses *Contes nocturnes* (*Nachtstücke*, 1816) et qui a inspiré à son tour les *Nachtstücke* de Schumann. Je relève aussi l'existence d'un texte de la même époque, *Les Veilles* de Bonaventura, poète dont on ne sait malheureusement rien mais dont la maison Corti a édité l'œuvre dans sa petite collection romantique, qui sont aussi des proses traversées par des figures diaboliques et qui font une grande place à la ville et à la discordance. Je rappelle d'autre part la précision notée plus haut quant au projet de *Poèmes nocturnes* de Baudelaire : il fait alors référence à Louis (Aloysius) Bertrand dont les proses, réunies sous le titre *Gaspard de la Nuit*, sont également des « nocturnes ». Est supposée là une figure du poète reclus dans la chambre mentale de son imagination (j'en ai parlé déjà dans la section de mon premier cours consacrée au grotesque), qui projette des images. Je cite quelques lignes éclairantes du prologue de *Gaspard de la Nuit* :

– « Ce manuscrit, ajouta-t-il, vous dira combien d'instruments ont essayés mes lèvres avant d'arriver à celui qui rend la note pure et expressive, combien de pinceaux j'ai usés sur la toile avant d'y voir naître la vague aurore du clair-obscur. Là sont consignés divers procédés nouveaux peut-être d'harmonie et de couleur, seul résultat et seule récompense qu'eussent obtenus mes élucubrations.

*Elucubration* est un mot merveilleux qui renvoie à une activité nocturne, à la veillée, c'est-à-dire sous une lumière qui n'est pas solaire et qui favorise les fantasmagories ; dans ce système de projections, la page constitue une réalisation concrète (ainsi que le montre le frontispice de Rops pour *Gaspard de la Nuit*) de ce qu'on peut considérer comme un écran intérieur. On peut aussi appréhender les choses en termes de théâtre : théâtre de la fenêtre, théâtre de la page, dont le théâtre d'ombres de Séraphin serait en quelque manière le « parangon » (Bertrand convoque le théâtre de Séraphin dans l'avertissement de son recueil ; il en est aussi question dans *Les Paradis artificiels...*).

La Lueur et la fumée

Je pense que l'un des autres titres projetés, *La Lueur et la fumée*, renvoie au même objet que *Poèmes nocturnes* : à des élucubrations menées la nuit, comme c'est la définition d'une *élucubration*, à la lumière atténuée d'une bougie dont il se peut bien que la mèche fume. Bref, ces deux titres me semblent renvoyer à la fois à Hoffmann et à Bertrand (ce dernier se réclamant, au reste, et abondamment, du premier) ; ils ne se rapportent effectivement pas prioritairement au thème de la nuit mais à une manière fantaisiste, grotesque, serpentine, capricieuse (je pense à l'image, dans la lettre à Houssaye, d'une prose « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », où je relève l'abondance des termes désignant la ligne arabesque) ; revoyez mes notes sur le grotesque dans le cours précédent. Le poète évoque implicitement sa propre posture de repli dans la chambre noire de son imagination, qui favorise le déroulement de la spirale du thyrses (voir le poème portant ce titre, bien sûr).

Cette interprétation n'exclut naturellement pas les suggestions contenues dans les deux mots *lueur* et *fumée*, qui évoquent tous deux quelque chose de vague, d'atténué, de brouillé, d'indéterminé. Labarthe parle d'un titre « atmosphérique », ce qui est bien trouvé.

*Le Promeneur solitaire*

Cette précision d'abord que, envoyant à Lacaussade, directeur de la *Revue européenne*, en 1861, « Le couvercle », Baudelaire présentait ainsi son manuscrit :

Le Promeneur solitaire

il y aura plusieurs sonnets

I Recueillement

déjà envoyé à M. Lacaussade

II

Le Couvercle

Ce titre n'a donc pas toujours été réservé par Baudelaire aux petits poèmes en prose.

Naturellement ce titre oblige à convoquer la figure de Rousseau, dont il a déjà été question dans le cours précédent. J'ajoute que, en matière de poésie en prose, entendue dans un sens très large, Rousseau est bien sûr une grande référence.

*Le Promeneur solitaire* se rapporte, comme *La Lueur et la fumée*, à une figure du poète ; sur le plan thématique, promenades et solitude hantent effectivement le recueil. Le poète va ici et là, sans but défini – bien sûr cette absence de but est essentielle, la promenade est capricieuse par définition, et arabesque. Observer que *rêveries* n'apparaît pas ici mais qu'ailleurs, comme je l'ai indiqué un peu plus haut, il est question de « rêvasseries en prose ». La rêvasserie n'est pas la forme la plus noble du rêve, elle a même quelque chose de trivial ; elle suggère une disponibilité, une forme de paresse, un vagabondage intérieur qui s'accorde bien avec l'idée du nocturne ou de l'élucubration.

Je rappelle qu'en ancien français *resver* signifie *errer, vagabonder*, si bien qu'on peut trouver une singulière convergence dans l'association de ce mot ou de ses dérivés avec la promenade. Dans une certaine mesure, Mallarmé réalise parfaitement cette convergence en intitulant *Divagations* un recueil de ses pensées – *divaguer* conjuguant sens spatial et mental.

La posture du promeneur a été rendue familière au XIXe siècle par la lecture de Rousseau, de Mercier et de Rétif de la Bretonne. On parlait surtout de *flâneur*. Dès 1833, l'historien (Anaïs est ici un homme) Anaïs Bazin lui consacrait, dans *L'Epoque sans nom (1830-1833). Esquisses parisiennes*, un portrait (le premier) auquel il se trouve étrangement que Walter Benjamin ne fait jamais allusion (j'ajoute que le chapitre de Bazin relatif à l'épidémie de choléra de 1833 est aussi magnifique ; voilà un écrivain qui mériterait d'être mieux connu). En 1841, Louis Huart, spécialiste de ce genre journalistique, a publié une *Physiologie du flâneur*, ce qui atteste bien l'existence d'un

type. J'ajoute que le flâneur est une figure omniprésente dans le roman-feuilleton, dont il occupe souvent le centre : ainsi Rodolphe, dans *Les Mystères de Paris*, est-il une manière de rôdeur qui se tiendrait à l'affût, non pour faire le mal mais pour réparer des injustices. Vous vous souvenez de *Ferragus*, qui anticipe sur les romans des mystères urbains, où Maulaincour est aussi un flâneur ou un rôdeur. J'insiste sur ce point car *Le Spleen de Paris*, comme je ne l'ai encore montré que partiellement dans le précédent cours, présente des analogies avec le roman feuilleton et particulièrement avec celui des mystères de la ville (un grand genre auquel appartient même *Crime et châtiment*, qui pourrait s'intituler *Les Mystères de Saint-Pétersbourg*).

[Je poursuis cette petite digression : la grande question du roman feuilleton est morale, la question de la pauvreté, de la charité, de la philanthropie s'y trouve constamment posée, au défi des clichés sociaux (dans le roman feuilleton, le brigand et la prostituée ont un cœur noble...) dans le contexte diabolique ou sauvage (elle est souvent comparée aux grandes plaines d'Amérique, telles que les évoque Fenimore Cooper) de la grande ville. J'ajoute même que la pulsion herméneutique du narrateur du *Spleen de Paris* a quelque chose à voir avec la quête policière, avant la lettre, des héros de ces romans, de même que sa poursuite d'une forme de justice... Dans le système de Sue, la foule a bien sûr aussi son importance.

Sue, lorsqu'il a conçu son roman, était un homme de droite dont le destin a été curieux parce que la réception des *Mystères de Paris* l'a réorienté politiquement à gauche, au point qu'il est monté sur les barricades en 1848. Son titre de Sue a fait polémique, au moins pour Victor Hugo qui déplorait l'emploi du mot « mystères » là où il n'y a pas mystère mais misère, parfaitement explicable (de fait, le roman de Sue, et c'est la loi du genre en train de se constituer, comporte bien des éléments fantastiques). Hugo a conçu, en réaction à Sue pour une part, un roman qui devait d'abord s'appeler *Les Misères* et qui est devenu *Les Misérables*. Toujours la question de la pauvreté, de la charité, de la justice.]

L'image du rôdeur, mieux en rapport avec Rétif que Rousseau, ajoute une autre note : elle suggère de voir dans le poète un homme dangereux, qui pourrait profiter de l'obscurité pour faire de mauvais coups, bientôt un criminel. Je rappelle que Blanqui rapprochait la bohème littéraire des « classes dangereuses », ce que suggère aussi, parmi bien d'autres exemples possibles, *Les Mohicans de Paris* de Dumas (encore un roman des mystères urbains, que vous pourriez vous fixer pour but de lire l'été prochain pour vous récompenser de vos efforts).

Les 66

Ce titre ne mérite sans doute pas de développement considérable. Il désigne évidemment un nombre qui, en l'occurrence, n'a pas été atteint par Baudelaire – je rappelle que *Les Fleurs du mal* comptait dans l'édition de 1857 100 poèmes ; *Le Spleen de Paris* en compte en définitive 50.

Le nombre 66, voire 666 et même 6666, d'après un projet de dédicace à Houssaye, a une signification ésotérique ; on lit en effet dans le livre de l'Apocalypse que 666 est le chiffre de la Bête, d'où une commune association de 6 et du Diable. J'ignore dans quelle mesure on peut établir un lien entre la Bête et le serpent, mais cela me paraît d'autant plus vraisemblable que le serpent en question est un *ouroboros* (il se mord la queue), symbole satanique. Je pose ici, comme un jalon sur le chemin de gloses futures que, en se mordant la queue, l'*ouroboros* s'inocule son venin, ce qui pourrait avoir un rapport avec la manière dont Baudelaire mène dans le recueil un travail de moraliste.

Je rappelle aussi que *Gaspard de la Nuit* est dominé par le nombre 6 : le personnage de Gaspard disparaît de la vue du poète, après lui avoir confié son manuscrit, à six heures ; le volume est divisé en six sections et la forme prédominante des pièces est de six alinéas.

[Il n'y a pas de petit plaisir quand on prépare l'agrégation. Savourez celui de lire à voix haute le mot suivant, *hexakosioihexekontahexaphobie*, qui désigne la phobie du nombre 666...]

#### Le Spleen de Paris

Il semblerait que ce titre soit définitif, non seulement parce que c'est le dernier qui apparaisse sous la plume de Baudelaire mais aussi parce qu'il rappelle *Les Fleurs du mal*, à quoi le recueil est supposé faire « pendant » d'après la lettre citée plus haut. On pense bien sûr à la section « Spleen et idéal », aux quatre poèmes du Spleen, ainsi qu'aux « Tableaux parisiens » de la deuxième édition : d'évidence le spleen a maintenant vaincu.

Baudelaire l'utilise pour désigner deux ensembles : en février 1864, dans *Le Figaro*, « La Corde », « Le Crépuscule du soir », « Le Joueur généreux », « Enivrez-vous », « Les Vocations », « Un cheval de race » puis, en décembre 1864, dans *La Revue de Paris* : « Les Yeux des pauvres », « Les Projets », « Le Port », « Le Miroir », « La Solitude », « La Fausse Monnaie ».

Le mot *spleen* mérite un petit développement parce qu'il est mal connu. Il désigne d'abord, en anglais, la rate dont la défaillance susciterait un déséquilibre, une forme de mélancolie (je rappelle que la mélancolie est liée, dans la théorie classique des humeurs, à la vésicule biliaire, qui n'est pas beaucoup plus noble que la rate). Le mot est apparu en France au XVIIIe siècle, il a été à la mode dans les années 1830 qui furent celle de l'introduction *dandy* de nombreux anglicismes. Je ne suis pas certaine que Baudelaire l'emploie tout à fait sérieusement, déjà en 1857 qui est une date tardive, parce que j'en ai

observé bien plus tôt des emplois assez ironiques, ainsi dans *La Muse du département de Balzac* (1843), où Lousteau est l'auteur de ces vers :

#### SPLEEN

Des vers de moi chétif et perdu dans la foule  
De ce monde égoïste où tristement je roule,  
Sans m'attacher à rien ;

Qui ne vis s'accomplir jamais une espérance,  
Et dont l'œil, affaibli par la morne souffrance,  
Voit le mal sans le bien !

Cet album, feuilleté par les doigts d'une femme,  
Ne doit pas s'assombrir au reflet de mon âme.  
Chaque chose en son lieu ;

Pour une femme, il faut parler d'amour, de joie,  
De bals resplendissants, de vêtements de soie  
Et même un peu de Dieu.

Ce serait exercer sanglante raillerie  
Que de me dire, à moi, fatigué de la vie :  
Dépeins-nous le bonheur !

Au pauvre aveugle-né vante-t-on la lumière,  
A l'orphelin pleurant parle-t-on d'une mère,  
Sans leur briser le cœur ?

Quand le froid désespoir vous prend jeune en ce monde,  
Quand on n'y peut trouver un cœur qui vous réponde,  
Il n'est plus d'avenir.

Si personne avec vous quand vous pleurez ne pleure,  
Quand il n'est pas aimé, s'il faut qu'un homme meure,  
Bientôt je dois mourir.

Plaignez-moi ! plaignez-moi ! car souvent je blasphème  
Jusqu'au nom saint de Dieu, me disant à moi-même  
Il n'a pour moi rien fait.

Pourquoi le bénirais-je, et que lui dois-je en somme ?  
Il eût pu me créer beau, riche, gentilhomme,  
Et je suis pauvre et laid !

Je tends à penser que ces vers sont parodiques, ce que pourrait confirmer cette mention antérieure du même mot *spleen*, au début de *Stello* (Vigny, 1832) : « Or, il faut le dire hautement, depuis ce matin j'ai le spleen, et un tel spleen, que tout ce que je vois, depuis qu'on m'a laissé seul, m'est en dégoût profond. J'ai le soleil en haine et la pluie en

horreur. », déclare Stello juste avant l'examen phrénologique, indiscutablement comique, de son crâne en proie aux *blue devils* de la mélancolie.

Bref, il me semble que l'emploi de ce mot, même s'il est désormais attaché au nom de Baudelaire, ne va pas chez lui sans quelque recul.

Que penser de l'emploi de la préposition *de* dans le titre *Le Spleen de Paris* ? J'ai déjà cité plus haut une formule par laquelle Goncourt saluait Verlaine, en lui disant « vous souffrez Paris », ce qui suppose une souffrance de Paris qui viendrait se réverbérer dans la conscience du poète et que bientôt Huysmans appréhendera (autour de ses *Croquis parisiens*, qui doivent bien sûr plus à Baudelaire que leur titre) en termes d'*intimisme*.

#### Petits poèmes lycanthropes

Ce titre coiffe « La Fausse Monnaie » et « Le Joueur généreux ». Il importe naturellement que paraisse encore l'épithète « petits », qui désigne le parti du mineur, du pauvre diable, le refus du grand poème à la façon de *Télémaque* ou des *Martyrs* de Chateaubriand.

*Lycanthrope* était le surnom que se donnait Pétrus Borel. Il désigne le loup-garou, c'est-à-dire un élément folklorique, populaire au moyen âge (Marie de France lui consacre par exemple un lai), mais aussi psychologique. Dans la médecine antique, le lycanthrope présente un cas de mélancolie extrême, qui conduit à fuir les autres, à fuir la lumière du jour, à hanter de préférence les cimetières.

Quant à Pétrus Borel, indissociable de ce mot, il était auprès de Gautier l'un des chefs de file du Petit Cénacle dont l'histoire est plaisamment racontée dans *Souvenirs du romantisme*. Il en concentrait l'esprit « frénétique » et il fut l'auteur de nouvelles, de poèmes et d'un magnifique roman d'inspiration gothique, qui porte sur la Révolution française, *Madame Putiphar*. Baudelaire lui a consacré un essai dans l'ensemble « Sur quelques-uns de mes contemporains », essai où il salue conjointement son génie et le naufrage de son génie. Borel a toujours été démodé, ou déplacé... Comme le dit Claude Millet dans son cours (à Paris VI), « l'hommage à Borel des *Petits poèmes lycanthropes* est un Coucher du soleil romantique ».

#### Petits poèmes en prose

Je reviens à « petits poèmes en prose », dont il semble bien, d'après la correspondance, que Baudelaire ne l'ait pas exactement envisagé comme un titre mais comme une désignation générique.

Au moment où il écrit, je rappelle que « poème en prose » est une expression habituelle qui se rapporte au roman d'inspiration épique, c'est-à-dire qui suppose nécessairement la grandeur – dans les deux sens du terme : à la fois la longueur et l'élévation, la noblesse.

On a vu d'autre part que dans sa dédicace à Houssaye ainsi que dans une lettre il renvoie à *Gaspard de la Nuit*, qu'il évoque des « essais de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit* ». Je précise que Louis Bertrand n'a jamais désigné son propre recueil comme un ensemble de poèmes en prose ; il a employé les mots *pièces de vers, scènes de comédie, ballade, fragment d'un voyage, prose, bambochade, fable, mélodie, traduction...* Quand il tente de caractériser son entreprise, il évite toujours le mot *poésie* mais parle, par exemple de « production littéraire en prose ». Dans une lettre à David d'Angers il est question de « *Gaspard de la Nuit*, ce livre de mes douces prédilections, où j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose » et on lit dans les instructions destinées au metteur en page :

*Règle générale.* – Blanchir comme si le texte était de la poésie.

L'ouvrage est divisé en *six livres*, et chaque livre contient un plus ou moins grand nombre de *pièces*.

M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six*, et même *sept alinéas ou couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers<sup>70</sup>

Je relève l'usage, à deux reprises, de la formule « comme si », associée aux termes de poésie et de strophes de vers ; il semble que Bertrand ne conçoive pas d'utiliser le terme de *poésie* pour désigner une « production littéraire en prose », ce qui confère une importance, pour lui, à la mesure prosodique traditionnelle. Sa propre appréhension de la forme qu'il met au point oriente du côté de la ballade, d'où le retour du mot « couplet », qui entre curieusement en concurrence avec un terme typographique et nullement (fût-ce vaguement) prosodique : *alinéa*.

En revanche *Gaspard de la Nuit* a été lu dans les milieux que fréquentait Baudelaire (je pense à Houssaye et à Asselineau) comme de la poésie en prose ; je cite par exemple Asselineau (éditeur, avec Banville, du *Spleen de Paris*) :

Louis Bertrand est un poète en prose ; poète non pas seulement par le sentiment, et par la pompe ou par l'élévation des pensées, comme on l'a pu dire des grands

---

<sup>70</sup> Livre de Poche, p. 203.

écrivains qui ont élevé la prose française à la hauteur du style épique ; mais par l'art même, par la façon, ainsi que l'a très-justement dit M. Sainte-Beuve : *ses jolies ballades dont la façon lui coûtaient autant que des vers ! [...]*

On voit qu'Asselineau établit une différence importante entre la prose poétique d'Ancien Régime, souvent associée au nom de Fénelon et à l'idée d'un registre soutenu, et la forme que Bertrand contribue à inventer, apparentée à la ballade et de registre plus familier quoique de forme recherchée. Dans la même notice, Asselineau précise :

Louis Bertrand prosodie la prose ; il combine dans son style tous les moyens d'expression et de relief, le son et l'orthographe, l'onomatopée et l'archaïsme.

Je rappelle aussi que, dans la petite presse des années 1840-1850, il est fréquent de trouver la rubrique « poèmes en prose », qui n'abrite pas toujours (pensez aux « Syrènes » d'Arsène Houssaye) des textes qu'on pourrait qualifier de modernistes.

Les désignations que donne Baudelaire du *Spleen de Paris*, contrairement à celles de Bertrand, mettent toutes l'accent sur la dimension *poétique* de l'œuvre, jusqu'à parfois mettre de côté la question de la prose ou à la faire apparaître comme secondaire. En effet le sous-titre joint à *La Lueur et la fumée* est « poème, en prose », qui suggère que la prose est simplement un attribut du poème et non un élément de sa définition. Quelques années plus tôt, et Baudelaire connaissait bien ce texte qu'il a traduit, Edgar Poe raisonnait en termes de « principe poétique » (« The Poetic Principle »), c'est-à-dire qu'il cherchait à dégager la nature de la poésie de ses caractéristiques formelles. Dès les années 1830 (je pense en particulier à Balzac et au Petit Cénacle déjà mentionné à propos de Pétrus Borel), en France, une tendance se faisait jour (dont le nom de la revue *L'Artiste* d'Arsène Houssaye est un indice) à confondre les mots *art* et *poésie*, dans le contexte général de « transpositions d'art » (j'emprunte cette formule à Gautier) ; ainsi Frenhofer, dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, est-il désigné comme un poète, tout comme le musicien Gambarà.

Il est donc assez difficile, à propos du poème en prose, de raisonner tout à fait en termes de *genre* : « dans le genre de *Gaspard de la Nuit* » n'est pas une expression technique mais marque plutôt une difficulté à fixer le genre en question. Le grand enjeu est de se passer du vers, de composer de la poésie « musicale sans rythme et sans rime » : formule tendue par une asyndète, qui souligne le paradoxe d'une musicalité qui ne reposerait pas sur la régularité des séquences et du retour des sonorités mais qui assumerait inversement le hasard : « assez heurtée pour s'adapter aux mouvements

lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », où je souligne l'emploi de *heurtée* et de *soubresauts*. On retrouve ici l'idée inscrite dans « Le Soleil » d'une « fantasque escrime », moins la rime :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Discret portrait du poète en Matamore... Les lignes citées plus haut de la dédicace à Houssaye poussent au plus loin cette logique hasardeuse : *hasards, trébuchant, heurtant* annoncent le lexique employé ici, l'expérience étant désormais conduite à une forme d'extrémité. La même idée de hasard se trouve dans une lettre où il est question non plus de Bertrand mais de Sainte-Beuve ; il évoquait en janvier 1866 :

[...] un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable.

J'examinerai plus loin la question de la morale et des moralités ; me retient pour le moment, une fois de plus, l'expression du hasard, inscrite dans « chaque accident de sa flânerie » ainsi que dans *rapsodique* et dans *accrochant* : le moindre événement même infime est prétexte à animer la rêverie (notez que le mot se trouve aussi dans la dédicace et rappelez-vous le sens étymologique de *rêver*) et « chaque objet » est rattaché aux autres, *cousu* (c'est ce que désigne d'abord la rapsodie) ; l'image qui court ici, assez compatible avec celle du serpent tronçonnable, si j'ose dire, est celle de ce que nous appelons aujourd'hui *patchwork*.

En d'autres termes, il s'agit ici de poésie, poésie de la ville dont les « objets » excitent l'imagination et se prêtent à des moralités. Le propre de cette poésie est d'être isomorphe à son propos, c'est-à-dire de constituer elle-même une marche hasardeuse, à la *cadence* (je joue sur le sens prosodique de ce mot qui désigne d'abord la marche) irrégulière et aléatoire : devenir moderne, urbain, de l'arabesque chère aux grotesques et dont on a vu plus haut qu'elle avait à voir avec la nuit (non pas tant la nuit objective que la nuit comme catégorie métaphysique) – je pense aussi, bien sûr, au *serpent* et aux *ondulations de la rêverie*. Je développerai cette idée un peu plus loin.

## L'organisation du recueil

### Le serpent

L'ordre dans lequel apparaissent les vingt-six premiers poèmes est celui de leur publication par Baudelaire dans *La Presse* d'Arsène Houssaye à partir d'août 1862. Les autres ont été classés par Asselineau et Banville sur la base d'une liste de la main de Baudelaire, dont on ne sait pas si elle recense des pièces faites ou si elle est indicative d'un ordre. Si l'on s'en tient à la déclaration faite avec insistance à Houssaye, on doit poser que l'ordre n'a strictement aucune importance.

Comme je l'ai indiqué plus haut, une phrase rattache explicitement « Les Veuves » aux « Foules », qui précède immédiatement, de même que « tuer le Temps » clôt « Portraits de maîtresses » et ouvre « Le Galant Tireur ». Je me garderai de grossir le trait mais la chose mérite d'être relevée parce qu'elle engage à identifier au moins dans ces pièces de petites séries. J'ai relevé aussi que « L'Horloge », « Un hémisphère dans une chevelure » et « L'Invitation au voyage » pourraient bien en constituer une autre et qu'il y a peut-être du sens à ce qu'ils soient encadrés par « Le Gâteau » et « Le Joujou du pauvre », qui ressemblent à un diptyque. Il se peut bien que « Le Désir de peindre » et « Les Bienfaits de la lune » s'enchaînent : la femme y est également aimée de la lune et elle suscite chez le poète « le désir de mourir lentement sous son regard », en restant « couché à [s]es pieds ». « Un cheval de race » prolonge « Laquelle est la vraie ? » : la malédiction annoncée dans le poème XXXVIII (« Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ») se réalise dans le suivant (« Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant ! »).

De toute évidence, il y a de la provocation facétieuse dans la lettre à Houssaye, où Baudelaire joue sur l'expression populaire « n'avoir ni queue ni tête », en filant la métaphore. Claude Pichois (Pléiade) mentionne une observation de Jacques Crépet, qui évoque la préface d'*Adieux* où Henri de Latouche s'en prend au feuilletoniste (il vise certainement Eugène Sue) qui « consent à couper son âme en tronçons de serpent, impossibles à rallier, pour arriver plus vite au salaire ». Dans ces conditions on peut penser que l'image utilisée par Baudelaire est aussi relative au mode de publication, également journalistique et par définition morcelé, de son œuvre dans *La Presse*. Le canevas de la dédicace à Houssaye contient non seulement la mention du « fil interminable d'une intrigue superflue » mais « Cela vaut mieux qu'une intrigue de 6000 pages. Qu'on me sache donc gré de ma modération » et, presque tout à la fin : « Note sur le mot célèbre. / Enfin petits tronçons / Tout le serpent », où « mot célèbre » renvoie

certainement (suivant Robert Kopp, édition Poésie/Gallimard) à la critique de Henri de Latouche, qui était proche de Baudelaire, contre Sue.

Observez bien que Baudelaire refuse le verdict suivant lequel l'ensemble (il s'agit en l'occurrence des vingt-six premiers poèmes) n'aurait ni queue ni tête : au contraire il est ordonné mais d'une façon spéciale, de manière à ne pas imposer au lecteur un itinéraire qui conduirait linéairement d'un point pour arriver à un autre. Je note aussi que les poèmes sont désignés comme « le serpent tout entier », ce qui suggère que le découpage et la lecture aléatoire sont seulement une possibilité offerte au lecteur – rien n'empêche de lire les poèmes dans l'ordre de leur succession, cet ordre existe : Baudelaire cherche donc à produire un effet, suivant une idée chère à Poe et qu'il a souvent reprise.

Poe raisonnait en termes de « poétique de l'effet » dans le texte intitulé *Philosophy of the Composition (La Genèse d'un poème)* où il assimilait le poète à un histrion ; avant d'exposer les circonstances de la composition du *Corbeau*, il affirmait l'intérêt de montrer « les rouages et les chaînes, les trucs pour les changements de décor, les échelles et les trappes, – les plumes de coq, le rouge, les mouches et tout le maquillage qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, constituent l'apanage et le naturel de l'histrion littéraire » (je souligne au passage que les « portraits de l'artiste en saltimbanque » sont à mettre en rapport avec cette « poétique de l'effet » et j'attire votre attention sur la fréquence du verbe *plaire* et de ses dérivés ou de ses synonymes dans le recueil – je pense au « Désespoir de la vieille », « Le Chien et le flacon », « Un plaisant »...).

Ce que déclare ici Baudelaire, c'est que la construction du recueil est d'une solidité extrême, qu'elle est indestructible (à la différence de celle des *Fleurs du mal*, malgré sa rigueur, puisque le livre a été définitivement défiguré par l'amputation des pièces condamnées). Chaque pièce pourrait à la fois être lue seule et mise en rapport avec n'importe quelle autre, sans que doive être respecté un ordre précis – mais il n'est pas dit non plus qu'une lecture linéaire, la saisie ordinaire du « serpent tout entier », ne soit pas une bonne solution... L'ensemble serait en tout cas bâti de telle façon qu'il produise l'impression d'être « vivant », sans qu'on puisse identifier la cause du mouvement dont il s'agit (comme un automate) : en d'autres termes, *Le Spleen de Paris* relève de la fiction – qui ne se confond pas avec le récit (le recours au « fil interminable d'une intrigue superflue » a été évité). Cette fiction est réglée de façon aléatoire comme

l'est la déambulation, la divagation qui s'y trouve évoquée et qui en même temps lui sert de modèle : j'insiste sur cette analogie.

J'ai employé le mot « automate » parce qu'il s'agit là d'une figure habituelle de la composition de fictions (de la fiction comme de l'automate on peut dire qu'elle consiste, suivant une définition de ce dernier par Jean-Claude Beaune, spécialiste du sujet, en un objet qui « cache la cause première de son mouvement et fait croire à son organicité »). Cette métaphore a été employée par Poe pour rendre compte de sa méthode de composition, dans *Le Joueur d'échecs de Maetzel* ; écrire, lit-on dans ce conte traduit par Baudelaire, c'est « construire une pièce mécanique qui, prenant son point de départ dans les données de la question à résoudre, continuera ses mouvements régulièrement, progressivement, sans déviation aucun, vers la solution demandée » ; je précise que cette solution est aussi appelée par lui « effet » à produire sur le lecteur (par exemple, dans son essai sur Hawthorne, que Baudelaire a partiellement traduit dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*). *Eureka*, son grand poème cosmogonique, établit aussi une analogie entre la création du monde et la création d'une fiction, en termes (d'après la traduction de Baudelaire, toujours) de « réciprocity d'adaptation », ladite « réciprocity d'adaptation » constituant la « signature » ou « l'estampille » de l'œuvre : « dans la construction du plan d'une fiction littéraire, nous devrions nous efforcer d'arranger les incidents de telle façon qu'il fût impossible de déterminer si un quelconque d'entre eux dépend d'un autre quelconque ou lui sert d'appui », écrit-il.

Claude Millet me signale une probable référence de Baudelaire à un poème des *Orientales*, référence bien ironique dans la mesure où le poème de Hugo dont il s'agit associe l'impuissance du poète à l'impossibilité pour le serpent tronçonné de réunir ses propres morceaux ; c'est inversement, pour Baudelaire, la possibilité du dépècement qui marque la réussite. Je cite le poème :

#### Les tronçons du serpent

D'ailleurs les sages ont dit : Il ne faut point attacher  
son cœur aux choses passagères.

SADI, Gulistan.

Je veille, et nuit et jour mon front rêve enflammé,  
Ma joue en pleurs ruisselle,  
Depuis qu'Albaydé dans la tombe a fermé  
Ses beaux yeux de gazelle.

Car elle avait quinze ans, un sourire ingénu,  
Et m'aimait sans mélange,  
Et quand elle croisait ses bras sur son sein nu,  
On croyait voir un ange !

Un jour, pensif, j'errais au bord d'un golfe, ouvert  
Entre deux promontoires,  
Et je vis sur le sable un serpent jaune et vert,  
Jaspé de taches noires.

La hache en vingt tronçons avait coupé vivant  
Son corps que l'onde arrose,  
Et l'écume des mers que lui jetait le vent  
Sur son sang flottait rose.

Tous ses anneaux vermeils rampaient en se tordant  
Sur la grève isolée,  
Et le sang empourprait d'un rouge plus ardent  
Sa crête dentelée.

Ces tronçons déchirés, épars, près d'épuiser  
Leurs forces languissantes,  
Se cherchaient, se cherchaient, comme pour un baiser  
Deux bouches frémissantes !

Et comme je rêvais, triste et suppliant Dieu  
Dans ma pitié muette,  
La tête aux mille dents rouvrit son œil de feu,  
Et me dit : " Ô poète !

" Ne plains que toi ! ton mal est plus envenimé,  
" Ta plaie est plus cruelle ;

" Car ton Albaydé dans la tombe a fermé

" Ses beaux yeux de gazelle.

" Ce coup de hache aussi brise ton jeune essor.

" Ta vie et tes pensées

" Autour d'un souvenir, chaste et dernier trésor,

" Se traînent dispersées.

" Ton génie au vol large, éclatant, gracieux,

" Qui, mieux que l'hirondelle,

" Tantôt rasait la terre et tantôt dans les cieux

" Donnait de grands coups d'aile,

" Comme moi maintenant, meurt près des flots troublés ;

" Et ses forces s'éteignent,

" Sans pouvoir réunir ses tronçons mutilés

" Qui rampent et qui saignent. "

Il me semble que le discours tenu par Baudelaire à Houssaye invite le lecteur à lire le recueil, justement, en établissant des rapports entre les différents poèmes c'est-à-dire, comme je l'ai un peu fait à propos de « L'Invitation au voyage », en utilisant la méthode des passages parallèles : on aperçoit que la contrainte de la prose, ce que Mallarmé, pensant évidemment à Baudelaire, appellera son « thyrses » (« un thyrses plus complexe » que celui de la métrique), est la fiction, telle qu'il la définit par l'image du serpent et par celle des multiples rapports de la ville : un système.

Je vous propose à présent une lecture informelle de « L'Étranger » (je veux dire par là qu'il ne s'agit pas d'une explication de texte canonique) fondée sur cette méthode.

Proposition de lecture de « L'Étranger »

Un échange de six questions et six réponses. « L'Étranger » est celui à qui sont posées les questions et il est aussi appelé (par son interlocuteur) « homme énigmatique » puis « extraordinaire étranger » : un mystère à résoudre, qui ne l'est pas à la fin (*extraordinaire* n'évoque plus d'énigme qu'une série de questions aurait permis de

résoudre : le questionneur a renoncé). Ces questions visent à situer l'étranger suivant des critères de convenance sociale : famille, cercle d'amis, patrie, femmes, or. A chaque question, l'étranger répond par une fin de non-recevoir : solitude radicale de celui qui n'a ni famille ni ami ni patrie ni amante ni probablement travail permettant de gagner de l'argent, un homme évidemment en marge.

Le questionneur est un de ces hommes qui, comme le « gazetier philanthrope » de « La Solitude », pense manifestement que la solitude est mauvaise pour l'homme. La conversation devrait permettre de partager quelque chose comme un moment d'humanité, peut-être comme dans « La Chanson du vitrier » d'Arsène Houssaye. En fait, la nature des questions posées, d'où la possible analogie avec le « gazetier philanthrope », situe le poème dans le contexte de l'après 1848. Notez que le questionneur tutoie l'étranger qui, en retour, le vouvoie, ce qui installe une hiérarchie et engage à voir dans le premier un bourgeois, dans le second un pauvre homme auquel il s'agirait peut-être même de faire l'aumône ou avec qui éventuellement (je pense encore à *La Chanson du vitrier*) trinquer fraternellement.

Les trois premières questions visent à situer l'étranger, les trois suivantes à connaître ce qu'il aime. Après avoir énoncé son ignorance de la famille, des amis et de la patrie, il répond aux questions de son éventuel amour de la beauté et de l'or par la négative. On comprend par sa réaction que « la beauté » renvoie dans l'esprit du questionneur aux femmes, à d'éventuelles maîtresses auxquelles il oppose un lointain idéal, qui rappelle celui du sonnet « La Beauté » dans *Les Fleurs du mal*. Est donc posé que cet absolu n'est pas de ce monde.

Sa réponse à la question de l'or marque la présupposition que le questionneur, lui, l'aime et que l'amour de l'or équivaut à, ou exprime, la haine de Dieu. D'où déduire que le questionneur est assimilé au diable, ce que pourrait confirmer « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire ». Voilà l'étranger devenu une sorte de saint Antoine, solitaire par définition, exposé successivement à la tentation de la luxure et à celle de l'or, dans le même ordre : le philanthrope qui cherche par la parole à l'arracher à la solitude exigeante qui est la sienne est assimilé au démon.

D'où la stupeur de l'interlocuteur (« Eh ! ) et sa dernière question, ouverte. La réponse est dans les nuages, ce que peut éclairer « Les Vocations » :

L'un des quatre enfants, qui depuis quelques secondes n'écoutait plus le discours de son camarade et observait avec une fixité étonnante je ne sais quel

point du ciel, dit tout à coup : — « Regardez, regardez là-bas... !*Le voyez-vous ? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement. Lui aussi, on dirait qu'il nous regarde. »*

« Mais qui donc ? » demandèrent les autres.

« Dieu ! » répondit-il avec un accent parfait de conviction. « Ah ! il est déjà bien loin ; tout à l'heure vous ne pourrez plus le voir. Sans doute il voyage, pour visiter tous les pays. Tenez, il va passer derrière cette rangée d'arbres qui est presque à l'horizon... et maintenant il descend derrière le clocher... Ah ! on ne le voit plus ! » Et l'enfant resta longtemps tourné du même côté, fixant sur la ligne qui sépare la terre du ciel des yeux où brillait une inexprimable expression d'extase et de regret.

« Est-il bête, celui-là, avec son bon Dieu, que lui seul peut apercevoir ! » dit alors le troisième, dont toute la petite personne était marquée d'une vivacité et d'une vitalité singulières. Moi, je vais vous raconter comment il m'est arrivé quelque chose qui ne vous est jamais arrivé, et qui est un peu plus intéressant que votre théâtre et vos nuages.

L'étranger comme cet enfant a les yeux tournés vers le ciel, il observe « les nuages qui passent ». Dieu n'apparaît pas, quoiqu'il ait été suggéré par la réponse à la question de l'or ; au moins l'idée d'une élévation, d'une forme de spiritualité, de dégagement de la matière, peut-être un idéal.

« La Soupe et les nuages » répond à distance à « L'Etranger ». Baudelaire joue explicitement sur l'expression « dans les nuages », qui a déjà été employée en 1847 par Michelet dans le sens de « distrait » (« Bonneville, homme de grand cœur, franc-maçon mystique, trop souvent dans les nuages, prenait, dans les questions graves, dans les crises périlleuses, beaucoup de lucidité »). Dans la mesure où « La Soupe et les nuages » est composé à la première personne, on peut voir dans le « je » qui contemple les nuages une figure du poète et saisir que celui-ci est, par définition, « dans les nuages ». « Marchand de nuages » permet aussi de dégager du nuage le sème du vide, de l'inconsistance, de l'illusion dont il serait captif. Aux « mouvantes architectures », aux « merveilleuses constructions de l'impalpable » s'oppose évidemment la soupe et les nécessités alimentaires de ce monde : deux mondes rivalisent, la trivialité dissipe le plus beau (comme dans « La Chambre double »).

Il y a sans doute un intérêt particulier à ce que ce premier poème réalise de la sorte un portrait allégorique du poète comme « étranger » essentiel, amateur de nuages, qui résiste comme un nouveau saint Antoine aux diaboliques tentations de la société qu'il traverse (c'est le refus, pour citer la fin de « La Solitude », de la recherche du bonheur « dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle » ; voyez ce que j'avais dans le cours précédent à propos de 1848), avancées par un de ces bavards qui, suivant « La Solitude » toujours, risqueraient de « devenir fou furieux dans l'île de Robinson ». Il se peut bien enfin que le « gazetier philanthrope » ait quelque chose à voir avec Arsène Houssaye (Steve Murphy a émis cette hypothèse dans *Logiques du dernier Baudelaire*. Je ne suis pas convaincue par la totalité de sa démonstration mais j'y arrive aussi, par un autre chemin).

Surtout, peut-être, ce poème liminaire est une invitation herméneutique tout à fait paradoxale, en ce qu'elle prie le lecteur de se distinguer de ce questionneur indiscret, c'est-à-dire de renoncer à l'espoir d'assigner le recueil en situant son narrateur. Si l'étranger représente le poète, s'il est approximativement celui qui se fait entendre dans l'ensemble du *Spleen de Paris*, alors il convient de retenir qu'il n'a ni famille, ni amis, ni patrie, ni femme, ni métier, qu'il est ailleurs : comparable aux nuages qui passent, parfaitement insaisissable. Ce thème est généralement repris chaque fois qu'est soulignée la solitude de cette figure du poète ainsi que sa capacité fantomatique à entrer dans d'autres corps et d'autres existences (je pense à « Les Foules », « Les Veuves », « Les Fenêtres »). Il y a ainsi dans *Le Spleen de Paris* un travail d'effacement du sujet poétique ; une « disparition élocutoire » en acte.

Observez d'autre part que « L'Étranger » est construit de la même façon qu'un autre (un seul) poème du recueil, qui est « Perte d'auréole ». Lisez-les tous deux à la suite (en supposant tout de même un blanc entre les deux), comme deux chapitres d'une toute petite histoire. Vous constaterez avec surprise, sans doute, que c'est possible ; quelque chose de tout à fait intéressant et inattendu se dessine alors – j'y reviendrai.

Petite proposition relative à « Le Désespoir de la vieille »

Pour conclure provisoirement, je vous recommande le même exercice sur le poème suivant, « Le Désespoir de la vieille ». On peut naturellement mettre cette vieille en rapport avec les petites vieilles des *Fleurs du mal* ainsi qu'avec les veuves du présent recueil. Il y a certainement un grand intérêt, peut-être plus grand, même, à s'attacher à l'emploi du verbe *plaire*. Il apparaît alors que la vieille présente quelques traits

communs avec le triste héros de « Un plaisant » mais aussi avec celui du « Pauvre Saltimbanque » : « l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer ! » – observez au passage que ce vieux poète comme « l'étranger » est « sans amis, sans famille, sans enfants ». Cette vieille pourrait être elle aussi une figure du poète, non pas l'amateur de nuages mais celui qui se perd à force de chercher à produire un effet, d'œuvrer en histrion (je pense encore à « Le Fou et la Vénus » et « Une mort héroïque ») ? à creuser, bien sûr...

### Pour cerner le poème en prose à la façon de Baudelaire

Il est vraisemblable que l'année ne suffira pas à comprendre exactement ce qu'est le poème en prose baudelairien : la question du genre se pose ici d'une façon éminemment paradoxale parce qu'il semble bien que l'avènement du poème en prose soit l'effet de l'effondrement du système des genres.

La définition que donne Baudelaire de la « prose poétique » qu'il présente à Houssaye repose sur l'idée de hasard, heurt, soubresaut, liée à une figure du poète qui l'apparente à un paladin désœuvré, une sorte de Matamore. « Sans rythme et sans rime » est bien sûr une caractérisation négative qui ne renseigne pas beaucoup le lecteur mais le principal réside dans l'insistance mise sur la construction générale qui, quel que soit le nombre des pièces réunies et en dépit de l'écart chronologique qui les sépare parfois (de 1855 à 1866), implique que celles-ci se relient les unes aux autres.

A la régularité métrique Baudelaire oppose le hasard prosaïque mais il fait de ce hasard (suggéré déjà par l'image du serpent) un principe de composition. Il faut rappeler ici un point important, déjà abordé, mais de biais, quand j'évoquais l'*ostinato*. La métrique française repose en effet sur le rythme et la rime c'est-à-dire, plus précisément, qu'elle consiste dans le découpage de séquences, la mise en place d'alternances plus ou moins rapprochées et un bouclage.

### Rappel quant à la métrique française

La poésie française est réglée par un système d'alternances et par un système d'emboîtements. L'unité du vers est la syllabe ; beaucoup de mots français comptent

deux ou trois syllabes sonores ce qui (parce que la langue est oxytone : c'est toujours la dernière syllabe sonore d'un mot qui porte l'accent) confère généralement à la phrase un rythme *iambique* ou *anapestique*, qui se retrouve dans le vers. Dans le cas de l'alexandrin, qui domine au XIXe siècle, l'unité du vers repose sur l'articulation des deux hémistiches qui, par définition, ne sont pas autonomes (le signe de cette absence d'autonomie réside dans le fait qu'une syllabe comportant un *e* muet ne peut être élidée à l'intérieur du vers que devant voyelle, contrairement à ce qui se produit à la fin du vers, où elle l'est systématiquement – même devant consonne). On sait bien d'autre part que les vers s'appellent deux par deux mais qu'une rime ne peut être identifiée comme telle qu'à condition d'alterner avec une autre, ce qui est la condition minimale pour que soit réalisée une strophe (les tercets ne sont des strophes que pour l'œil ; la strophe suppose une complétude sur le plan de la rime ; on devrait parler du *sixain* du sonnet plutôt que de ses tercets). De même, les strophes entrent en résonance les unes avec les autres et la fin d'un poème doit traditionnellement (je pense à la forme « ballade », par exemple, que vous étudiez d'autre part dans l'œuvre de Charles d'Orléans) se clore, ainsi au moyen de l'envoi qui constitue une manière de boucle et marque l'unité de l'ensemble. Le sonnet est bâti suivant ce système, jusqu'à présenter la particularité (principe de variété dans l'unité) de faire suivre les quatrains du sixain ; la fin du premier quatrain doit être marquée, plus encore celle du huitain isolé par la bascule, et le quatorzième vers constitue la couronne du sonnet : cette structure mime un emboîtement : l'unité *hémistiche* est absorbée dans l'unité *vers*, l'unité *vers* est prise dans l'unité *paire réunie par la rime*, elle-même prise dans le quatrain, comme le quatrain l'est dans le huitain ; le passage au sixain (alternance) semble défaire l'équilibre que restaure le dernier tercet et au-delà le dernier vers, qui garantit l'unité de l'ensemble. Le sonnet constitue de la sorte une chambre bien fermée, une « *stanza* » (mot souvent utilisé par Dante et qui désigne tout ensemble la stance et la chambre, qui définit même la stance comme chambre de poésie ; vous pouvez vous reporter à l'ouvrage de Giorgio Agamben intitulé *Stanza*).

Un poème en vers consiste encore, et c'est aussi un principe prosodique, en la superposition de séquences égales à proximité ou à distance (dans le cas d'alternances, par exemple, entre des alexandrins et des octosyllabes) sur la page ; ce qui pour l'oreille est de l'ordre du retour et trace une boucle, la rime, engage inversement à lire le texte imprimé d'une façon verticale aussi bien qu'horizontale. Le texte poétique met toujours en œuvre un tel jeu de parallélisme et il se présente en quelque façon comme une toile,

comme l'entrecroisement d'une chaîne et d'une trame. On a vu que même Louis Bertrand a souvent maintenu ce principe dans *Gaspard de la Nuit*, même s'il a renoncé au vers.

Pour résumer ces considérations en les réduisant à leur plus simple expression : une prosodie suppose l'isolement d'unités, agencées suivant un principe d'alternance, qui entraîne la nécessité d'une lecture non seulement horizontale mais verticale,, et s'emboîtant à leur tour dans des unités plus vastes qui permettent une clôture de la pièce, une résolution harmonique. Cette résolution harmonique est annoncée, elle se met progressivement en place à chaque fois qu'une attente est comblée, qu'un déséquilibre prend fin – par exemple quand un quatrain à rimes embrassées se termine, ou bien qu'au troisième vers d'une strophe à rimes croisées on voit réapparaître le son final du premier. On peut comprendre suivant cette logique la règle classique voulant qu'un enjambement s'étende sur un hémistiche ou un vers, une forte césure marquée à sa place venant restaurer l'équilibre qui avait été menacé.

Lorsque le vers est malmené, comme on a pu le voir dans certaines pièces des « Tableaux parisiens », ce qui se produit pour le lecteur est l'impression qu'un déséquilibre perdure, que la résolution tarde parce qu'elle se fait à plus grande distance ; il arrive bien sûr qu'elle soit imparfaite.

Dans le cas des poèmes en prose à la manière de Mérimée (dans *La Guzla*) ou de Louis Bertrand, le triple principe d'isolement de séquences, jeu d'alternances et emboîtements est approximativement respecté à l'échelle de la pièce, du poème, en dépit du fait que la séquence ne soit pas régulièrement mesurée. Revoyez par exemple le poème « Les Cinq Doigts de la main », qui est très caractéristique : nous avons ici six alinéas d'environ deux lignes ; les cinq premiers consistent en une phrase conçue sur le même modèle (d'où parallélisme) : doigt – *est* – membre d'une famille – épithète, détachée ou non – proposition subordonnée introduite par *qui*. Le sixième réunit tous les doigts de ce qui se présente enfin comme la main complète.

Si l'on change de plan, on observe que, à plus grande échelle, ce type de pièce alterne par exemple avec des pièces de cinq ou sept alinéas, éventuellement beaucoup plus longs, et même avec des pièces narratives, etc. En d'autres termes, la question de la résolution harmonique se pose chez Bertrand au plan du poème, de la section, du recueil tout entier.

Retour au problème du serpent

Dans *Le Spleen de Paris*, on ne trouve aucune pièce conçue de cette manière. La loi à laquelle se soumet le poète semble être celle de la diversité, ce qui est certainement lié au parti du hasard : on y trouve des dialogues, des saynètes, des fables, des portraits, des histoires qui pourraient s'apparenter à des nouvelles, des descriptions, des déclarations..., ce qui signifie que, si on y trouve une résolution harmonique, celle-ci est tardive et peut-être même suspendue. En d'autres termes : les jeux d'alternance, d'échos ou de parallélismes, voire d'emboîtements, ne se réalisent pas au plan des pièces prises séparément mais au plan du recueil tout entier. Chaque pièce tient toute seule, indépendamment des autres, mais ce qui en fait des « poèmes en prose » c'est avant tout leur association, c'est le réseau mis en place, les liens qui peuvent se tisser de part et d'autre de l'ensemble. Je n'irais pas jusqu'à avancer que chaque pièce joue comme un vers isolé mais je souligne au passage qu'un ensemble de douze syllabes, même syntaxiquement sécable en deux ensembles de six syllabes, ne constitue absolument pas un alexandrin : les vers vont au moins par deux... (le célèbre « Et l'unique cordeau des trompettes marines » n'est pas un vers, sauf à le lire dans l'ensemble du recueil *Alcools*).

Au choix de la diversité la plus grande (d'où l'absence de sections : Baudelaire a finalement renoncé à la répartition « Choses parisiennes », « Onéirocritie », « Symboles et moralités ») s'ajoute celui, au moins affiché dans la lettre à Houssaye, du savant désordre. Que ce désordre soit relatif, comme je l'ai suggéré plus haut en montrant comment « Les Veuves » fait référence à « Les Foules » et comme engage à le penser la disposition de « L'Étranger » et de « Les Bons Chiens » (j'y reviendrai) en tête et en fin de l'ensemble, ne doit pas empêcher de considérer l'importance de l'affirmation suivant laquelle le recueil peut se lire dans tous les sens, intégralement ou pas. Du reste Baudelaire insiste puisqu'il affirme refuser « le fil d'une intrigue superflue ».

D'où déduire que l'objet de son refus, à l'échelle du recueil, est la linéarité, la progression caractéristique du roman : la poésie réside dans le fait que chaque pièce prenne sens par rapport à d'autres, par rapport à n'importe quelle autre, voire par rapport à toutes les autres (puisque'il n'est pas non plus interdit de lire tout à la suite), comme si la totalité se repliait dans chaque partie, comme si un poème était le miroir du recueil, comme si la figure labyrinthique de la synecdoque réglait tout ici. *Le Spleen de Paris* est donc soumis à une architecture extraordinairement paradoxale, une « mouvante architecture » comme celle des nuages de « La Soupe et les nuages » : on a vu

déjà combien Baudelaire insiste sur l'idée de *mouvement* dans sa dédicace. Pour compliquer encore les choses : le lien entre les textes peut indifféremment se trouver dans l'emploi de mots particuliers, dans le recours à des images, à des motifs, à des idées, à des figures.

Quoiqu'ils soient individuellement complets, les poèmes constituent donc aussi, sur un autre plan, des « fragments » (ce mot se trouve dans la correspondance) d'un ensemble pourtant lui-même variable dans son étendue – la question de l'achèvement ne se pose donc pas ou, plutôt, l'achèvement est supposé se réaliser à n'importe quel endroit du recueil. Le sens de l'ensemble que nous avons entre les mains est donc l'effet d'une construction que je dirais *rigoureusement aléatoire*, il n'est pas arrêté – cette prose n'est évidemment pas celle du discours et elle ne peut pas, contrairement à lui, être rapportée à une intention « élocutoire » : si chaque texte confirme les autres ou sonne avec eux, alors se crée une forme de pertinence sémantique interne (c'est la fiction ; je précise que le vers régulier, lui, *présuppose* une pertinence sémantique externe qu'il révèle, par exemple au moyen de la rime – principe d'espérance oblige : faire rimer « amour » avec « toujours », c'est remotiver les sons, établir un rapport de sens entre les deux termes) ; pour parler comme Mallarmé, qui fut le premier à saisir l'importance du *Spleen de Paris* et qui tenta lui-même, très tôt, un travail comparable (inséré dans *Divagations*, ce qui n'est pas un hasard puisque ce titre contient aussi la double idée de la rêverie et de la promenade), l'œuvre idéalement « a lieu », en chacun des points qui la constituent.

Les objets évoqués par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* ne sont pas indifférents pour autant : j'avance que l'œuvre est réflexive, au sens où elle *se* réalise, où (pour citer encore Mallarmé, évoquant *Un coup de dés jamais...*, qui est une tentative prosodique singulière aussi) elle « fait sa preuve », mais elle n'est pas pour autant autotélique ; ou l'on dira, je dirai, qu'elle se vise elle-même comme une obligation intimée à Baudelaire par l'époque (le problème du « possible de la poésie moderne »).

J'en viens à la question d'« *une* vie moderne et plus abstraite ».

L'abstraction de la vie moderne

Le deuxième grand développement qui retient l'attention dans la dédicace à Houssaye, après celui du serpent, est celui de la ville, associé à une référence à Louis Bertrand.

Je pense que l'évocation des « villes énormes » qui apparaît vers la fin de la dédicace à Houssaye est également une image du principe d'organisation que je tente de décrire. Je cite : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (de la prose poétique qu'il vient de définir) : il s'agit que les poèmes eux-mêmes dessinent une ville énorme où circuler librement, en empruntant tous les chemins possibles. Le recueil est ainsi conçu de manière à produire l'effet d'un réseau à travers lequel circuler – cette isomorphie est une garantie du pouvoir de la fiction.

Je l'ai rappelé plus haut, *Gaspard de la Nuit* est assez rapidement devenu l'objet d'un culte, confidentiel certes (« un livre connu de vous, de moi et de quelques autres de nos amis n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ? ») mais réel : une communauté choisie dont fait partie Houssaye (qui lui a consacré quelques pages) connaît l'ouvrage et l'admire. Baudelaire affirme avoir tenté « quelque chose d'analogue », « dans le genre de *Gaspard de la Nuit* » (j'ai cité ce passage plus haut), et il avoue même sa « jalousie » à l'endroit de son « brillant et mystérieux modèle ». Je pense que la déclaration doit être prise au sérieux : l'œuvre de Bertrand est elle-même un instrument optique où se réfléchit tout le XIXe siècle, non seulement en ce qu'elle concentre l'esprit romantique mais aussi parce qu'elle annonce jusqu'aux expérimentations poétiques et typographiques de Mallarmé dans *Un coup de dés jamais...*

Que penser de l'affirmation suivant laquelle Baudelaire reste loin de son modèle, qu'il a fait « quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent » ? Elle est évidemment fondée, ne serait-ce que pour les raisons prosodiques que j'ai avancées un peu plus haut, mais j'insiste sur le fait que Bertrand a lui aussi composé son recueil avec rigueur ; que *Gaspard de la Nuit* se déroule dans des espaces principalement urbains, de nuit, et est placé sous le signe du diable et de la dissonance (je pense par exemple au « luth camard » de la pièce inscrite en exergue du recueil) ; que le poète y fait une place majeure à la chambre mentale où se déroulent des fantasmagories – Baudelaire comme Bertrand se consacre à des *élucubrations*. On peut certes penser que l'auteur du *Spleen de Paris* met de la coquetterie à invoquer son « modèle » pour affirmer avoir échoué dans sa tentative. On peut aussi tenir qu'il dissimule, pour une part, l'importance capitale de cette référence dans la conception de son propre recueil : paradoxe de la *recusatio*.

Ce qui est indiscutablement exact est que Bertrand a appliqué son « procédé » « à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque » : de fait, *Gaspard de la Nuit* évoque principalement le moyen âge et la pièce qui ouvre son premier livre, « Harlem », rivalise avec une « bambochade », c'est-à-dire un petit tableau réaliste d'inspiration flamande, vivement coloré et consacré à de petites scènes de genre (« Harlem » est à peu près le seul poème qui ne soit pas dominé par l'ombre mais sa place liminaire le détache de l'ensemble et le rend spécialement mémorable ; je rappelle d'autre part que la section principale de *Gaspard de la Nuit* s'intitule « La Nuit et ses prestiges »).

Baudelaire aurait donc tenté une « adaptation » de l'instrument de Bertrand à un nouvel objet. Il rapporte les fantaisies de *Gaspard de la Nuit* à la peinture, ce qui se justifie parce que beaucoup d'entre elles se présentent en effet comme des tableaux ou des gravures, isolées les unes des autres – de plus, cet isolement est accentué par les blancs typographiques que le poète a tenu à étendre entre elles. On peut penser que, inversement, la « description de la vie moderne » impose une forme de mobilité, qu'elle contrevient à l'isolement de tableaux : c'est au moins ce qu'on déduit de l'insistance de Baudelaire sur « la fréquentation des villes énormes », le « croisement de leurs innombrables rapports », qui fait surgir l'idéal d'une prose poétique particulière, et le « mouvement ».

Le poète manie le parallèle : à « la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque » s'oppose « la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite ». Soit *description* contre *peinture* : pas de « transposition d'art » (la formule est de Gautier, dans *Emaux et camées*) ici mais un recours aux moyens de la langue et spécialement de la prose, faisant éventuellement sa place, si elle s'impose, à la trivialité. S'opposent d'autre part le *pittoresque* de la vie ancienne peinte par Bertrand et *l'abstraction* de la vie moderne évoquée par Baudelaire : cette opposition recouvre pour une part celle déjà relevée entre *description* et *peinture*. On peut s'approcher d'une compréhension de la chose en émettant l'hypothèse que la vie moderne n'est pas, ou qu'elle est peu, *pittoresque*. Dans ce contexte, le mot *pittoresque* renvoie à des objets susceptibles de tenter le pinceau du peintre, c'est-à-dire qui se signalent par leur charme, leur exotisme, leur originalité, leur couleur : la vie moderne n'a pas pour elle l'exotisme, puisqu'elle est d'ici et de maintenant ; il ne semble pas, si l'on en croit par exemple *Le Peintre de la vie moderne*, qu'elle ait pour elle la couleur puisque prédomine

partout l'habit noir, le vêtement de deuil des contemporains (voyez aussi « L'Héroïsme de la vie moderne », que je citais dans mon premier cours).

D'une façon générale, la beauté moderne ne s'impose pas au regard mais bien plutôt à la pensée, elle est d'ordre moral et philosophique (du reste le poète se joint au philosophe, par exemple, dans « Les Veuves ») plutôt qu'esthétique ; il se peut à la limite qu'elle ne réjouisse nullement l'œil, qu'elle soit entachée de malheur, qu'il faille exercer son intelligence pour la découvrir ; je pense encore à « J'aime le souvenir de ces époques nues » :

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,  
Aux peuples anciens des beautés inconnues :  
Des visages rongés par les chancres du cœur,  
Et comme qui dirait des beautés de langueur [...]

Autant d' « inventions de nos muses tardives », qui ont en propre de ne pas s'imposer *immédiatement* mais de supposer de la part du poète une *médiation*, une recherche, un travail d'ordre herméneutique. L'un des points qui distingueraient donc fortement Baudelaire, par rapport à Bertrand, est qu'il est un exégète dont l'objet serait de dégager la poésie de la gangue prosaïque où elle se trouve prise.

Dans les années où il compose, cette idée d'un dégagement du filon poétique (l'image qui court étant souvent celle de la mine) connaît une certaine fortune ; je pense à ces lignes d'une lettre de Flaubert, écrite en 1853 :

Cela me rappelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres ; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse ? [...]. Autrefois, on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre. On en tire à peu près de tout, maintenant ; il en est de même de la poésie. Extrayons-la de n'importe quoi, car elle gît en tout et partout : pas un atome de matière qui ne contienne la pensée [...]

On la trouve déjà sous la plume de Théophile Gautier, dans « Celle-ci et celle-là » (dans *Les Jeunes-France*), qui précisément se consacre à la poésie de la prose. Edgar Poe, lui, parle de *subcurrent*, et il arrive à Baudelaire de reprendre ce mot.

Je souligne surtout les derniers mots de la citation de Flaubert, qui assimile la poésie à « la pensée », ce qui me semble s'approcher de l'idée que présente Baudelaire,

dans la lettre à Houssaye, de l'abstraction. Peut-être peut-on établir un rapport entre cette idée et la description de l'enfant pauvre, le propriétaire du « joujou » vivant :

[...] enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

Voilà, je crois, un exemple dans le recueil de beauté moderne et « abstraite » au lieu de « pittoresque » : elle suppose « l'œil du connaisseur ». Il est vrai, comme le montre « La Corde », où un tel « connaisseur » a justement nettoyé un enfant pauvre « de la répugnante patine de la misère », que l'opération quand elle s'inscrit dans la réalité n'est pas sans danger : c'est encore une raison de préférer l'abstraction... Un autre exemple, peut-être plus ironique encore : « Un cheval de race » : « elle fait penser à ces chevaux de grande race que l'œil du véritable amateur reconnaît, même attelés à un carrosse de louage ou à un lourd chariot ».

J'insiste enfin sur une chose déjà abordée ici, de manière un peu incidente : c'est la prédominance dans la lettre à Houssaye de termes et d'images évoquant la ligne courbe, l'arabesque, pour désigner tout ensemble une matière et une manière. J'ai montré déjà que la courbe, l'arabesque, est la ligne par excellence de la fantaisie, de l'excentricité ; cette revendication inscrit Baudelaire parmi les héritiers de Sterne (auquel il fait référence dans « Les Bons Chiens »), de Hoffmann, etc., dans la proximité de Nodier, Gautier, Nerval, Champfleury...

La vitalité du serpent qui se tord se transporte à l'âme (« mouvements lyriques »), la rêverie (« ondulations »), la conscience (« soubresauts »), et ces mouvements sont eux-mêmes suscités par la déambulation hasardeuse dans la grande ville, la sinuosité de la flânerie ou de la rôde. Il y a ainsi une analogie stricte entre la flânerie, la pensée ou la rêverie du poète et la forme du recueil : Baudelaire a bien « adapté » un instrument à cet objet qu'est la vie moderne, une vie moderne définie par référence à la promenade parisienne. En d'autres termes, il y a convergence totale de la forme et du contenu, ce qui signifie que le poème en prose est lui aussi « une forme symbolique » (appropriée aux temps de désastre au lieu de dépendre de ce que j'ai appelé principe d'espérance) et que son parti a une valeur performative puisque le propos se confond avec la réalisation de l'œuvre elle-même.

La question du « heurt »

L'insistance de Baudelaire sur le heurt, l'accident, le soubresaut ne marque pas seulement son attachement au hasard, sa volonté de mettre au point la construction rigoureusement aléatoire que j'évoquais. La lecture de « Perte d'auréole » en persuade assez facilement, puisqu'il s'agit précisément du texte consacré à une chute sur le boulevard. Quant au comique de la chute, voir le début de *De l'essence du rire*.

L'observation que j'ai faite quant à l'ensemble du volume, réglé par un jeu de « rapports », rend attentif et sensible au fait qu'un grand nombre de pièces repose sur un rapport intérieur, suivant une structure binaire, qui est très évident dans « La Chambre double » comme dans « Laquelle est la vraie ? ». D'une certaine manière, le jeu entre « versions » en vers et en prose est parfois intériorisé. Dans les deux cas que je viens d'évoquer, est esquissée une forme de beauté idéale, qu'on pourrait appeler *classique* comme celle rêvée par Banville suivant Baudelaire, et cette beauté subit une atteinte irrémédiable. Ce principe peut jouer discrètement, comme dans « La Belle Dorothée » : la belle Dorothée est en effet d'une splendeur digne des rêves de Winckelmann, le « grain corrupteur » se trouvant dans la mention de sa petite sœur, dont elle doit racheter la liberté au proxénète qui l'exploite. On peut penser encore à « L'Horloge », où se déploie un portrait idéal de l'aimée jusqu'à la « chute » cruelle de ce qui est finalement désigné comme un madrigal tout à fait artificiel. Même observation, bien sûr, à propos de « La Soupe et les nuages ».

Dans tous ces cas, dont la liste n'est pas exhaustive, une forme de poésie merveilleuse est évoquée (comme on évoque les morts) puis brutalement révoquée à la faveur de ce que j'ai appelé une chute, un coup, à ce qu'Antoine Compagnon appelle heureusement un « contretemps » : la chute rhétorique d'un texte comme « L'Horloge », la retombée du poète exalté dans la réalité (après qu'il s'est enivré lui-même, puisque chacun « porte en lui sa dose d'opium naturel »). Dans une certaine mesure, c'est ce que raconte « Perte d'auréole » : le poète désormais boit autre chose que des quintessences, mange autre chose que de l'ambrosie et il fréquente le « mauvais lieu » du journal et de la prose ; il vient en effet, dans les encombrements du nouveau Paris, de laisser glisser son auréole « dans la fange du macadam ». Une posture est bien sûr ridiculisée, doublement (à cause du dernier paragraphe, de la suggestion que n'importe qui pourrait se coiffer de l'auréole en question), qui se trouve être celle du poète classique : l'auréole n'appartient pas au même monde que le macadam, elle est incompatible avec lui et seul

le bourgeois imbécile, que figure ici l'interlocuteur du « poète » (à peu près le même que celui de « L'Etranger »), peut le penser ou faire semblant de le penser. Le texte est évidemment comique, et même d'un comique qui a été isolé par Baudelaire dans *De l'essence du rire*, où il s'attache spécialement au cas de la chute.

Je me demande si la poésie de cette prose ne repose pas sur le congé qu'elle donne ironiquement, et de manière systématique quoique variée, à la poésie devenue impossible, insoutenable, aberrante, fausse, au XIXe siècle. La dédicace à Houssaye renseigne le lecteur avec précision sur l'organisation générale du *Spleen de Paris*. Si on réduit l'échelle, on observe ainsi que beaucoup de textes sont composés de manière à ouvrir un écart et même une béance entre ce que Baudelaire appelait, dès 1846, « l'idéal et le modèle » ; frottement, le plus souvent, du rêve et de la réalité, du classicisme et de la modernité, de la perfection et du défaut. C'est généralement le système de l'ironie, que j'entends comme polyphonie. Il se pourrait bien que la poésie des poèmes en prose baudelairiens se réalise précisément à l'endroit de l'écart, de la fracture ou de la chute ; que l'ironie (la « vengeance du vaincu ») soit sa contrainte par excellence, ce qui garantit sa poésie.

J'entends « ironie » dans le sens romantique, et même dans le sens romantique allemand, qui pose la question en termes de fin et de moyens c'est-à-dire en termes de jeu sur la ligne droite et l'arabesque. Je l'entends telle que Hoffmann l'a maniée dans *Le Vase d'or* ou dans *L'Homme au sable*. Le heurt ironique, la chute est peut-être une empreinte de l'harmonie ; ils sont mis à *la place de l'harmonie*.

Le thyrses

L'image du thyrses vient certainement de de Quincey, qui l'utilise dans ses *Confessions d'un mangeur d'opium* pour caractériser le tour digressif de son propre esprit. Baudelaire utilise le mot deux fois dans *Paradis artificiels*, où il a en partie traduit de Quincey. La première occurrence se trouve au début de la section consacrée à l'opium :

J'abrègerai sans doute beaucoup ; De Quincey est essentiellement digressif ; l'expression *humourist* peut lui être appliquée plus convenablement qu'à tout autre ; il compare, en un endroit, sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe. Pour que le lecteur ne perde rien des tableaux émouvants qui composent la substance de son volume, l'espace dont je dispose étant restreint, je serai obligé, à

mon grand regret, de supprimer bien des hors-d'œuvre très-amusants, bien des dissertations exquises, qui n'ont pas directement trait à l'opium, mais ont simplement pour but d'*illustrer* le caractère du mangeur d'opium. Cependant le livre est assez vigoureux pour se faire deviner, même sous cette enveloppe succincte, même à l'état de simple extrait.

Il y a sans doute un grand intérêt dans le fait que Baudelaire associe, *via* la digression, le thyrses à l'humour, dans l'idée probablement que celui-ci se caractérise par le détour, qu'il consiste dans le refus de la ligne droite.

La seconde occurrence du mot se trouve dans la conclusion de la même section :  
Ces longues rêveries, ces tableaux poétiques, malgré leur caractère symbolique général, *illustrent* mieux, pour un lecteur intelligent, le caractère moral de notre auteur, que ne le feraient désormais des anecdotes ou des notes biographiques. Dans la dernière partie des *Suspiria*, il fait encore comme avec plaisir un retour vers les années déjà si lointaines, et ce qui est vraiment précieux, là comme ailleurs, ce n'est pas le fait, mais le commentaire, commentaire souvent noir, amer, désolé ; pensée solitaire, qui aspire à s'envoler loin de ce sol et loin du théâtre des luttes humaines ; grands coups d'aile vers le ciel ; monologue d'une âme qui fut toujours trop facile à blesser. Ici comme dans les parties déjà analysées, cette pensée est le *thyrses* dont il a si plaisamment parlé, avec la candeur d'un vagabond qui se connaît bien. Le sujet n'a pas d'autre valeur que celle d'un bâton sec et nu ; mais les rubans, les pampres et les fleurs peuvent être, par leurs entrelacements folâtres, une richesse précieuse pour les yeux. La pensée de De Quincey n'est pas seulement sinueuse ; le mot n'est pas assez fort : elle est naturellement spirale. D'ailleurs, ces commentaires et ces réflexions seraient trop longs à analyser, et je dois me souvenir que le but de ce travail était de montrer, par un exemple, les effets de l'opium sur un esprit méditatif et enclin à la rêverie. Je crois ce but rempli.

La valeur du sujet ou du bâton est en elle-même presque nulle : c'est la spirale qui la lui donne. Noter aussi que Baudelaire appelle de Quincey « penseur solitaire » et « vagabond ». Vagabondage réel et aussi vagabondage mental, divagations.

Le poème dont il s'agit est dédié à Liszt et il est d'abord une célébration de son génie : le thyrses est le génie de Liszt, de même qu'il est la pensée de de Quincey. S'il

forme un idéal aux yeux du poète, on peut évidemment s'interroger sur la manière dont il peut rendre compte de son propre travail.

La tentation est grande d'y voir une image du poème en prose, ne serait-ce que du fait de l'oxymore (le thyrses aussi relève de l'oxymore) et pour des raisons étymologiques forcément connues de Baudelaire. *Prosa* : la prose qui va droit, *prorsum*. *Versus* : le vers qui va et qui vient, qui dessine un chemin courbe. Il est peut-être prudent tout de même de résister à cette tentation, au moins d'attendre et d'examiner le texte dans ce qu'il a de plus littéral.

Je rappelle que, dans les passages relatifs à l'esprit de de Quincey, Baudelaire se justifie d'avoir opéré une réduction du thyrses au seul bâton, d'avoir écarté les volutes afin de rendre compte (non sans scrupules, non sans crainte de travestir l'œuvre) d'une réflexion. Cependant la richesse du thyrses n'est pas dans le bâton mais dans l'enveloppe gracieuse qui l'entoure et qui semble bien être l'œuvre elle-même.

Je retiens d'abord qu'il s'agit pour Baudelaire d'un « emblème sacerdotal » : l'artiste est donc un prêtre, au service de Bacchus (pas au service d'Apollon, donc). Cet objet est double : une partie de peu de valeur qui est le bâton et une partie merveilleuse qui est ce qui entoure ce bâton. Les deux sont pourtant indissociables : les pampres ont besoin du bâton qui les soutient, et le bâton a besoin des pampres qui font sa beauté ; il se peut, Baudelaire penche pour cette hypothèse sans la choisir pour autant, que le bâton ne soit qu'un « prétexte », ce qu'indiquait plus haut l'image du tuteur et de la perche à houblon. *Prétexte* mérite peut-être un examen approfondi : ici, l'idée d'un faire-valoir, évidemment, mais peut-être aussi le motif à partir duquel compose l'artiste (voir *Trésor de la langue française*) ; le bâton n'est pas l'œuvre, les pampres sont nécessaires et ils dissimulent le bâton.

Baudelaire raisonne encore en termes de « ligne droite », une ligne droite qui ferait l'objet d'une « muette adoration », d'un « mystique fandango », ce qui signifie qu'il a une valeur symbolique.

La fin du texte est l'explicitation de l'analogie et permet de cerner plus précisément la signification de « prétexte » ; deux séries :

Bâton	Fleurs
Volonté	Fantaisie, promenade
Mâle	Elément féminin
Ligne droite	Ligne arabesque
Intention	Expression
Roideur de la volonté	Sinuosité du verbe
Unité du but	Variété des moyens

J'ai dressé la liste de tous les termes qu'oppose Baudelaire pour caractériser la totalité que représente pour lui le thyrses. La dimension mystique s'exprime à travers l'image sexuelle, quelque chose d'apparenté à l'hermaphrodite (voir, dans « Les Tentations », le diable qui a « la mollesse des anciens Bacchus » ; penser aussi à Lucien de Rubempré, « Bacchus indien ») ; une étreinte mystique.

Le principal n'est cependant pas là mais dans la réflexion (commune à Baudelaire et à Balzac, du reste ; voir *Massimilla Doni*) sur la création artistique. D'un côté, la volonté, l'intention, le but auquel il s'agit d'aller droit (« je marcherai, appuyé sur l'analyse et la logique », dans le texte sur *Madame Bovary* ; surtout, le texte de Poe sur *Le Corbeau* et sur Hawthorne). Il en est question dans la dédicace à Houssaye, « accomplir juste ce qu'il a projeté de faire » ; il n'est pas exclu que cela définisse son œuvre à lui comme un thyrses.

Ainsi posé ce tuteur, la volonté ou l'intention, le but, la question est celle des moyens ; cette question n'est pas de portée si générale qu'il semble puisque Baudelaire précise « expression » (ce qui vaudrait pour tous les arts) et même « sinuosité du verbe » qui ne peut guère se rapporter qu'à la poésie, au moins à la littérature. C'est l'endroit où il est manifeste qu'il produit un art poétique, l'éloge de Liszt lui servant de bâton (comme a pu lui servir de bâton la référence à Louis Bertrand) pour réaliser le présent thyrses – mise en abyme, le thyrses est dans le thyrses.

Il y aurait ainsi une différence radicale entre l'intention et l'expression, une sorte de désaccord de principe, un écart (il a lui-même composé « quelque chose » qui est éloigné de *Gaspard de la Nuit*). L'œuvre résulte de l'entrelacs des deux, quand l'expression sinueuse rend sensible l'intention, quand elle la réalise. L'intention toute seule n'est rien, ou plutôt elle est seulement utilitaire (tuteur, perche à houblon). Peut-être peut-on lui rapporter la simple prose, celle du discours, tandis que les pampres,

l'arabesque se trouvent du côté de la poésie. Pas de poésie qui soit la simple réalisation d'une intention d'auteur, celle-ci est inassignable (le bâton est caché par les pampres qui l'enveloppent).

Ici, quelques idées que je creuserai mais laisse à présent en attente. La multiplicité des moyens peut faire penser aux pouvoirs de la polyphonie : que veut dire Baudelaire à travers « Les Veuves », « Les Fenêtres », « Assommons les pauvres », « Les Yeux des pauvres », « Le Mauvais vitrier » ? Quel est le bâton de ce thyrses-là ? A la limite c'est la « morale désagréable », le paradoxe, qui fait la poésie. Toujours la tension. Pas la résolution mais la dissolution.

Dans ces conditions, c'est l'écart qui ferait alors le poème. Ce qui suppose du beau, qui suppose la chose, dans un endroit quelconque, qu'on met à mal. La chose qu'on tue : le principe serait dans « Portraits de maîtresses » et dans « Laquelle est la vraie ? ». La poésie, à l'endroit où ça ne s'accorde pas. Alors « La Belle Dorothée » : si ce n'est elle, c'est donc sa sœur. Une sorte de chambre double. Le contraire de la rime. Qu'est-ce que c'est que faire le contraire de la rime, que découpler ? le contraire de *l'entrebescar* de la rime. La poésie est à cet endroit-là, celui où on a perdu. [Je pose ces deux paragraphes comme une balise, une pierre d'attente. Je reviendrai à ces idées.]

Un rapport entre le thyrses, dans sa partie arabesque, et la flânerie, la promenade, la rêverie.

Conclusion provisoire sur « Le Thyrses »

Puisque le poème est placé dans le recueil, il y renvoie. Cependant il ne se rapporte pas exactement à la poésie en prose mais à la question de l'expression et de la justesse ; à la limite (penser aux discours sur de Quincey et aux autres activités de Baudelaire), à la traduction de la pensée dans une langue, avec l'écart toujours irréductible. Le poème en prose est peut-être plus serré que le poème en vers, peut-être plus pertinent ou approprié, plus juste.

Le vers est déjà un échelonnement de pampres ; la prose en est un autre et Mallarmé écrira qu'il est « plus complexe », probablement parce que moins identifiable comme tel. « En devenant habile, la forme s'atténue », écrivait Flaubert à propos de la prose, opposée au vers.

D'autres textes du recueil peuvent aisément être lus comme des gloses de ce que réalise le poète ; je me demande dans quelle mesure « Perte d'auréole » et « Le Galant Tireur », qui ne mettent pas en jeu une référence aussi prestigieuse que Liszt, ne porteraient pas plus précisément sur le poème en prose. On a vu déjà que « L'Étranger » assignait l'inassignable point de vue du poète (du sujet poétique, qui est bien sûr une fiction) – dans les nuages.

## L'auréole

Examinons « Perte d'auréole » en partant du principe que le poète énonce précisément ce qu'il fait et réciproquement ; une tentative de lecture tout à fait littérale, donc.

Un dialogue en quatre répliques de longueurs inégales : l'un des deux interlocuteurs sollicite l'autre (en lui demandant ce qu'il fait en ce lieu), lui donne prétexte à deux développements, l'anecdote de la perte de l'auréole et une plaisanterie amère. Le premier interlocuteur, à l'évidence, n'est pas un poète, au moins ni un « buveur de quintessences » ni un « mangeur d'ambrosie », et il se trouve (de son propre point de vue) à sa place dans ce « mauvais lieu » où se passe la rencontre ; sa deuxième réplique le désigne même comme un bourgeois qui fait confiance aux affiches et au commissaire. Il est du même côté que celui qui interroge « l'étranger » et que le « gazetier philanthrope » de « La Solitude ». Le poète, lui, n'est pas pour autant un marginal, semble-t-il, si l'on en juge par le ton mondain de cet échange : il s'adapte, au moins...

Le point de départ est un contraste, une incompatibilité *a priori* entre le poète désigné comme « buveur de quintessences » et « mangeur d'ambrosie » et ce « mauvais lieu ». Quel mauvais lieu ? un café, un bordel ? pourquoi pas une salle de rédaction ? et même, pourquoi pas la revue où le poème était supposé paraître en 1865 ? Littéralement, les deux personnages se trouvent dans le « mauvais lieu » que constitue la page que nous lisons. Noter la dimension burlesque des deux appellations du poète, au moins la tension entre le registre de l'alimentation (boire et manger) et celui du divin, du spirituel (quintessences et ambrosie) ; comme si la posture du poète avant sa « perte d'auréole » était bien artificielle.

L'anecdote par laquelle le poète en question justifie sa présence dans notre livre est comique ; pour Baudelaire (voir *De l'essence du rire*), une chute est comique en soi, elle sollicite la part diabolique du témoin alors rempli du sentiment de sa supériorité. Cette chute sépare deux temps (comme le coup frappé à la porte de « La Chambre double », comme l'appel de la bien-aimée dans « La Soupe et les nuages »...) : un temps conventionnellement poétique et un temps prosaïque.

Le poète auréolé est effrayé par le boulevard et il se sent même menacé de mort ; il n'est pas certain que « sautiller dans la boue » soit le meilleur moyen d'échapper au danger et il y a même là quelque chose d'assez drôle (toujours du fait d'un décalage). On peut se représenter un poète délicat et dandy, qui ne veut pas non plus se salir (la boue,

la fange) ; peut-être le sautilllement est-il une version parodique de la cadence majestueuse du vers (on sautille d'un pied sur l'autre, il y a là un rythme). La conséquence de son inadaptation à la vie moderne est évidemment que son auréole tombe, que boire des quintessences et manger de l'ambrosie paraît devenu difficile.

Plutôt « perdre ses insignes » que « se rompre les os », c'est raisonnable : cela s'appelle même « s'adapter », s'adapter à la ville, à la vie moderne. Qu'en résulte-t-il ? la possibilité de ne plus poser à la vertu et à l'élévation (le poète auréolé était donc un tricheur, qui prodigue de la « fausse monnaie »...).

Se « promener incognito » renvoie à la circulation dans la grande ville sans sautiller dans la boue, sans crainte ; *incognito* parce que les insignes poétiques ont disparu – la prose n'est pas marquée, elle est le contraire d'un insigne, elle suppose un effacement de la distinction.

L'interlocuteur du poète « désauréolé » réagit en bourgeois, supposant que la perte de cet objet (il est évidemment comique que l'auréole soit traitée comme une chose, apparentée à un chapeau encombrant et exigeant) le navre, qu'il en a la nostalgie. Le vers est peut-être bien l'ami du bourgeois, en ce que, d'une certaine façon, il ment.

Deuxième tirade du poète, et fin : affirmation d'un double gain, dans cette perte ; le repos dans l'indignité (la part de provocation liée au parti poétique de la prose) et la blague finale, elle-même double : faire plaisir et surtout faire rire. Cette blague ressemble à celle de « La Fausse Monnaie », à ce détail qu'elle est intentionnelle : l'auréole est un insigne sans valeur qui ne peut réjouir qu'un imbécile ; la joie de l'imbécile est une joie aussi pour le sage, dans le système ironique de Baudelaire.

Un dernier point, la méthode des passages parallèles permet de poser encore une chose, si on pense à « Le Joueur généreux », qui se passe aussi dans un « mauvais lieu ». Le vousoiement des deux interlocuteurs s'y trouve aussi, l'affectation d'un ton mondain. Noter qu'ici l'interlocuteur du poète est le seul à l'avoir reconnu, cette exception évidemment l'isole et le place plus haut que d'autres. Le poète qui a perdu son auréole est une sorte d'ange déchu qui en rejoint un autre dans l'enfer moderne (de quelque chose comme la prose). Je rappelle que, dans « L'Etranger », le bourgeois avait déjà quelque chose de diabolique, qu'il soumettait son interlocuteur à des tentations.

La cible

Baudelaire fait dans son œuvre une place importante au combat, au duel, au tir. Il tend dans *Les Fleurs du mal* à associer l'idée du vers à celle d'une arme blanche, fleuret

ou flèche (Mallarmé fera de même, évoquant plutôt, quant à lui, la roideur du glaive) ; on peut penser que cela a à voir avec le dessin typographique de cette ligne ou cette droite, le vers, ainsi qu'avec une pensée de l'idéal, matériellement (métaphoriquement) appréhendé comme un but, comme une cible. Dans le recueil en vers, on peut penser à « Le Soleil », « A une Madone » et surtout « La Mort des artistes » : « piquer dans le but de mystique nature » aussi appelé « Capitole » (on touche à la tête).

Dans le recueil en prose : *Benedicta* et la parfaite maîtresse sont des cibles, la Vénus rappelle la statue de « La Mort des artistes » parce que le lanceur de javelot y est un bouffon à grelots. La fin de « Le Tir et le cimetière » définit le vivant comme un tireur ignorant que sa cible est la Mort

Me retient « Le Galant Tireur », où apparaît une figure familière du poète, celle déjà rencontrée dans « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », pas loin peut-être de celui de « La Soupe et les nuages ». Le récit est mené à la troisième personne et il prend la suite immédiate de « Portraits de maîtresses » (où la femme parfaite a été noyée) ; on a déjà bien saisi que « tuer le Temps » c'est viser la Mort. Ce qui est sûr, c'est que le tireur a du « génie », ce qui tend à en faire un poète, au moins au sens large de ce mot ; dans la reprise finale des épithètes, la femme sera désignée comme « inévitable et impitoyable Muse ». On a déjà croisé des personnes appelées « cher ange », je n'insiste pas. Que « la charmante créature » se moque de « la maladresse de son époux » la rapproche de la petite maîtresse traitant celui-ci en « soliveau ».

Ce que je relève est la substitution de cible. Le poète vise une poupée « qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine », soit une version dégradée, railleuse, de la Vénus ou de la Beauté mais une version quand même. Il ne touche au but qu'en remplaçant mentalement la poupée par la Muse réelle, l'« inévitable et impitoyable », « chère, délicieuse et exécration ». On peut évidemment raisonner en termes de violence ou de sadisme, Baudelaire en joue. Il n'empêche qu'il décrit aussi ce qu'il fait : toucher à la Beauté par un biais, au moyen d'une substitution (qui renvoie à l'alternative poétique de la prose au vers). Ne pas demeurer le bouffon de « Le Fou et la Vénus », ni celui de « La Mort des artistes »...

Rapide conclusion

Pour conclure provisoirement, encore : *Le Spleen de Paris* n'est pas seulement un recueil de poésie en prose mais une nouvelle « philosophie de la composition » (d'après un titre d'Edgar Poe, traduit par Baudelaire), une œuvre qui ne cesse de traiter son enjeu

comme son motif, ou son thème, principal ; une œuvre qui « thématise » son enjeu et qui, par là, fait sa propre preuve.

Le prochain cours portera sur le sujet poétique du *Spleen de Paris*. Le suivant sur les pauvres.

# Leçon : Le sujet poétique du *Spleen de Paris*

Je présente aujourd'hui la leçon en essayant de vous faire entrer dans ma tête lorsque je travaille : je veux dire que je tente aujourd'hui de vous faire part, dans l'ordre où elles se présentent, des opérations intellectuelles que je mène pour vous présenter la leçon dont le titre est inscrit ci-dessus.

## Débroussaillage du sujet de la leçon

Je commence par essayer de cerner la difficulté inhérente au sujet dont il s'agit. La question du « sujet poétique » du *Spleen de Paris* est extraordinairement embarrassante, d'où déduire qu'elle est sans doute tout à fait centrale. A dire vrai, la question du sujet poétique est toujours embarrassante, un peu comme celle du narrateur des romans et généralement des récits de fiction. Il est bien assuré que quelqu'un est l'auteur du poème ou du roman : ce « quelqu'un » signe l'œuvre de son nom d'état civil ou d'un autre (ici, il s'agit du nom d'état civil, Baudelaire a renoncé à associer le nom de jeune fille de sa mère, Dufays – qu'il orthographiait Dufaÿs, au sien).

C'est lui qui se reconnaît directement *a priori*, à moins d'une ruse sournoise, dans le paratexte de l'œuvre : Baudelaire lui-même dédie « Le Thyrses » à Liszt, « La Corde » à Manet, « Les Bons Chiens » à Stevens. Plus embarrassant : « Les bienfaits de la lune » est dédié « A Mademoiselle B. », évidemment inconnue *a priori* du lecteur et priée personnellement de s'y reconnaître. C'est lui aussi qui dédie les vingt-six premiers poèmes de l'ensemble à Arsène Houssaye – il est vrai que Banville et Asselineau ne précisaient pas que cette dédicace ne couvrait pas l'ensemble des cinquante pièces ; il est vrai aussi que certains critiques, comme Steve Murphy, traitent cette dédicace comme un poème liminaire : il y a certainement une équivoque, qui ne se produirait pas si les pièces du recueil avaient été composées en vers. Relevons tout de même que cette dédicace est signée, « C. B. », alors que le volume porte sur sa couverture « Charles Baudelaire » : d'un côté (celui de la dédicace) s'inscrit une démarche personnelle, un homme exprime directement une intention tandis que, de l'autre (sur le plan de l'œuvre), son nom d'état civil s'inscrit comme celui d'un auteur, d'un poète, ce qui crée un léger décalage, l'écarte de sa fonction dans l'usage ordinaire.

S'ajoute à ce premier nœud que Baudelaire, dans la dédicace en question, énonce quelle intention a été la sienne en écrivant ces poèmes : « tenter quelque chose d'analogue » à *Gaspard de la Nuit*. Or il précise qu'il n'a pas réussi à réaliser cette intention, qu'il a fait « quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent », ce qu'il appelle un « accident » : comme si était intervenu une force hasardeuse, étrangère à sa volonté. Dans « Le Thyrses », il opposera du reste terme à terme l'intention et l'expression, la roideur de la volonté et la sinuosité du verbe, l'unité du but et la variété des moyens, comme le bâton et les pampres du thyrses : ce qui marque un écart interne, consubstantiel à l'activité poétique, qui viendrait scinder le « sujet » ou qui, au moins, le poserait comme partiellement extérieur à l'œuvre qu'il réalise.

Ce n'est pas le seul point délicat : la question n'est pas seulement celle du rapport entre un homme et celui qui, portant le même nom et se trouvant abrité par le même corps, signe les pages que nous lisons – je veux dire que la question n'est pas seulement celle posée par Proust, dans *Contre Sainte-Beuve* et dans *Le Temps retrouvé*, du rapport entre le sujet social et le poète : le présupposé qui court sous la convocation d'un « sujet poétique » est celui de « l'expression personnelle » que les romantiques ont mise en avant comme une souveraine justification d'œuvres éventuellement imparfaites mais données pour sincères. Se pose en effet le problème distinct de la « subjectivité ». Une tradition lyrique, romantique, établit une comparaison entre le sujet poétique et le pélican (Musset), dont les viscères sont donnés en pâture au public, ou bien le « pin des Landes » de Gautier, dont la sève s'écoule à la faveur d'une blessure – Baudelaire raille douloureusement ce lieu commun dans le poème des *Fleurs du mal* intitulé « La Fontaine de sang ». Quelques années plus tard, à l'inverse, Mallarmé raisonnera en termes de « disparition élocutoire du poète », associée à la disparition de « l'ancien souffle lyrique » : c'est-à-dire qu'il œuvrera à une poésie qu'on ne puisse d'aucune façon rapporter à la source toute personnelle d'une volonté, d'une intention – la formule suivant laquelle « le volume a lieu » s'inscrit dans cette logique. Non loin de lui, dans la lettre dite « du Voyant », Rimbaud affirmera la faiblesse de la « poésie subjective », toujours « horriblement fadasse », et visera inversement à l'objectivité. Le recueil que nous lisons pourrait poser un jalon dans l'histoire d'un renoncement à la catégorie du « sujet poétique ».

Certains poèmes du *Spleen de Paris* présentent l'apparence d'un épanchement lyrique : dans « *Le Confiteor de l'artiste* » se fait ainsi entendre une voix, sur un ton exclamatif, qui exprime des sentiments ; la même, peut-être, retentit dans « *A une heure du matin* » et dans « *Le Crépuscule du soir* » mais qu'en reconnaît-on lorsque le même pronom de première personne, *je*, prend en charge le récit de « *Un plaisant* » et celui du « *Mauvais Vitrier* » ? La seule chose assurée est que le poète appelé Charles Baudelaire recourt à la première personne du singulier, dans la tradition lyrique mais suivant des visées diverses : soit qu'il paraisse effectivement s'abandonner à une expansion, soit qu'il se pose en témoin d'une « chose vue » (« *Le désespoir de la vieillesse* », « *Un plaisant* »...), en moraliste (ainsi dans « *Les veuves* », placé sous le patronage de Vauvenargues), qu'il se fasse narrateur d'un conte (« *Une mort héroïque* », « *Le joueur généreux* »), d'une anecdote (« *Le galant tireur* », par exemple), d'un rêve (« *La chambre double* », peut-être « *Le fou et la Vénus* ») ou encore d'une fable (« *A chacun sa Chimère* ») ; à plusieurs reprises il transcrit un dialogue dont on ne sait, *a priori*, s'il lui arrive de s'y exprimer directement – ainsi le dernier causeur de « *Portraits de maîtresses* » est-il peut-être le même que le narrateur de « *Laquelle est la vraie ?* » et d'« *Un cheval de race* ». On est par exemple tenté aussi de le reconnaître un peu dans l'enfant qui aime les nuages, dans « *Les vocations* », sans que la grammaire y soit pour quelque chose.

Il arrive encore qu'un long développement, de l'étendue d'un poème, soit pris dans les pinces de guillemets, ainsi dans le cas de « *La Femme sauvage et la petite maîtresse* » : les guillemets marquent-ils une distance, un jeu de délégation de la parole, un jeu de citation ? A l'opposé « *Les Yeux des pauvres* », qui se présente aussi comme un discours adressé à une femme, ne comporte pas de guillemets.

Le cas des dialogues de « *L'Étranger* » et « *Perte d'auréole* », qui ne contiennent aucune incise narrative, est apparenté à celui de « *La Femme sauvage et la petite maîtresse* ». Dans l'un et dans l'autre, un personnage dit « je » qui semble un poète : le premier aime « les nuages », le second est désigné par son interlocuteur comme un « buveur de quintessences » et « mangeur d'ambrosie ». Cependant il y a, là aussi, délégation de la parole et peut-être, par conséquent, écart.

Souvent un narrateur explicitement désigné comme tel raconte une histoire dont il a été le témoin ou reprend des discours qu'il a entendus (« *Portraits de maîtresses* », « *Les Vocations* »...), à moins qu'il ne se remémore un récit, comme celui d'« *Une mort*

héroïque », qu'il tend à commenter par des interventions diverses. Dans certains de ces cas, il se produit qu'une figure convoquée dans l'histoire qu'il conte, et désignée à la troisième personne du singulier, se présente ou soit présentée comme « un répondant analogique » du poète (suivant une formule de Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*) : c'est bien le cas du « vieux saltimbanque », désigné explicitement à la fin du texte comme le type du « vieil homme de lettres » et du « vieux poète ». Dès lors, le lecteur peut inférer que l'istrion de « Le Fou et la Vénus » ainsi que Fancioulle, apparentés à des saltimbanques, sont également des figures du poète.

De là, d'autres inférences sont encore possibles : si le propre de l'istrion est de chercher à plaire, alors comment lire « Le Désespoir de la vieille » ? comment lire « Un plaisant » ? La vieille et le plaisant sont-ils aussi des figures (certainement dévoyées) du poète ?

On observe donc, à l'échelle du recueil, un étourdissant tournoiement énonciatif qui empêche de fixer le lieu du « sujet poétique », qui empêche (suivant la leçon de « L'Étranger », du reste) de l'assigner où que ce soit. Certes, des attributs spécifiques sont généralement associés dans le recueil au poète – ainsi la solitude, la compassion envers les pauvres, le caprice inexplicable – mais c'est la divergence des voix qui est la règle, *l'ostinato* se poursuit inlassablement sans que se trouve un point de stabilisation des significations. C'est peut-être tout l'objet d'un ensemble où pointe manifestement quelque désir de désagréer au lecteur.

Ce tournoiement énonciatif n'empêche toutefois pas de cerner dans le texte une figure mouvante, d'y percevoir (conformément à l'annonce que peut constituer la dédicace à Arsène Houssaye) la circulation d'un personnage certes changeant mais doués de quelques caractéristiques spécifiques. Je veux dire qu'on y reconnaît un type familier, au milieu du XIXe siècle, parce qu'il hante les romans : celui du bohème. « Le bohème » désigne l'artiste, ou l'aspirant artiste, que sa condition oblige à se confronter sans cesse à la prose du monde (le journal pour lequel il travaille, les créanciers, la vulgarité d'une compagne, la hideur de la mansarde, les embarras de la grande ville) tandis qu'il aspire à un idéal sans cesse malmené et auquel, en définitive, il renonce. La figure du bohème hante de préférence des textes narratifs mais ces textes sont souvent peu composés, d'apparence excentrique et fragmentaires : c'est au moins ce qu'on constate à la lecture des *Scènes de la vie de bohème* de Henry Münger comme de *En 18*\*\*

des frères Goncourt ou *Manette Salomon* des mêmes Goncourt, des *Excentriques* de Champfleury (qui fut l'ami de Baudelaire).

De fait, « le personnage qui tient la corde » (la formule est de Huysmans, évoquant ses propres Folantin, des Esseintes, Durtal, etc., dont il reconnaît la parenté avec lui-même) dans *Le Spleen de Paris* a tous les traits du bohème. Il vit pauvrement dans une mansarde, partage son existence avec une fille à la voix enrouée, publie dans la presse et craint le terme et la venue des créanciers ; il a le métier difficile ; accessoirement il fume et ne dédaigne pas l'opium. Son séjour est la grande ville, Paris qu'il ne cesse de traverser en exerçant ses capacités physiognomoniques, où il mène des observations et aussi des expériences, parfois douteuses. Simultanément il rêve d'idéal : séjourner dans un lieu merveilleux, s'unir à un être d'une beauté merveilleuse, écrire « quelques beaux vers » mais, toujours, « le démon du contretemps » fait obstacle et le pied du poète reste pris dans « la fosse de l'idéal ».

Voilà qui ne dessine assurément pas « le fil d'une intrigue superflue », puisque l'émiettement et ce que j'ai appelé le tournoiement sont la règle. D'autre part cette figure est un « type » que, jouant sur l'étymologie typographique (justement !) du mot, on peut qualifier de vide : le bohème est un simple contour, qui favorise une définition du poète comme « homme sans qualités » avant la lettre, voire comme simple lieu où se réalise une opération qu'il conviendrait de cerner. Ami des nuages et autres constructions mouvantes, son identité est insaisissable et il se compare à une âme qui chercherait un corps, soit à un fantôme qui viendrait s'insinuer dans l'enveloppe charnelle de ceux qu'il croise, petites vieilles et autres misérables auxquels on le voit s'identifier. Il appréhende son existence comme un long exil, les rêves d'opium apparaissant comme autant d'images de son étrangeté, et il paraît habité par des puissances étrangères : d'impertinents démons, Satan, le hasard, la lune – généralement pris dans un mouvement oscillatoire entre « concentration et vaporisation ». Toute la composition du *Spleen de Paris*, où affleurent pourtant des lignes narratives continues, est l'expression de cette multiplicité intime, qui conduit à la prolifération de voix contraires et discordantes – une discordance posée comme « le monstre » de l'harmonie (je pense au *Rêve de d'Alembert*, où est posée la question que l'homme soit le monstre de la femme et réciproquement ; j'utilise la formule pour l'altérité qu'elle met en place, entre la discordance et l'harmonie en l'occurrence, et parce que le monstre, par définition, « montre »).

## Mise au point d'une problématique

J'ai donc commencé par cerner une difficulté, dans la pensée que le lieu de la difficulté est toujours celui où peut se nouer ce que nous appelons ordinairement une problématique. Le problème du sujet poétique du *Spleen de Paris* est qu'il est fondamentalement instable : on décèle certes, dans l'ensemble, un usage de la première personne grammaticale mais *je* s'avère bien un déictique, c'est-à-dire un mot vide de signification et qu'il convient de remplir, de manière toujours variée d'un texte à l'autre – *je* est seulement le nom donné à l'origine alléguée du discours (j'entends « discours » dans son sens le plus large). D'autre part *je* est feuilleté, comme le montre en particulier certains jeux de guillemets, et il est pourvu parfois d'attributs manifestement poétiques qui sont aussi associés à des figures évoquées à la troisième personne du singulier. En d'autres termes le recueil se caractérise par une forme d'éclatement énonciatif qui conduit à se poser la question de l'unité de l'enjeu et du texte qui réalise cet enjeu : est-il possible de caractériser le sujet du *Spleen de Paris*, ou bien la substitution poétique de la prose au vers a-t-elle pour corollaire la destruction de ce sujet, au moins son altération ? A moins qu'il ne s'agisse pour Baudelaire de faire coexister des voix discordantes, que ce ne soit là une fin de la substitution poétique de la prose au vers.

## Plan général

Un plan se dessine donc. Dans une première partie (et je vous conseille de procéder de la sorte quel que soit l'intitulé de votre leçon), j'identifie la chose dont il s'agit, je tente de mesurer le champ qu'elle occupe dans l'œuvre en mettant en évidence une difficulté. Dans ma troisième partie (c'est toujours l'objectif de la troisième partie), j'examinerai en quoi le problème du sujet poétique permet de cerner un enjeu du recueil – pour le dire autrement : le sujet de la leçon doit être appréhendé à la façon d'un instrument optique permettant de voir le texte sous un *aspect* singulier. La deuxième partie est généralement la plus difficile à monter, elle doit permettre que les observations factuelles établies dans la première laissent place à la question de fond exposée dans la troisième. Je choisis de la consacrer à l'hypothèse de l'unité, à travers un examen des attributs associés au sujet poétique. Soit :

- I Un tournoiement énonciatif
- II Les attributs du sujet poétique
- III Le lieu d'une opération

Il y a une alternative à cette dernière partie, que je vous livrerai mais qui est plus difficile, je crois : elle consiste à dégager l'idée de polyphonie, plutôt que de discordance, et à en tirer ce point que la contrainte principale du *Spleen de Paris*, c'est la fiction. Aucun jury ne vous demanderait une démonstration pareille et vous pourrez la sauter si vous la trouvez bizarre ou incompréhensible mais elle peut former un horizon de votre réflexion et nourrir des développements intéressants.

Il convient à présent de détailler ce plan. Je vous conseille de le faire de manière très progressive, en mettant d'abord au point l'objet de vos sous-parties. Il serait évidemment facile de remplir d'abord la première partie, qui coïncide en général avec la première étape du travail préparatoire, mais il est prudent de ne pas le faire car on court toujours le risque de la surcharger au détriment des deux suivantes.

Rappelez-vous d'autre part que votre leçon doit être conçue comme une démonstration et non comme une description inerte.

J'entre à présent dans le détail du détail, c'est-à-dire que je compose la leçon. Evidemment l'exercice, quand c'est moi qui m'y livre, a quelque chose d'artificiel dans la mesure où je dois en même temps vous enseigner une technique, vous donner des informations et vous proposer des interprétations, dans des proportions qui peuvent être inégales. D'autre part, j'ai nécessairement une préoccupation d'exhaustivité qui ne peut pas être la vôtre. Vous, en revanche, devez avoir la préoccupation de calibrer votre leçon, de faire en sorte que chacune de ses onze parties (introduction, conclusion et trois sous-parties par grande partie) soit de longueur approximativement égale ; naturellement vous devez aussi toujours choisir les observations qui vous permettent d'avancer le mieux, n'essayez pas de tout dire. Mettez l'introduction et la conclusion au point après avoir établi l'ensemble de votre plan.

## Proposition de leçon

### I Identification du « sujet poétique » dans *Le Spleen de Paris*

La question de la délégation de l'auteur dans les romans et les récits en général a globalement été réglée, par Gérard Genette prenant la suite de Georges Blin, quand a été mise au point la notion de narrateur : le narrateur n'est pas une personne mais une instance à laquelle se rapporte l'énonciation d'un récit. Dans le domaine de la poésie, le « sujet lyrique » occupe une place voisine, peut-être un peu plus aisée à cerner dans la mesure où elle suppose *a priori* la présence d'un « je » grammatical, instance peut-être vide, abstraite en tout cas, qui aurait pour fonction de garantir le déploiement d'une parole en faisant office d'origine au moins formelle de l'énonciation.

Une première observation est celle de la présence directe de l'individu appelé Charles Baudelaire dans ce recueil. Que son nom figure sur la couverture du livre que nous tenons entre les mains le désigne comme le poète, c'est-à-dire l'homme qui composa *Le Spleen de Paris* et qui n'est pas réductible à sa personne sociale ; pas de pseudonyme, certes, mais ce nom fait, en quelque sorte, partie du titre. C'est généralement le paradoxe du paratexte, en ce que celui-ci occupe une zone médiane, entre l'œuvre et le monde ; nous pouvons cependant rapporter au nom de Baudelaire, peut-être plutôt à « C. B. », qui ferme la dédicace à Arsène Houssaye, outre le texte en question, les dédicaces de « La corde », « Le thyrses », « Les bienfaits de la lune » et « Les bons chiens » à Manet, Liszt, Mademoiselle B. et Joseph Stevens. Encore la dédicace à Mademoiselle B. diffère-t-elle des autres et émane-t-elle certainement d'une strate différente des autres parce qu'elle est privée – à moins de connaître l'existence de Berthe<sup>71</sup>, d'avoir éventuellement aperçu son dessin par Baudelaire, avec des lignes empruntées à « La soupe et les nuages », le lecteur de bonne volonté n'a aucun moyen de l'identifier et il pourrait même s'abandonner à y voir une anticipation de « Mademoiselle Bistouri ». A l'opposé, les dédicaces à Houssaye, Manet, Liszt et Stevens dessinent les contours d'un milieu artistique au sein duquel Baudelaire aurait sa place, elles valent aussi comme des mentions comparables à celles de Roqueplan ou Sainte-Beuve, par exemple, évoqués dans « Les bons chiens ».

---

<sup>71</sup> Ainsi, par le poème intitulé « Les yeux de Berthe ».

### 1. Un sujet lyrique

Dans *Le Spleen de Paris*, la figure, l'instance ou la chose désignée comme « sujet poétique » (où est soigneusement évité tout renvoi au lyrisme) est particulièrement fuyante, peut-être d'abord parce qu'elle tient une place intermédiaire entre le « sujet lyrique » traditionnel (celui qui, par exemple, exprime des sentiments dans les textes du repli vespéral ou nocturne, « *Le Confiteor de l'artiste* », « *Le crépuscule du soir* », « *A une heure du matin* ») et le narrateur des contes et des nouvelles (genres auxquels rapporter « *La corde* », « *Une mort héroïque* », « *Le joueur généreux* », voir les pièces évoquant de petits *décamérons* : « *Les vocations* », « *Portraits de maîtresses* »). Si la première personne du singulier est souvent utilisée dans le recueil, elle peut difficilement être saisie comme l'unique source de l'énonciation, parce qu'elle occupe des places variées, liées à la grande diversité, voir à la disparate formelle de l'ensemble. Cette disparate est certainement liée au recours à la prose ainsi que le montre la tentation de quelques critiques dont Steve Murphy, par exemple, de traiter la dédicace à Houssaye comme un poème liminaire : une composition en vers interdirait de céder à cette tentation parce que la différence entre ce texte et les autres serait trop fortement marquée – personne ne songe à voir dans la dédicace des *Fleurs du mal* à Gautier un petit poème.

« Je » gouverne assurément un certain nombre de textes de tonalité confusément lyrique, où il semble que le poète exprime des sentiments et des sensations, spécialement des plaintes et des désirs : « *Le Confiteor de l'artiste* » et les autres poèmes du soir ou de la nuit (« *A une heure du matin* », « *Le crépuscule du soir* »), « *La chambre double* », « *Les foules* » et « *Les veuves* » (qui sont aussi des « moralités »), « *L'horloge* », « *Un hémisphère dans une chevelure* », « *L'invitation au voyage* », « *Le thyrses* », « *Déjà !* », « *Le désir de peindre* » et « *Les bienfaits de la lune* », qui semblent former une suite, « *L'Idéal et le Réel* », « *Le port* » et « *Any where out of the world* » qui s'y rapporte (comme « *Le Confiteor de l'artiste* », pour une part, mais aussi « *L'invitation au voyage* »). Notez que « *Any where out of the world* » met en œuvre une forme de division du sujet poétique puisque celui-ci s'y adresse à son âme à travers un dialogue intérieur.

Il faut aussi relever que le titre « *Le Confiteor de l'artiste* » est bien solennel et peut-être ironique, qu'il évoque assurément celui qui va faire entendre sa voix à la première personne du singulier mais comme « l'artiste », à la troisième personne donc : comme s'il y avait ici dédoublement.

Le jeu est moins visible dans « L'horloge » mais il existe : le madrigal fait partie des petits genres lyriques mais ce qui est désigné sous ce nom dans le poème fait l'objet d'une raillerie ; le « sujet poétique », dans le dernier paragraphe, souligne l'artificialité de son travail et interdit de réduire à lui la source énonciative d'une page évidemment double, ironique. Or l'ironie produit un effet de scission plus général, elle jette une ombre sur la totalité du recueil et engage à une défiance généralisée, bien au-delà des limites où elle paraît d'abord confinée – on peut parler d'une irradiation de l'ironie sur l'ensemble.

## 2. Un narrateur

De la prose, Baudelaire exploite d'autres virtualités que lyriques : il met aussi au point un grand nombre de récits, que ceux-ci se présentent comme de minces anecdotes et témoignages ou qu'ils soient développés à la manière de nouvelles d'étendue variable. « Un plaisant », « Le vieux saltimbanque », « Le gâteau », « Le joujou du pauvre », « La fausse monnaie », « Les fenêtres », « Le miroir », « Mademoiselle Bistouri » se présentent ainsi comme des témoignages, vraisemblables : le poète y rapporterait des « choses vues » dont il serait le simple observateur – parfois doublé d'un expérimentateur. On peut rapporter à la même source les récits évoquant une aventure dont il est le protagoniste, où évoque directement sa propre personne, ainsi dans « Le mauvais vitrier » ou « Assommons les pauvres » que leur tonalité réunit, et encore dans « La soupe et les nuages », « Les bons chiens ». Il en va de même en ce qui concerne les moralités, ainsi « Les foules », « Les veuves », « La solitude ».

En revanche certaines fables symboliques ou allégoriques, faisant appel au surnaturel ou au fantastique, ne peuvent pas se rapporter au même sujet poétique, à moins de supposer le creusement en lui d'un écart ou bien un déplacement, l'adoption d'une posture, un jeu : c'est le cas de « Chacun sa Chimère », « Le fou et la Vénus », « Les tentations », « Le Joueur généreux », « L'Idéal et le Réel », « Le tir et le cimetière ».

Plus loin encore se tiennent les textes qui se présentent comme des nouvelles, en particulier « Une mort héroïque », où il affecte de rapporter une histoire qu'il connaît imparfaitement, dont il ne peut pas déplier tous les aspects. « Le don des fées » s'y apparente formellement.

Les poèmes adressés et ceux qui se présentent comme des dialogues posent encore d'autres difficultés. « Les yeux des pauvres » est un poème adressé à une dame, comme souvent dans la tradition lyrique, mais nous le recevons nécessairement au prix

d'un déplacement, d'une accommodation de la lecture liée à une pratique voisine de celle de l'apologue – « je » y apparaît comme fictionnel. Cette dimension est accrue quand des guillemets encadrent les discours de celui qui se donne pour le poète, ainsi dans « La femme sauvage et la petite maîtresse », qui est au reste d'une tonalité voisine de « Les yeux des pauvres » mais où les guillemets sont présents. « Le chien et le flacon », qui contient une part de discours adressé (mais à un chien, qui répond en agitant sa queue – ce qui fait l'objet d'une interprétation du narrateur), suppose de la part du lecteur un déplacement comparable, un petit transfert.

Deux textes paraissent plus difficiles à manier encore, qui sont constitués d'un dialogue sans la moindre incise narrative : « L'étranger » et « Perte d'auréole ». L'un des deux interlocuteurs de ces pièces renvoie-t-il au « sujet poétique » ? Oui, la chose paraît claire dans le second texte dont un protagoniste, celui qui a perdu son auréole, se donne pour un poète, ancien « buveur de quintessences » et « mangeur d'ambrosie » désormais privé de son insigne. Quant au premier, son goût pour les nuages est aussi celui du narrateur de « La soupe et les nuages » et du « Port », de sorte qu'on se sent habilité à le désigner aussi comme une figure du poète. Que la figure dont il s'agit surgisse au seuil du recueil est une indication précieuse : voilà en effet une page où se déroule un dialogue hors du temps et de l'espace et où le délégué du poète est défini comme un « étranger », privé de tous liens sociaux (la famille, les amis, la patrie, les femmes), mû par le refus des valeurs bourgeoises (les femmes, justement, et l'or) et qui désigne son territoire fuyant dans « les nuages, les merveilleux nuages » ; d'une parole, donc, qui se donne d'entrée pour inassignable, évidemment irréductible à la figure de l'auteur. La première opération réalisée par Baudelaire dans le volume consiste ainsi à en situer l'origine nulle part, au moins dans un *ailleurs* absolu. Je relève au passage qu'il est tout à fait possible de lire à la suite « L'étranger » et « Perte d'auréole », comme deux moments d'une même histoire – ce sont alors d'autres significations qui se lèvent, le lecteur en vient à penser que la posture de « l'étranger » cède la place à une autre (liée au service de la « Muse familière » évoquée dans « Les bons chiens »).

Enfin les dialogues inscrits dans une narration même réduite, ainsi ceux de « Les vocations » et « Portraits de maîtresses », posent une autre difficulté : est-il légitime de retrouver le poète dans tel ou tel personnages parmi tous ceux qui s'expriment à la première personne ? Il semble bien que le narrateur de « L'Idéal et le Réel » soit le même qui prenait la parole à la fin de « Portraits de maîtresses », qui prenait la parole pour

raconter le meurtre de son idéale épouse. Dans « Les vocations » se trouve l'image des nuages, la même qui apparaît dans « Le port » et « La soupe et les nuages », de sorte qu'on retrouve une part du poète dans le premier enfant qui parle ; ce qui n'empêche pas que le dernier aussi, fasciné par les bohémiens et menacé d'incompréhension, soit encore une hypostase explicite de Baudelaire dans le recueil (il voit en lui un « frère »).

Dans l'ensemble, deux textes sont entièrement composés à la troisième personne : « Le port » et « Les foules », qui s'apparente à un essai. Cependant il est assez visible que la troisième personne grammaticale renvoie encore au poète.

### 3. Analogies

Il arrive que « je », d'une façon parfaitement explicite, relève lui-même les traits poétiques de telle ou telle figure évoquée à la troisième personne, soit *a priori* distincte de lui – ce jeu qui invite au rebond, à la déclinaison plus complète de l'analogie. Ainsi Fanciouille est-il dépeint comme un artiste de génie, portant une auréole invisible, et le « vieux saltimbanque » est-il identifié au « vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur » et au « vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par la misère et par l'ingratitude publique », ce qui rappelle « l'étranger » tout en semant le doute : nulle part ailleurs Baudelaire ne confond en effet le poète et l'homme de lettres et il dort peut-être, dans cette assimilation, quelque ironie. Néanmoins voilà une analogie qui engage à la vigilance et qui porte à s'interroger sur toutes les figures de saltimbanques, de comédiens, même les plus apparemment éloignées : si la caractéristique du poète peut être de plaire (on peut penser à « La muse vénale » des *Fleurs du mal*), alors la vieille du « Désespoir » n'en est-elle pas une version dégradée, n'est-elle pas au moins une sœur du « vieux saltimbanque » ? Et le « plaisant » du poème qui porte ce titre ne se comprend-il pas aussi dans la perspective d'une réflexion sur la condition du poète moderne ? Dès lors, « Les dons des fées » ne s'apparente-t-il pas, par-delà les différences de genre, à « Un plaisant », puisque le bébé du commerçant se voit gratifier du « don de plaire » ? Ce qui n'établit rien, au contraire peut-être, quant à son possible avenir poétique et pourrait bien le ranger au rang des X et des Y qui agacent si fort le narrateur de « A une heure du matin » et le poète déchu de « Perte d'auréole ». A cette difficulté s'ajoute que « Les dons des fées » évoque un artiste véritable, qui n'a rien de commun avec un amuseur :

Ainsi furent donnés l'amour du Beau et la Puissance poétique au fils d'un sombre gueux, carrier de son état, qui ne pouvait, en aucune façon, aider les facultés, ni soulager les besoins de sa déplorable progéniture.

De même, le dernier enfant des « Vocations », que le poète perçoit comme un frère, est caractérisé comme « un *incompris* » :

Je le regardais attentivement ; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.

Il n'est aucun moyen de confondre cet enfant ni avec celui qui rêve de nuages comme « l'étranger » ni avec le « vieux saltimbanque » dont l'heure de plaire a passé. La multiplication des analogies est aussi divergence et permet mal qu'une signification se stabilise.

Enfin parfois, et ce n'est pas le cas le moins étrange, sans établir clairement une analogie, Baudelaire réalise une fusion entre un personnage et celui qui s'exprime à la première personne du singulier. La chose est assez aisément repérable dans « Les bienfaits de la lune », où les dons faits à la femme sont présentés, par le moyen d'une variation qui confine à la répétition, comme autant de dons faits au poète :

Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime : l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; la mer immense et verte ; l'eau uniforme et multiforme ; le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer ; les chats qui se pâment sur les pianos et qui gémissent comme les femmes, d'une voix rauque et douce !

« Et tu seras aimée de mes amants, courtisée par mes courtisans. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes ; de ceux-là qui aiment la mer, la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie. »

On voit que ce second paragraphe est la reprise du précédent et qu'il désigne implicitement la lune comme la muse du poète.

Le procédé est moins visible dans « Mademoiselle Bistouri », où le poète paraît interroger un monstre moderne, une étrange créature dont sa dernière confiance (quant au rêve que son amant le jeune médecin se présente à elle dans un tablier couvert de sang) mais où il exhale finalement une prière pour soi-même :

Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? La vie fourmille de monstres innocents. — Seigneur, mon Dieu ! vous, le Créateur, vous, le Maître ; vous qui avez fait la Loi et la Liberté ; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez ; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame ; Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! Ô Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu ne pas se faire ?

C'est assurément Mademoiselle Bistouri qui, d'abord, est présentée comme un monstre innocent mais c'est du poète qu'il s'agit : le « goût de l'horreur » que manifestait la compagne du médecin est devenu celui du poète qui prend aussi en charge l'image de la lame : « la guérison au bout d'une lame » déplace la médecine, des amants de Mademoiselle Bistouri à un dieu qui guérirait les pêcheurs, spécialement celui-ci, par les voies les plus cruelles.

L'envoi de « Les bons chiens » présente le même type d'amphibologie :

Et que de fois j'ai pensé qu'il y avait peut-être quelque part (qui sait, après tout ?), pour récompenser tant de courage, tant de patience et de labeur, un paradis spécial pour les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés et désolés. Swedenborg affirme bien qu'il y en a un pour les Turcs et un pour les Hollandais !

Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur, ou une chèvre aux mamelles gonflées. Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin.

De la récompense méritée par les chiens, Baudelaire glisse à la récompense méritée par lui-même pour avoir « chanté les pauvres chiens » de telle façon que, par transitivité, il

apparaisse décidément lui-même (on s'en doutait déjà, parce que ces chiens sont des saltimbanques...) comme un pauvre chien, comme un « bon chien ».

L'analogie ne gouverne pas seulement le paysage de « L'invitation au voyage », où une femme s'encadrerait dans sa « propre analogie », mais peut-être la totalité d'un recueil où, si l'usage de la première personne du singulier abonde, celle-ci ne coïncide jamais avec la personne d'un poète qui, lui, se dissémine dans l'œuvre, se glisse dans toutes ses ondulations, sinue à la manière du serpent. Une autre image de ce principe se réserve peut-être dans l'un des poèmes, « Le thyrse » : les mille circonvolutions de ce pampre, les personnages du poète, enveloppent, dissimulent et « expriment » l'« intention » du poète réel, ce « prétexte » ou « bâton » que constituerait l'homme appelé Charles Baudelaire.

## II Un type

Ce feuilletage énonciatif est troublant mais on a vu qu'un jeu thématique (par exemple sur le saltimbanque, l'histrion, le bouffon) le rend perceptible. Le recueil s'oriente de tous les côtés à la fois, il n'a rien de linéaire (ou pas grand-chose) mais il n'en dessine pas moins une figure du poète qui est, pour une grande part, reconnaissable parce qu'elle s'enracine dans une époque. Le type dont il s'agit est celui du bohème, soit du jeune artiste épris d'idéal que les conditions du siècle (en particulier la disparition du mécénat et l'obligation de gagner sa vie, par exemple en se faisant journaliste) contraint à s'exposer à ce que les traducteurs de Hegel appellent « la prose du monde » : c'est Lucien de Rubempré, ce seront les héros des *Scènes de la vie de bohème* de Mürger (dont s'est inspiré Puccini dans *La Vie de Bohème*), de *En 18\*\** et *Manette Salomon* des Goncourt, de *L'Œuvre* de Zola, de *L'Éducation sentimentale...* Un indice se trouve dans la référence à Liszt du « Thyrse » et dans l'un des récits de « Les vocations » (qui vient d'un ouvrage de Liszt, du reste), celui où il est question des bohémiens de Bohême, souvent mis en rapport et cela dès les premiers emplois du mot (dans *Le Dernier des Aldini*, de George Sand), avec la bohème littéraire :

Il m'a souvent semblé que mon plaisir serait d'aller toujours droit devant moi, sans savoir où, sans que personne s'en inquiète, et de voir toujours des pays nouveaux. Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis. Eh bien ! j'ai vu, à la dernière foire du village voisin, trois hommes qui vivent comme je voudrais vivre. Vous n'y avez pas fait attention, vous

autres. Ils étaient grands, presque noirs et très-fiers, quoique en guenilles, avec l'air de n'avoir besoin de personne. Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu'ils faisaient de la musique ; une musique si surprenante qu'elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu'on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps. L'un, en traînant son archet sur son violon, semblait raconter un chagrin, et l'autre, en faisant sautiller son petit marteau sur les cordes d'un petit piano suspendu à son cou par une courroie, avait l'air de se moquer de la plainte de son voisin, tandis que le troisième choquait, de temps à autre ses cymbales avec une violence extraordinaire. Ils étaient si contents d'eux-mêmes, qu'ils ont continué à jouer leur musique de sauvages, même après que la foule s'est dispersée. Enfin ils ont ramassé leurs sous, ont chargé leur bagage sur leur dos, et sont partis. Moi, voulant savoir où ils demeuraient, je les ai suivis de loin, jusqu'au bord de la forêt, où j'ai compris seulement alors qu'ils ne demeuraient nulle part.

#### 1. La pauvreté

##### *La mansarde*

Le premier attribut de ce type est la pauvreté, qui le pousse suivant Mürger à vagabonder dans Paris afin de chasser « l'animal féroce appelé pièce de cinq francs ». Le poète vit donc dans une mansarde, décrite dans « La chambre double » :

Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

L'image des meubles écornés et de la cheminée éteinte sont un lieu commun ; les sillons de la pluie appellent l'image des barreaux sinistre du « Spleen » (« Quand le ciel bas et lourd... »). Les dates portées sur l'almanach sont bien sûr celles des termes à payer et des manuscrits à livrer aux journaux, le bohème ayant, comme par définition, le métier difficile (c'est pourquoi les manuscrits en question sont « raturés ou incomplets »). Cette mansarde, enseigne « Le mauvais vitrier », se trouve au sixième étage d'un immeuble à l'escalier fort étroit, et c'est « par-delà des vagues de toits » que le poète aperçoit au loin une vieille femme qui l'émeut, ou bien un « pauvre vieux homme », également installé aux balcons de la pauvreté et avec lesquels il compose une communauté muette.

Assurément, ce n'est pas la mansarde poétique de Béranger qui est évoquée ici mais plutôt (je cite le début de *Chien-Caillou* de Champfleury, que Baudelaire connaissait bien) son opposée :

#### *Les mansardes des poètes*

Voici à peu près le procédé employé par les poètes pour décrire une mansarde :

Une petite chambre au septième ou au huitième, gaie et avenante. Pas de papier, mais des murs blanchis à la chaux. Un violon accroché au mur (en cas de masculin), un rosier fleuri (en cas de féminin). Un rayon de soleil vient tous les jours faire sa promenade dans la chambrette. On a vue sur le ciel ou sur un jardin garni de grands arbres dont les odeurs volent à la mansarde.

Il est bien convenu qu'une mansarde n'est jamais solitaire, et qu'elle a un pendant. Dans la mansarde d'en face se trouve une voisine, un voisin, suivant le sexe du héros du roman ; on se dit bonjour ; on s'envoie des baisers ; les baisers sont rendus ; on se rencontre dans la rue ; Un jour, la mansarde numéro 1 va rendre visite à la mansarde numéro 2. Et voilà une nouvelle paire d'amoureux...

On rit, on chante, on boit dans les mansardes des poètes. Quelques vaudevillistes audacieux y font sabler le champagne.

Les commis voyageurs ont chanté partout : "Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans !"

#### *Les mansardes réelles*

Voici ce que pourraient écrire les poètes, s'ils avaient l'amour de la réalité :

Une petite chambre au septième ou au huitième, triste et sale. Pas de papier, mais des murs jaunis, album mural qui porte les traces de tous les locataires ; Le soleil n'y vient jamais, ou quand il y vient, c'est pour convertir la mansarde en plomb de Venise. On a quelquefois une vue, mais on n'aperçoit que des cheminées, des ardoises, des toits, et des gouttières. En hiver, les mansardes sont aussi humides qu'un marais.

Le plus souvent la mansarde est isolée, et l'on n'aperçoit guère que d'horribles créatures, des Juives, des vieilles femmes, des chats maigres, des

enfants déguenillés, jaunes et hâves ; la musique qui sort de là est le cri d'un enfant au berceau qui semble se plaindre d'être né.

Souvent il fait faim dans les mansardes ; on y chante peu, on y boit moins encore. Peut-être pourrait-on trouver à boire des larmes.

Malgré ce qu'a dit Béranger : Dans un grenier qu'on est mal à vingt ans !

L'évocation d'une autre chambre, celle d'un tableau de Stevens où cuisinent de pauvres et « bons chiens », précise encore la description :

Permettez-moi de vous introduire dans la chambre du saltimbanque absent. Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués.

Toujours la saleté et la laideur mais aussi, c'est un motif qui se trouve souvent dans ces évocations (par exemple dans *Gaspard de la Nuit*), les « instruments de musique détraqués » qui sont le signe d'une harmonie perdue. Il n'est cependant pas d'autre havre pour le poète que la « morne solitude » de ce lieu (« Enivrez-vous) dans lequel il « se barricade » (souvenir de février 48 ?) pour échapper aux hideurs du jour (« A une heure du matin »).

### *Dettes*

« La chambre double » et « A une heure du matin » le montrent en effet assailli par des exigences mesquines et douloureuses, liées à la nécessité de gagner de l'argent pour vivre. Souvent « un Spectre » paraît, indifféremment :

C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

Il semble, ainsi que pouvait le suggérer l'image des dates marquées sur l'almanach, que les coups sonnés par les horloges se confondent avec ceux frappés à la porte par les importuns préoccupés d'argent ; inversement, l'Eternité se confond avec le silence, comme on le lit aussi, ironiquement, dans « L'horloge ». Dans « A une heure du matin », il s'agit aussi de fuir les assauts du dehors – la bêtise des hommes de lettres, l'arrogance du « directeur d'une revue », l'ignorance d'une « sauteuse », la vulgarité d'un « directeur de théâtre » : ce sont d'autres figures du Temps, contre l'Eternité recherchée dans le

silence et la nuit. On aperçoit aussi que ce sont des figures de la contrainte qui pèse sur le poète pressé de régler son terme et qui, par conséquent, doit prostituer sa plume au journal ou au théâtre.

La solitude est donc tout à la fois sa condition (il n'a ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, ni ami, ni patrie, lisait-on dans « L'étranger ») et la souveraine exigence d'un homme assurément pris dans la trivialité des jours mais tenu par un idéal qu'ignorent les bourgeois. Il ne s'agit pas seulement de se replier dans la chambre (comme dans les poèmes du soir : « Le *Confiteor* de l'artiste », « Le crépuscule du soir », « A une heure du matin ») mais encore de revendiquer sa différence. Ainsi n'est-il pas loin de se définir dans « Un plaisant », après avoir évoqué l' « explosion du nouvel an [...], délire officiel d'une grande ville », comme le « solitaire le plus fort », et il invoque La Bruyère et Pascal, dans « La solitude », à l'appui d'une défense contre tel « gazetier philanthrope » l'engageant au partage dans « la belle langue de [son] siècle », où il vante « la prostitution [...] *fraternitaire* ». L'ennemi principal se trouve en effet dans les valeurs du temps, celles que transportent les journalistes confiants dans le progrès et généralement celles de la France, amèrement tournées en dérision, par exemple, dans « Les dons des fées ».

## 2. La ville

### *L'amour des pauvres, la compassion*

Il s'ensuit, comme on le lit au seuil des « Veuves », que « le poète et le philosophe » sont nécessairement attirés par « ces retraites ombreuses » qui sont « les rendez-vous des éclopés de la vie » : orphelins eux-mêmes, « ils se sentent irrésistiblement attirés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin » et se retrouvent comme au miroir face aux pauvres vieilles aperçues par la fenêtre, aux veuves des jardins publics, au saltimbanque désespéré, abandonné, toutes figures parisiennes. Le titre finalement choisi pour le volume, *Le Spleen de Paris*, trouve une origine dans la déambulation du poète dans la grande ville où, à chaque pas, il croise un pauvre qui constitue, suivant la formule de Jean Starobinski appliquée au saltimbanque, son premier « répondant analogique ». Il en va de ce que j'ai appelé plus haut « intimisme » et qu'exprimait Goncourt en 1866, quand il écrivait à Verlaine : « vous sentez et vous souffrez Paris et votre temps ».

### *Lieux urbains*

Comme tout représentant de la bohème, le poète non seulement frissonne dans sa mansarde, redoute son concierge et subit les injonctions du directeur du journal, mais il hante la plupart des lieux de la ville, de préférence les plus misérables, où il se reconnaît parce que, écrit-il dans « Les veuves », « s'il est une place qu'[il] dédaign[e] de visiter, [...] c'est la joie des riches ». On le rencontre donc dans la rue (« Un plaisant », peut-être « L'étranger » et « Le désespoir de la vieille ») et précisément sur le boulevard (« Perte d'auréole »), aux abords d'une place (« Le fou et la Vénus »), à la fête foraine (« La femme sauvage et la petite maîtresse », « Le vieux saltimbanque »), dans la chambre d'une « sauteuse » (« A une heure du matin ») ou dans celle d'une étrange prostituée (« Mademoiselle Bistouri »), au bureau de tabac (« La fausse monnaie »), au café (« Les yeux des pauvres »).... Cette circulation d'un « promeneur solitaire » (« Les foules »), pour rappeler l'un des premiers titres envisagés pour le recueil, est l'occasion de saynètes, de tableaux et aussi de moralités. Sa condition d'étranger, voire d'exilé, fait de lui un témoin privilégié en même temps que se marque une fracture très forte entre son intimité (la mansarde où se barricade en est un symbole) et l'extériorité chaotique dans laquelle il se meut et où il se cherche des reflets.

### 3. L'Idéal et le Réel

#### *La Beauté*

Car le bohème a beau composer pour le journal et hanter les retraites les plus désolées, se raconter l'histoire de vieilles femmes depuis la fenêtre de sa mansarde, il n'en est pas moins habité par une forme d'idéal, qu'il exprime dans les termes les plus directs au terme de cette étrange prière que forme « A une heure du matin » :

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !

Où l'on reconnaît quelque chose de la tonalité de « La servante au grand cœur... » et surtout une prière touchant non seulement à la poésie mais à la possibilité « de produire quelques beaux vers ». (Notez au passage que cette prière n'est pas isolée dans le

volume : sans parler de celle, particulièrement drôle et ambiguë, qui clôt « Le Joueur généreux », on peut mentionner « Mademoiselle Bistouri »). Cet idéal s'accorde, comme souvent, avec la vénération (au sens étymologique de ce mot, qui fait surgir Vénus) d'une femme qui incarnerait absolument la beauté, ainsi l'objet d'adoration du « fou » du poème VII, « la belle Dorothée », l'héroïne du « Désir de peindre » et Benedicta (qui se confond peut-être avec elle), l'héroïne des « Bienfaits de la lune », peut-être la maîtresse du dernier causeur de « Portraits de maîtresse », voire, quoiqu'elle paraisse bien sûr une figure dégradée de la Beauté, la poupée, « qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine », que manque plusieurs fois le « galant tireur » du poème XLIII avant de la décapiter enfin, au prix d'un stratagème qui consiste en une substitution mentale.

On peut observer une continuité d'une pièce à une autre : le « galant tireur » ne tue personne mais il n'en va pas ainsi du dernier causeur des « Portraits de maîtresses », l'assassin d'une femme idéale qui est peut-être aussi le fossoyeur de Bénédicte dans « Laquelle est la vraie ? », cette Bénédicte qui laisse place, dans la pièce suivante, à « un cheval de race »... Voilà qui dessine une brève intrigue, ayant trait à l'impossibilité que perdure la beauté dans le monde moderne – Mallarmé s'en souviendra quand il composera « Le phénomène futur » dans un esprit tout baudelairien.

### *Les femmes réelles*

Cette aspiration à un idéal féminin, qui rejoint l'aspiration à réaliser une belle œuvre, est commune au poète du *Spleen de Paris*, à Lucien de Rubempré et à Frédéric Moreau mais, comme pour eux, elle est compromise par les circonstances de la vie moderne et cette compromission s'exprime par leurs amours avec une femme plus charnelle que la Laure de Pétrarque, la Béatrice de Dante et la Sylphide de Chateaubriand (mentionnée dans « La chambre double »), en l'occurrence Coralie et Rosanette.

Quant au personnage multiple inventé par Baudelaire, il côtoie dans le rêve de « La chambre double » une « Idole » dont les « mirettes » peuvent paraître suspectes et c'est « une infâme concubine » qui « vient crier misère » à sa porte. La Vénus du « fou » se dégrade en « *Vénustre* » dans la bouche de la « sauteuse » de « A une heure du matin ». La « petite maîtresse » et les autres femmes appelées « mon cher ange » (« Le galant tireur », « Les yeux des pauvres »), sans compter « la belle Féline », paraissent un peu légères. La nécessité, pour « la belle Dorothée », de racheter sa sœur (comment ?) jette évidemment une ombre sur elle. On vient de le voir, « Portraits de maîtresses »,

« Laquelle est la vraie ? » et « Le galant tireur », sur le mode mineur, donnent la clef : le beau idéal est condamné à mort, il laisse place à une muse de substitution à la fois odieuse et charmante, ainsi la cuisinière de « La soupe et les nuages » qui fait entendre « une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée » pour lâcher : « – Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages ? ».

On reconnaît son double dans le « cheval de race », qui semble prendre la place de Bénédicte (puisque le poème suit « Laquelle est la vraie ? ») et dont le poète célèbre l'amour automnal, peu avant de signifier son congé, dans « Les bons chiens », à la « Muse académique », en faveur de « la Muse familière » associée « aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin ». En termes néo-platoniciens, voilà dont on pourrait rendre compte en affirmant que le poète renonce à l'Aphrodite céleste en faveur d'Aphrodite vulgaire.

Condition du poète moderne, ou du bohème, donc : il a dû quitter le séjour des nuages célébrés dans « L'étranger », « Les vocations », « Le port », « La soupe et les nuages », son auréole est tombée dans la boue du macadam, sur le boulevard, et il va désormais couvert par l'*incognito* de la prose, ayant dû se séparer de ses insignes – une ambiguïté touchant au dépit ou à la joie qu'il éprouve à concentrer ses efforts sur le seul « possible de la poésie moderne » qu'il ait pu déceler.

Le recueil peut donc assurément se lire dans tous les sens mais pourquoi pas aussi dans celui proposé par Baudelaire (qui avait établi l'ordre des vingt-six poèmes publiés par Houssaye mais qui avait aussi numéroté les autres) ? De « L'étranger » à « Les bons chiens », un itinéraire se dessine : l'étranger est encore un « buveur de quintessence » et un « mangeur d'ambrosie », un homme dont les yeux restent fixés sur le ciel – comme le poète de « La Soupe et les nuages » – tandis que, à la fin du recueil, le poète, après avoir endossé « la veste du peintre », non seulement donne congé à « la Muse académique » mais associe « la Muse familière » qu'il invoque à ses frères : les pauvres et les « bons chiens » qui courent dans la crotte.

### III Un sujet vide, ou le lieu d'une opération poétique

Si « le personnage qui tient la corde » dans *Le Spleen de Paris* est donc assez aisément identifiable comme type, comparable qu'il est à tant de héros de la bohème qui peuplent les romans de Mürrer, de Balzac, les Goncourt ou Zola, voire Vallès qui met le genre à mal, il est cependant caractérisé d'une bien étrange façon, accordée à la

singularité grammaticale qu'on relevait plus haut dans les diverses façons de le faire apparaître. La condition du poète moderne se dit par les moyens d'un tournoiement énonciatif, de cette pratique généralisée de l'énallage de personnes qui suggérait en effet la possibilité d'un sujet vide, seulement marqué d'un contour (ce que j'ai appelé « le type ») et appréhendé surtout comme le lieu où se réalise une assez mystérieuse opération.

### 1. Une position intenable

#### *La revendication de la solitude*

Il est bien certain que le poète du *Spleen de Paris* présente des particularités sur lesquelles il insiste : il se revendique essentiellement solitaire, irréductiblement différent et résistant aux tentations qui peuvent l'assaillir. La solitude est en effet l'attribut principal de cet « étranger » sur lequel s'ouvre le volume et qu'il n'est aucunement possible de circonscrire dans la société puisqu'il n'a de liens avec personne et que ses goûts, d'autre part, le rendent « extraordinaire » aux yeux de qui l'interroge. Ce solitaire entretient un rapport certainement étroit avec le narrateur de « Un plaisant », irrité par un vacarme susceptible de « troubler le cerveau du solitaire le plus fort », et avec celui de « La solitude », qui invoque Pascal pour affirmer la nécessité du recueillement au lieu de chercher « le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle ». Au début du « vieux saltimbanque », de même :

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

[...] L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavent à ces époques solennelles.

C'est en effet contre le siècle et ses valeurs qu'il ne cesse d'affirmer sa singularité, ainsi quand la scène de l'âne lui suggère, à la fin de « Un plaisant », cette exclamation : « je fus pris de rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France ». Manifestement, l'interlocuteur de « l'étranger » est aussi un

représentant de l'esprit bourgeois, préoccupé de situer l'homme auquel il s'adresse et à qui il veut peut-être faire la charité (il le tutoie tandis que l'autre le vouvoie) et on peut voir dans « le gazetier philanthrope » de « La solitude » une autre hypostase du même personnage : un défenseur hypocrite des valeurs de 1848 quand, sous l'Empire, le salut des pauvres ne repose plus que sur l'aumône privée et non sur la justice. Au grand carnaval qui éclate dehors, au bruit et à l'agitation, le poète oppose son repli dans une chambre réelle, celle du « *Confiteor* de l'artiste », de « A une heure du matin », du « Crépuscule du soir », des « Fenêtres », voire de « La chambre double » et de « L'horloge ». La mansarde est aussi une chambre mentale où il se recueille pour ne plus entendre les exigences du temps, à travers les réclamations des créanciers et des directeurs de revues ou de théâtres.

Bien souvent, il met en avant sa capacité de résistance aux « tentations » qui viennent de l'extérieur et qui menacent sa solitude : c'est bien sûr l'objet des « Tentations », qui éclaire rétrospectivement « L'étranger » et aussi « La solitude ». Le représentant des valeurs bourgeoises qui interroge le poète sur l'amour et sur l'or, qui tente d'arracher le poète à sa solitude sous le prétexte fallacieux que le diable rôde dans les déserts, est lui-même un serviteur du diable, voire le diable lui-même. Cette singularité ne le met cependant pas à l'abri du danger, ce qui forme l'objet de « Perte d'auréole » : comment traverser le boulevard quand on appartient au monde des nuages, qu'on craint le bruit, le mouvement et la boue ? Le sautilllement du poète auréolé est évidemment comique, autant qu'est comique son portrait en « buveur de quintessences » et « mangeur d'ambrosie » au lieu de soupe ; voyez ces lignes de *L'Ecole païenne* (1853) :

Est-ce le dieu Crepitus qui vous fera de la tisane le lendemain de vos stupides cérémonies ? Est-ce Vénus Aphrodite ou Vénus Mercenaire qui soulagera les maux qu'elle vous aura causés ? Toutes ces statues de marbre seront-elles des femmes dévouées au jour de l'agonie, au jour du remords, au jour de l'impuissance ? Buvez-vous des bouillons d'ambrosie ? mangez-vous des côtelettes de Paros ? Combien prête-t-on sur une lyre au Mont-de-Piété ?

Voilà qui s'accorde assez avec la vision de ce « sacré bougre de marchand de nuages » qui oublie de manger sa soupe. Le portrait du poète que dessine *Le Spleen de Paris* est bien ambigu : en réalité on ne peut trancher quant à sa grandeur, son adaptation paraît le condamner peut-être autant que le condamnerait le parti de s'adapter au monde comme

il va – la posture de l'albatros n'est sans doute pas plus tenable que celle du poète journaliste...

### *Faiblesses*

La revendication hautaine de sa solitude et de sa différence radicale n'empêche en réalité pas le poète, ainsi que le montre justement « Perte d'auréole », de céder souvent au moins à des influences, au moins d'abandonner son combat : c'est ce qu'on peut déduire de sa paresse à ramasser l'auréole tombée dans la boue et de son parti de s'encanailler dans un mauvais lieu, dont il n'est pas bien sûr que Satan n'en soit pas le maître – un Satan en qui se reconnaissent, outre quelques traits du « Joueur généreux », certains aspects du bourgeois qui interroge « l'étranger » et qui tend de soustraire le poète, dans la pièce XXIII, à « la solitude », puisqu'il se réjouit de son entrée dans une communauté douteuse et lui recommande des actions aussi saugrenues que celle consistant, en honnête citoyen, à faire afficher son auréole comme il ferait d'un chapeau.

Certes, le poète résiste à « Eros, Plutus et la Gloire » mais cette résistance le navre bientôt assez pour qu'il formule cette étrange prière :

Certes, d'une si courageuse abnégation j'avais le droit d'être fier. Mais malheureusement je me réveillai, et toute ma force m'abandonna. « En vérité, me dis-je, il fallait que je fusse bien lourdement assoupi pour montrer de tels scrupules. Ah ! s'ils pouvaient revenir pendant que je suis éveillé, je ne ferais pas tant le délicat ! »

Et je les invoquai à haute voix, les suppliant de me pardonner, leur offrant de me déshonorer aussi souvent qu'il le faudrait pour mériter leurs faveurs ; mais je les avais sans doute fortement offensés, car ils ne sont jamais revenus.

Les capacités de résistance à la tentation de ce nouveau saint Antoine s'avèrent limitées, ainsi que le montre « Le Joueur généreux », où est affirmé que « la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas » et par conséquent confirmé qu'il a son séjour, invisible, partout où on ne le devine pas. En la circonstance, contre l'âme du poète, il lui offre « la possibilité de soulager et de vaincre l'Ennui » :

Jamais un désir ne sera formé par vous, que je ne vous aide à le réaliser ; vous régnerez sur vos vulgaires semblables ; vous serez fourni de flatteries et même d'adorations ; l'argent, l'or, les diamants, les palais féeriques, viendront vous chercher et vous prieront de les accepter, sans que vous ayez fait un effort pour les gagner ; vous changerez de patrie et de contrée aussi souvent que votre

fantaisie vous l'ordonnera ; vous vous soulez de voluptés, sans lassitude, dans des pays charmants où il fait toujours chaud et où les femmes sentent aussi bon que les fleurs, — et cætera, et cætera... », ajouta-t-il en se levant et en me congédiant avec un bon sourire.

Où l'on reconnaît, hormis des vœux plus ordinaires, le goût des « palais féeriques » exprimé dans « Les projets », aussi bien que les « pays charmants » qui servent de cadre à « la belle Dorothee », la femme à la sombre « chevelure », la destinataire de « L'invitation au voyage » : comme si, à condition d'accepter la perte de son âme, le poète devait voir se réaliser littéralement sa poésie. Dans le doute et par un dernier et comique automatisme :

[...] faisant encore ma prière par un reste d'habitude imbécile, je répétais dans un demi-sommeil : « Mon Dieu ! Seigneur, mon Dieu ! faites que le diable me tienne sa parole ! »

Une prière à Dieu encore, qui n'a pas pour visée de faire reculer Satan mais inversement de servir son triomphe, ce qui paraît se réaliser dans « Perte d'auréole ».

D'une manière générale, il apparaît que le sujet poétique du *Spleen de Paris*, quoiqu'il invoque sa solitude et qu'il s'acharne à résister à des tentations, est en réalité faible, extraordinairement poreux aux influences qui lui viennent du dehors. C'est ainsi ce qu'expose, sous un titre pompeux qui annonce encore une prière, « Le Confiteor de l'artiste ». C'est ici la description d'un état, de quelque chose comme une atmosphère. Baudelaire exploite les ressources du mot « pénétrantes » dans deux directions : celle de la douceur inscrite dans le fait même de l'exclamation initiale et celle de l'acuité. Plus exactement, il isole deux sèmes : déclarer que les « fins de journées d'automne sont pénétrantes » suppose un emploi figuré, il s'agit d'une atmosphère, comme je l'écrivais plus haut, qui envahit le narrateur devenu poreux, qui se diffuse en lui, mais il joue aussi le sens littéral du mot en convoquant le lexique de la pointe. Plus précisément, il s'attache à cerner le degré à partir duquel une sensation délicieuse (« sensations délicieuses », « vague », « grand délice ») devient insoutenable, par l'effet d'une solidification de la sorte de vapeur ou de gaz dont il s'agissait d'abord : « pointe plus acérée » ; dans le deuxième paragraphe : « s'élancent », « trop intenses », « un malaise et une souffrance positive », « nerfs trop tendus », « vibrations criardes et douloureuses ». Les deux dernières citations suggèrent de voir dans les nerfs les cordes prêtes à se rompre d'un instrument qui produira des notes discordantes. En faisant jouer les deux

sens du mot, il développe un paradoxe exprimé dans « dont le vague n'exclut pas l'intensité ».

Ainsi une forme de souffrance par excès de délice. Quelle est la nature de ce délice ? il a trait à l'expansion du « moi », par la rêverie, dans « l'Infini » qui l'environne : « immensité de la mer », « l'horizon », certainement aussi la « mélodie monotone de la houle » ; cette expansion confine à la perte : une sorte de maxime placée entre parenthèses l'affirme, « car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite ! ».

Le poète contemple peut-être la mer (il aime la mer : voir « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage », « Le Port ») mais surtout son esprit vagabonde dans la chambre mentale de ses imaginations. C'est pourquoi la « grandeur de la rêverie » se confond avec celle de la mer en question, la perte du *moi* trouvant son analogie dans l'« isolement » d'une « petite voile frissonnante » qu'il serait lui-même. La loi de l'analogie est la réciprocité du paysage rêvé et de la pensée du poète, des choses et de la pensée ; elle s'exprime par le rythme et par l'image (« musicalement et pittoresquement »), non par le discours – ce qui ne signifie pas qu'elle exclue exactement les mots car le discours dont il s'agit est fortement rhétorique : « arguties », « syllogismes », « déductions » ne sont pas des fatalités de la parole. Peut-être ces lignes prennent-elles sens par rapport au projet même du *Spleen de Paris* : non pas la prose du discours mais la poésie, musicale et imagée, attachée à une pensée flottante comme cette petite voile qui frissonne.

La crise annoncée au début du texte éclate dans le troisième paragraphe, où ce que je serais tentée d'appeler la « pénétrance » touche à son comble et où menace la dissonance, avec la douleur.

Le terme du poème coïncide avec ce paroxysme : « m'exaspère », « me révoltent », « cesse de tenter mes désirs », tous ces termes indiquent un paroxysme dans l'énervement (les cordes de l'instrument se rompent) suscité par la « profondeur » et la « limpidité » du ciel, « l'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle », toutes notions qui se recueillent dans « le beau ». Je note que ce silence et cette immobilité apparaissent aussi dans le décor de « Le Fou et la Vénus », où le fou aussi est exaspéré d'une autre manière, qui fait dominer le désespoir plutôt que l'énervement hystérique.

Une beauté, en l'occurrence celle d'une nature immobile et silencieuse, voisine de celle de la « déesse et immortelle » rêvée par l'étranger, voisine de la Vénus caressée par

le fou. Ce qui est en cause est décrit au début de « La Solitude », comme une menace que le poète pense écarter :

Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.

Le mal dont il s'agit est l'*acedia* ou le *démon de midi*, la mélancolie des moines solitaires au désert, dont le désir de Dieu passe sa visée et qui cède alors aux tentations (voir « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire »). Ici c'est la beauté ou la nature (équivalentes dans ce contexte) qui est mise à la place de Dieu (nous avons du reste affaire à une prière), et qui suscite une forme de frénésie vaine – d'où l'image du duel.

L'image du duel vient couronner l'ensemble des variations sur l'acuité développées à partir de l'adjectif « pénétrantes », elle suggère de voir dans le poète une sorte de Matamore (voir exceptionnellement, dans *Les Fleurs du mal*, « La Mort des artistes »). Cette image, on l'a vu, était suggérée dans la dédicace à Arsène Houssaye, qui conjoint les « ondulations de la rêverie » et les « villes énormes », comparables à des océans, où (voir « Les Foules ») on peut prendre un « bain de multitude ».

Dans une certaine mesure, on peut estimer que « Le *Confiteor* de l'artiste » prolonge « L'Etranger », dont la rêverie sur les nuages pourrait annoncer la rêverie sur l'infini de la mer et de l'horizon, et en présente un autre prolongement que celui de « La Soupe et les nuages » où la rêverie s'interrompt par l'effet d'une chute au lieu d'une exaspération nerveuse – Baudelaire dit souvent « hystérique ». Voilà au moins une malédiction.

## 2. Illimitations du *moi*

### *Porosité*

Une notation du « *Confiteor* de l'artiste », dont il est bien intéressant au moins que le titre suggère une dissociation du poète, se désignant d'abord à la troisième personne, s'avère très remarquable dans le contexte de cette réflexion. Il s'agit de cette parenthèse : « (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite !) ». Voilà qui s'accorde spécialement, et qui la formule avec énergie, avec la loi de porosité à laquelle semble se consacrer la totalité de la page. On en retrouve la teneur à la fin de « Fenêtres » :

Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et *ce que je suis* ?

D'où déduire aisément que l'identité du poète ne va pas de soi. En fait, cette question en reprend une autre fort voisine, exprimée dans « Les foules » où, à la prostitution « fraternelle » évoquée dans « La solitude » est opposée la « sainte prostitution » du poète à la fois et symétriquement capable de « peupler sa solitude » et d'« être seul dans une foule affairée » :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.

Voilà une forme de porosité du *moi* donnée pour exemplaire et hautement enviable. Le poète se définit dans cette page comme un fantôme, une âme mobile lancée à la poursuite d'un corps qui l'abriterait au moins momentanément – quant au poète, ces corps ne seraient-ils pas assimilables aux poèmes divers qui composent le recueil ?

L'image du fantôme, dans le poème, se double de celle du comédien, ayant reçu des fées « le goût du travestissement et du masque » et susceptible alors d'endosser tous les rôles. Cette réflexion se précise à la lumière d'un passage de « Une mort héroïque » :

Quand on dit d'un comédien : « Voilà un bon comédien », on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté. Or, si un comédien arrivait à être, relativement au personnage qu'il est chargé d'exprimer, ce que les meilleures

statues de l'antiquité, miraculeusement animées, vivantes, marchantes, voyantes, seraient relativement à l'idée générale et confuse de beauté, ce serait là, sans doute, un cas singulier et tout à fait imprévu. Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle.

Il ne s'agit pas ici exactement de jouer un rôle mais littéralement de devenir autre, d'être le personnage sans qu'aucune médiation ne s'interpose plus, sans qu'aucun travail soit perceptible (le contraire du « paradoxe sur le comédien de Diderot). Ainsi défini, on peut penser que le poète, considéré comme l'origine et le responsable d'une parole dont il aurait eu « l'intention » ou « la volonté », n'est en réalité qu'un « prétexte », bien comparable au modeste bâton du thyrses qui trouve son « expression », multiple et colorée, dans l'ébouriffement des pampres – en lui-même, il n'est rien.

On comprend alors la propension déjà observée de Baudelaire à multiplier dans *Le Spleen de Paris* les analogies. Non seulement le poète est porté, par la sympathie ou la compassion, vers tous les « éclopés de la vie », non seulement il peut adopter « comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente » (« Les foules ») mais il tend à devenir la petite vieille désespérée de la pièce II, les veuves, l'enfant au rat, la femme des « Fenêtres », « le vieux saltimbanque » en qui il reconnaît le destin du « vieux poète »... Voilà qui forme le répondant thématique du fait grammatical si étonnant, mis en valeur dans la première partie de ce travail : le tournoiement énonciatif, l'énallage de personnes.

### *Rêves*

Ainsi le poète n'est-il pas exactement une personne mais s'appréhende-t-il plutôt à travers la série des postures qu'il affiche. Que sa particularité majeure soit d'être poreux au monde extérieur, qu'il se désigne lui-même comme privé d'un *moi* ou confronté à une difficulté quant à cette question d'être quelqu'un, comme on voyait dans « *Le Confiteor* de l'artiste » et dans « *Les fenêtres* », justifie son goût pour « les nuages, les merveilleux nuages » et explique sa propension à se trouver envahi par le rêve et à côtoyer des êtres surnaturels.

C'est bien l'objet de « *La chambre double* » où la première chambre est comparée à « une rêverie », suivant un jeu d'inversion ; on y reconnaît le décor de « *L'invitation au voyage* » en vers, de « *La mort des amants* » et encore un peu, par anticipation, celui promis par le « *Joueur généreux* » :

[...] vous changerez de patrie et de contrée aussi souvent que votre fantaisie vous l'ordonnera ; vous vous soulerez de voluptés, sans lassitude, dans des pays charmants où il fait toujours chaud et où les femmes sentent aussi bon que les fleurs, – *et cætera, et cætera...* », ajouta-t-il en se levant et en me congédiant avec un bon sourire.

Il n'est donc pas étonnant, en cette circonstance, que le poète de « La chambre double » se pose la question : « A quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? », question qui suggère, presque d'entrée, qu'il a accepté de perdre son âme ou d'abandonner son auréole sur le macadam du boulevard. On apprend dans « L'horloge » que ce lieu où le temps est suspendu, où l'heure est « toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans division de minutes ni de secondes », lieu lui aussi fréquenté par le diable (« si quelque Génie malhonnête et malfaisant, quelque Démon du contretemps venait [...] »), est aussi une élaboration « méritoire » et « emphatique », une « prétentieuse galanterie » parfaitement artificielle.

La possibilité d'établir ainsi des liens entre les poèmes du recueil en dépit de leur disparate tonale redouble l'effet polyphonique de l'ensemble, porte son ironie à la puissance lors même qu'elle est la moins aisément décelable : ici le rêve a été fabriqué. Le diable serait-il la vraie muse ?

Les poèmes d'orientation allégorique qui peuplent le recueil pourraient être ainsi rapportés au rêve, à commencer par le très curieux « Le fou et la Vénus », qui se déroule dans un cadre et une atmosphère complètement oniriques :

L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit ; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse.

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets ; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées.

L'« orgie silencieuse » dont il s'agit paraît celle du poète que de quelque humanité que ce soit, absente de cette univers silencieux, et l'on reconnaît dans cette immobilité de plomb quelques paysages des *Paradis artificiels*, spécialement de la section consacrée à l'opium ; or il est fait mention, dans la seconde partie de « La chambre double », d'« un

seul objet connu [qui lui] sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie », probablement l'opératrice de la précédente métamorphose de la chambre. Cette fiole réapparaît furtivement dans un autre poème évoquant ce que Poe appelait une « Philosophie de l'ameublement », « L'invitation au voyage » :

Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ?

« Des rêves ! toujours des rêves ! » forme en quelque sorte la « bascule » du poème (comme on parle de la bascule du sonnet, qui passe entre les quatrains et le sixain) et, comme précédemment l'indication d'un madrigal « méritoire », révèle l'artifice en l'associant à l'opium – opium qui est peut-être le legs du « Joueur généreux »...

Alors un lien s'établit avec d'autres paysages comparables, ainsi celui qui encadre « la belle Dorothee » : encore l'azur éblouissant, un temps qui paraît arrêté, un silence apparenté à celui de « Le fou et la Vénus » :

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

La même stupeur se trouvait précédemment dans « Les projets », spécialement dans le rêve qui annonce, manifestement, « La belle Dorothee », et se trouve mention de l'opium, à nouveau :

[...] autour de nous, au-delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux (où elle reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé !), au-delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumières, et le jacassement des petites négresses....

Ces lignes et l'évocation de « la belle Dorothee » qui suivra (« elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ») semblent de simples variations et l'on observe que surgissent dans ce contexte des « rêveries indécises » qui se rapprochent de celle qui

fait l'objet du « *Confiteor* de l'artiste », dont il n'est pas assuré qu'il se trouve au bord de l'océan mais qui, bien plutôt, est pris dans un rêve. D'où le mot d'ordre : « Enivrez-vous ! » où la mention indirecte de Rousseau (dans l'idée de s'enivrer « de vertu ») jette un pont vers *Les Paradis artificiels*. L'ivresse, suivant l'un des sous-titres des *Paradis artificiels*, est au principe de ce que le poète appelle « multiplication du moi » et qui forme, d'évidence, une de ses principales visées.

### 3. Possessions

#### *Chutes*

Ce sont là les beautés de l'opium tandis que « Chacun sa Chimère » laisse voir, inversement, ce que l'auteur des *Paradis artificiel* après Thomas de Quincey appelle ses « tortures », d'où un autre paysage, « la couleur d'un paysage opiacé, s'il est permis de parler ainsi ; c'est bien là le ciel morne et l'horizon imperméable qui enveloppent le cerveau asservi par l'opium. L'infini dans l'horreur et dans la mélancolie, et, plus mélancolique que tout, l'impuissance de s'arracher soi-même au supplice ! » (je cite *Les Paradis artificiels*). Alors le poète aperçoit les malheureux embrassés à leurs Chimères et perçoit son propre mal, « l'Indifférence », soit encore une autre manière de la stupeur et de la porosité.

La question n'est pas de savoir si Baudelaire a conçu ces textes sous l'influence de l'opium (elle est doublement vaine dans la mesure où rien ne peut être prouvé et où, surtout, il n'y a pas de bénéfice, pour saisir *Le Spleen de Paris*, à l'inscrire dans un contexte qui serait autobiographique) mais il est bien certain qu'il fait jouer généralement la manière dont il peut introduire « l'ordre suprême et l'harmonie » comme de la manière dont il peut imposer une irréductible mélancolie : il est bien certain que ces poèmes, dont « Les tentations », « Laquelle est la vraie », peut-être « Le tir et le cimetière », sont assez proches, pourraient s'inscrire dans une section intitulée « Onéirocritie », n'était le nouveau tour que donnait Baudelaire au recueil en abandonnant le principe de sections. Ce qui est bien assuré, en tout cas, par « La chambre double » au moins, est que le rêve ne peut pas être définitivement maîtrisé, que l'harmonie qu'il transporte est non seulement illusoire mais précaire :

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Souvent un coup se fait ainsi entendre, un coup assimilable à ceux que peut faire entendre l'horloge, l'ennemie de l'Eternité : à la fin du poème en prose qui porte ce titre, les heures paraissent se mettre à sonner de nouveau.

Le sifflet qui vient interrompre l'essor de Fancioulle, dans « Une mort héroïque », est du même ordre. L'artiste paraît s'être envolé, être tout à fait devenu son personnage comme tous les poètes à qui les fées ont versé le goût du masque et du travestissement, au point qu'ils paraissent des âmes errantes pressées de s'incarner dans un corps (on l'a vu dans « Les foules ») ; il est devenu *personne* :

Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait, avec une indestructible auréole autour de la tête, auréole invisible pour tous, mais visible pour moi, et où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre. Fancioulle introduisait, par je ne sais quelle grâce spéciale, le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries. Ma plume tremble, et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux pendant que je cherche à vous décrire cette inoubliable soirée. Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre [...].

L'auréole n'est pas ici un insigne, à moins de concevoir un insigne qui serait secret ; surtout le mime n'a plus à ce moment d'identité personnelle, il est en quelque façon devenu son œuvre. Cependant le sifflet retentit bientôt :

Fancioulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches.

Une chute, donc, que « Perte d'auréole » fera varier de manière comique. Ce que Baudelaire, dans « L'horloge », appelle « le démon du contretemps » a frappé, l'harmonie s'est dissipée. Le poème comme tant d'autres, de « La chambre double » à « L'invitation au voyage », se consacre à la disparition de la Beauté en même temps qu'il réalise cette disparition (ce qui est une façon de se dresser comme son tombeau) par le moyen de la prose, ici le seul *pampro* apte à s'enrouler autour du *bâton* dont il s'agit.

### *Démons*

Ainsi le poète apparaît-il comme un lieu où se réalisent des opérations plutôt que précisément un sujet qui serait pleinement l'auteur, le responsable juridique et

intentionnel de l'œuvre que nous lisons. On vient de voir qu'il subit ordinairement les tentations du diable, à moins qu'il ne soit même caractérisé par des influences malignes comme celle de la lune. On a vu déjà que, dans « Les Bienfaits de la lune », il s'assimile à la femme aux yeux d'étoiles noires que l'astre a marquée de son sceau, en se définissant lui-même, par ricochet, comme un premier féal ; tout le volume le montre, il fait partie de

[...] ceux-là qui aiment la mer, la mer immense, tumultueuse et verte, l'eau informe et multiforme, le lieu où ils ne sont pas, la femme qu'ils ne connaissent pas, les fleurs sinistres qui ressemblent aux encensoirs d'une religion inconnue, les parfums qui troublent la volonté, et les animaux sauvages et voluptueux qui sont les emblèmes de leur folie.

Un lunatique, frère de Mademoiselle Bistouri...

On a vu défiler bien des diables dans *Le Spleen de Paris* : d'évidence ceux des « Tentations » et « le Joueur généreux » mais aussi, on le déduisait du jeu des analogies, l'interlocuteur de « l'étranger » et le « gazetier philanthrope » de « La solitude », le compagnon du poète démuné de son auréole. Il arrive qu'il se présente de façon apparemment anodine, comme à la faveur d'une expression lexicalisée, mais c'est bien lui déjà qui dans « La chambre double » (« A quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? »), lui encore qui surgit dans « L'horloge » : « quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contretemps » venu demander s'il aperçoit l'heure dans l'œil de la belle Féline comme s'il présidait à la composition de tous les poèmes (ce qu'on peut déduire de la fin du discours tenu par le « Joueur généreux »). C'est contre lui encore qu'il se défend, avec une adresse souvent mesurée, dans chacune de ses singulières prières (« Le *Confiteor* de l'artiste », « Les tentations », « A une heure du matin », « Le Joueur généreux », « Mademoiselle Bistouri »...).

Le diable est encore à l'origine de tous les singuliers sursauts de sa conscience, à commencer par celui du « Mauvais vitrier » (« J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés »), qui conduit à détruire la pauvre « fortune ambulatoire » de l'homme incapable de faire voir la vie en rose et en bleu (ce que le diable sait faire, comme on voit dès le début de « La chambre

double » et dans « Le Joueur généreux »). Or Baudelaire identifiait les poèmes en prose, dans leur ensemble, comme l'éclatement d'un palais de verre...

C'est encore lui qui s'empare de la volonté du poète de « Assommons les pauvres ! » :

En même temps, j'entendis une voix qui chuchotait à mon oreille, une voix que je reconnus bien ; c'était celle d'un bon Ange, ou d'un bon Démon, qui m'accompagne partout. Puisque Socrate avait son bon Démon, pourquoi n'aurais-je pas mon bon Ange, et pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien-avisé Baillarger ?

Il existe cette différence entre le Démon de Socrate et le mien, que celui de Socrate ne se manifestait à lui que pour défendre, avertir, empêcher, et que le mien daigne conseiller, suggérer, persuader. Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur ; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon d'action, ou Démon de combat.

C'est probablement lui encore qui préside au crime du dernier causeur de « Portraits de maîtresses », lequel se retrouve à peu près dans le fossoyeur ambigu de « Laquelle est la vraie ? » Lui aussi, qui instille sa ruse au « galant tireur ». C'est le diable qui compose *Le Spleen de Paris...*

### Conclusion

Le tournoiement énonciatif qui caractérise le recueil n'empêche assurément pas d'y reconnaître un type du poète du XIXe siècle, celui du bohème qui aspire à l'idéal mais que la logique du temps jette dans la prose du monde. Cependant il révèle dans ce type un paradoxe : c'est qu'il n'est personne, seulement le lieu où se réalise une diabolique, une discordante opération poétique : l'opération de la descente de l'idéal au tombeau, et avec elle du triomphe ambigu de la prose envisagée peut-être (l'image liminaire du serpent *ouroboros* en gagerait à le penser) à la manière d'un *pharmakon*, à la fois le poison et le remède.

## Les pauvres dans Le Spleen de Paris

Chers étudiants,

L'intitulé de la leçon est très large : aurait pu être retenu « L'aumône », « La compassion », « La philanthropie », « L'argent »... Mon idée est de vous permettre de traiter tout cela à travers le présent sujet : « Les pauvres » permet d'aborder la question de la représentation mais aussi celle des valeurs, de s'interroger sur la politique, la charité, etc., sans négliger les problèmes de polyphonie et de discordance – la prose, toujours la prose, bien sûr.

Je rappelle qu'un sujet de leçon est toujours une invitation à ressaisir les enjeux de l'œuvre en utilisant cet instrument optique spécial qu'est le sujet.

### Observation liminaire

Il ne va pas de soi de poser la question des pauvres à propos d'un recueil poétique. *A priori*, la place des pauvres se trouve dans la comédie et dans le roman picaresque, soit dans des genres « bas », suivant les catégories aristotéliennes et classiques. En d'autres termes, le pauvre n'est guère présentable, suivant cet ancien système, que s'il fait rire

Au XIXe siècle, les choses ont cependant changé : la dignité politique à laquelle accédaient les pauvres à la suite de la Révolution s'est accompagnée (Hugo y a principalement œuvré) d'une élévation poétique. Bien plus, le pauvre, ainsi Ruy Blas, peut désormais être doté d'une grandeur ignorée de l'aristocrate puisque la noblesse morale a cessé d'être la prérogative de la noblesse sociale ; est devenue concevable une grandeur qui ne soit pas noble (on peut penser à Quasimodo ou à Gavroche : la promotion poétique de l'enfant est aussi liée à ce bouleversement).

Cette possibilité s'articule au regain d'une pensée modelée par le christianisme, suivant laquelle tout pauvre (l'antiquité ne l'ignorait pas : on pense aux visiteurs divins de Philémon et Baucis) est susceptible d'abriter Dieu lui-même. Cette pensée ne va, du reste, pas sans ambiguïté : faire l'aumône est, pour le riche, un moyen de gagner le paradis ; la philanthropie est une forme de charité laïque qui, par définition, accompagne les injustices de fait – c'était un important débat en 1848, quand s'est posée la question

des Ateliers nationaux, que celle de la différence entre justice et aumône (voir mon deuxième cours). Noter aussi, avec Jean Starobinski (*Largesse*, 1994), que la pauvreté est tout ensemble « un postulat moral et une condition sociale » :

L'aumône est un don de compassion (*éléemosyné*). Elle accorde au pauvre un rôle particulièrement important. Le salut étant annoncé aux compatissants, il faut en passer par l'objet de la compassion : les humbles, les malades, les pauvres en qui Dieu est présent.

En d'autres termes, et c'est à considérer quand on lit Baudelaire, une « moralité économique dominante » impose de reconnaître cette discordance que forme la pauvreté et de la réparer par le don – on peut concevoir aussi que le poète, en désaccord avec toute espèce de moralité dominante, y compris économique, s'y refuse comme il se refuse à donner de « la fausse monnaie » à un mendiant et s'indigne de voir autrui le faire. Peut-être (ce serait ce dont il rend compte par la formule « paradoxe de l'aumône », dans les notes personnelles de Baudelaire) toute aumône repose-t-elle sur un malentendu et même une tromperie, peut-être est-elle toujours un don de fausse monnaie.

Deux textes fondamentaux, qu'évoque Jean Starobinski dans *Largesse* (1994), doivent être en mémoire de qui travaille sur cette question ; il s'agit de la scène du pauvre de *Dom Juan* (III, 2) et d'un morceau de la IXe des *Rêveries du promeneur solitaire*.

Molière :

**Le Pauvre**

Si vous vouliez, Monsieur, me secourir de quelque aumône ?

**Dom Juan**

Ah ! ah ! ton avis est intéressé, à ce que je vois.

**Le Pauvre**

Je suis un pauvre homme, Monsieur, retiré tout seul dans ce bois depuis dix ans, et je ne manquerai pas de prier le Ciel qu'il vous donne toute sorte de biens.

**Dom Juan**

Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres.

**Sganarelle**

Vous ne connaissez pas Monsieur, bon homme : il ne croit qu'en deux et deux sont quatre, et en quatre et quatre sont huit.

**Dom Juan**

Quelle est ton occupation parmi ces arbres ?

**Le Pauvre**

De prier le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui me donnent quelque chose.

**Dom Juan**

Il ne se peut donc pas que tu ne sois bien à ton aise ?

**Le Pauvre**

Hélas ! Monsieur, je suis dans la plus grande nécessité du monde.

**Dom Juan**

Tu te moques : un homme qui prie le Ciel tout le jour, ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires.

**Le Pauvre**

Je vous assure, Monsieur, que le plus souvent je n'ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents.

**Dom Juan**

Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah ! ah ! je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

**Le Pauvre**

Ah ! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché ?

**Dom Juan**

Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non. En voici un que je te donne, si tu jures ; tiens, il faut jurer.

**Le Pauvre**

Monsieur !

**Dom Juan**

À moins de cela, tu ne l'auras pas.

**Sganarelle**

Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal.

**Dom Juan**

Prends, le voilà ; prends, te dis-je, mais jure donc.

**Le Pauvre**

Non, Monsieur, j'aime mieux mourir de faim.

**Dom Juan**

Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité.

Molière joue sur le « paradoxe de l'aumône » : Dom Juan refuse de donner au pauvre au nom de Dieu, ce qui serait de règle, et doit se rabattre sur « l'humanité » lorsqu'il voit son interlocuteur s'obstiner à refuser d'invoquer le diable.

Rousseau, à présent :

C'étoit dans le malheureux tems où, faufile parmi les riches & les gens de lettres, j'étois quelquefois réduit à partager leurs tristes plaisirs. J'étois à la Chevrette au tems de la fête du maître de la maison ; toute sa famille s'étoit réunie pour la célébrer, & tout l'éclat des plaisirs bruyans fut mis en œuvre pour cet effet. Spectacles, festins, feux d'artifice, rien ne fut épargné. L'on n'avoit pas le tems de prendre haleine & l'on s'étourdissoit au lieu de s'amuser. Après le dîner on alla prendre l'air dans l'avenue où se tenoit une espèce de foire. On dansait, les messieurs daignerent danser avec les paysannes, mais les dames garderent leur dignité. On vendoit là des pains d'épice. Un jeune homme de la compagnie s'avisa d'en acheter pour les lancer l'un après l'autre au milieu de la foule, & l'on prit tant de plaisir à voir tous ces manans se précipiter, se battre, se renverser pour en avoir, que tout le monde voulut se donner le même plaisir. Et pains d'épice de voler à droite & à gauche, & filles & garçons de courir, de s'entasser & s'estropier, cela paroissoit charmant à tout le monde. Je fis comme les autres par mauvaise honte, quoique en dedans je ne m'amussasse pas autant qu'eux. Mais bientôt ennuyé de vider ma bourse pour faire écraser les gens, je laissai là la bonne

compagnie & je fus me promener seul dans la foire. La variété des objets m’amusa long-tems. J’aperçus entre autres cinq ou six Savoyards autour d’une petite fille qui avoit encore sur son éventaire une douzaine de chétives pommes dont elle auroit bien voulu se débarrasser. Les Savoyards de leur côté auroient bien voulu l’en débarrasser, mais ils n’avoient que deux ou trois liards à eux tous & ce n’étoit pas de quoi faire une grande brèche aux pommes. Cet éventaire étoit pour eux le jardin des Hespérides, & la petite fille étoit le dragon qui les gardait. Cette comédie m’amusa long-tems ; j’en fis enfin le dénouement en payant les pommes à la petite fille & les lui faisant distribuer aux petits garçons. J’eus alors un des plus doux spectacles qui puissent flatter un cœur d’homme, celui de voir la joie unie avec l’innocence de l’âge se répandre tout autour de moi. Car les spectateurs même en la voyant la partagèrent, & moi qui partageais à si bon marché cette joie, j’avois de plus celle de sentir qu’elle étoit mon ouvrage. En comparant cet amusement avec ceux que je venois de quitter, je sentoais avec satisfaction la différence qu’il y a des goûts sains & des plaisirs naturels à ceux que fait naître l’opulence, & qui ne sont guère que des plaisirs de moquerie & des goûts exclusifs engendrés par le mépris. Car quelle sorte de plaisir pouvait-on prendre à voir des troupes d’hommes avilis par la misère s’entasser, s’estropier brutalement pour s’arracher avidement quelques morceaux de pains d’épice foulés aux pieds & couverts de boue ?

Voici qui pourrait éclairer « Le gâteau », autant que le passage de « Enivrez-vous ! » relatif à la vertu (dans *Les Paradis artificiels*, Baudelaire écrit que Rousseau s’enivre de vertu). Ainsi, d’un bon et d’un mauvais usage de l’aumône, suivant que celle-ci est anarchique et engage à la « bataille de manants » ou que, soigneusement réfléchie, elle contribue au bonheur de chacun, le moins heureux n’étant pas celui qui donne...

Je complète cette petite anthologie par deux textes vraisemblablement inspirés par Baudelaire, respectivement à Mallarmé (en 1866) et à Joris-Karl Huysmans (*A rebours*, 1884, chapitre XIII). Mallarmé :

#### A UN PAUVRE

Prends le sac, Mendiant. Longtemps tu cajolas  
— Ce vice te manquait — le songe d’être avare ?  
N’enfouis pas ton or pour qu’il te sonne un glas.

Évoque de l’Enfer un péché plus bizarre.  
Tu peux ensanglanter les sales horizons  
Par une aile de Rêve, ô mauvaise fanfare !

Au treillis apaisant les barreaux de prisons,  
Sur l’azur enfantin d’une chère éclaircie,  
Le tabac grimpe avec de sveltes feuillaisons,

Et l’opium puissant brise la pharmacie !  
Robes et peau, veux-tu lacérer le satin,  
Et boire en la salive heureuse l’inertie ?

Par les cafés princiers attendre le matin ?  
Les plafonds enrichis de nymphes et de voiles,  
On jette, au mendiant de la vitre, un festin.

Et quand tu sors, vieux dieu, grelottant sous tes toiles  
D'emballage, l'aurore est un lac de vin d'or,  
Et tu jures avoir au gosier les étoiles !

Tu peux même, pour tout répandre ce trésor,  
Mettre une plume noire à ton feutre ; à complies  
Offrir un cierge au Saint en qui tu crois encor.

Ne t' imagine pas que je dis des folies.  
Que le diable ait ton corps si tu crèves la faim,  
Je hais l'aumône utile et veux que tu m'oublies.

Et, surtout, ne va pas, drôle, acheter du pain !

Huysmans :

[...] il aperçut des gamins qui se roulaient, en plein soleil, dans la lumière.  
Il concentra son attention sur eux quand un autre, plus petit, parut, sordide à voir ; il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes, entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasé sur du pain et semé de hachures de ciboule verte.

Des Esseintes huma l'air ; un pica, une perversion s'empara de lui ; cette immonde tartine lui fit venir l'eau à la bouche. Il lui sembla que son estomac, qui se refusait à toute nourriture, digérerait cet affreux mets et que son palais en jouirait comme d'un régal.

Il se leva d'un bond, courut à la cuisine, ordonna de chercher dans le village, une miche, du fromage blanc, de la ciboule, prescrivit qu'on lui apprêtât une tartine absolument pareille à celle que rongait l'enfant, et il retourna s'asseoir sous son arbre.

Les marmots se battaient maintenant. Ils s'arrachaient des lambeaux de pain qu'ils s'enfonçaient, dans les joues, en se suçant les doigts. Des coups de pied et des coups de poing pleuvaient et les plus faibles, foulés par terre, ruaient, et pleuraient, le derrière raboté par les caillasses.

Ce spectacle ranima des Esseintes ; l'intérêt qu'il prit à ce combat détournait ses pensées de son mal ; devant l'acharnement de ces méchants mômes, il songea à la cruelle et abominable loi de la lutte pour l'existence, et bien que ces enfants fussent ignobles, il ne put s'empêcher de s'intéresser à leur sort et de croire que mieux eût valu pour eux que leur mère n'eût point mis bas.

Où vous pouvez reconnaître une réécriture du « Gâteau » comme de la bataille de pains d'épices de Rousseau.

Dès l'édition des *Fleurs du mal* de 1857, Baudelaire accorde une place aux pauvres en composant « A une mendicante rousse ». Je rappelle que, dans ce poème conçu principalement comme une prétériton (serait évitée la tentation de parer

métaphoriquement, poétiquement, « la belle gueuse » héritée de la Renaissance et spécialement de Tristan), la mendicante est finalement renvoyée « sans autre ornement » que sa nudité et sa beauté – une sorte de convergence entre l'absence de don du poète et l'absence d'artifice se trouvant contenue dans le recours à des rimes exclusivement masculines, que n'accompagne aucune vibration, aucun éclat. Conjointement Baudelaire, se rappelant Du Bellay (ce qui est nécessairement ambigu aussi, Du Bellay n'ayant pas été lui-même nécessairement « sincère ») se désigne comme « poète chétif ».

Dans l'édition de 1861, les pauvres occupent plus de place, spécialement dans « Tableaux parisiens » où se lit une suite, significativement dédiée à Hugo alors exilé, consacrée à la pauvreté et à l'exil moderne dans la ville : « Le Cygne », « Les petites vieilles » et « Les sept vieillards ». Pour une grande part, « Les petites vieilles » se retrouve dans « Les veuves », qui englobe aussi une partie de « A une passante ». Ainsi une évolution se fait-elle jour dans l'œuvre de Baudelaire dès lors que celui-ci s'attache à réparer le grand malheur arrivé aux *Fleurs du mal*, qu'il tente d'abord de rééquilibrer par l'ajout d'une nouvelle section dont procède principalement *Le Spleen de Paris*. Dans le recueil posthume, les pauvres se multiplient encore et leur évocation semble dès lors inséparable du projet même du poète.

Après avoir examiné quelle est la place accordée aux pauvres dans *Le Spleen de Paris*, sans négliger ce point majeur que le poète lui-même se présente comme pauvre (mais l'est-il vraiment ?), on tentera d'examiner la possibilité qu'il poursuive ici une réflexion politique, sociale ou morale. Sa démarche, en effet, ne consiste pas à mettre au jour un monde exotique quoique proche comme a pu le faire Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris*. La lecture attentive des textes montre que Baudelaire raccorde cette pauvreté à un système politique dont il raille les valeurs et qu'il méprise. Cependant il est assez clair que son parti n'est pas de l'ordre de l'engagement politique et social (n'est-il pas « dépolitiqué » depuis 1848 ?) : derrière l'Empire, c'est à ses yeux la nature elle-même qui déchaîne des puissances maléfiques.

La question est donc poétique, comme on pouvait s'y attendre. Baudelaire ne prétend pas lutter contre un état de fait, il a complètement renoncé aux utopies et il se livre plutôt à la mélancolie, au *spleen*, ce qui constitue une démarche profondément nouvelle et certainement scandaleuse. Lui-même peu persuadé de la possibilité et même de la légitimité du don, que fait-il alors de l'ensemble poétique qu'il nous tend néanmoins, en quoi son geste consiste-t-il ?

## I La poésie des pauvres

### 1. Le projet affiché du *Spleen de Paris*

La poésie de la ville, la poésie des pauvres

D'après la lettre à Arsène Houssaye, la poésie à laquelle s'essaie Baudelaire est une poésie de la ville moderne (« C'est surtout de la fréquentation des villes énormes... ») immédiatement associée à un souvenir littéraire, celui de la *Chanson du vitrier* dudit Arsène Houssaye qui évoque à ses yeux, en quelques lignes de réécriture du poème dont il s'agit, un « cri strident », avec « toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue » : comme si se répondaient ce cri du pauvre et la détresse des habitants des mansardes – on les apercevra bientôt : au moins une vieille et le poète. Paris est ainsi placée, avant même que ne s'ouvre le recueil, sous le signe de la misère, et l'on peut tendre à associer cette misère à l'idée d'abstraction, opposée au pittoresque, au moins à la richesse apparente de la « vie ancienne » suivant Aloysius Bertrand. La pauvreté se conjugue avec l'ingratitude (au sens où un sujet pourrait être ingrat à traiter, dépourvu de grâce) : elle forme certainement, avant toute chose, un défi pour le poète qu'elle conduit, suivant cette lettre toujours, du côté de la prose au lieu du vers (on a vu qu'avait pu se poser la question de la pertinence du vers et de ses fastes, quand il s'agissait de faire « à une mendicante rousse » ce que Mallarmé appellera un « don du poème » – c'est l'un de ses titres). Pour une part, c'est le poids de la pauvreté qui détermine au-delà le dernier choix de titre de l'ensemble : *Le Spleen de Paris* indique l'horizon d'une souffrance (le *spleen*) inscrite dans un lieu qui est aussi, qui est peut-être d'abord, un univers social. Lisant les *Poèmes saturniens* quelques années plus tôt, Jules de Goncourt félicitait Verlaine de « souffrir Paris » ; c'est un prolongement des pages que nous lisons.

« Les yeux des pauvres » permet d'établir que la ville de Baudelaire est non seulement moderne mais nouvelle, en pleins travaux comme celle du « Cygne » des *Fleurs du mal* :

Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînées par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les

déeses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées ; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie.

Relevez l'insistance portée sur l'épithète « neuf », associée au café et au boulevard, mais aussi « inachevées » et « un début », ainsi qu'à toutes les marques de la richesse signalée par l'éclat : « splendeurs », « étincelait », « ardeur », « éclairait », « aveuglants », « éblouissantes », « les ors » ; à quoi s'associent (on pense à l'hôtel Saccard, dans *La Curée*) une scène de chasse curieusement mythologique – les derniers mots du paragraphe soulignent le mauvais goût de cet ensemble tapageur, qui forme avec la pauvreté des badauds un violent contraste. L'auteur de ces lignes pourrait être « l'étranger », répondant à la question de l'or : « Je le hais comme vous haïssez Dieu ». Notez aussi la présence des « gravois », qui renvoient à la destruction de bâtiments alentour, peut-être ceux-là mêmes où vivait la famille de pauvres qui va apparaître.

Le gaz, nouveau moyen d'éclairage, réapparaîtra dans « Mademoiselle Bistouri » et le boulevard sera la scène de « Perte d'auréole » (avec mention du macadam, qui est aussi un matériau nouveau et qui favorise les chutes parce qu'on glisse sur la fange). Non loin se tiennent la « grande avenue » de « Les projets », « l'angle d'un trottoir » dans « Un plaisant ». On peut encore mentionner le bureau de tabac de « La fausse monnaie », les baraques foraines de « La femme sauvage et la petite maîtresse » ou « Le vieux saltimbanque ». Sous le Second Empire, on procéda aussi à des aménagements des jardins publics : il est question des Tuileries dans « Le Cygne » et, dans « Les veuves », on devine plutôt le Luxembourg, qui fut alors défiguré.

Les embarras de Paris forment en partie l'objet de « Perte d'auréole » et de « Un plaisant ». D'une façon générale, la ville moderne favorise les plus odieux contrastes ; celui mentionné au début de « Un plaisant » annonce un développement de Zola, dans *Le Ventre de Paris*, quand Florent revient du bain dans la capitale où il avait été arrêté :

Non, la faim ne l'avait plus quitté. Il fouillait ses souvenirs, ne se rappelait pas une heure de plénitude. Il était devenu sec, l'estomac rétréci, la peau collée aux os. Et il retrouvait Paris, gras, superbe, débordant de nourriture, au fond des ténèbres ; il y rentrait, sur un lit de légumes ; il y roulait, dans un inconnu de mangeailles, qu'il sentait pulluler autour de lui et qui l'inquiétait. La nuit heureuse de carnaval avait donc continué pendant sept ans. Il revoyait les fenêtres luisantes des

boulevards, les femmes rieuses, la ville gourmande qu'il avait laissée par cette lointaine nuit de janvier ; et il lui semblait que tout cela avait grandi, s'était épanoui dans cette énormité des Halles, dont il commençait à entendre le souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille.

Une forme comparable d'obscénité, dans le contraste, apparaît dans « Le vieux saltimbanque », même si ce ne sont probablement pas seulement des bourgeois qui circulent dans la fête foraine :

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles.

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavant à ces époques solennelles.

Ce thème de l'exhibition de la joie est orchestré dans le poème ; on le retrouve dans ces lignes :

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste.

Où l'on observe quelque insistance sur le caractère officiel de la fête, insistance qui se trouve aussi dans « Un plaisant » :

C'était l'explosion du nouvel an : chaos de boue et de neige, traversé de mille carrosses, étincelant de joujoux et de bonbons, grouillant de cupidités et de désespoirs, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort.

L'Empire ne règle pas seulement l'espace mais le temps, suivant un mouvement centrifuge, un mouvement d'exclusion des plus humbles.

Quels pauvres ?

Qui sont ces pauvres ? On trouve dans *Le Spleen de Paris* de nombreuses catégories de pauvres, peut-être tous les types de pauvres qui se croisent dans la ville : les ouvriers (le vitrier et sans doute le père de famille dans « Les yeux des pauvres », le carrier dont les fées dotent le fils de « l'amour du Beau et la Puissance poétique »), généralement le « peuple vêtu de blouses et d'indienne » mais aussi le « vieux saltimbanque », les mendiants de « La fausse monnaie » et de « Assommons les pauvres ». Ce sont encore les femmes, jeunes ou presque (la mère croisée dans « Les veuves », Mademoiselle Bistouri, certainement « la femme sauvage ») et surtout vieilles : probablement la désespérée du poème II, à coup sûr l'héroïne anonyme de « Les fenêtres », la veuve aux manies de célibataire (« Les veuves »). Ce sont enfin, surtout, les enfants : bien sûr ceux des « Yeux des pauvres », le propriétaire de ce singulier « joujou », le rat vivant, les garçons qui appellent « gâteau » un morceau de pain, certainement aussi les rêveurs des « Vocations », le petit modèle de « La corde ». C'est enfin, à quelques égards, le poète lui-même...

## 2. La pauvreté du poète

Le poète, si ambigu et changeant que soit son statut dans le recueil, définit ordinairement son état par la pauvreté. Dans « La chambre double », « A une heure du matin », « Les fenêtres », « Le crépuscule du soir », « La soupe et les nuages », « Le mauvais vitrier », il se tient dans une misérable mansarde à laquelle ferait pendant le « taudis » de Mademoiselle Bistouri. Qu'il évoque, dans « Les bons chiens », une autre figure de l'artiste, c'est encore une mansarde qui apparaît, tout à fait comparable à celle de « La chambre double » :

Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués. Oh ! le triste mobilier !

« L'étranger », que « La soupe et les nuages » permet de regarder comme son *alter ego*, se définit par sa haine de l'or. En d'autres termes, la pauvreté fait partie des attributs du poète moderne, pour des raisons d'abord circonstancielles qui sont celles de la « vie de bohème » à laquelle il est fait allusion dans « La chambre double », « A une heure du matin » et « Les bons chiens ». Au-delà, les raisons sont manifestement d'ordre moral, ainsi que le révèle la répugnante apparition de Plutus dans « Les tentations » :

Le second Satan n'avait ni cet air à la fois tragique et souriant, ni ces belles manières insinuantes, ni cette beauté délicate et parfumée. C'était un homme vaste, à gros visage sans yeux, dont la lourde bedaine surplombait les cuisses, et dont toute la peau était dorée et illustrée, comme d'un tatouage, d'une foule de petites figures mouvantes représentant les formes nombreuses de la misère universelle. Il y avait de petits hommes efflanqués qui se suspendaient volontairement à un clou ; il y avait de petits gnomes difformes, maigres, dont les yeux suppliants réclamaient l'aumône mieux encore que leurs mains tremblantes ; et puis de vieilles mères portant des avortons accrochés à leurs mamelles exténuées. Il y en avait encore bien d'autres.

Le gros Satan tapait avec son poing sur son immense ventre, d'où sortait alors un long et retentissant cliquetis de métal, qui se terminait en un vague gémissement fait de nombreuses voix humaines. Et il riait, en montrant impudemment ses dents gâtées, d'un énorme rire imbécile, comme certains hommes de tous les pays quand ils ont trop bien dîné.

Et celui-là me dit : « Je puis te donner ce qui obtient tout, ce qui vaut tout, ce qui remplace tout ! » Et il tapa sur son ventre monstrueux, dont l'écho sonore fit le commentaire de sa grossière parole.

La rumeur des pauvres, le cri de désolation évoqué dans la lettre à Houssaye, se fait entendre aussi dans « Le crépuscule du soir », où est présentée une apparence de l'enfer :

Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille.

Ce sont, ajoute-t-il bientôt, des « harmonies de l'enfer », l'appel d'un sinistre sabbat – l'expression même, d'après le grand texte consacré à Théodore de Banville, de la modernité, dont le répondant pourrait être cette prose malheureuse du *Spleen de Paris* ; je cite ce texte :

Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journallement, comme si le Diable s'amusaient à la grossir par des procédés artificiels, à l'instar des engraisseurs, empâtant

patiemment le genre humain dans ses basses-cours pour se préparer une nourriture plus succulente.

Mais Théodore de Banville refuse de se pencher sur ces marécages de sang, sur ces abîmes de boue. Comme l'art antique, il n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique. Aussi, dans ses œuvres, vous n'entendrez pas les dissonances, les discordances des musiques du sabbat, non plus que les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu. Dans ses vers, tout a un air de fête et d'innocence, même la volupté.

L'idée que l'ironie est une « vengeance du vaincu » éclaire certainement l'entreprise prosaïque de Baudelaire.

Le poète *des* pauvres

Les espaces que découpe Haussmann déterminent non seulement des itinéraires mais des partages : dans « Les yeux des pauvres », une invisible frontière sépare les consommateurs du café et les pauvres qui les observent de même que, dans « Les veuves », une barrière sépare le kiosque et les amateurs de musique qui s'y regroupent de la foule indigente (le contraire de *La Musique aux Tuileries* de Manet, où l'on aperçoit du reste Baudelaire mais qui ne montre que des bourgeois). On retrouve le principe d'une telle barrière dans la grille du « Joujou du pauvre », qui se décline dans celle de la cage contenant le rat vivant (j'ai bien noté que la scène ne semble pas se dérouler à Paris, je relève seulement un principe). Non loin, la cage où est enfermée « la femme sauvage », que le poète montre à « la petite maîtresse » pour son éducation. « Les bons chiens » établit donc, entre les riches et les pauvres, une différence irréductible qui est aussi d'ordre moral :

Fi du chien bellâtre, de ce fat quadrupède, danois, king-charles, carlin ou gremlin, si enchanté de lui-même qu'il s'élançait indiscrètement dans les jambes ou sur les genoux du visiteur, comme s'il était sûr de plaire, turbulent comme un enfant, sot comme une lorette, quelquefois hargneux et insolent comme un domestique ! Fi surtout de ces serpents à quatre pattes, frissonnants et désœuvrés, qu'on nomme levrettes, et qui ne logent même pas dans leur museau pointu assez de flair pour suivre la piste d'un ami, ni dans leur tête aplatie assez d'intelligence pour jouer au domino !

À la niche, tous ces fatigants parasites !

Qu'ils retournent à leur niche soyeuse et capitonnée !

Le poète occupe, certes, une mansarde (« La chambre double », « A une heure du matin », « Le mauvais vitrier »...) et il est talonné par ses créanciers comme par ses commanditaires (« La chambre double », « A une heure du matin ») mais il faut observer qu'il est en mesure de donner de l'argent au mendiant de « Assommons les pauvres » et des jouets aux enfants ; l'emploi de « là-bas », dans « Les veuves », pour désigner l'espace des malheureux révèle qu'il se trouve, lui, près du kiosque – je reviendrait à cette ambiguïté. Du moins prend-il ostensiblement parti, en s'appuyant précisément sur le principe des seuils, des partages entre les espaces, dont il vient d'être question. Il l'annonce dans « Les foules » :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Et il précise dans la pièce suivante, « Les veuves » :

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie.

C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est surtout la joie des riches. Cette turbulence dans le vide n'a rien qui les attire. Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin.

Les choses se précisent donc et on trouve dans ces lignes une justification, par exemple, de la démarche du poète des « Fenêtres », qui paraît s'introduire dans l'existence de la vieille femme qu'il observe de loin. Il y a là une manière de profession de foi, confirmée par la mention, au début de « La femme sauvage et la petite maîtresse », d'autres vieilles femmes : « on dirait, à vous entendre soupiner, que vous souffrez plus que les glaneuses sexagénaires, et que les vieilles mendiante qui ramassent des croûtes de pain à la porte

des cabarets » ; on peut penser aussi, dans « Les bons chiens », à ce « repas que leur a préparé la charité de quelques pucelles sexagénaires, dont le cœur inoccupé s'est donné aux bêtes, parce que les hommes imbéciles n'en veulent plus » et, par transitivité, à « la vieille » du « Désespoir » (c'est elle qui revient ici), dans l'esprit de qui le poète a pénétré (puisqu'il reconstitue son discours intérieur). Ainsi le parti des pauvres se trouve-t-il au principe, semble-t-il bien, de la composition du *Spleen de Paris*.

#### La compassion

Les pauvres retiennent le poète par leur regard, il semble même qu'ils soient les seuls à posséder un regard, qui happe celui qu'ils croisent. On pense d'abord aux « Yeux des pauvres », bien sûr :

Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge.

Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » — Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » — Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.

Où le poète se fait l'interprète de ce qu'il appelle encore « cette famille d'yeux », qui l'attendrit ; dans « Les veuves » aussi, à propos de la musique, il évoque cette « chose intéressante » qu'est « le reflet de la joie du riche au fond de l'œil du pauvre ». La plongée dans le regard de l'autre paraît le geste même de la compassion. Ainsi le mendiant de « Assommons les pauvres ! » attire-t-il le poète par « un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisons ». Le regard du « vieux saltimbanque » aussi est inoubliable et paraît requérir quelque chose : « Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! ». Enfin le plaisir que peut retirer de son action quiconque donne « de petites inventions à un sol » à des enfants pauvres est de voir « leurs yeux s'ouvrir démesurément ».

On dirait que les yeux sont une entrée par laquelle se frayer un chemin dans l'âme du pauvre, ce qui est donné pour un attribut spécial du poète. Parmi tant de dons qui lui sont échus (« l'amour du Beau et la Puissance poétique » donné par les fées au fils d'un

carrier, « les bienfaits de la lune », les présents du « Joueur généreux »), il exhibe gravement, au seuil du petit essai intitulé « Les foules », celui-ci (en continuant « Les dons des fées ») :

[...] celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

[...] Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant [...].

En vertu de ce privilège, il se glisse dans le cœur de la vieille désespérée du deuxième poème, dans celui de la femme des « Fenêtres », dans celui des « Veuves ». La capacité à endosser ainsi tous les rôles, lit-on dans « Une mort héroïque », est le témoin principal du génie de l'artiste.

### 3. Une expertise

Cette capacité se soutient d'une autre capacité, qui permet à l'artiste de voir dans le pauvre ce qui n'apparaît pas à quiconque (c'est un aspect du don propre au poète de la prose, capable de dégager la beauté de sa gangue même la plus repoussante). Tandis que ce « chien » de public est capable de prendre un tas d'ordure pour un parfum sublime (« Le chien et le flacon »), il aperçoit la beauté cachée par la misère. Celle de la prostituée vieillissante désignée comme « un cheval de race » :

Usée peut-être, mais non fatiguée, et toujours héroïque, elle fait penser à ces chevaux de grande race que l'œil du véritable amateur reconnaît, même attelés à un carrosse de louage ou à un lourd chariot.

Celle des enfants, ainsi le petit propriétaire du rat dans « Le joujou du pauvre » :

De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

Cet « œil impartial », cet œil d'expert est celui revendiqué, au nom de tous les artistes, par le peintre de « La corde » :

Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous

tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes.

Voilà qui redouble des propos rencontrés plus haut et qui tendent à définir le poète et l'artiste en général comme un « physiomane » (il est question dans *Curiosités esthétiques*, à propos de Traviès, d'un « bouffon physiomane » spécialisé dans les « têtes d'expression », qui inspira au dessinateur son personnage de Mayeux). Ce talent spécial permet au peintre de déceler le charme sous la crasse et le conduit à adopter un des « marmots-parias » dont il a déjà été question : « Cet enfant, débarbouillé, devint charmant », poursuit-il un peu plus loin, après avoir réalisé l'opération que le narrateur du « Joujou du pauvre » se contente d'imaginer – ce qui est moins dangereux, comme on le verra.

Ce n'est pas seulement une forme de grâce cachée que le poète décèle chez le pauvre : il aperçoit dans ses traits (« physiomanie » oblige) autant d'indices, de marques d'une existence qu'il reconstitue comme si elle était écrite sur son visage – c'est l'idée de « légende », que Baudelaire évoque dans « Les Fenêtres » et dans « Les veuves » :

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

« Légende » évoque autant ici une vie imaginaire que le texte qui accompagnerait un dessin, une caricature dont Baudelaire est si grand amateur. On reconnaît aussi en lui le lecteur fasciné par Balzac qui, dans *Facino Cane* par exemple, se consacrait également aux foules et se consacrait à l'interprétation des signes de la physionomie. L'idée en est développée dans « Les veuves », en des termes qui rappellent les propos prêtés à Manet dans « La corde » :

Un œil expérimenté ne s'y trompe jamais. Dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés.

Il s'agit d'extraire la beauté, la poésie, de la prose (la laideur, la maladie, la misère, la souffrance) dans laquelle elle est prise comme dans une gangue, suivant une image venue de Poe et que Baudelaire reprend souvent, ainsi à propos du « subcurrent », un « filon ténébreux qui illumine », qui court dans l'œuvre de Flaubert.

De ces « légendes », il est infiniment curieux. Suivant ce mouvement, il se fait espion ou enquêteur (c'est l'époque où commence de naître le roman policier, qui se dégage du roman feuilleton à la Sue mais aussi des nouvelles de Poe, très familières à Baudelaire) ; ainsi suit-il la première des « veuves » du poème portant ce nom :

Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce ; celle-là roide, droite, sous un petit châle usé, portait dans tout son être une fierté de stoïcienne.

Elle était évidemment condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire, et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité. Je ne sais dans quel misérable café et de quelle façon elle déjeuna. Je la suivis au cabinet de lecture ; et je l'épiai longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel.

Enfin, dans l'après-midi, sous un ciel d'automne charmant, un de ces ciels d'où descendent en foule les regrets et les souvenirs, elle s'assit à l'écart dans un jardin, pour entendre, loin de la foule, un de ces concerts dont la musique des régiments gratifie le peuple parisien.

C'était sans doute là la petite débauche de cette vieille innocente (ou de cette vieille purifiée), la consolation bien gagnée d'une de ces lourdes journées sans ami, sans causerie, sans joie, sans confident, que Dieu laissait tomber sur elle, depuis bien des ans peut-être ! trois cent soixante-cinq fois par an.

On relève ces mots, « suivre pendant de longues heures », « Je la suivis au cabinet de lecture, et je l'épiai longuement », qui le montrent comparable à un enquêteur, et puis l'indication qu'il se formule à lui-même des hypothèses : « évidemment », « des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel », « C'était sans doute là », « depuis bien des ans peut-être ». Ces quelques lignes déroulent en effet une des « légendes » dont il était question. Le poète émet aussi des hypothèses relatives à la veuve à l'enfant :

Mais en passant curieusement auprès d'elle, je crus en deviner la raison. La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtu de noir ; si modique que fût le prix d'entrée, ce prix suffisait peut-être pour payer un des besoins du petit être, mieux encore, une superfluité, un jouet.

Où l'on relève le mot « curieusement » ainsi que quelques modalisateurs (« je crus », « peut-être ») qui montrent bien le poète au travail.

Dans le même esprit, le poète se cache pour écouter les enfants des « Vocations » avant de rêver à ce qu'ils deviendront : « chacun allant, à son insu, selon les circonstances et les hasards, mûrir sa destinée, scandaliser ses proches, et graviter vers la gloire ou vers le déshonneur ».

La « femme sauvage » aussi forme l'objet de ce qui, dans « Les veuves », est appelé « avides conjectures » : on observe dans le poème une forme de projection du poète : « Cette femme est incontestablement malheureuse, quoique après tout, peut-être, les jouissances titillantes de la gloire ne lui soient pas inconnues. [...] Mais dans le monde où elle a été jetée, elle n'a jamais pu croire que la femme méritât une autre destinées ». Les jeux de la modalisation (« incontestablement », qui laisse entendre le contraire de ce qu'il dit, « peut-être ») et l'expression d'une pensée du personnage, qui s'est déjà trouvée, plus nette du reste, dans « Le Désespoir de la vieille », montrent bien qu'on se trouve dans le domaine des « conjectures »

Ainsi les misères paraissent-elles porteuses de « mystères », suivant le titre du roman fameux d'Eugène Sue, qui avait précisément inspiré à Hugo la volonté de composer des « Misères » (devenues *Les Misérables*) afin d'enlever une dimension confusément esthétique et exotique à l'entreprise. Dans « Chacun sa Chimère », qui relève assurément de l'apologue, c'est aussi la misère qui forme l'objet. Dans ces hommes « qui marchaient courbés », « avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours », peuvent se reconnaître des ouvriers et même, assez exactement, des prolétaires qui suscitent encore « la curiosité du regard » : « Et pendant quelques instants, je m'obstinai à vouloir comprendre ce mystère », déclare-t-il à la fin. De même, au début de « Mademoiselle Bistouri » : « J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller. Je me laissai donc entraîner par cette compagne, ou plutôt par cette énigme inespérée. » Le poète n'est pas seulement un flâneur mais une sorte de détective, il tient du Rodolphe d'Eugène Sue et davantage encore, bien sûr, de Dupin croisant à travers Paris, dans quelques nouvelles d'Edgar Poe

que Baudelaire traduisait dans les années 1850. Dans « La fausse monnaie », le goût du travestissement, la passion d'entrer dans d'autres corps dont il a été doté par les fées (« Les foules ») est présenté d'une autre manière :

Mais dans mon misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures (de quelle fatigante faculté la nature m'a fait cadeau !), entra soudainement cette idée qu'une pareille conduite, de la part de mon ami, n'était excusable que par le désir de créer un événement dans la vie de ce pauvre diable, peut-être même de connaître les conséquences diverses, funestes ou autres, que peut engendrer une pièce fausse dans la main d'un mendiant. [...] Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles.

En l'occurrence, il y a erreur herméneutique : le poète est bientôt rappelé à la réalité par les paroles dont il déduit la bêtise de son ami.

Les pauvres présentent donc à Baudelaire un thème principal en même temps que le défi poétique de la discordance que fait entendre leur cri comme l'affreux deuil qu'ils portent (« il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant », lit-on dans « Les veuves »). Ils déterminent la conduite du flâneur curieux et rêveur qui leur invente leurs « légendes » (autant de poèmes en prose) en s'assimilant à eux.

## II Explications

### 1. Un mode de gouvernement

La pauvreté paraît donc intrinsèquement liée à la ville moderne, on vient de le voir, soit, à travers elle, à un type de gouvernement et à une idéologie que Baudelaire attaque avec violence dans tout le recueil. On a observé déjà, dans « Le vieux saltimbanque » et « Un plaisant », quelques mentions de réjouissances officielles, d'une part le jour de l'An et d'autre part des vacances, peut-être simplement un dimanche où « le peuple oublie tout, la douleur et le travail », en tout cas « un armistice conclu avec les puissantes malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelle » – les dimanches et toutes les fêtes officielles favorisent l'asservissement du peuple à une condition qui est d'abord sociale.

Il est assez explicitement question de la France dans deux pièces, « Un plaisant » (« Pour moi, je fus pris subitement d'une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France », s'exclame le

narrateur après avoir observé le geste de saluer un pauvre âne comme un être humain) et « Les dons des fées », qui s'achève par cette curieuse exclamation :

« Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l'indiscutable ? »

La précision que le père de l'enfant doté du « Don de plaire » est français s'explique par un paragraphe apparemment anodin, plus haut :

En vérité, elles étaient aussi ahuries que des ministres un jour d'audience, ou des employés du Mont-de-Piété quand une fête nationale autorise les dégagements gratuits. Je crois même qu'elles regardaient de temps à autre l'aiguille de l'horloge avec autant d'impatience que des juges humains qui, siégeant depuis le matin, ne peuvent s'empêcher de rêver au dîner, à la famille et à leurs chères pantoufles. Si, dans la justice surnaturelle, il y a un peu de précipitation et de hasard, ne nous étonnons pas qu'il en soit de même quelquefois dans la justice humaine. Nous serions nous-mêmes, en ce cas, des juges injustes.

Les fées représentent aussi une parodie de gouvernement (« ministres », « fête nationale »), incapable de dominer la question de la pauvreté qu'évoque la mention du Mont-de-Piété et des « dégagements gratuits ». Plus précisément, on peut lire le poème comme une critique acerbe d'un système qui substitue une charité aveugle à la justice en même temps qu'il valorise par-dessus tout l'opinion, fondement de la démocratie (voir Stendhal ou Tocqueville), puisque le don de plaire y est conçu comme le plus enviable, là où « l'amour du Beau et la Puissance poétique » s'apparentent à une malédiction pour le fils de carrier auquel il échoit.

« Une mort héroïque » semble gloser sarcastiquement, pour une part, l'ancien engagement révolutionnaire d'un poète désormais « dépolitiqué » qui, se présentant actuellement sous les traits familiers d'un bouffon et d'un histrion (voir « Le pauvre saltimbanque », « Le fou et la Vénus » ; penser à Poe, « La genèse d'un poème »), souligne le paradoxe des « fatales attractions » des « choses sérieuses » et la bizarrerie du despotisme des « idées de patrie et de liberté » dans un tel « cerveau » : manière d'antiphrase qui atteste à rebours la légitimité de la révolte. Les dénonciateurs de Fancioulle sont ironiquement désignés comme des « hommes de bien » tandis que leur victime appartient à la catégorie de « ces individus d'humeur atrabilaire qui veulent déposer les princes et opérer, sans la consulter, le déménagement d'une société » : le mot

« atrabilaire » renvoie à la mélancolie, au *spleen*, et la formule « sans la consulter » évoque une fois de plus la tyrannie de l'opinion, toujours encline à se venger de toute supériorité et par conséquent à la dénoncer. Il est vraisemblable que Baudelaire rappelle ici confusément, au-delà de la première grande crise qu'ont engendrée en lui les journées de Juin 1848, le plus récent verdict de 1857 et qu'il met ironiquement en balance le « pouvoir de despote » du prince et le pouvoir divin de l'artiste.

Il est remarquable, bien sûr, que l'exécution de l'artiste se réalise ici à la faveur d'une nouvelle fête officielle, décidée par le gouvernement d'un prince comparé à un Néron étouffant « dans des limites trop étroites ». Ce sont toujours les fêtes officielles qui, dans *Le Spleen de Paris*, révèlent le mieux des injustices, mettent au jour un violent contraste entre les riches et les pauvres : on l'a observé dans « Un plaisant », où l'âne et le « malotru » figureraient les pauvres, dans « Les veuves » où les pauvres goûtent de loin la musique du concert, dans « Le vieux saltimbanque » où ils sont momentanément distraits de leur condition malheureuse, dans « La femme sauvage et la petite maîtresse » où la fête foraine exhibe le déchaînement des « appétits ». Dans ces conditions, le Plutus des « Tentations » n'est pas seulement une allégorie de l'or ou de la richesse mais une allégorie de l'Empire s'engraissant aux dépens des misérables qu'il condamne à l'enfer. Cette allégorie est redoublée par une autre, présentée dans « Chacun sa Chimère » où « plusieurs hommes qui marchaient courbés » portent leur fardeau, « avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours » : le paysage qu'ils traversent est un paysage infernal mais, avant de donner une image de la condition humaine en général, ils sont des prolétaires.

## 2. Les fausses valeurs

### a. *De l'égalité et de la crapule*

A quoi mènent les principes de 89 ? à l'imbécillité de l'homme du « Miroir » et certainement à la plaisanterie idiote de « Un plaisant ». Peut-être bien aussi, la chose est suggérée dans « Perte d'auréole », à l'enlèvement du poète dans « la crapule », qui domine le boulevard et le monde moderne, et que son interlocuteur est heureux de trouver dans un « mauvais lieu », allant « incognito », pareil ou égal à tous (puisque, de toute façon, n'importe qui peut s'emparer d'une auréole, autant vaut abandonner la sienne qui n'est plus rien). Il en va là d'un regard sur le poème en prose, certainement, mais un regard critique. *Idem* dans « Le chien et le flacon » ; mais il faudra identifier le « paquet », bientôt « l'œuvre sans nom », la « maçonnerie », la « soupe ». la « crapule »

est envahissante dans « A une heure du matin », où les lois modernes semblent autoriser à dire les plus énormes bêtises. Suite du droit d'expression ? C'est la tyrannie non seulement de « la face humaine » mais de l'opinion.

« Le joujou du pauvre » place l'égalité dans l'acuité d'un sourire, c'est-à-dire dans la propension à s'abandonner à ses appétits – la cruauté.

### *b. De la fraternité*

Le gazetier philanthrope et ceux qui ignorent la splendeur des foules (« La solitude » et « Les foules »), quoiqu'ils se trouvent aux antipodes, partagent une conception douteuse de la fraternité. Les chansonniers de « Les yeux des pauvres » sont aussi condamnés : « Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. La chanson avait raison ce soir-là, relativement à moi. » Le sujet poétique ne cesse d'exprimer, directement ou non, son horreur du discours fraternel et de la « belle langue de mon siècle ». Horreur du prétendu progrès qui rappelle les positions de Joseph de Maistre (selon qui il est un leurre : au lieu que le mal s'éloigne, il se rapproche à la faveur du progrès technique).

Dans « Le gâteau », un souvenir de Rousseau : « j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon ». Evidemment les démentis se multiplient : la lutte « fratricide » des enfants du « Gâteau ». Dans « Le joujou du pauvre », quelque chose d'inquiétant dans : « Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une *égale* blancheur. »

Un chemin a été parcouru depuis l'adhésion du poète aux idées de Proudhon : voir la fin de « Assomons les pauvres ! ». A l'opposé les convictions de Joseph de Maistre quant à l'omniprésence du mal.

Cependant, la « sympathie fraternelle » pour ceux qui partagent son séjour infernal dans « Le Joueur généreux » et, dans « Les bons chiens », « le poète qui les regarde d'un œil fraternel ». La seule véritable fraternité est celle de la misère.

### *c. La libération des appétits*

Un thème obsédant montre que l'Empire (voir Zola, *Le Ventre de Paris*) est en fait abandonné à des puissances toutes darwiniennes : c'est celui de la nourriture. On a vu le café de « Les yeux des pauvres » comme temple de « la goinfreterie », on a vu aussi le ventre de Plutus. On vient de voir « Le gâteau » et la menace des dents dans « Le joujou

du pauvre ». Dans « Un plaisant », il est question de bonbons ; dans « Le vieux saltimbanque », l'odeur de friture est « comme l'encens de cette fête ».

A l'opposé, Baudelaire évoque au début de « La femme sauvage et la petite maîtresse » « les glaneuses sexagénaires » et « les vieilles mendiante qui ramassent des croûtes de pain à la porte des cabarets » ; dans « Les bons chiens », il est question de « réclamer la sportule à la porte d'une cuisine du Palais-Royal ». Les enfants du « Gâteau », si monstrueux soient-ils, ont faim et leur pays n'est pas exactement « de Cocagne » (la Cocagne est le pays de l'abondance ; pensez au tableau de Breughel).

Le monde semble ainsi se partager entre ceux qui mangent et ceux qui ont faim. Bien plus, ceux qui mangent en viennent à se donner en spectacle, que ce soient les consommateurs du café nouveau de « Les yeux des pauvres », la femme polyphage de « Portraits de maîtresses » ou, un degré plus haut et depuis une misère profonde qui change la donne, la « femme sauvage » enfermée dans sa cage. Je rappelle que, dans « Les yeux des pauvres », le poète se sent « honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif » et que, dans « Portraits de maîtresses », tout le monde au restaurant interrompt son activité pour contempler l'étonnant *spectacle* du monstre polyphage.

Un éclaircissement pourrait être fourni par la mise en rapport de « La femme sauvage et la petite maîtresse » et « Portraits de maîtresses » (en l'occurrence, le portrait de la femme « polyphage »). La grande déclinaison de « La femme sauvage et la petite maîtresse » : manger ou être mangé. La femme polyphage de « Portraits de maîtresses » est une « femme sauvage » aux manières langoureuses et élégantes ; à ce titre, elle continue en réalité la « petite maîtresse », ou plutôt la révèle (voir les propos fameux de Baudelaire à propos de l'abomination de la femme : « elle a faim et elle veut manger », etc.).

Je m'arrête un moment sur « La femme sauvage et la petite maîtresse ». Soit une première opposition, entre les soupirs de la petite-maîtresse épuisée par « la satiété du bien-être et l'accablement du repos » (on a trouvé plus haut, dans « Le Mauvais Vitrier » : « fatigué d'oisiveté ») et la souffrance des « glaneuses sexagénaires » et « vieilles mendiante », ou encore les malheurs de ceux qui seront appelés, dans « Les Veuves », « les éclopés de la vie » et vers lesquels se tourne de préférence « le poète et le philosophe » du *Spleen de Paris*.

La leçon adressée à la petite maîtresse ou sa thérapie se réalise à la faveur d'une fête, encore. Soit donc une cage (penser peut-être au « Joujou du pauvre » : les barreaux de la grille et ceux de la cage où se trouve le rat) contenant un animal polyphage, apparemment « damné » : « une femme ». Une forme de devinette, un retard dans la désignation de ce personnage difficile à reconnaître tant il est malmené. Certainement le contraire d'un ange mais une femme aussi, d'où l'installation d'une proximité entre ce monstre et les délicates héroïnes de « L'horloge », « L'invitation au voyage », « Le galant tireur », « Les yeux des pauvres »...

« Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle ordinairement 'mon ange !' c'est-à-dire une femme ». Evidemment, on rit : appeler une femme « mon ange », c'est évidemment une impropriété majeure, un ridicule euphémisme. D'autres « mon ange », plus douteux les uns que les autres, apparaissent dans le recueil : « L'Invitation au voyage », « Les Yeux des pauvres », « Le Galant Tireur » ; noter qu'ici « ange » résonne dans « fange » et dans « mange ».

Le mari « un bâton à la main », comme le « malotru » de l'âne du « Plaisant », exploite cette femme en toute légalité (la chose a son importance : il y aurait un droit d'exploitation de l'autre). Son discours, « il ne faut pas manger tout son bien en un jour », joue avec un lieu commun des ménages bourgeois que le contexte rend spécialement provocateur et discordant. Nouveau jeu dans la désignation de la femme : « de la bête féroce, de la femme, veux-je dire » ; comme s'il était dupe. Par transitivité, on appelle « mon ange » une « bête féroce », un « monstre »...

Du vrai et du faux : poil « postiche » mais vrai bâton et douleur vraie qui succède à la douleur simulée : tout cela est désigné comme des « mœurs conjugales », singulier euphémisme ou litote qui rapporte ce spectacle horrible à l'ordinaire de l'existence humaine. L'effet est renforcé par la proposition suivant laquelle « dans le monde où elle a été jetée, elle n'a jamais pu croire que la femme méritât une autre destinée », idée sur laquelle le poète ne se prononce pas mais dont on peut se demander si elle ne coïncide pas pour une part avec son propre point de vue.

Retour à la « petite-maîtresse », « chère précieuse » (toujours la comédie classique et, bien sûr, un violent contraste). Antithèse entre « les enfers dont le monde est peuplé » et « votre joli enfer » : *enfer* renvoie à la misère de ce que les Goncourt appelleront « un monde sous un monde, le peuple » (préface de *Germinie Lacerteux*), à

l'idée des « dessous » et de l'infériorité autant que du séjour de Satan. L'oxymore « joli enfer » marque inversement la pose de la « précieuse ».

Vrai malheur et faux malheur : il n'est pas certain que le poète soit tout à fait sérieux dans cette variation sur un lieu commun des éducateurs ; il s'agirait d' « apprendre la vie » à cette « robuste coquette » (encore un tour apparenté à l'oxymore), de lui montrer qu'elle « n'a pas à se plaindre ». Conflagration du cliché ? le poète lui-même est-il exempt de l' « infatigable mélancolie » qu'il raille ici ? Il me semble que le propos est profondément ironique, il y a là le dessin presque invisible d'une ligne qui séparerait la justesse de son contraire absolu. Mais on peut poser aussi que le poète joue ici le rôle qui lui est implicitement demandé par sa « robuste coquette » : se conduire en homme, en vrai.

L'avant-dernier paragraphe file, après « petite-maîtresse » et « chère précieuse », des souvenirs classiques, avec une variation sur la fable de La Fontaine (et même une citation) intitulée « Les Grenouilles qui demandent un roi ». « Fange » révèle ce qui fait le terreau de l'« ange » auquel s'adresse le poète, et appelle l'image de la grenouille. Evidemment s'observe un écart par rapport à La Fontaine puisque ce qui était présenté dans la fable comme une réflexion d'ordre politique est réinterprété ici dans une perspective manifestement érotique : les grenouilles sont manifestement féminines et elles aspirent plutôt à un mâle qu'à un roi à proprement parler, ce qui pourrait justifier rétrospectivement l'interprétation que je proposais des « mœurs conjugales » de la femme sauvage affamée et de son mari (armé d'un bâton qui apparaît aussi dans l'histoire de la femme polyphage). D'où penser que les « précieuses *pleurnicheries* » de la dame (la petite maîtresse) affectent la forme d'une invocation de « l'idéal » pour, en réalité, en appeler à la vigueur du mâle : de ce qui se cache sous l'idéal...

Mais il faut se méfier de la « grue » qui peut se substituer au poète-soliveau (je rappelle que le soliveau est une pièce de bois, évidemment tout à fait inoffensive ; dans la fable, cet objet est le premier roi envoyé par Jupin aux grenouilles, qui expriment bientôt le souhait d'une autorité plus ferme). « Tant poète que je sois » renvoie à une image clichée de la douceur et de l'attachement peut-être niais à l'idéal, voire de l'impuissance du poète (le poète « marchand de nuages »), image supposée être celle de la « petite-maîtresse » qui n' imagine rien de semblable au poème en prose – le poème en prose suppose en effet le renoncement aux poses idéalisantes, d'où l'éventualité envisagée de jeter cette dame par la fenêtre – ce que réalise métaphoriquement le poème auquel nous

avons affaire (pas loin, dans « Le mauvais vitrier », on se souvient qu'un pot de fleurs est jeté par une fenêtre). En définitive, se conduire en homme, en vrai, c'est ici « jeter par la fenêtre » les « pleurnicheries » et autres affectations d'une aspiration à l'idéal.

Il faut noter en effet que la « petite maîtresse » mange aussi, bien que sa nourriture soit cuite et coupée en morceaux, et l'on doit se demander si la voracité n'est pas mise ici pour autre chose, s'il n'y a pas une analogie implicite : c'est toute la question du sexe des « anges ». Dans « Portraits de maîtresses », la femme polyphage quitte en effet son amant pour un autre qui la nourrit mieux :

— J'aurais pu faire ma fortune en la montrant dans les foires comme *monstre polyphage*. Je la nourrissais bien ; et cependant elle m'a quitté... — Pour un fournisseur aux vivres, sans doute ? — Quelque chose d'approchant, une espèce d'employé dans l'intendance qui, par quelque tour de bâton à lui connu, fournit peut-être à cette pauvre enfant la ration de plusieurs soldats. C'est du moins ce que j'ai supposé.

Il y a probablement ici un jeu équivoque sur le mot « bâton ». Cette lecture n'en exclut pas une autre : à l'issue de la révolution de 1848, le suffrage universel n'a-t-il pas installé au pouvoir une « grue » qui croque, gobe et tue à son plaisir ? Les lois qui gouvernent le sexe et celles qui gouvernent la politique ne sont peut-être pas si distantes. Il s'agit généralement de « bêtise » (soit aussi de manières de faire la bête)... Comme le montrera bientôt *Les Rougon-Macquart*, l'Empire a libéré « les appétits ».

On en vient donc à comprendre ceci : la vraie leçon de « La femme sauvage et la petite maîtresse » n'est pas tant celle de l'existence de la misère que celle de la proximité des deux femmes, la sauvage et la civilisée, que fait comprendre cette figure intermédiaire qu'est la maîtresse polyphage de « Portraits de maîtresses ». Les progrès de la civilisation, que résume à quelques égards l'Empire, ne recouvrent aucunement la barbarie mais plutôt la révèlent : ces dames sont affamées, tandis que le poète ne mange pas sa soupe et vend des nuages, et la ville moderne exhibe leur dévoration sauvage ou délicate. La petite maîtresse offre une version élégante de la voracité à laquelle échappe le poète. On aperçoit alors, conformément aux leçons de Joseph de Maistre, que le prétendu progrès de la civilisation ne fait en rien reculer le mal, les traces du péché originel, mais au contraire lui donne pleine licence.

**Parenthèse** : On vient de le voir, la voracité dont il s'agit n'est pas seulement alimentaire mais sexuelle, d'où l'insistance sur le bâton conjugal de « La femme sauvage et la petite maîtresse », ce bâton qui réapparaît dans « Portraits de maîtresses ». Les grâces

apparentes, les expressions d'un goût pour l'idéal n'y changeront rien, au contraire les « anges » sont des « bêtes féroces » qu'il conviendrait plutôt de jeter par la fenêtre comme certain pot de fleurs afin de faire éclater le palais de cristal, de créer une autre forme de poésie que celle appuyée sur la vénération de l'Aphrodite céleste ou de la « Muse académique ». On comprend que la muse exécrationnelle du « Galant tireur » est de la même famille que ces anges-là, comme la compagne délicate de « La soupe et les nuages » qui en appelle en fait à la virilité du poète. On comprend aussi que « L'invitation au voyage » soit en réalité une invitation dans un « pays de Cocagne », soit une invitation à manger – manger étant mis là pour autre chose (voir « Sed non satiata », avec la rime en « pine »).

Ainsi, peut-être bien un feuilletage : on peut distinguer un plan érotique, un plan politique et un plan poétique, chacun signifiant l'un ou l'autre. Au terme, l'enjeu est de se confronter avec puissance à la violence de la « réalité » au lieu de laisser miroiter des idéaux fallacieux (c'est là peut-être une leçon de « Assommons les pauvres ! »). L'impuissance sexuelle renvoie en réalité à une autre impuissance, qui est politique, économique et sociale. Elle constitue aussi une forme paradoxale de revendication de civilisation véritable, d'éloignement du péché originel et forme une expression, évidemment paradoxale et douloureuse, de l'engagement dans un monde qui l'exclut.

### 3. Irréductibilité du Mal

Le raisonnement de Baudelaire, quant au gouvernement moderne et urbain de la misère ou de l'impuissance (qui a pour analogue une crise poétique), ne convoque pas seulement l'argent, l'opinion, le déchaînement des appétits : la misère lui apparaît par excellence la figure du Mal, le témoin qu'un « Lucifer latent » (voir *De quelques caricaturistes* français) rôde partout. Le dernier enjeu des accusations qu'il formule contre l'époque est en effet d'ordre métaphysique.

#### a. *Le Temps*

Le poète lui-même est soumis au Temps, dont on sait que la grande manifestation est de frapper ou de cogner, les coups de l'horloge coïncidant avec ceux frappés à la porte par tel créancier (voir « La chambre double » et « L'horloge », sur le mode mineur, et aussi « L'invitation au voyage », toutes les évocations de l'éternité) :

Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. — « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »

Il est bien remarquable, on y reviendra, que la question sociale et la question métaphysique se rencontrent de la sorte, voire qu'elles en viennent à se confondre strictement comme si la première n'était que le signe d'un mal plus grand (en conformité avec l'idée de « dépolitisation », si je puis forger ce néologisme sur celui de Baudelaire).

### b. Fardeaux

D'une façon générale, Baudelaire exprime de la sympathie pour toutes les bêtes de somme, à commencer par le malheureux âne stupidement salué dans « Un plaisant », cette « humble bête » qui n'en continue pas moins de « courir avec zèle où l'appelait son devoir ». « Les bons chiens » aussi évoque un âne, celui de Sterne, de la façon la plus positive, et consacre un petit développement aux « chiens vigoureux » de « la paresseuse Belgique », « attelés à la charrette du boucher, de la laitière ou du boulanger, et qui témoignent par leurs aboiements triomphants du plaisir orgueilleux qu'ils éprouvent à rivaliser avec les chevaux ».

Dans « Enivrez-vous », il est question de « l'horrible fardeau du Temps ». A la limite, si l'on se place sur le plan allégorique de « Chacun sa Chimère », chacun porte un fardeau terrible qui fait de lui une manière de pauvre. La Chimère est en effet présentée avant tout comme un poids, comme un fardeau d'ouvrier ou de soldat misérable : « aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fourniment d'un fantassin romain » ; eux-mêmes me semblent décrits comme des prolétaires dépossédés de leur destin : « Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir ; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours ». Il n'est jusqu'au poète lui-même, à en juger par les derniers mots de « La chambre double », qui ne soit soumis à un aiguillon : « hue donc ! bourrique ! ».

### c. Damnations

L'évidence baudelairienne de la damnation de tous s'exprime par le biais de références à Rousseau, à qui devait être emprunté pour une part le titre *Le Promeneur solitaire* (expression qui apparaît dans « Les foules »). « L'étranger » reprend le thème des premiers mots des *Rêveries* : « Me voici donc seul sur terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même » ; il l'inverse puisqu'il fait une revendication de ce qui, chez Rousseau, relève plutôt d'une orgueilleuse soumission à la fatalité. Christian Leroy (« Les *Petits poèmes en prose* palimpsestes ou Baudelaire et les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau », *Baudelaire : nouveaux chantiers*, dir. J. Delabroy & Y. Charnet, 1995) a montré que « Le désespoir de la vieille » renvoyait à la IXe promenade, où Mme Geoffrin inspire aux enfants une terreur qui ne l'empêche pas de les approcher et d'essayer de leur plaire. « Le gâteau » emprunte la description de la

montagne à *La Nouvelle Héloïse* ainsi qu'à un passage de la même IXe promenade, passage transcrit au début de ce cours. Penser encore à l'idée de s'enivrer de vertu, dans « Enivrez-vous ! », qui rappelle un passage des *Paradis artificiels* où Rousseau est évoqué comme un homme qui s'enivre en effet « de vertu ». Dans « Le mauvais vitrier », une autre allusion très furtive, quand il s'agit de l'homme timide, redoutant de franchir le seuil d'un café ou d'un théâtre mais capable de se jeter au cou d'un inconnu.

Il semble au-delà que Rousseau (plutôt qu'Arsène Houssaye) se cache derrière les figures variées du « gazetier philanthrope », reconnaissable non seulement dans « La solitude » mais aussi dans l'interlocuteur de « L'étranger », peut-être celui de « Perte d'auréole ». On lit dans « Le gâteau » ces mots ironiques, qui rappellent le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* :

[...] je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon [...].

Il s'agit de ce que Baudelaire appelle, dans « Assommons les pauvres ! », « les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public », des « formules de bonne femme ».

Une forme de contradiction affreuse conduit Baudelaire, tout ensemble, à se définir comme pauvre, à compatir avec les pauvres et à refuser cependant tout discours fraternel, depuis que ceux-ci ont révélé leur inanité en juin 1848. Bien plus, il désigne dans leurs auteurs autant de représentants du diable, cette puissance d'autant plus grande qu'elle est ignorée, ainsi que le révèle « Le Joueur généreux ». On décèle en effet assez aisément, dans « La Solitude », que le « gazetier philanthrope », cherchant à persuader le poète que « la solitude est mauvaise pour l'homme », n'est pas seulement un « incrédule » mais plutôt un de ces représentants du Démon, qui « fréquente volontiers les lieux arides » afin de tenter saint Antoine et tous ses descendants installés dans « la cellule du recueillement ». Ces pages permettent de saisir que l'interlocuteur de « L'étranger », posant successivement les questions de l'amour et de l'or avant de s'enquérir d'une passion plus mystérieuse qui pourrait être celle de la gloire mais qui se révèle être celle des nuages, est aussi une figure satanique, d'où l'affirmation de sa haine de Dieu ; « Eros, Plutus et la Gloire ou les tentations » reprend, en termes allégoriques, la structure de cet échange liminaire. La parenté de « l'ami » et de l'ancien « buveur de quintessences » de « Perte d'auréole » avec « le Joueur généreux » suggère cependant

que le poète, contrairement à saint Antoine, a fini par céder à la tentation, qu'il s'est soumis à la loi moderne. Dans chacune des circonstances dont il s'agit ici, l'enjeu est bien sûr de perdre ou de gagner.

On a vu déjà que le poète n'est pas si résistant qu'il paraît aux tentations puisqu'il regrette de ne pas avoir cédé à Eros, Plutus et la Gloire, qu'il accepte la damnation contre « une seconde de jouissance » (« Le mauvais vitrier »), qu'il cède volontiers son âme au « Joueur généreux ». Que cette âme soit qualifiée de « chose si impalpable, si souvent inutile, et quelquefois si gênante » en fait un objet assez comparable à l'auréole d'un autre poème ; à propos de l'une et de l'autre, l'âme et l'auréole, il est question d'une « perte » qui pourrait autoriser à voir dans le « mauvais lieu » où paraît l'ancien « buveur de quintessences » un équivalent de l'enfer. On a vu aussi que « La chambre double » est une création du démon, le même « joueur » qui préside certainement aux élaborations onirique de « L'invitation au voyage » ou « Les projets ». La lune des singuliers « Bienfaits » redouble cette figure diabolique. Satan serait-il la dernière muse ?

Il ne s'agit pas seulement du poète mais de tous, dont « Le Joueur généreux » révèle qu'ils sont en réalité damnés ; je pense à cette mention d'une singulière « fraternité » qui jette un jour singulier sur celle évoquée à la fin des « Vocations », à propos de l'enfant qui rêve de bohème :

Il y avait là des visages étranges d'hommes et de femmes, marqués d'une beauté fatale, qu'il me semblait avoir vus déjà à des époques et dans des pays dont il m'était impossible de me souvenir exactement, et qui m'inspiraient plutôt une sympathie fraternelle que cette crainte qui naît ordinairement à l'aspect de l'inconnu.

La société du Second Empire, on l'a vu, ressemble au ventre tatoué du Satan Plutus des « Tentations » ; la vallée du « Crépuscule du soir » retentit d'une longue plainte qui démultiplie celle du vitrier. Le monde dans lequel le poète est plongé, avec tous les pauvres, est l'enfer, mais c'est encore l'enfer que tous les lieux imaginaires qu'il élabore – le plus extraordinaire étant celui des confins de la Baltique ou du monde, on ne sait trop, dans « Any where out of the world » où il s'agit de retrouver son lieu :

Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ! »

Voilà un doublon grimaçant de « L'invitation au voyage » (grimaçant ou qui, plutôt, fait grimacer « L'invitation au voyage »).

Il s'avère pourtant que toutes ces constructions sataniques ne sont pas seulement des richesses imaginaires que le pauvre poète oppose à la misère mais qu'elles sont aussi la poésie, de la sorte prise dans une contradiction irréductible. Dans ces conditions, que peut le poète contre la misère ? ou encore, puisqu'il apparaît que c'est, en définitive, la même question, que peut-il pour la poésie ? L'aumône rendue impossible, c'est aussi le « don du poème » impossible...

### III Que faire ? l'impuissance du poète

#### 1. Une position étrange ; tentatives pieuses et impies

On l'a vu plus haut, le poète se définit comme pauvre et il s'identifie aux pauvres. Il faut relever cependant que sa position est ambiguë dans la mesure où, en réalité, il appartient plutôt à une classe intermédiaire entre les pauvres et les riches. Certes il vit dans une mansarde, dans la terreur des échéances que symbolise l'horloge ; cependant il ne se trouve jamais, dans les textes où se fait entendre une voix à la première personne du singulier, en position de mendiant mais plutôt de promeneur susceptible d'aider le mendiant ou le pauvre. Une pédagogie par le pauvre.

#### a. Leçons

Dans trois textes au moins (mais on pourrait leur ajouter « Un plaisant », où l'âne serait mis à la place du pauvre), le pauvre ou les pauvres servent de prétextes à des leçons qui les dépassent tout à fait : « La femme sauvage et la petite maîtresse », « Les yeux des pauvres » et « La corde ». Dans le premier de ces textes, il s'agit de donner à la femme pelotonnée dans son « joli enfer » l'exemple d'un plus grand malheur et, indirectement, une leçon quant à la virilité du poète susceptible de montrer un jour sa force en la jetant par la fenêtre au lieu de jouer le « soliveau » de la fable. Dans le deuxième, l'évocation de certaine « famille d'yeux » soutient un discours relatif au malentendu amoureux, à l'incommunicabilité des amants comme de tous les êtres. On peut observer entre ces deux poèmes une grande proximité formelle, malgré l'absence de guillemets qui oppose « Les yeux des pauvres » à « La femme sauvage et la petite maîtresse ». La proximité est formelle et tonale ; je veux dire que les deux femmes se ressemblent. En réalité, ces deux leçons ne sont pas tant sociales qu'amoureuses, les pauvres y sont plutôt des prétextes.

Dans le troisième, la lamentable histoire du petit modèle s'inscrit dans la dépendance d'un aveu de stupeur : le peintre a découvert que l'universalité de l'amour maternel est une illusion, que l'appât du gain lui est encore supérieur. En revanche, il semble ignorer sa responsabilité dans l'empoisonnement de son modèle, devenu chimiquement mélancolique puisqu'il souffre de saturnisme pour avoir absorbé des composés de plomb (sous forme de sucre et de liqueur, suivant Constance Cagnat, *op. cit.*).

*b. Aumônes*

Malgré sa pauvreté affichée comme un attribut d'ordre ontologique, le poète a généralement de l'argent dans sa bourse : il finit par le partager avec le mendiant d'« Assommons les pauvres ! », à l'issue d'un combat, mais il n'ose pas donner de pièce au « vieux saltimbanque » ; il aurait sans doute les moyens d'engager le vitrier contre quelque argent mais, comme on sait, il ne le fait pas. La question n'est pas nécessairement d'argent : dans « Le joujou du pauvre », il est question de petites « inventions à un sol » offertes aux enfants croisés sur le chemin et, dans « Le gâteau », le poète donne à l'enfant hirsute un morceau de pain.

Les dons de jouets aux enfants sont une simple amorce de la partie principale du poème et l'aumône manquée au saltimbanque ne mérite sans doute pas qu'on épilogue longtemps, sinon pour souligner ce fait significatif que le poète est empêché d'accomplir son geste parce qu'il est emporté par la foule, suivant un mouvement qui se trouvait déjà dans « A une passante ». Les autres aumônes sont beaucoup plus singulières en ce que, d'une manière ou d'une autre, comme s'il s'agissait d'expérimenter toutes les formes possibles d'échec en la matière, elles semblent toutes fatales, marquées par l'intervention d'une puissance hostile.

« Le gâteau » montre, certes, le poète donnant un morceau de pain à un « marmot-paria », dans un mouvement de sentimentalité rousseauiste. Que l'enfant et son frère se battent impitoyablement jusqu'à faire disparaître le morceau de pain sert encore une moralité « désagréable », suivant laquelle l'homme est naturellement mauvais et non pas naturellement bon – voire que les enfants, conformément aux théories de Joseph de Maistre, sont plus proches encore du péché originel que les grandes personnes. La mise en rapport de cette page et de la fin du « Joujou du pauvre », où il est question de « dents d'une égale blancheur » le suggère, autant que la réalisation, dans « Le gâteau », du geste annoncé dans l'autre poème : « leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils

s'enfuirent comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme » ; on lit en effet :

Lentement il se rapprocha, ne quittant pas des yeux l'objet de sa convoitise ; puis, happant le morceau avec sa main, se recula vivement, comme s'il eût craint que mon offre ne fût pas sincère ou que je m'en repentisse déjà.

Il entrerait donc dans la nature des enfants, malgré leur innocence officielle, d'être constitutivement immoraux et égoïstes ; quant au poète, on hésite à affirmer qu'il fait la charité tant l'opération dont il s'agit s'apparente, en définitive, à une assez sinistre expérimentation (qui jette un jour fâcheux sur « Le joujou du pauvre »).

Dans « La fausse monnaie », il est bien question d'expérimenter, de façon poétique ou romanesque, aux dépens du pauvre. Comme l'écrit Baudelaire dans l'une de ses listes de projets, il y a bien un « paradoxe de l'aumône » qui paraît en réalité condamner le poète à l'impuissance. D'une part, la charité, depuis juin 1848 (Arsène Houssaye lui-même le souligne dans son « Pauvre vitrier »), a cessé d'être une vertu sociale, parce qu'elle n'est pas la justice ; on a observé d'autre part que la fraternité et la philanthropie sont des valeurs désormais douteuses. A cela s'ajoute que le don appelle contre-don, c'est-à-dire qu'il n'est jamais *gracieux* : il s'agit de gagner le paradis, une image de soi, éventuellement une réputation, soit de donner à soi-même. « La fausse monnaie » met en évidence cette forme de mercantilisme de l'aumône, aggravé par le calcul de « l'ami » plein de « bêtise » qui en est l'auteur. Baudelaire glose, dans le dernier paragraphe du poème :

Je vis alors clairement qu'il avait voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable.

*Economiquement* et *gratis* sont des termes éloquents : ils révèlent que l'aumône est en réalité un échange, en l'occurrence l'échange d'une pièce contre « le paradis » ou, dans la version laïque de la chose, « un brevet d'homme charitable ». Suivant cette logique, il est certainement imbécile mais cohérent que « l'ami » du poète cherche à grappiller quelque chose, qu'il ajoute à la loi marchante implicitement en jeu dans l'affaire. Dès lors on doit conclure que tout don de monnaie est entaché de fausseté, que toute pièce donnée est susceptible d'être fausse, ce qui est pertinent aussi dans le domaine des échanges verbaux : la difficulté, voire l'impossibilité, du don s'articule à la difficulté de proférer une parole qui soit vraie ou juste. On sait que l'idée de « La fausse monnaie » se trouvait

d'abord exprimée dans « L'École païenne », soit un contexte nullement économique *a priori* mais esthétique ; les représentants de « l'école païenne », qui recouvre approximativement le néoclassicisme, suscitaient une analogie avec l'homme faussement charitable ; je cite toute la fin, un peu longue, de ce texte important :

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme. Je me rappelle avoir entendu dire à un artiste farceur qui avait reçu une pièce de monnaie fausse : Je la garde pour un pauvre. Le misérable prenait un infernal plaisir à voler le pauvre et à jouir en même temps des bénéfices d'une réputation de charité. J'ai entendu dire à un autre : Pourquoi donc les pauvres ne mettent-ils pas des gants pour mendier ? Ils feraient fortune. Et à un autre : Ne donnez pas à celui-là : il est mal drapé ; ses guenilles ne lui vont pas bien.

Qu'on ne prenne pas ces choses pour des puérités. Ce que la bouche s'accoutume à dire, le cœur s'accoutume à le croire.

Je connais un bon nombre d'hommes de bonne foi qui sont, comme moi, las, attristés, navrés et brisés par cette comédie dangereuse.

Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide.

Ce texte est important. Il permet de reconnaître dans « l'ami » du poète un de ses confrères et d'identifier peut-être plus aisément (autrement on peut penser à Mallarmé représentant les mots comme du « numéraire ») le geste de donner une pièce fausse à un pauvre à celui d'être faux, à force d'esprit et de passion esthétique – c'est du reste un

petit roman que déroule le narrateur en observant d'abord le geste de son « ami ». Bien plus, la question de l'art tend à se déplacer singulièrement, d'une façon dont il n'est pas très facile de rendre compte à cause des écrits de Baudelaire relatifs à « l'hérésie de l'enseignement » et au fait que (je cite l'essai sur *Madame Bovary*) « la logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale ». Mais Baudelaire est loin d'être incohérent : il faut comprendre, dans la dernière phrase citée, qu'il y a une parfaite équivalence entre l'œuvre accomplie, celle qui réalise une parfaite logique, et l'œuvre morale – étant bien entendu que la morale ne réside pas dans des thèmes particuliers ni des façons d'exprimer son opinion mais dans une forme de justesse absolue. En l'occurrence, la misère moderne en appelle à des responsabilités modernes de la part de l'écrivain : elle exige que celui-ci ne se réfugie pas dans une tour d'ivoire mais qu'il partage, qu'il réalise autrement une mission qui relève certainement d'un « don » parfaitement équitable.

Or cette réalisation ne va pas de soi, d'où quelques recherches comme celle évoquée dans « Assomons les pauvres ». Les premières lignes du poème renvoient d'une manière explicite à la révolution de 48 et à l'engagement politique de Baudelaire à cette époque ; on y retrouve l'attaque ordinaire du poète contre les philanthropes et autres « fraternitaires » coupables, à ces yeux, de nier dans la ville moderne la présence du mal absolu, soit encore (revoyez le texte relatif à Banville cité plus haut) de maintenir l'attitude utopiste particulière au lyrisme classique. Il est bien certain que cette histoire ne finit pas très bien, ce qu'anticipe le poète en déclarant se trouver sous l'influence de son « Démon », c'est-à-dire d'être, littéralement, « inspiré » par une puissance toute moderne, apparentée à ce que Mallarmé appelait justement, à propos de Baudelaire, la « Muse moderne de l'Impuissance » (on en avait quelque idée déjà : je pense à la menace finale de « La femme sauvage et la petite maîtresse », d'où le portrait de la femme « polyphage » de « Portraits de maîtresses », ainsi que, par exemple, dans « Le galant tireur »).

### c. *Démons*

C'est manifestement le même démon qui hante le poète de « La chambre double », de « L'horloge » et, certainement, du « Mauvais vitrier » dont « La fausse monnaie » et « Assomons les pauvres » montrent implicitement qu'il désigne le texte de Houssaye comme une expression de la bêtise, équivalente au geste de « l'ami » qui sort du bureau de tabac. Dans « Le mauvais vitrier », ce démon inspirateur n'est pas loin de porter son

nom, « Imp of the Perverse », puisque Baudelaire est tout près de traduire le conte de Poe chapeauté par ce titre.

Il ne s'agit certes pas de charité ici mais plutôt de son contraire : tandis que le narrateur de Houssaye provoquait la destruction des vitres du malheureux en le faisant boire au lieu de manger, celui de Baudelaire la provoque très lucidement, montrant une remarquable « conscience dans le Mal » (voir la fin de « L'Irrémédiable » des *Fleurs du mal*) qu'ignore tout à fait l'ami de « La fausse monnaie ».

**Proposition de lecture cursive du « Mauvais vitrier »**, appréhendé comme l'exemple d'une poésie du désespoir – poésie néanmoins, empreinte d'une justesse paradoxale. « Natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action » : voilà bien comment a pu apparaître jusqu'ici le poète ou le narrateur, qu'on n'a encore vu que racontant ce dont il est le témoin ou ce qu'il éprouve. Outre ici, il agira cependant aussi dans « Assommons les pauvres » et il évoquera des actions dans « A une heure du matin ».

La première partie du texte est une paraphrase du « Imp of the Perverse » (« Le Démon de la perversité ») d'Edgar Poe, ce démon ayant l'habitude de profiter « de l'ennui et de la rêverie » pour s'insinuer et exposer à ses tentations. La chose est presque dite : « des Démons malicieux se glissent en nous ».

« Maussade, triste, fatigué d'oisiveté » rappelle, sur un mode mineur, l'état de souffrance de l'artiste du « *Confiteor* », dont on ne peut pas dire qu'il déployait une grande activité ; appréciez l'oxymore « fatigué d'oisiveté » qui me semble renvoyer à cet état où une atmosphère devient « pénétrante » (voir aussi la fatigue de la « petite maîtresse »). « Une action d'éclat » est assez drôle dans le contexte puisqu'il va effectivement s'agir de faire éclater quelque chose, les vitres : un jeu de Baudelaire consiste à donner une version littérale de quelques clichés.

Double explication, médicale et fantastique (toujours la logique de l'enquête), par l'hystérie et par l'influence du diable, de cet « esprit de mystification » qui, c'est bien une possibilité, préside à l'écriture des petits poèmes en prose.

Apparente détermination du hasard : « la première personne que je vis dans la rue ». « Cri perçant, discordant » qui va bientôt susciter la haine due à tout ce qui brise l'harmonie, porte atteinte à la beauté, est antipoétique au sens le plus ordinaire du mot *poétique* ; « impossible de dire pourquoi » la mauvaise action qui va suivre est affirmée mais elle est néanmoins expliquée. A la discordance s'ajoute la hideur de ce Paris, qui détermine la forme du poème en prose et le lie implicitement à la discordance. Bien sûr, on pense à Arsène Houssaye.

Le poète est donc dans sa mansarde, dans sa « simple » et non « double » chambre, tout en haut d'une bâtisse : c'est en quelque sorte sa condition (la bohème). Il se prépare à une plaisanterie (« non sans quelque gaieté »).

Pas « des verres roses, rouges, bleus [...] des vitres de paradis » rappelle l'atmosphère rose et bleue de « La Chambre double » et de « L'Invitation au voyage » ; ce seraient des vitres qui diffuseraient la poésie qui manque, qui compenseraient la discordance et la saleté, qui permettraient la nécessaire « multiplication » dont il a déjà été question.

Faire « voir la vie en beau » dans les quartiers pauvres ne serait évidemment pas un acte très politique, manifestement on a renoncé, ici comme ailleurs dans le recueil, à l'action politique, l'action n'est plus la sœur du rêve et celui-ci est devenu tout à fait

gratuit. On est après 1848, il n'y a plus rien à faire pour les pauvres, les bourgeois ont gagné. Inutile même de trinquer, comme dans le poème de Houssaye, qui déjà prenait acte d'une impossibilité (ce n'est tout de même pas la charité mais la célébration plus respectable de la fraternité qui a entraîné le bris des vitres). Peut-être un jeu avec Houssaye : est-ce que faire voir « la vie en beau » n'est pas une possibilité du vin que le narrateur du « Pauvre Vitrier » offrait à son interlocuteur ? Il y aurait alors une surenchère sarcastique sur le poème de Houssaye auquel il était fait allusion dans la dédicace (je cite ce poème dans le deuxième cours).

Donc le vitrier est poussé dans l'étroit escalier et cette mauvaise plaisanterie est complétée par le jet du « petit pot de fleur », devenu « engin de guerre », par la fenêtre. Pot de fleur qui était peut-être le seul objet évoquant le beau dans la mansarde. Son bris est une opération pourtant poétique, ce qu'indique la métaphore du « palais de cristal brisé par la foudre ». Une forme d'inspiration diabolique y préside, qui expliquerait « ivre de ma folie » : un enthousiasme plus *malin* que divin. Au nom d'une exigence de beauté, voilà la destruction qui s'impose. Il n'est pas exclu que les fleurs contenues dans le pot soient des « fleurs du mal », devenues en quelque sorte actives.

Le résultat de l'opération est en tout cas le même que celui de la bonne action du narrateur d'Arsène Houssaye : disparition de la « pauvre fortune ambulatoire du vitrier ». A la différence que le poète sait ici ce qu'il fait (le contraire est criminel ; voir « La Fausse Monnaie »).

Une conclusion presque morale mais évidemment ironique, où est de nouveau invoqué le diable : « l'éternité de la damnation », dont il sera encore question dans « Le Joueur généreux ». Noter enfin que ce geste « poétique » aura momentanément aboli le temps : « dans une seconde l'infini de la jouissance » (voir « La Chambre double », encore, et « L'Horloge »). D'un tel geste inspiré par la « démon de la perversité », il sera question, parmi d'autres, dans le poème suivant, « A une heure du matin », ce qui suggère que, même si le recueil peut se lire dans tous les sens, il y a un ordre relatif dans sa composition, que les textes ont « partie liée » (j'emploie cette expression à dessein : Baudelaire la fait jouer, au sens propre, dans « Le Joueur généreux »)...

Ainsi, poésie du désespoir, et une forme de justesse affreuse.

Dans « La corde », l'opération envisagée dans « Le joujou du pauvre » (« un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère ») est réalisée par le peintre qui, en expert, avait identifié la beauté cachée de l'enfant bientôt devenu son modèle et son petit serviteur. On a vu déjà que cette affreuse histoire sert un discours des plus convenus sur les limites de l'amour maternel mais elle relate surtout une sorte de fabrication artistique fatale : débarbouillé par le peintre, l'enfant est devenu triste et il en vient à se suicider, comme l'a montré Constance Cagnat, par l'effet du saturnisme, saturnisme connu du narrateur principal (Manet ?) qui le mentionne indirectement en évoquant les sucres et les liqueurs, et encore le « genre », qui renvoient tous à l'absorption de plomb. Le peintre a ainsi réalisé, par folie esthétique, une *mélancolie*, un *spleen* artificiel, au moins chimique,

et entraîné la mort – on ne se trouve pas si loin de la dialectique de « La fausse monnaie ».

## 2. La muse cynique

Dans ces conditions, quand le sujet poétique semble si peu capable d'un don pourtant appelé par un regard auquel il est sensible, que donne Baudelaire à ce « pauvre » particulier que serait le lecteur, comment réalise-t-il le « don du poème » ? Il semble qu'il s'arc-boute littéralement contre lui, avec une grande agressivité, peut-être comme responsable de la misère, comme frère en démocratie – ce qui est bien douteux.

L'agression en passe d'abord par la condamnation omniprésente du journal et de la presse, soit du support même qui permet la rencontre avec le poème. Voir « La chambre double », publié en première page de *La Presse* le 26 août 1862, avec « le saute-ruisseau du directeur de journal qui réclame la suite de son manuscrit ». Dans *Mon cœur mis à nu*, liste de « canailles », soit de directeurs de journaux.

Le lendemain (dans *La Presse*, j'entends), paraît « A une heure du matin ». « Le gâteau » se trouve dans le troisième et dernier feuilleton de *La Presse*, 24 septembre 1862. « Les tentations », composé pour la 4<sup>e</sup> livraison prévue mais écartée par Houssaye : la gloire, la presse, la prostitution. Voilà qui ne va pas sans violence ! (que souligne par exemple Antoine Compagnon dans son dernier ouvrage).

Le « gazetier philanthrope » de « La solitude » renvoie aussi à la presse, comme tous les tenants de discours « fraternitaires ou apparentés du recueil : penser à « L'étranger », peut-être à « Perte d'auréole » (bonheur de retrouvailles dans le même « mauvais lieu » qui est d'abord le journal), à l'esprit de « Le miroir » (la presse aussi est un miroir de l'homme démocratique – opposer « Le miroir » aux « Fenêtres ») et sans doute de « Un plaisant ». Penser encore à Roqueplan, traité d'homme peu attentif, incapable de « suivre la piste d'un ami » (de comprendre les poèmes ?). Dans le même registre, les auteurs de discours fraternitaires ou pas, lus au début de « Assomons les pauvres ». Cette contradiction, évidemment, que Baudelaire travaille pour la presse, et qu'il a lui-même été l'auteur de discours apparentés à ceux qu'il condamne (voir le 2<sup>e</sup> cours)...

Le plus violent de ces textes a trait aux chiens : c'est « Le chien et le flacon », comparable à « Un plaisant » et « Le miroir », comptés au nombre des « boutades » peu poétiques, peut-être parce que difficiles à supporter pour le lecteur ici explicitement visé (le contraire du dandysme). Le discours est simple : le poète donne des perles au cochon, d'exquises « quintessences » aux chiens, il devrait leur donner des « paquets

d'excréments ». Cependant (Michel Charles), il y a peut-être ici une référence implicite à Rabelais, au prologue du *Pantagruel*, inscrite dans l'adverbe « soigneusement » ; derrière aussi, peut-être Diogène... voir dans « Les bons chiens » : « philosophes à quatre pattes ». Alors une invitation au déchiffrement, la mise en place d'une connivence secrète avec le lecteur qui comprendrait ?

Un rapprochement me paraît s'imposer avec « Le joujou du pauvre » et toute rêverie relative au seuil, qui permet que se dessine un cadre ou une page de poème en prose (un cadre sur la page du journal ?). L'enfant riche apparaîtrait comme une figure du lecteur, le rat comme une image de l'œuvre, du paquet d'excréments, plus enviable que la belle poupée abandonnée (penser à toutes les Vénus, aux statues, et à la poupée du « Galant tireur » ?). Le don du poète se révèle aussi impossible que celui du sujet poétique qui approche les pauvres dans le recueil.

### 3. La muse canaille – de la possibilité du don heureux

On conçoit dans ces conditions que le renoncement du poète à celle qu'il appelle, dans « Les bons chiens », « la Muse académique » apparaisse comme une exigence inextricablement morale et esthétique puisque le classicisme, le goût de l'antique, le paganisme, l'esthétisme renvoient à la folie bourgeoise du temps (qu'on pense aux scènes mythologique du café neuf, dans « Les yeux des pauvres ») ; le parti des pauvres ou des « bons chiens » a beau être parfois douteux, au moins tient-il une forme de justesse du fait d'être moderne – le dernier poème du recueil est du reste le seul qui fasse surgir autant de noms contemporains, de Sainte-Beuve et Roqueplan à Joseph Stevens.

« Les bons chiens » est aussi le seul poème où soit présenté un don heureux, puisque le poème dédié à Joseph Stevens lui est effectivement adressé contre le beau gilet rouge offert en échange d'une célébration des « bons chiens », en général et en particulier (le particulier se trouvant dans les propres tableaux de Stevens). Il est aussi question d'un « paradis » pour les « bons chiens », ce que tout excluait jusqu'ici ; serait-ce ici l'endroit où Baudelaire trouve sa formule ? enfin une économie possible, qui n'est pas celle des nuages. « L'œuvre sans nom », la « maçonnerie » est achevée : voilà qui pourrait gloser la place ultime du texte dans l'ensemble, même si celui-ci est inachevé. Voilà la soupe contre les nuages, voilà un mât contre les autres, tous ceux des « invitations au voyage » et de « Any where out of the world ».

Cet avant-dernier poème disait l'impossibilité d'aller plus loin dans la poésie qu'on pourrait appeler classique. L'adresse « aux bons chiens, aux chiens philosophes, aux étés de la Saint-Martin et à la beauté des femmes très mûres »... pourrait exprimer la découverte d'un ultime équilibre, d'une fraternité qui n'est pas exactement « démocratique » (« et le poète qui les regarde d'un œil fraternel »). Se réalise ici une sorte d'utopie miraculeuse comme l'été de la Saint-Martin.

Petit détour par saint Martin, son manteau et son été. Saint-Martin incarne la charité (on parle de « la charité saint Martin »), il a partagé son manteau avec le pauvre et il est puni, condamné à rester nu sous le gel, mais l'hiver tout à coup s'adoucit, semble un nouvel été (nous y sommes presque : on célèbre ce saint le 11 novembre !)

Aussi ce point : saint Martin a coupé son manteau en deux, peut-être les *fleurs* d'un côté et l'hiver de l'autre, un hiver qui fleurit quand même par une grâce spéciale. Aussi, l'entrée dans le monde infernal, pendant lequel se ressourc la terre (penser à l'hiver, Perséphone et Déméter). Peut-être cela déjà dans « Le Thyrses » ? le tuteur est sec et mort tandis que les fleurs sont vivantes ? « faire pendant aux *Fleurs* », le bâton sec et dur ??

Certes, Baudelaire fait cadeau de « La corde » à Manet, ce qui n'est pas un bien beau cadeau, le peintre n'y apparaît pas sous son meilleur jour. Quant au « Thyrses », dédié à Liszt et véritablement dithyrambique, j'y soupçonne de l'ironie. « A Mademoiselle B. » est ambigu, privé, crypté ou interne (Bistouri ? Bénédicte ?). La dédicace « A Joseph Stevens » semble de tout autre nature que les autres (je relève que c'est le résultat de l'analyse de Pierre Laforgue dans le récent recueil d'articles publié par Steve Murphy aux Presses de Rennes).

Ainsi, plutôt que de mourir comme un sot ou un bouffon aux pieds de la Vénus impavide, plutôt jeter la petite maîtresse par la fenêtre, plutôt abattre la poupée hautaine à laquelle survit une exécration petite muse ; plutôt enterrer Bénédicte après l'avoir tuée, pour célébrer « un cheval de race » ; plutôt composer avec l'Idole aux terribles mirettes et l'extravagante petite amie de « La soupe et les nuages », autant de muses « canailles » qui n'exposent pas à l'impuissance. « Vénustre »...

## Conclusion

Le recueil est comparable aux éclats des vitres du « mauvais vitrier ». Il s'agit de « faire pendant aux *Fleurs du mal* », devenues un « petit pot de fleurs » (et une « petite maîtresse » ?) qui explose comme le « palais de cristal », ce qui renvoie peut-être à l'architecture merveilleuse du recueil. Puisque « la vie en beau » est introuvable, que le bleu et le rose de « La chambre double » sont des leurres... L'ironie, « vengeance du vaincu », s'exerce ici en tout lieu ; vaincu par la poésie et vaincu par l'époque. Le « pauvre » ou « chétif poète » (voir « A une mendicante rousse ») procède à la destruction

systematique et ironique de la poésie et de tout ce qui l'accompagne (penser à Victor Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*, 1836), destruction dont il devrait bien rester quelque chose : « l'œuvre sans nom » mitonnée par les chiens, au défaut du poète lui-même.

Pour avoir une idée de la publication concrète, matérielle des poèmes, voyez la 1<sup>e</sup> livraison du *Spleen de Paris* dans *La Presse* à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k479531x>.

Le Spleen de Paris dans l'histoire littéraire .....	1
Introduction .....	1
Perspective, harmonie, vers .....	3
Un héritage du XVIIIe siècle .....	8
Le roman feuilleton.....	12
Poème en prose et petit poème en prose.....	22
Sainte-Beuve et l'intimisme .....	24
La part du grotesque et de l'irrégularité : autour de Gautier .....	26
Poésie et noblesse .....	27
La Hollande .....	28
Du bizarre .....	30
De la nuit .....	31
Grotesque et modernité.....	32
Pauvres diables .....	34
Portraits du poète en Matamore.....	36
Le gilet rouge.....	40
Du côté d'Arsène Houssaye : le poème en prose et la « petite presse ».....	42
Aloysius Bertrand.....	46
Conclusion .....	52
Préambule .....	53
L'itinéraire de Baudelaire .....	55
Bilan du cours précédent .....	55
La révolution de 1848.....	57
Le procès des Fleurs du mal .....	66
Généalogie de la « modernité » .....	76
La question du néoclassicisme.....	76

Présence du néoclassicisme dans Le Spleen de Paris.....	79
Le grotesque .....	80
L'excentricité .....	82
La modernité suivant Baudelaire .....	89
Du vers à la prose .....	94
Eloges de la ligne brisée .....	94
« Tableaux parisiens ».....	98
Lecture de « A une mendiante rousse » .....	100
L'Invitation au voyage.....	109
Un hémisphère dans une chevelure .....	116
Le Crépuscule du soir .....	116
Conclusion provisoire.....	117
Petits poèmes en prose.....	118
Petite anthologie de propos de Baudelaire sur Le Spleen de Paris.....	118
Les titres.....	119
Poèmes nocturnes .....	120
La Lueur et la fumée.....	122
Les 66 .....	124
Le Spleen de Paris .....	125
Petits poèmes lycanthropes.....	127
Petits poèmes en prose.....	127
L'organisation du recueil .....	131
Le serpent .....	131
Proposition de lecture de « L'Etranger » .....	135
Petite proposition relative à « Le Désespoir de la vieille » .....	138
Pour cerner le poème en prose à la façon de Baudelaire .....	139

Rappel quant à la métrique française.....	139
Retour au problème du serpent.....	142
L'abstraction de la vie moderne.....	143
La question du « heurt » .....	148
Le thyrses .....	149
L'auréole .....	154
La cible .....	155
Rapide conclusion.....	156
Débroussaillage du sujet de la leçon.....	158
Mise au point d'une problématique .....	163
Plan général .....	163
Proposition de leçon .....	165
I Identification du « sujet poétique » dans Le Spleen de Paris.....	165
1. Un sujet lyrique .....	166
2. Un narrateur .....	167
3. Analogies .....	169
II Un type.....	172
1. La pauvreté .....	173
La mansarde.....	173
Dettes .....	175
2. La ville .....	176
L'amour des pauvres, la compassion .....	176
Lieux urbains .....	177
3. L'Idéal et le Réel.....	177
La Beauté.....	177
Les femmes réelles .....	178

III Un sujet vide, ou le lieu d'une opération poétique .....	179
1. Une position intenable .....	180
La revendication de la solitude .....	180
Faiblesses .....	182
2. Illimitations du moi .....	185
Porosité .....	185
Rêves .....	187
3. Possessions .....	190
Chutes .....	190
Démons .....	191
Conclusion .....	193
Les pauvres dans Le Spleen de Paris .....	194
Observation liminaire .....	194
I La poésie des pauvres .....	200
1. Le projet affiché du Spleen de Paris .....	200
La poésie de la ville, la poésie des pauvres .....	200
Quels pauvres ? .....	203
2. La pauvreté du poète .....	203
Le poète des pauvres .....	205
La compassion .....	207
3. Une expertise .....	208
II Explications .....	212
1. Un mode de gouvernement .....	212
2. Les fausses valeurs .....	214
a. De l'égalité et de la crapule .....	214
b. De la fraternité .....	215

c. La libération des appétits .....	215
3. Irréductibilité du Mal .....	220
a. Le Temps .....	220
b. Fardeaux .....	221
c. Damnations .....	221
III Que faire ? l'impuissance du poète.....	224
1. Une position étrange ; tentatives pieuses et impies .....	224
a. Leçons .....	224
b. Aumônes .....	225
c. Démons .....	228
2. La muse cynique .....	231
3. La muse canaille – de la possibilité du don heureux .....	232
Conclusion .....	233
Exercice d'entraînement à la dissertation .....	241
Analyse du sujet.....	241
Considérations sur la forme du sujet .....	241
Domaine visé par le sujet.....	241
Dégagement d'une problématique .....	242
Elaboration d'un plan .....	242
A propos de l'allégorie .....	243
Correction de la dissertation .....	250
Proposition de plan, en vue d'une leçon intitulée.....	279
« Baudelaire peintre dans Le Spleen de Paris ».....	279
Proposition d'un plan de leçon sur .....	283
« Le comique dans Le Spleen de Paris » .....	283



## Exercice d'entraînement à la dissertation

Patrick Labarthe écrivait en 2000, dans un ouvrage consacré au *Spleen de Paris* :

« Ces textes semblent, pour nombre d'entre eux, relever d'une tendance à créer des allégories narratives, c'est-à-dire de véritables paraboles ou apologues qui précèdent ou ponctuent des considérations gnomiques presque toujours paradoxales et ambiguës. »

Vous commenterez ces lignes en vous interrogeant sur l'éclairage qu'elles proposent du *Spleen de Paris*.

### Analyse du sujet

#### Considérations sur la *forme* du sujet

La citation de ce sujet est extraite de l'œuvre d'un critique contemporain, qui s'exprime sur le texte inscrit au programme : il n'y a donc pas de manipulation à mener pour l'adapter au *corpus* sur lequel nous travaillons.

A première vue, ce sujet est assez technique puisqu'il s'organise autour de termes qui sont tous d'origine grecque et qui renvoient à des catégories rhétoriques.

Il est aussi nuancé, fortement modalisé : l'auteur de cette phrase ne prétend pas définir le poème en prose baudelairien mais cherche à caractériser une partie (« nombre d'entre eux ») des textes qui composent *Le Spleen de Paris*. La modestie de cette ambition, jointe à la précision de l'énoncé, rendent *a priori* difficile de contester cette affirmation, ce qui écarte la possibilité d'adopter un plan dialectique. Une tentation pourrait être alors d'illustrer la proposition mais vous savez que les tentations sont faites pour qu'on leur résiste : une dissertation ne doit pas être l'illustration du sujet, vous devez impérativement nouer une problématique.

#### Domaine visé par le sujet

D'une partie du recueil, partie dont les limites ne sont pas données, Labarthe affirme qu'elle est d'orientation allégorique : c'est le point principal.

Cependant cette orientation est particulière à plusieurs égards : Labarthe décèle dans nombre de poème des allégories *narratives*, par opposition aux allégories figuratives (ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'allégories figuratives dans *Le Spleen de Paris*). Ces allégories narratives ne sont pas données, elles ne préexistent pas à l'œuvre mais sont *créées* par elles – on verra qu'il y a là un paradoxe dans la mesure où les allégories constituent pourtant un fonds spécial, prédéfini.

L'auteur s'attache à définir ce qu'il entend par *allégories narratives* : en l'occurrence des paraboles ou des apologues (suivant que la matière est d'origine religieuse ou non) associés à des « considérations gnomiques ». Rien ici de révolutionnaire : quand elles ne sont pas figuratives, les allégories se présentent en effet comme des récits dont la visée morale est explicite (d'où les « considérations gnomiques »).

Le point surprenant est que ces « considération gnomiques » sont, suivant Patrick Labarthe, « presque toujours paradoxales ou ambiguës » : prudemment (je le déduis de « presque toujours »), l'auteur avance donc que les allégories créées par Baudelaire ne relèvent pas du lieu commun, qu'elles exigent au contraire du lecteur un effort d'assimilation (je commente « paradoxales ») ou d'interprétation (je glose « ambiguës »).

Un examen rapide de ce que sont les allégories permet de saisir immédiatement que l'auteur, en dépit de sa prudence, avance en réalité une proposition très surprenante : le propre des allégories est en effet d'être univoques et claires. La définition même de ce terme empêche *a priori* d'imaginer que ces figures ou ces récits (dans le cas des allégories narratives) s'accompagnent de « considérations gnomiques » « paradoxales ou ambiguës ».

#### Dégagement d'une problématique

Evidemment Labarthe le sait ; bien plus, c'est cette contradiction elle-même qui forme l'objet principal de son assertion et qui, dès lors, nous permet d'élaborer une problématique. S'il est vrai que Baudelaire accumule « les allégories narratives » dans *Le Spleen de Paris*, quelle idée de la poésie sous-tend-elle l'entreprise à recourir massivement à cette forme pour la contrarier, pour la retourner contre elle-même ? Le lecteur ne peut en être que troublé au lieu d'enchanté.

#### Elaboration d'un plan

Il convient, dans un premier temps, d'examiner la première zone de pertinence, et même d'évidence, de la proposition de Labarthe : le sujet est tourné de telle façon qu'on commence par examiner quelles pages du recueil peuvent être lues comme des allégories narratives contrariées.

La troisième partie de la dissertation (vous avez bien lu, je n'ai pas commis de *lapsus* : la troisième partie doit être définie avant la deuxième) pose la question de l'enjeu. En l'occurrence, la problématique que j'ai énoncée engage à s'interroger sur

« l'art de désagréer » (je cite Albert Thibaudet, glosant *Les Faux-Monnayeurs* de Gide) mis en œuvre par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*.

Dès lors que le sujet vous conduit à étendre au recueil une observation partielle (portant sur « nombre d'entre eux » et non sur tous les poèmes), il faudra dans la deuxième partie procéder à cette extension, c'est-à-dire vous interroger sur la possibilité qu'un principe allégorique paradoxal gouverne l'ensemble.

D'où ce plan (je ne cherche pas de beaux titres de parties mais des titres clairs, et j'explique comment je passe, logiquement, d'une partie à la suivante) :

I De nombreuses, et singulières, allégories narratives

Etant démontré qu'il existe dans le recueil de nombreuses allégories narratives paradoxales ou ambiguës, peut-on isoler à plus grande échelle une orientation allégorique de ce genre, voire un principe ?

II Un principe allégorique ?

En réalité, une fois identifiées des allégories narratives singulières dans le recueil, il apparaît que l'orientation des textes concernés se retrouve en tous lieux, comme si Baudelaire s'exerçait dans *Le Spleen de Paris* à élaborer une forme poétique, quoique hautement contrariante, de morale – comme si son ambition était de désagréer au lecteur et même de le scandaliser (je jouerai sur l'idée double d'un scandale artistique et moral).

III La poésie en prose ou l'art de scandaliser.

Vous pouvez observer que la démarche est essentiellement logique et que l'orientation générale de ce développement est d'identifier, en utilisant le sujet comme un appareil optique, un aspect de la poétique mise en œuvre par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*.

Reste à détailler ce plan et à rédiger en se conformant à deux exigences principales : ne jamais perdre de vue ni le sujet ni l'œuvre (il faut éviter absolument les généralités et ne consacrer de développements à d'autres textes que pour étayer un discours relatif au *Spleen de Paris*).

A propos de l'allégorie

Les dissertations sont aussi l'occasion d'approfondir un point. Dans la mesure où la place de l'allégorie est considérable dans l'œuvre de Baudelaire et où les travaux de Walter Benjamin, en particulier, l'ont durablement mise à la mode, je profite donc de la circonstance pour vous présenter quelques aperçus sur la question.

Le XIXe siècle ne prise guère l'allégorie ; Renan écrit par exemple, dans la *Vie de Jésus* : « L'allégorie est essentiellement froide et raide. Les personnages y sont d'airain, et se meuvent tout d'une pièce. » Baudelaire, dans *Les Paradis artificiels*, déclare que ce « genre si spirituel, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, [...] est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie », en toute conscience d'énoncer un paradoxe. Son goût pour ce genre est effectivement étrange *a priori* puisqu'il condamne sans appel, par exemple dans ses notes sur Poe, ce qu'il nomme « l'hérésie de l'enseignement » : l'allégorie est en effet un genre didactique, porteur de moralités.

Goethe, et les romantiques allemands à sa suite (en particulier Schelling), opposaient l'allégorie au symbole que, seul, ils estimaient poétique. Je cite Goethe :

Il y a une grande différence selon que le poète cherche le particulier en vue de l'universel ou voit l'universel dans le particulier. De la première manière naît l'allégorie, où le particulier vaut uniquement en tant qu'exemple de l'universel ; la seconde correspond cependant à la véritable nature de la poésie, elle énonce un particulier sans penser à l'universel ou en y renvoyant. Celui qui comprend ce particulier de manière vivante recueille en même temps l'universel, sans s'en rendre compte, ou seulement après-coup.

Dans l'allégorie, donc, le particulier (figure, image, récit) est un signe qui renvoie à l'universel de manière univoque et claire pour qui connaît le code, c'est-à-dire que la signification absorbe tout de la matérialité (narrative, picturale...) du signe ; en termes mallarméens, l'allégorie est numéraire. A l'opposé le symbole impose un signe qui, quoiqu'il renvoie à l'universel, se conserve comme tel, ne s'anéantit pas dans la signification au demeurant mystérieuse qui s'adosse à lui. Alors que le symbole est essentiellement *sensible*, l'allégorie est *intellectuelle*, coupée des particularités sensibles. Cette idée d'une coupure entre l'intelligence et la sensibilité est fondamentale dans l'appréhension de l'allégorie au XIXe siècle. Labarthe en rend précisément compte quand il précise que l'allégorie narrative se compose d'une histoire (parabole, apologue ; on pourrait aussi parler de la fable) et d'un énoncé gnomique c'est-à-dire, par définition, généralisant. Quelque chose, donc, se perd dans l'allégorie qui se conserve dans le symbole, et ce quelque chose est le sensible (et par conséquent la beauté). Il s'ensuit que le symbole (comme l'indique, au reste, son étymologie) réunit *immédiatement* tandis que

l'allégorie nécessairement divise puisqu'elle est une médiation. On mesure, dès lors, le paradoxe de pratiquer l'allégorie quand on est poète – à moins que les conditions de la poésie n'ait été profondément bouleversée et qu'il ne faille construire pour elle un nouveau réseau de valeurs.

Ces lignes de Walter Benjamin, tirées d'*Origine du drame baroque allemand*, peuvent encore éclairer ce point, dans une perspective proche de celle de Baudelaire :

Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'Histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'Histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. [Précision : la *facies hippocratica* est le masque du mourant].

D'un côté, celui du symbole, l'espérance ; de l'autre, celui de l'allégorie, la mesure d'une chute irrémédiable dans l'Histoire et une orientation funèbre.

On peut comprendre le développement de l'allégorie au XIXe siècle à la lumière des développements de Hegel, dans *L'Esthétique*, relatifs au sujet romantique, c'est-à-dire moderne. Suivant Hegel, les temps modernes (ou chrétiens, c'est la même chose) se caractérisent par une rupture entre l'intériorité et l'extériorité. Conjointement le dehors paraît abandonné à une matérialité dénuée de sens tandis que le sujet se replie sur lui-même pour vivre « la vraie vie de phénix de l'esprit », sans rien trouver dans le monde la moindre nourriture qui alimente sa réflexion. Le lien symbolique qui unissait l'homme aux choses environnantes s'est rompu. Dans une certaine mesure, le flâneur réalise cette postulation du sujet moderne puisqu'il erre dans une foule à laquelle il ne s'intègre jamais, afin que celle-ci se refléchisse dans le miroir de son esprit (c'est la démarche du narrateur de « Les Fenêtres », par exemple, qui compose la légende de la femme qu'il observe de loin, sans qu'une solitude soit brisée).

Baudelaire n'a pas toujours un emploi rigoureux des mots *symbole* et *allégorie*, il tend à faire de l'allégorie une forme de symbole particulière et peut, par conséquent employer le premier terme pour le second. On peut cependant identifier, dans *Les Fleurs du mal*, un moment du symbole et un moment de l'allégorie. Le premier est celui des « Correspondances », où la Nature parle à l'Homme dans une langue mystérieuse, en

réalisant « une ténébreuse et profonde unité ». Le second est celui du « Cygne », qui n'a plus pour cadre la forêt mais la ville moderne. Je cite et commente quelques vers :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit  
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.

Ainsi, le surgissement de la figure antique et tragique d'Andromaque, veuve exemplaire et figure de l'exil (comme la passante des « Veuves », tenant par la main son petit Astyanax ; comme peut-être une Caroline Aupick rêvée, avec son petit Charles) au milieu de la ville nouvelle, bouleversée par les travaux de l'Empire ; le passé affleurant inopinément au cœur du présent.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas, que le cœur d'un mortel) ;

La permanence du « cœur » s'oppose aux changements de la ville : le poète, comme Andromaque (comme Hugo aussi, à qui est dédié le poème ; comme Ovide dont le nom paraît plus bas), est exilé dans le présent.

Je ne vois qu'en esprit tout ce champ de baraques,  
Ces tas de capitaux ébauchés et de fûts,  
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Dans la perspective de comprendre ce que veut dire allégorie pour Baudelaire, je relève ces mots : « je ne vois qu'en esprit » : le poète exilé dans la ville n'en perçoit pas la matérialité par les sens mais il est replié en lui-même, sans plus d'organe que l'œil de l'esprit.

Je passe à présent quelques vers pour en venir au début de la seconde section du poème, où paraît le mot que je cherche :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Cette strophe reprend pour une part celle précédemment citée : à l'immobilité du sujet abandonné à la mélancolie s'opposent les changements de la capitale ; pour le poète qui voit « en esprit », tout « devient allégorie », c'est-à-dire s'absente dans la seule signification tandis que, inversement, les objets les plus spirituels (les souvenirs) se chargent de poids, deviennent matériels (« plus lourds que des rocs »). La ville alors s'apparenterait à un grand livre où il se lirait lui-même, elle deviendrait « l'analogie » de sa mélancolie (j'utilise *analogie* comme Baudelaire dans « L'Invitation au voyage » en prose et comme dans « Any where out of the world » : « Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie », « les pays qui sont les analogies de la Mort »). Quand, dans la dédicace à Houssaye, Baudelaire parle d' « une vie moderne et plus abstraite », par opposition au pittoresque et à l'ancien qu'il rattache au nom d'Aloysius Bertrand, on peut certainement comprendre « abstraite » à la lumière de ce développement : la ville impose l'allégorie, le changement moderne ne permet plus de voir que par l'esprit au lieu des yeux, il révoque le sensible.

Une autre citation de Benjamin (tirée du même ouvrage que la précédente) peut être éclairante : « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses ». L'allégorie aurait à voir avec le fragment qui demeure d'un accident ou d'un désastre, elle serait la trace d'un bris : peut-être Benjamin a-t-il déjà à l'esprit les « gravois » du Paris de Baudelaire, quand il émet cette proposition. On perçoit aussi que la rime *allégorie – mélancolie* se charge de signification, le rapport entre les sons crée un rapport de sens (ce qui a quelque chose de consolant ; bien sûr, la prose ne permet pas aisément de réaliser cette forme de pertinence sémantique).

Je reviens au plan. Les pages qui suivent ne sont pas une dissertation à proprement parler mais en dessinent les arêtes afin de vous familiariser avec une manière de procéder.

## Introduction

Baudelaire s'est tant de fois élevé contre ce qu'il appelait « l'hérésie didactique » que le fourmillement des allégories qui peuplent *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* étonne : qu'elle soit figurative ou narrative, l'allégorie vise en effet à délivrer un enseignement d'ordre moral, d'une manière univoque et peut-être, à en croire Renan, « froide et raide ». Une proposition de Patrick Labarthe, relative au recueil posthume, permet peut-être de réduire cette contradiction apparente : « Ces textes semblent, pour nombre d'entre eux, relever d'une tendance à créer des allégories narratives, c'est-à-dire de véritables paraboles ou apologues qui précèdent ou ponctuent des considérations gnomiques presque toujours paradoxales et ambiguës. » On y entend tout d'abord que Baudelaire ne puise pas dans le fonds des allégories communes mais qu'il en crée de nouvelles et que, même, il en bouleverse profondément l'esprit puisqu'il les conçoit comme des récits (elles sont narratives, se présentent comme des paraboles et des apologues) associés à des moralités (les « considérations gnomiques ») « paradoxales ou ambiguës » – ce que, *a priori*, l'allégorie exclut. A défaut de pouvoir définir le poème en prose baudelairien, Patrick Labarthe tente ainsi de le caractériser en émettant l'idée fort nouvelle d'allégories ambiguës, propres à égarer le lecteur plutôt qu'à l'aider à se diriger : l'invention de ce « quelque chose » que Baudelaire laissera « sans nom » reposerait donc sur une poétique qui favorise l'élaboration d'allégories à rebours, surprenantes et équivoques – le poète lui-même évoquait, dans une lettre adressée à Sainte-Beuve en 1866, « une morale désagréable ». Il conviendra donc, après avoir identifié dans le recueil des « allégories narratives » contrariées et contrariantes, d'examiner dans quelle mesure le principe qui les gouverne ne serait pas extensible à l'ensemble du *Spleen de Paris*, afin d'identifier « l'art de désagréer », peut-être coextensif au projet d'une poésie en prose, pour lequel Baudelaire renonce au « don de

Situation de la question ; définition du champ concerné.

Le sujet (intégralement cité quand il n'est pas très long).

Lecture du sujet

Dégagement de la problématique

Annonce du plan

30 lignes d'introduction

Pas de petit § introductif. Un seul § par section du développement.

Je commence par l'allégorie en gé-



Chers étudiants,

Vos copies m'occupant beaucoup, je réserve encore quelques réflexions pour le premier envoi de janvier. Voici mon corrigé de dissertation, qui se termine par un petit cadeau de Noël. A bientôt !

## Correction de la dissertation

Walter Benjamin écrivait dans ses notes sur Baudelaire, aux environs de 1938 :

« Autant Baudelaire est averti sur son art, autant il est emprunté pour trouver des parades à son époque [...]. Il n'était donc pas un Sauveur, très certainement, ni un martyr, pas même un héros. Mais il avait quelque chose du mime qui doit jouer le « poète » devant un parterre et aux yeux d'une société qui n'a déjà plus besoin d'un véritable poète et ne lui concède plus que le mime comme marge de manœuvre et espace de jeu. »

Je me propose de mêler analyse du sujet et commentaire de vos copies dans un premier temps ; en ce qui concerne la méthode de l'exercice, je vous ai déjà écrit ce que je sais dans un précédent cours.

Structure de la citation :

Première observation : elle est tronquée, le début étant beaucoup plus court que la partie principale ; cela signifie que j'ai eu besoin de donner ces premiers mots pour situer le problème que je posais, qu'ils permettent de comprendre la suite sans être tout à fait le sujet. On comprend que le poète ne sait pas se défendre dans la vie (celle de son temps) mais qu'il est expert en poésie ; on peut en déduire que cette expertise lui permet de trouver des parades obliques à des atteintes portées par l'époque – ce qui signifie bien sûr qu'il est de son temps, que son temps, à quelques égards, le *définit* (au sens étymologique de ce mot : permet de le circonscrire et lui assigne des limites. Je le précise pour introduire la notion d'*espace*, qui apparaît un peu plus loin). Le mot *parades* se comprend dans le contexte de l'escrime, présent dans l'œuvre de Baudelaire (pensez à « Le Soleil » et aux images de duel qui se trouvent dans *Le Spleen de Paris*) : il ne renvoie pas au cirque.

La deuxième phrase définit Baudelaire par la négative, avec l'énumération de trois fonctions possibles mais toutes écartées parce qu'anachroniques : le Sauveur, le martyr et le héros. Les deux premières postures sont romantiques : on reconnaît dans la première le mage et le prophète évoqués par Bénichou, *grosso modo* une figure

apparentée à celle de Victor Hugo. Le martyr traverse aussi la poésie romantique : pensez au pélican de Musset et au pin des landes de Gautier. Les deux figures se rejoignent, elles sont religieuses et même christiques. Voir dans le poète un héros est problématique dans le contexte de « l'époque » parce que le temps des Grecs et des Romains est révolu, qu'il ne s'agit plus de s'élever au-dessus de la condition humaine.

La dernière phrase, plus longue, propose de voir en Baudelaire un mime du « poète », ledit « poète ayant été annoncé par les figures précédentes. Le mime renvoie à un genre mineur, la pantomime, très goûté par Baudelaire (voir *De l'essence du rire*) qui y voit la quintessence du comique ; surtout, le mime est, par définition, en position seconde : il n'est pas mais il joue – ce qui signifie que, selon Benjamin, Baudelaire joue le « poète ». Evidemment les guillemets ont une importance essentielle : il s'agit d'une certaine sorte de poète, qui a été globalement identifiée dans la phrase précédente : pas du poète en général et moins encore du poète tel que Baudelaire en réinvente la fonction. Son inscription dans une époque face à laquelle il est « emprunté », c'est-à-dire maladroit (et pas en train d'emprunter quoique ce soit à quiconque), contraint Baudelaire, poète « averti », à endosser une posture qui n'est pas celle de ses prédécesseurs et qui, même, relève d'une forme de théâtre (puisqu'il est question de mime et de parterre). Sa sensibilité à « l'époque » conduirait donc un nouveau poète à se faire mime du « poète », c'est-à-dire à jouer un rôle qui repose sur un rapport avec des conventions. Le terme de *jeu* est pris ici dans deux acceptions : il faut entendre à la fois ici *rôle*, *jeu dramatique*, et écart – ce que précise l'expression « marge de manœuvre » : l'« espace *de* jeu » est un espace où il y a *du* jeu (de la « marge »).

Avant de dégager une problématique de cette analyse, je fais le bilan des points à ne pas interpréter étourdiment :

- *Emprunté* ne renvoie pas à l'emprunt et au fait de jouer un rôle mais signifie *maladroit*.
- *Trouver des parades* ne renvoie pas au monde de la foire ou du cirque mais appartient au lexique de l'escrime : une parade est une esquive, un moyen d'éviter un coup.
- L'objet du mime est le « poète », lequel est évidemment une abstraction et non une personne – le poète est un rôle : il n'est donc pas question pour Baudelaire de mimer qui que ce soit de réel, encore moins de mimer la réalité (ce qui ne se peut

pas mais j'ai souvent trouvé l'expression dans les copies). Le mime est avant tout un comédien et c'est sur la dimension de l'imitation du « poète », soit sur l'artifice de la posture qu'il adopte, qu'est mis l'accent dans la citation. Il ne faut pas surestimer la dimension silencieuse de la pantomime : au XIXe siècle les pantomimes ne sont pas complètement silencieuses et Baudelaire l'écrit dans « Une mort héroïque » : Fancioulle est spécialisé dans « les rôles muets ou peu chargés de paroles ».

Quant à une problématique :

Je reprends les éléments principaux du sujet :

- La question principale est celle de la posture de Baudelaire, endossant comme un mime le rôle du « poète »,
- Parce qu'il s'inscrit dans une époque qui n'accorde pas de place au poète véritable.

Le problème que nous sommes invités à examiner est donc celui-ci : dans quelle mesure peut-on considérer, à la lecture du *Spleen de Paris*, que Baudelaire contraint par l'époque endosse un rôle de poète ? Vous mesurez le paradoxe : le poète est poète pour autant qu'il joue le « poète », ce qui signifie qu'il faut penser un écart, une médiation – ce qui ne peut que troubler l'intelligence de l'œuvre, la rendre quelque peu opaque.

J'insiste sur « à la lecture du *Spleen de Paris* » : vous devez déduire la pertinence de la proposition de Benjamin *du texte*, en même temps que vous examinez dans quelle mesure elle éclaire *le texte*. Il est aussi grave, dans une dissertation, de négliger le texte que de négliger le sujet : si vous faites appel au contexte, il faut toujours rétablir un lien avec l'œuvre elle-même.

Quant à un plan :

Dans une première partie, il faut toujours déterminer la zone de pertinence immédiate et évidente du sujet (ce qui ne signifie pas que vous tenez la proposition pour vraie : plutôt que vous cernez de quoi, de quel champ, parle l'auteur de la citation) ; c'est l'occasion d'approfondir l'analyse rapidement menée en introduction.

Dans la troisième, vous devez rapporter votre étude du sujet aux enjeux majeurs de l'œuvre. En l'occurrence, pour ce qui nous concerne cette année, la chose n'est pas

trop difficile : il s'agit de la poésie prosaïque (à ne pas confondre avec la prose poétique), une contradiction dans les termes.

Dans la deuxième il faut se débrouiller, trouver le joint. On peut souvent le faire en exploitant la thématique à laquelle renvoie le sujet ou en s'interrogeant sur les moyens par lesquels l'auteur réalise ce qu'il réalise.

J'adopterai le plan suivant :

1. L'exhibition narquoise d'une condition poétique : *Le Spleen de Paris* montre dans le poète un être essentiellement inadapté à l'époque où il vit, d'une façon si voyante qu'on peut soupçonner que Baudelaire raille.
2. Ecouler les rossignols du magasin poétique : cherchant « le possible de la poésie moderne », il commence par la destruction ; il s'empare d'une extraordinaire quantité de lieux communs de la poésie lyrique, qu'il retourne sarcastiquement ; il mime en effet le « poète », en faisant grimacer la Muse.
3. La vengeance du vaincu : cette entreprise mimétique, qui le constitue poète en prose, c'est-à-dire maître d'une poésie prosaïque – ce qui est une contradiction dans les termes – n'a pas de limite, c'est la loi du second degré. Mimer le « poète », c'est aussi mimer le poète, multiplier les plans énonciatifs et les écraser, susciter le vertige.

## Introduction

A quelques reprises, Baudelaire a invoqué la protection de « la Muse des derniers jours », comme il saluait les « inventions de nos Muses tardives » dans l'idée extraordinaire que se posait désormais la question du « possible de la poésie moderne », suivant une formule rapportée au nom de Victor Hugo. Vigny, composant *Stello*, et Balzac, inventant Lucien de Rubempré, avait ouvert le chemin d'une telle réflexion, qui instaurait la nécessité d'une conciliation entre le poète et son temps : cela revenait à renoncer à toute prétention, classique et encore romantique, à l'absolu et à l'éternité. Dans le même esprit Walter Benjamin, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, affirmait la singularité d'une entreprise qui consiste pour le poète, obligé d'en finir avec de nobles postures que le monde n'attend plus de lui, à perpétuer la poésie par la voie modeste et hautement paradoxale de l'histrionisme : « Autant Baudelaire est averti sur son art, écrivait-il, autant il est emprunté pour trouver des parades à son époque [...]. Il n'était donc pas un Sauveur, très certainement, ni un martyr, pas même un héros. Mais il avait quelque chose du mime qui doit jouer le « poète » devant un parterre et aux yeux d'une société qui n'a déjà plus besoin d'un véritable poète et ne lui concède plus que le mime comme marge de manœuvre et espace de jeu. » Une poésie nouvelle, moderne, se réaliserait donc à la faveur d'un *jeu*, au sens où le poète endosserait un rôle à la façon d'un comédien et où, de cette manière, il se donnerait une « marge de manœuvre ». A la suite du désastre de 1857, il semble bien que Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, exhibe de la façon la plus narquoise quelle condition est devenue celle du poète et que même il s'attache, d'une façon systématique et jusqu'à susciter le vertige, à écouler ce que Balzac appelait, dans *Illusions perdues*, les « rossignols » du magasin poétique. Après nous être attachée à montrer quel portrait le poète trace de lui-même, nous examinerons donc comment il s'emploie sarcastiquement, à détruire de l'intérieur une image convenue du poète : on verra que l'exercice du second degré, le passage à la puissance, le conduit à l'élaboration d'une œuvre qui s'ouvre à l'infini par le bas, et non plus par le haut – en suscitant le vertige.

### I L'exhibition narquoise d'une condition

#### 1. Un siècle abominable

Si Baudelaire, dans sa dédicace à Houssaye, se réclame d'une forme nouvelle de



Chers étudiants,

Cette dernière liasse est composite. Les 19 premières pages forment un développement de mon corrigé de dissertation. Suivent une carcasse de leçon relative au comique et une autre relative à la peinture.

En dehors de quelques erreurs de ponctuation que vous aurez rectifiées vous-mêmes, j'ai laissé dans mon précédent cours deux petites horreurs qu'il faut corriger tout de suite : p. 2, il faut lire « *quoi que* ce soit à quiconque » et j'ai plusieurs fois oublié le point d'exclamation de « Assommons les pauvres ! ».

Me relisant, des idées se sont affinées dont je vous fais part ici, en même temps que me venaient à l'esprit des sujets de leçons possibles, ceux-ci :

- La mort
- Le temps
- Le diable
- Le lecteur
- Le bestiaire
- Le voyage
- Le vrai et le faux

Nous les traiterons pendant votre préparation à l'oral.

Un rappel important à propos du titre de l'œuvre : *Petits poèmes en prose* n'est pas le sous-titre du *Spleen de Paris*, malgré ce que suggère la couverture de votre édition, mais une autre façon qu'a eue Baudelaire de désigner le recueil. Vous observez aussi que, p. 57, on lit *Le Spleen de Paris* pour faire pendant aux *Fleurs du mal* ; c'est là un choix de Jean-Luc Steinmetz, s'appuyant sur la correspondance où cette formule apparaît, sans qu'on sache du tout s'il s'agit d'un titre imaginé par Baudelaire.

Précisions quant à la correction de vos copies

Je me fonde, pour vous noter, sur la moyenne des notes de dissertations données au concours On lit, dans le dernier rapport du jury de l'Agrégation interne de Lettres modernes, page 13, que la "moyenne des candidats non éliminés" est de 07, 41 / 20.

([http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg\\_int/56/7/lettres\\_mod\\_341567.pdf](http://cache.media.education.gouv.fr/file/agreg_int/56/7/lettres_mod_341567.pdf))

07 n'est donc pas du tout une note déshonorante. Mes critères pour vous noter sont :

- La pertinence de votre développement par rapport au sujet proposé, étant entendu qu'un sujet consiste dans la mise en rapport d'une question et d'une œuvre.
  - Il s'ensuit que sont fortement sanctionnées les copies dont le développement est fondé sur un contresens (par exemple quand on n'a pas saisi qu'il s'agit ici de mimer le « poète » et non autre chose),
  - Ainsi que les copies dont l'auteur paraît oublier l'œuvre et se consacre à la biographie de Baudelaire, aux *Fleurs du mal*, à l'histoire du XIXe siècle, à des généralités.

Dans ces deux cas, la note descend en-dessous de 07. J'échelonne les notes en fonction de la gravité des écarts que j'observe par rapport à la question posée (la citation) et par rapport à l'œuvre.

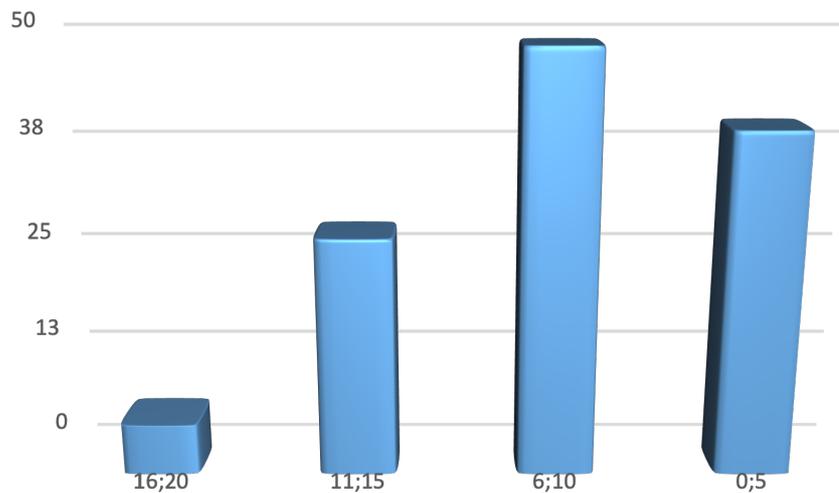
- La maîtrise de l'exercice de la dissertation, dont je rappelle qu'il obéit à des règles que j'ai précisées dans un envoi précédent ; vous devez impérativement mener une *démonstration* argumentée et fondée sur votre connaissance du texte.
- Il va sans dire que les erreurs factuelles concernant l'œuvre peuvent aggraver la situation tandis que la pertinence d'observations de détails dans un ensemble globalement défaillant par rapport au sujet peut légèrement compenser ladite défaillance.
- Les fautes de langue sont évidemment inacceptables dans la dissertation d'un candidat à un Agrégation de Lettres.

J'ai corrigé cette année 125 copies dont 2 non notées (il s'agissait de plans détaillés) ; la moyenne est de 07, 71, la médiane est de 07. La meilleure note est 18, la plus mauvaise est 02.

L'ensemble se répartit de la façon suivante :

De 0 à 5 : 40 ; de 6 à 10 : 49 ; de 11 à 15 : 28 ; de 16 à 20 : 6.

Soit :



Je vous propose maintenant de relire le corrigé de la dissertation « Benjamin » en le complétant, dans ses marges, par les considérations qui suivent et qui, généralement, présentent des interprétations de textes que je ne vous ai pas encore données. J'indique à mesure les paragraphes auxquels renvoient mes développements. Comme toujours : si vous trouvez difficile un de ces développements, si vous avez l'impression de ne pas pouvoir aisément vous l'approprier, sautez-le et n'insistez pas ; ne courez pas le risque d'être incohérents en maniant des idées qui ne seraient pas devenues les vôtres.

## Introduction

Il aurait été possible d'analyser le sujet tiré de Benjamin en évoquant deux points :

- On pouvait rappeler ces vers du « Reniement de saint Pierre », dans *Les Fleurs du mal* :

« - Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait

D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve. »

La proposition est, en effet, non seulement celle d'un homme souffrant dans son temps, mais celle du poète : c'est à la place d'un poète « Sauveur », « martyr » ou « héros » qu'il renonçait déjà, suivant cette déclaration. Le mot sera entendu ; on lit dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens*, le premier recueil de Verlaine :

— Aujourd’hui l’Action et le Rêve ont brisé  
 Le pacte primitif par les siècles usé,  
 Et plusieurs ont trouvé funeste ce divorce  
 De l’Harmonie immense et bleue et de la Force.  
 La Force qu’autrefois le Poète tenait  
 En bride, blanc cheval ailé qui rayonnait,  
 La force, maintenant, la Force, c’est la Bête  
 Féroce bondissante et folle et toujours prête  
 À tout carnage, à tout dévastement, à tout  
 Égorgement d’un bout du monde à l’autre bout !  
 L’Action qu’autrefois réglait le chant des lyres,  
 Trouble, enivrée, en proie aux cent mille délires  
 Fuligineux d’un siècle en ébullition,  
 L’Action à présent, — ô pitié ! — l’Action,  
 C’est l’ouragan, c’est la tempête, c’est la houle  
 Marine dans la nuit sans étoiles, qui roule  
 Et déroule parmi des bruits sourds l’effroi vert  
 Et rouge des éclairs sur le ciel entr’ouvert !

Ces vers forment une paraphrase de ceux du « Reniement de saint Pierre ». Ils trouvent un prolongement, sans les avoir nécessairement inspirés, dans ces mots de la lettre de Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871 (la grande lettre dite « du Voyant ») : « En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l’Action [...]. « Après avoir défini le poète comme « voleur de feu », Rimbaud poursuit au futur :

« Toujours pleins du Nombre et de l’Harmonie ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque. L’art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l’action, elle sera en avant. »

Où l’on aperçoit bien que la question est celle de la place du poète dans son temps, que rôde le souvenir manifestement nostalgique d’une époque où il avait une place et que s’aperçoit l’horizon d’un bouleversement au terme duquel la poésie gouvernerait le monde concret, celui des hommes.

- Le second point qui aurait pu être développé était une lecture, dans cette perspective, d’ « Une mort héroïque », dont la proposition de Benjamin pourrait

constituer la glose. Voici (je développe, bien sûr, plus qu'on ne peut le faire dans une dissertation) :

Le premier paragraphe du texte oppose « les choses sérieuses » aux occupations de Fancioulle, qui est « voué au comique ». Il sera en effet question de rires par la suite, nul doute que Fancioulle puisse être perçu comme un clown. Je relève cependant que le sérieux est quant à lui associé à la politique et que l'attraction de celle-ci sur l'artiste est donnée pour « bizarre ». D'évidence, on se trouve dans un temps où « l'action n'est pas la sœur du rêve » et où celui en qui on peut reconnaître un double du poète ne peut camper ni en « Sauveur » ni en « héros ». Bien plus, l'impulsion qui l'a conduit à tenter d'agir (« que les idées de patrie et de liberté s'emparent despotiquement du cerveau d'un histrion ») est implicitement rapportée à une instance rencontrée dans « Le Mauvais Vitrier » et « Assommons les pauvres ! » : « *the imp of the perverse* » d'Edgar Poe, le « démon de la perversité ». Notez que la tentation révolutionnaire de Fancioulle est liée, aux yeux des « hommes de bien » (désignation évidemment ironique), à sa mélancolie ; il est supposé appartenir à la catégorie des « individus d'humeur atrabilaire » qui paraissent mépriser la société puisqu'ils ne la consultent pas. On est en droit de reconnaître ici la position de Baudelaire, raillant les invocations modernes des « immortels principes de 89 » dans « Le Miroir ». Manifestement, Fancioulle vit dans un monde qui ne reconnaît pas de place au poète, qui lui dénie manifestement les hautes fonctions énumérées par Benjamin.

Cependant la mort de Fancioulle est annoncée par le titre comme « héroïque » : l'adjectif exprime-t-il l'idée d'une grandeur inscrite dans le fait d'être sacrifié pour un idéal politique ? Alors, les « gentilshommes mécontents » qui conspiraient avec Fancioulle et sont finalement « effacés de la vie » connaîtraient eux aussi « une mort héroïque », ce que rien ne permet d'établir dans le texte. On doit en déduire que c'est la *manière* dont il meurt qui fait du bouffon un héros et que Baudelaire définit une forme nouvelle d'héroïsme, d'ordre artistique.

Le narrateur émet l'hypothèse que « le Prince voulait juger des talents scéniques d'un homme condamné à mort [...] et vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste pouvaient être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se trouvait ». Cette « expérience physiologique » conduit au moins le narrateur à une conclusion : « le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe » (il est bien sûr intéressant que ce soit le narrateur qui tire une loi de l'expérience attribuée au Prince,

qu'il relaie donc ce dernier). Dans une certaine mesure, l'expérience en cause réalise concrètement l'hypothèse de Benjamin : le « poète » étant condamné (j'ôte à dessein la suite, « à mort », pour mettre l'accent sur l'idée que c'est la *fonction* qui est visée avec l'individu), que lui reste-t-il à faire ? du moins, répond Baudelaire, il « peut jouer la comédie ».

J'insiste sur ce point singulier : dans le contexte, l'axiome énoncé par Baudelaire est étrange ; on aurait pu lire que *Fancioulle* « peut jouer la comédie au bord de la tombe » mais il est écrit que c'est « le génie » qui a cette capacité, juste après une mention de « l'Art », en général. A ce moment, on doit comprendre, me semble-t-il, que demeure à l'artiste de génie la ressource, « au bord de la tombe », de « jouer la comédie » avec « ivresse », jusqu'à s'installer mentalement dans « un paradis » ; jouer la comédie, ce serait ainsi élever l'art à la puissance (comme on dit en mathématiques : c'est l'idée de multiplier le nombre par lui-même, de le porter au carré, à la puissance 3 ou  $n$ ). Que l'artiste en question soit un comédien, son œuvre ultime consiste à se mimer lui-même, à se faire le comédien de sa propre vie ou plus précisément de sa propre mort : au bouffon condamné demeure la ressource, au bord de sa tombe, de « bouffonner la mort », suivant la curieuse expression qui se trouve un peu plus loin. En transposant à peine, on peut donc dégager provisoirement de l'anecdote cette morale : quand l'action a cessé d'être la sœur du rêve et que le poète n'a plus de place dans la société, que même il est condamné, du moins peut-il encore se faire le mime de soi-même c'est-à-dire jouer sa propre mort en même temps qu'elle a lieu.

Voilà qui signifie l'installation d'une ligne de démarcation, d'un écart intime, d'une différence venant traverser le même et y inscrire une indécidable altérité ; on comprend alors que le bouffon qui joue la mort qu'il vit cependant, qui donne le spectacle de son propre effacement de la société tout en le réalisant effectivement, porte une auréole, certes, mais que cette auréole soit « invisible », comme la marque d'une élection à rebours dont on trouvera des variantes dans le recueil : c'est l' « auréole sulfureuse » du dernier enfant des « Vocations » en qui le poète se découvre « un frère » ; c'est celle que certain « buveur de quintessences » a perdue, un « insigne » dont la disparition est paradoxalement marquée – je veux dire que l'auréole disparue (dans « Perte d'auréole ») a une forme de présence ou que son *absence* désormais constitue un insigne, raison pour laquelle l'interlocuteur du défunt « buveur de quintessences » le reconnaît malgré tout (de même que le narrateur d' « Une mort héroïque » est seul à voir

l'auréole invisible), parce que d'évidence il appartient à la même famille, qu'il est au moins le bon lecteur. Jouant sur l'image liminaire du texte, j'ajouterais que le poète demeure poète même quand il mange sa soupe, « toujours poète, même en prose » mais que, dans ce cas, l'effacement de sa différence, de son insigne, de la marque de son éléction, est actif : la langue de ce poète n'est pas le vers, le vers a été défait mais sa prose est traversée par la différence intime que je disais (liée à l'opération du mime de soi-même), dont l'invisibilité paradoxale de l'auréole est le signe. Pensez à Flaubert, affirmant :

« La prose est née d'hier ; voilà ce qu'il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites ; mais celles de la prose, tant s'en faut. »

Flaubert ajoute (dans sa correspondance) que « la forme, en devenant habile, s'atténue » et qu'il aspire lui-même à « donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) ». L'atténuation de la forme a à voir avec la perte de l'auréole, que je disais active, et la manière dont est ici repris le mot *prose* exprime littéralement l'idée d'une élévation à la puissance qui constitue elle-même la poésie de la prose en question. Pensez encore à Mallarmé, évoquant à son tour un thyrses : « toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rythmes dissimulés : selon un thyrses plus complexe ». La complexité de ce « thyrses » réside précisément dans l'atténuation de la forme, l'effacement de l'insigne, la présence désormais indécélable de l'auréole.

L'héroïsme de la mort de Fancioulle tient donc à sa « forme » : il réside dans la confusion réalisée de la chose et du jeu, dans le fait même de ce que Baudelaire appelle un « chef-d'œuvre d'art vivant », par une formule oxymore comparable à « poésie prosaïque ».

On sait que Fancioulle a la faculté prodigieuse de devenir le personnage qu'il incarne :

« [...] être, relativement au personnage qu'il est chargé d'exprimer, ce que les meilleures statues de l'antiquité, miraculeusement animées, vivantes, marchantes, voyantes, seraient relativement à l'idée générale et confuse de beauté, ce serait là, sans doute, un cas singulier et tout à fait imprévu. Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation, qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle. »

Le comble de l'acteur, au-delà de paraître le personnage, est donc de l'être ; le principe consiste bien à inscrire l'écart (c'est-à-dire la poésie) en soi-même. On observe que se trouve, dans *Le Spleen de Paris*, deux figures de statues animées qui sont la belle Dorothée et la seconde veuve des « Veuves. Dorothée, « belle et froide comme le bronze », a un pied « pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées » et la veuve majestueuse n'a pas « sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé », on devine « sa jambe de statue » (le poème rappelle « A une passante ») ; toutes deux sont ainsi des « chefs-d'œuvre d'art vivant », de « parfaites idéalizations » dont on peut penser qu'elles sont la visée de Baudelaire lui-même composant les petits poèmes en prose. Voilà qui jette un jour particulier sur « Le Fou et la Vénus » : le vœu du fou, que s'anime la statue, pourrait s'accorder à celui d'humaniser Vénus, d'abaisser la poésie à la prose sans qu'elle cesse d'être poésie.

Mais on perçoit bien un paradoxe : qu'il « bouffonne la mort » ou qu'il ne la bouffonne pas, quoi qu'il en soit Fancioulle meurt et réalise ainsi l'œuvre : voilà un singulier théâtre qui n'est pas une image du monde mais qui *est* le monde, qui se confond avec lui ; c'est-à-dire que voilà un signe qui se confond avec son référent, suivant un système d'adhérence évidemment embarrassant car il faut imaginer la possibilité d'un objet qui serait à lui-même son propre signe, qui se distinguerait intimement de lui-même. Le dessin de cette limite est la dimension poétique de la prose.

## I 1 Un siècle abominable

Notez que la satire du monde contemporain en passe implicitement par un jeu sur quelques références littéraires, à la fois philosophiques et poétiques. La première, envahissante, est la référence à Rousseau dont il faut reconnaître au moins l'ombre dès qu'il est question de bonté de l'homme, de philanthropie, de fraternité, et même de bonheur pour tous, en même temps qu'il apparaît discrètement, par exemple à travers une formule comme « le promeneur solitaire », comme un modèle : on se trouve bien sûr au cœur d'une ambiguïté.

L'autre référence, implicite, convoque Victor Hugo à qui, je le rappelle, étaient dédiés « Le Cygne », « Les Petites Vieilles » et « Les Sept Vieillards » des nouvelles *Fleurs du mal* (le recueil de 1861). Baudelaire exploite visiblement sa veine humanitaire ; *Les Misérables*, paru en 1862 est par conséquent très présent à son esprit dans les principales années de composition du *Spleen de Paris*. C'est en effet Hugo qui a inventé la figure de l'enfant dans la poésie, les créations de Cosette et surtout de Gavroche sont

évidemment majeures dans le contexte du *Spleen de Paris* – à ce détail, qui n'est pas mince, que les enfants de Baudelaire n'ont aucunement l'innocence en partage et que, au contraire, ils donnent la preuve que l'homme n'est pas naturellement bon. Bien plus, le début des « Veuves » est une reprise de quelques mots d'un article de 1861 qu'il reprend dans sa critique des *Misérables* :

[...] le poète se montre toujours l'*ami attendri de tout ce qui est faible, solitaire, contristé ; de tout ce qui est orphelin : attraction paternelle*. Le fort devine un frère dans tout ce qui est fort, mais *voit ses enfants dans tout ce qui a besoin d'être protégé ou consolé*. C'est de la force même, et de la certitude qu'elle donne à celui qui la possède, que dérive l'esprit de justice et de charité. Ainsi se produisent sans cesse dans les poèmes de Victor Hugo ces accents d'amour pour les femmes tombées, pour les pauvres gens broyés dans les engrenages de nos sociétés, pour les animaux martyrs de notre gloutonnerie et de notre despotisme.

Un peu plus haut, il appelait le même Hugo « le promeneur » et « l'homme solitaire », ce qui renforce mon idée d'une superposition de sa figure à celle de Rousseau. Il faut relever cependant que la critique des *Misérables* se termine par ces propos pour le moins réservés :

*Les Misérables* sont donc un livre de charité, un étourdissant rappel à l'ordre d'une société trop amoureuse d'elle-même et trop peu soucieuse de l'immortelle loi de fraternité ; un plaidoyer pour les misérables (ceux qui souffrent de la misère et que la misère déshonore), proféré par la bouche la plus éloquente de ce temps. Malgré tout ce qu'il peut y avoir de tricherie volontaire ou d'inconsciente partialité dans la manière dont, aux yeux de la stricte philosophie, les termes du problème sont posés, nous pensons, exactement comme l'auteur, que des livres de cette nature ne sont jamais inutiles.

Où je relève, bien sûr, la suggestion d'une « tricherie volontaire » ou d'une « inconsciente partialité », qui jette un jour sur « La Fausse Monnaie ». L'une des questions majeures posées par *Le Spleen de Paris* est celle de la légitimité de l'entreprise poétique dans un temps de misère : de la pertinence, de la justesse ou de l'honnêteté, quant aux pauvres c'est-à-dire quant à tous, attachée au projet d'une œuvre qui en fasse sa « pâture » (le mot se trouve dans « Les Veuves »).

De plus Baudelaire écrivait à sa mère, en août 1862, à propos d'une réponse de Hugo charmé : « Ce livre est immonde et inepte. J'ai montré, à ce sujet, que je possédais

l'art de mentir. Il m'a écrit, pour me remercier, une lettre absolument ridicule. Cela prouve qu'un grand homme peut être un sot. » C'est fausse monnaie pour fausse monnaie : tricherie de Hugo pour mensonge de Baudelaire... Que Baudelaire copie quelques lignes de l'article dans « Les Veuves », grand texte de compassion à la misère des pauvres (c'est-à-dire aussi qu'il introduise dans le poème ce qui n'était précédemment que prose journalistique), relève du détournement de sa propre parole et engage le lecteur averti (celui qui a lu le compte rendu) à la défiance ; en même temps, et on retrouve l'imperturbable et vertigineuse logique baudelairienne, la répétition doit marquer la différence, indiquer que « ce n'est pas la même chose » qui se joue dans *Le Spleen de Paris*. Le mensonge quant à Hugo pourrait devenir vérité du *Spleen de Paris*.

[J'ajoute que, parmi les nombreuses réactions hostiles qu'a suscitées *Les Misérables*, présente un intérêt spécial celle des frères Goncourt, qui ont écrit *Germinie Lacerteux* en grande partie contre Hugo ; l'événement n'était pas anodin puisque, de ce roman, est né tout le mouvement naturaliste.]

I 3 Clowns tristes

L'albatros et le mime

Dans *Les Fleurs du mal* se trouve une figure qui est l'anticipation des clowns tristes du *Spleen de Paris*, c'est l'albatros du deuxième poème de la section « Spleen et idéal ». Il ne s'agit pas là d'un bouffon « volontaire » (pour reprendre un mot de « Le Fou et la Vénus ») mais d'une victime dont s'amuse un public de bourreaux. La situation fait du grand oiseau la parodie de soi-même, « roi de l'azur » déposé sur « les planches » d'un théâtre improvisé ; la grimace infligée à ce qui fut la grâce s'exprime par la suite des parallélismes des vers 9 et 10 :

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !

Lui naguère si beau, qu'il est comique et laid !

Que « l'autre mime, en boitant, l'informe qui volait » désigne la marche de l'albatros comme la dégradation du vol. Enfin l'exil et les huées lui définissent une nouvelle place, une nouvelle « marge de manœuvre » qui est celle du grotesque. C'est précisément l'exil du poète qui paraît ici le condamner à l'imitation parodique de soi-même : affaire de *déplacement*, de décalage, d'écart.

A propos de « L'Héautontimorouménos » et de la « vorace Ironie » :

« Le Mauvais Vitrier » et « Assomons les pauvres ! » procèdent de la logique de « L'Héautontimorouménos », bourreau de soi-même à travers ses victimes, inspiré par le

« démon de la perversité » suivant Edgar Poe. Très ordinairement, Baudelaire associe l'ironie au miroir, au principe du dédoublement d'une chose par son image, et l'on peut raisonner en termes d'*effet de retour*. La *réflexion* (au sens physique de ce mot) est un tel retour du *même* secrètement *altéré* (devenu autre) : c'est ce qui se produit quand le poète mime le « poète ». En d'autres termes, l'ironie procède à une défiguration, non seulement au sens où elle enlaidit mais au sens où elle brise la figure dans son principe, qui est de relier l'objet matériel, qu'elle constitue, à l'idée dont elle procède (je rappelle que, étymologiquement, la figure est un modelage conçu à partir d'une forme, l'Idée : un moulage présentant la trace de son idéalité – Auerbach a consacré à ce point un passionnant petit essai, *Figura*). On peut considérer dans cette perspective qu'il en va, bien sûr, de défiguration dans « Le Galant Tireur », où l'amant de son exécration muse décapite « cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine » : la poupée est la version foraine de la Vénus de « Le Fou et la Vénus » ; il est bien intéressant que sa décapitation présuppose la substitution mentale de l'exécration muse qui déjà faisait grimacer la Beauté. Ce geste est un concentré d'ironie.

## II 1 Liquider les « rossignols » du magasin poétique

### Le cas de « La Corde »

« La Corde » transpose dans le domaine de la peinture l'opération consistant à se débarrasser des artifices traditionnels devenus obsolètes (c'est la question de la « décrépitude » de l'art dont il est question dans une lettre de Baudelaire à Manet que j'évoquerai un peu plus loin). On peut certes lire ce texte comme la relation d'un fait divers, comme une méditation sur le « paradoxe de l'aumône », un dépliement figuratif de l'hypothèse émise dans « Le Joujou du pauvre » de nettoyer le pauvre de « la patine de la misère » pour laisser voir sa beauté ; d'aucuns, comme Steve Murphy, y ont vu une attaque contre Manet, le dédicataire de ces pages.

L'une d'entre vous m'a récemment rappelé l'interprétation du texte par Philippe Bonnefis (mentionnée dans une note de votre édition), qui relevait une possible analogie, à cause des mentions d'un panneau, d'une corde et d'un clou dans le poème, entre le modèle pendu et un tableau, et qui suggérait de voir dans le geste consistant à délivrer le cadavre du cordon une image d'accouchement. Cette interprétation excitante me laisse assez perplexe, comme toute interprétation dont il me semble ne rien pouvoir faire dès lors que je ne la relie pas à l'enjeu des petits poèmes en prose. J'ai tenté de

reprandre le texte et j'y ai trouvé le « joint » qui me manquait, « joint » qui permet, en particulier, de saisir une forme de proximité entre « La Corde » et « Une mort héroïque ». Voici.

Lecture de « La Corde » et quelques considérations autour de Manet :

Suivant la perspective que je propose, on doit être sensible d'abord au fait que le poème soit explicitement consacré à la défaite d'une noble illusion, celle de l'exclusivité, de l'absolu de l'amour maternel. Dissiper une illusion, c'est faire voir la réalité, se détacher d'un lieu commun qui est aussi poétique et empreint de grandeur (voilà un aspect de la démolition du lyrisme, du « démontage impie de la fiction » poétique, qui forme un objet principal du *Spleen de Paris*). Je ne sais pas dans quelle mesure on peut dire que Baudelaire exhibe une « ficelle » mais la chose est possible, comme est possible que la belle robe de la poésie classique montre ici la corde (je veux dire : son usure).

Artiste habile à déceler l'or sous la patine de la misère, le peintre a mis à exécution ce qui pouvait n'être (et qui n'était, dans « Le Joujou du pauvre ») qu'une expression clichée ; il doit jouir par conséquent de la complicité du poète qui partage avec lui la même expertise. Voilà donc le jeune garçon installé dans l'atelier : à la façon d'un « mime », il est figé dans les postures les plus variées, sur la toile du peintre qui lui a « fait porter le violon du vagabond, la Couronne d'Epines et les Clous de la Passion, et la Torche d'Eros », le transformant « tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en amour mythologique ». Le point est d'importance : par cette énumération, le peintre dévoile un arbitraire ; le modèle est un simple instrument, il a pour seule fonction de creuser un passage vers une figure idéale, qu'il n'est pas et qu'il ne devient pas ; le peintre produit donc le contraire de « chefs-d'œuvre d'art vivant ». L'enfant meurt bientôt du fait de son installation dans l'atelier : soit qu'il ne s'adapte pas à sa nouvelle existence, soit qu'il mange du plomb et souffre de saturnisme, dans tous les cas la peinture le tue. Le voilà donc pendu « au panneau de cette armoire » :

Ses pieds touchaient presque le plancher ; une chaise, qu'il avait sans doute repoussée du pied, était renversée à côté de lui ; sa tête était penchée convulsivement sur une épaule ; son visage, boursoufflé, et ses yeux, tout grands ouverts avec une fixité effrayante, me causèrent d'abord l'illusion de la vie. Le dépendre n'était pas une besogne aussi facile que vous le pouvez croire. Il était déjà fort roide, et j'avais une répugnance inexplicable à le faire brusquement

tomber sur le sol. Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l'autre bras, couper la corde.

Le passage n'est pas facile à élucider mais on peut retenir l'interprétation de Philippe Bonnefis mentionnée dans la note de l'édition : le peintre réaliserait ici, par la parole, un portrait du modèle mort, en pied et déjà suspendu à sa cimaise ; surtout le modèle mort, comme il convient si on assimile sa mort à son transfert à la toile (suivant la logique décrite dans « Le Portrait ovale » d'Edgar Poe), « donne l'illusion de la vie ». J'insiste un peu : l'expression ne suggère pas que le jeune garçon paraît vivant mais suggère l'idée d'un portrait parfaitement réussi, qui n'ait rien de commun avec les Eros porteurs de torches.

Le modèle mort réalise donc un tableau, suivant la logique contrariante identifiée dans l'histoire du bouffon « bouffonnant la mort », qu'il vit : je veux dire par là que le modèle mort *constitue* le tableau au lieu qu'un modèle prenne la pose d'un mort et permette la réalisation d'un tableau. De plus, cette mort par pendaison n'est pas n'importe laquelle ; il s'agit, à en juger par le geste qui s'impose au peintre, de l'équivalent d'une crucifixion puisqu'on lit :

Il était déjà fort roide, et j'avais une répugnance inexplicable à le faire brusquement tomber sur le sol. Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l'autre bras, couper la corde.

S'esquisse ainsi une sorte de déposition de croix, ce qui explique la formule : « tout était accompli », qui rappelle (comme l'indique la note de l'édition Steinmetz) le « *Consumatum est* » des Evangiles, ainsi que l'insistance du texte sur le « clou » et la « relique ». Je rappelle ce passage de « L'Ecole païenne » qui montre que Baudelaire identifie la crucifixion à une pendaison :

Exprimez-vous la crainte, la tristesse de voir l'espèce humaine s'amoindrir, la santé publique dégénérer par une mauvaise hygiène, il y aura à côté de vous un poète pour répondre : « Comment voulez-vous que les femmes fassent de beaux enfants dans un pays où elles adorent un vilain pendu ! » - Le joli fanatisme !

Les dépositions de croix font partie, comme les Eros à la torche et les Christs couronnés d'épines, des poncifs de la grande peinture ; mais ici il ne s'agit plus d'un poncif puisque le peintre est conduit à en réaliser effectivement une.

Le narrateur de ce récit déclarait rapporter l'anecdote pour illustrer l'idée que l'amour maternel n'a rien d'irréductible ni d'absolu, qu'il relève de l'illusion

communément partagée, voire du mythe – son ambition était de le démystifier. Il est bien possible que Mme Aupick soit visée par le poème mais la chose est bien difficile à démontrer, elle n'est pas exactement d'ordre poétique et me paraît plutôt assombrir qu'éclairer le texte que je prends le parti de lire, comme les autres, comme une manière d'exhibition de ce que *fait* Baudelaire dans ses petits poèmes en prose.

Dans la culture occidentale, c'est à la figure de la Vierge qu'est associée traditionnellement l'idée que l'amour maternel est indépassable, en particulier quand elle se présente en *Pietà*. C'est bien la question. Si l'enfant mort est assimilable au Christ, alors son indigne mère, qui veut tirer profit des superstitions associées aux cordes des pendus, est une image dégradée de la Vierge, figure dont elle dénonce implicitement la fausseté. Il est remarquable qu'alors le peintre éprouve la nécessité de se remettre vivement au travail :

Il ne me restait plus qu'à me remettre au travail, plus vivement encore que d'habitude, pour chasser peu à peu ce petit cadavre qui hantait les replis de mon cerveau, et dont le fantôme me fatiguait de ses grands yeux fixes.

Il semblerait qu'à ce moment le peintre chasse l'image mentale du « petit cadavre » en la projetant sur une toile, qu'il réalise un ultime tableau, où le modèle mort pose pour lui-même, après son « sacrifice » (je file l'image du Christ). Le tableau dont il s'agirait n'aurait plus rien de commun avec les représentations classiques du Christ, il dissiperait le prestigieux halo des images et des idées convenues ; « perte d'auréole », donc, pour le peintre comme pour son nouveau Christ.

« La Corde » relaterait ainsi le moment où Manet devient, suivant les termes que Baudelaire employait dans l'une de ses lettres, à propos d'*Olympia*, « *le premier dans la décrépitude de [son] art* » (c'est l'auteur qui soulignait ces mots dans une lettre de 1865). A travers ce récit, le peintre relaterait de la sorte l'histoire d'un passage, du système de l'Idéal à celui du modèle – pour reprendre les termes d'un ancien essai de Baudelaire, « De l'Idéal et du modèle ». Je serais portée à penser que rôde là un souvenir du Caravage et des enfants qu'il croisait sur les chemins, dont il fit par exemple les modèles de son petit Bacchus ou d'un premier « enfant aux cerises », le tableau (ou plutôt les deux tableaux) intitulé *Enfant mordu par un serpent*. Il se trouve que l'une des toiles les plus scandaleuses du peintre italien, celui que Poussin accusait de « détruire la peinture » (c'est-à-dire de dénouer le lien qui rattache la figure à l'Idée), était *La Mort de la Vierge*, pour lequel avait « posé » un cadavre déjà verdâtre ; quant aux « grands yeux

fixes » de l'enfant mort, ils ne vont pas sans rappeler le célèbre masque de Méduse – du même Caravage.

Qu'on pense un peu à *Olympia* : convoquant dans son titre le séjour des dieux antiques, la toile évidemment congédie Vénus ou, plus exactement, lui substitue le modèle, Victorine Meurent – je dis qu'il y a là substitution du modèle, ou que le modèle et « l'idée » se confondent parce que la représentation de ce corps retient pour elle-même, en toute opacité, sans faire aucunement signe « au-delà ». Inversement, l'artifice est exhibé, c'est-à-dire que la forme de l'œuvre *réalise* l'enjeu de l'évanouissement de la coupure sémiotique (qui sépare le signifié du signifiant comme le signe du référent : plus exactement, l'écrasement du signe et de son référent est l'analogie de l'écrasement du signifié et du signifiant, qui s'effectue, qui a lieu par la parfaite appropriation de la forme et du fond). L'étalement de la couleur sur la toile confine à l'abstraction et la réduction extrême de la perspective (observable aussi dans le portrait de Jeanne Duval conservé à Budapest, et qui rappelle l'étagement suggéré dans « Les Bijoux », où la femme couchée est en même temps, étrangement, dressée) impose ce que les critiques d'art appellent « la planéité du plan ».

Dans une très large mesure, le jeu de Manet avec « l'idéal » est assimilable à celui de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* et on peut considérer que le dégagement de la matérialité du tableau auquel se livre le peintre a à voir avec le maniement de la prose (s'approchant de la langue dans la matérialité brute) par Baudelaire ; les deux opérations ont pour effet une forme de ravalement visible, très finement marqué, de « l'idéal », qui peut faire dire que Manet « détruit la peinture » et que Baudelaire « détruit la poésie », que chacun n'est « que le premier dans la décrépitude de [son] art ». L'équivalent de l'auréole invisible, du bien complexe « thyrses » de la prose est montré sur le tableau de Manet : c'est le ruban qui sépare la tête du corps d'Olympia ; dans le poème de Baudelaire, c'est la ficelle si mince qu'elle s'est incrustée dans les chairs du petit modèle.

Voilà plus exactement une sorte de portrait du modèle, objet aussi paradoxal que le comédien jouant le rôle de soi-même agonisant dans « Une mort héroïque », c'est-à-dire un cas d'imitation très singulier – portraituré, le modèle se confond avec l'idéal, le signe se confond avec l'objet ; c'est pourquoi je vois dans la trop mince corde, dans la ficelle enfin exhibé, l'image de la coupure sémiotique devenue presque invisible, de la limite qui sépare intimement, en elle-même, la chose de son signe. Cette interprétation

peut se renforcer d'une autre observation : cette pendaison vaut presque décollation puisqu'elle maintient le corps entier tout en le scindant, et que précisément elle sépare cependant la tête (l'ordre idéal, sinon idéal) de la matière charnelle, qui entretiennent l'une avec l'autre un rapport apparenté à celui du référent (le corps) au signe (la tête). On comprend que la corde en question ait du prix, ce qui est l'objet de la chute de l'histoire. On comprend bien aussi que la question principale alléguée par le conteur soit relative à l'illusion : l'objet du poème en prose est de réaliser un « chef-d'œuvre vivant » : non de créer l'illusion mais de travailler la matière jusqu'à ce que celle-ci dégage son ombre, son double, son signe. Peut-être la dualité déjà observée dans la plupart des poèmes renvoie-t-elle à la même corde, dessine-t-elle la ligne sinueuse, le « thyrses » de la poésie en prose. Ce thyrses est celui du rapport entre le modèle et l'idéal auquel il donne accès ou pas. La dualité dans le recueil la figure toujours, soit qu'un moment du texte s'oppose à l'autre, soit qu'une allégorie, en se narrativisant, s'avère « réelle » (je pense au titre du tableau de Courbet), soit que l'ironie l'emporte – l'ironie est bifide, elle est un principe de dédoublement, serpentine et même vipérine (je rappelle que le diable, étymologiquement, *sépare, divise*). La poésie en prose selon Baudelaire est constitutivement ambiguë.

A propos de vitres bleues et roses dans « Le Mauvais Vitrier » :

Il a déjà été question de rose et de bleu dans la première partie de « La Chambre double », qui rappelle « L'Invitation au voyage » en vers et « La Mort des amants » et qui renvoie, par conséquent, à la possibilité que la poésie, justement, permette le dédoublement de notre séjour ordinaire et empreint de trivialité par l'élaboration de cette autre chambre, ouvrant à l'Eternité. Le mauvais vitrier est haïssable pour le narrateur parce qu'il représente à ses yeux son propre double, un poète privé de cette faculté, condamné à voir et à montrer la vie comme elle est : ses vitres transparentes signalent la disparition des merveilleux vitraux d'autrefois. Cependant la destruction des vitres en question produit une autre sorte d'Eternité, associée à la damnation : celle trouvée dans une seconde, quand retentit « le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre ». Relevons que cette séquence tire sa beauté non seulement de la saisissante métaphore qu'elle contient (or *Le Spleen de Paris*, dépliant les procédés poétiques, tend en général à préférer la comparaison à la métaphore) mais de ses allitérations (harmonie, ou cacophonie, imitative de l'explosion dont il s'agit) et d'un jeu rythmique fondé sur l'encadrement de six syllabes par deux fois cinq.

Briser la « pauvre fortune ambulatoire » du mauvais vitrier est donc un geste ironique qui porte à sa limite le mouvement de « liquidation des rossignols poétiques » examiné ici : les vitres bleues et roses *absentes* explosent et rendent un son dont la beauté nouvelle tient à sa discordance elle-même.

## II 2 La Muse des derniers jours

Pour conclure ce développement : vous aurez certainement prêté attention aux derniers mots du « *Confiteor* de l'artiste » : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ». Il est possible d'associer les atteintes portées à la beauté dans le recueil au cri évoqué ici, d'associer la discordance générale du recueil à l'agonie prochaine de l'amant de Vénus. Ce cri, arraché à la vie, impose la prose.

### A propos de l'impuissance du poète

Dernier point à ce sujet : il est possible aussi de placer ici un développement relatif à l'impuissance de l'artiste, qui a été évoquée dans la leçon sur le sujet poétique. Je rappelle les « pièces de ce dossier » : le poète couché aux pieds de la beauté espère vainement que son regard se porte sur lui (« Le Fou et la Vénus », « Le Désir de peindre »). Sous les traits du premier des quatre hommes de « Portraits de maîtresses », l'amant du bas-bleu, il s'entend dire qu'il n'est « pas un homme ! » avant de surprendre « cette Minerve, affamée de force idéale » dans les bras d'un domestique ; sous les traits du deuxième, il convient de son incapacité de faire connaître le plaisir à sa maîtresse : « Vous donneriez la bastonnade à ce mur ou à ce canapé, que vous en retireriez plus de soupirs que n'en tiraient du sein de ma maîtresse les élans de l'amour le plus forcené », où je retiens l'image d'une bastonnade. La polyphagie du « *phénomène* », la troisième maîtresse, semble mise pour l'expression d'un appétit d'une autre nature (je souligne « affamée de force idéale », dans une précédente citation) et celle-ci lui est arrachée par « une espèce d'employé dans l'intendance qui, par quelque tour de *bâton* [je souligne] à lui connu, fournit peut-être à cette pauvre enfant la ration de plusieurs soldats ». On ne s'étonne pas que la quatrième soit la victime du meurtre final, que son amant réussisse à se « débarrasser de cet être sans lui manquer de respect », qu'il la tue à défaut de « l'honorer » autrement.

On comprendra, dans le même esprit, la menace qui plane sur une autre femme manifestement « affamée de force idéale », à laquelle est offert le spectacle de la femme sauvage battue par son mari : être jetée par la fenêtre comme une bouteille vide, afin de rendre le son, peut-être, d'un « palais de cristal crevé par la foudre », soit de faire

entendre l'*autre* harmonie (celle de la prose). Au détour d'une phrase, il paraissait relever un défi : « Tant poète que je sois, je ne suis pas aussi dupe [...] » suggère que la faiblesse est son apanage, ce qui doit être mis en rapport avec la suggestion de certaine « petite folle » le traitant de « sacré bougre de marchand de nuages » – ce qui n'est pas fort consistant – ainsi que les rires irritants de la muse exécrationnelle que son poète aimerait décapiter comme la poupée au nez en l'air (dans « Le Galant Tireur »). En d'autres termes, le poète se présente lui-même en amant impuissant, que sa vorace mélancolie conduirait dès lors au crime (déjà « Une martyre », dans *Les Fleurs du mal*, en donnaient l'idée). Voilà encore une façon de monter sa propre pantomime, de paraître en bouffon du « poète ».

### III 1 L'inscription des *Fleurs du mal* dans le recueil

« Les Projets » montre un rêveur qui s'imagine entrer successivement dans trois demeures : on a observé déjà, en s'appuyant par exemple sur la phrase qui relie « Les Veuves » aux « Foules » (à propos de la place que le poète « dédaigne de visiter ») que Baudelaire assimile l'écriture à une entrée dans des espaces. A chacune des trois demeures, on peut associer une proposition poétique : le palais évoque la grandeur, la « belle case en bois » l'exotisme, l'« auberge propre » la simplicité d'une bohème rêvée, chacun d'eux pouvant rappeler une tonalité des *Fleurs du mal*. Il importe évidemment que l'auteur de ce projet n'entre finalement dans aucun de ces lieux.

Quant aux fleurs :

Il est question de fleurs dans « Le Fou et la Vénus » :

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets ; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées.

Dans ce contexte où le fou exprime son aspiration à la beauté, il se peut bien qu'on puisse lire un rappel du recueil en vers, dominé par le principe des correspondances ; que ces « fleurs excitées brûlent du désir [...] » pourrait marquer l'échec de l'entreprise précédente, quant à ce qui touche à l'idéal.

Peut-être peut-on lire une allusion secrète aux *Fleurs du mal* dans la mention, dans « Le Tir et le cimetière », d'« un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction ». Si tel est le cas, on doit comprendre que le poème dont il s'agit présente le recueil en vers comme une précédente entreprise de destruction, que son « pendant »

(*Le Spleen de Paris*) parachève. Quant au « petit pot de fleurs » du « Mauvais Vitrier », il est évidemment associé lui aussi à la destruction puisqu'il est l'arme du crime, et il importe que *Le Spleen de Paris* puisse indirectement désigner cet « éclatant » début, qui trouve sa suite ici.

### III 2 La fausse monnaie du poème en prose

Je relève que le thème de la fausse monnaie, lié à la figure du diable, est envahissant dans *Gaspard de la Nuit* et qu'il constitue certainement une image précise de ce que réalise la prose par rapport au vers : voyez « Le Capitaine Lazare », « Le Fou », « A Charles Nodier ».

A propos du thyrses et des bâtons : observez que « Assommons les pauvres ! » relève quasiment de ce qu'on appelle en anglais le *slapstick*, qui signifie *coup de bâton* et désigne un gag burlesque – je rappelle au passage que le cinéma muet de Charlie Chaplin et Buster Keaton doit beaucoup à la pantomime comme à la *commedia dell'arte*. Voici en quels termes Jean-Philippe Derail, chorégraphe, le définit :

Des personnages singuliers vont et viennent entre le monde réel et sa version onirique. Dans ce monde plein de menaces, leur habileté insolente et sans prétention leur permet de fonctionner et de rester en vie, d'échapper à une histoire chancelante pour pénétrer dans celle d'à côté, roués de coups mais indemnes. Le *slapstick* désigne un genre : le burlesque. La traduction littérale du mot anglais "*slapstick*" est « coup de bâton », mais il s'agit d'une expression plus générale désignant le style des comédies du cinéma muet américain du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Porter simultanément le rire et l'effroi : Pourquoi dit-on "hurler" ou "mourir de rire" ? Pourquoi cette conjonction de l'euphorie et de l'horreur ? du comique et du tragique ?

Le rire *slapstick* se fait souvent brutal et cynique. Il s'agit de défier la mesure et le raisonnable.

La dimension de fable du *slapstick* prime sur tout le reste.

On pourrait presque tirer de ces mots un nouveau sujet de dissertation ! Vous pouvez les mettre en relation avec le passage de *De l'essence du rire* précisément consacré à la pantomime :

Avec une plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré. Aussi, avec le talent spécial des acteurs anglais pour l'hyperbole, toutes ces monstrueuses farces prenaient-elles une réalité singulièrement saisissante.

Une des choses les plus remarquables comme comique absolu, et, pour ainsi dire, comme métaphysique du comique absolu, était certainement le début de cette belle pièce, un prologue plein d'une haute esthétique. Les principaux personnages de la pièce, Pierrot, Cassandre, Harlequin, Colombine, Léandre, sont devant le public, bien doux et bien tranquilles. Ils sont à peu près raisonnables et ne diffèrent pas beaucoup des braves gens qui sont dans la salle. Le souffle merveilleux qui va les faire se mouvoir extraordinairement n'a pas encore soufflé sur leurs cervelles. Quelques jovialités de Pierrot ne peuvent donner qu'une pâle idée de ce qu'il fera tout à l'heure. La rivalité de Harlequin et de Léandre vient de se déclarer. Une fée s'intéresse à Harlequin : c'est l'éternelle protectrice des mortels amoureux et pauvres. Elle lui promet sa protection, et, pour lui en donner une preuve immédiate, elle promène avec un geste mystérieux et plein d'autorité sa baguette dans les airs.

Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige ; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule.

Qu'est-ce que ce vertige ? C'est le comique absolu ; il s'est emparé de chaque être. Léandre, Pierrot, Cassandre, font des gestes extraordinaires, qui démontrent clairement qu'ils se sentent introduits de force dans une existence nouvelle.

On appréciera peut-être mieux, à la lumière de ce parallèle, le comique grinçant et burlesque (au sens moderne de ce mot, associé au cinéma américain des premières années du XXe siècle) du « Mauvais Vitrier » et du « Gâteau ». Le principe est celui d'un déploiement d'énergie disproportionné, qui tend à se retourner contre celui qui la déploie ; l'exemple de ce qui, à mes yeux, forme le comble du burlesque se trouve dans l'épisode où les Marx Brothers alimentent leur locomotive en démontant le train lui-même – il y a de cela dans *Le Spleen de Paris*.

### III 3 « On se fout » du lecteur

Note quant au « Joujou du pauvre »

Le texte est curieusement composé parce qu'on n'aperçoit pas le lien entre le premier paragraphe et la suite, sinon dans l'idée qu'il y a plus modeste encore que les « petites inventions à un sol » offertes en chemin : le jouet tiré de la vie elle-même.

Les premiers exemples de jouets sont deux sortes de petits automates et un sifflet caché dans un cheval, comme pour rappeler la fonction du jouet, qui a trait à la comédie : le jouet (et peut-être encore plus le joujou, à cause de la répétition inscrite dans son nom) sollicite la faculté de faire semblant, de faire comme si, d'expérimenter des gestes mais pas des actions – je veux dire qu'il a trait au mime.

Qu'on voie les yeux des enfants pauvres, quand on leur donne un cadeau, « s'agrandir démesurément », comme ceux de la famille badaudant devant le café, rappelle le système empathique ou compassionnel ; il semble que le poète entre dans les corps par les yeux.

Le rapport entre la poupée de l'enfant riche et le rat de l'enfant pauvre est assez comparable à celui du parfum et du paquet d'excrément de « Le Chien et le flacon » : un objet manufacturé d'un côté et de l'autre un objet naturel, le premier mis en cage et le second soigneusement trié. Ici, c'est l'objet naturel et répugnant *a priori* qui est clairement valorisé, ce qui invite à reconsidérer le paquet d'excrément : le recueil est ce paquet d'excréments bien triés, j'y reviendrai. D'un côté les vers et de l'autre la prose ?

La grille qui sépare la route du château (où on n'entre pas, voir « Les Veuves » et « Les Foules ») a pour répondant la grille de la cage où est enfermé le rat. Exactement, l'enfant riche et le rat sont en cage, seul l'enfant pauvre est libre. D'où un jeu de regards complexe : le riche et le pauvre comme au miroir mais aussi cette bifurcation, les yeux de l'enfant riche se tournant vers le rat, devenu « objet rare et inconnu », chargé d'une valeur.

Le principe de tirer « le joujou de la vie elle-même » rappelle la logique examinée à propos du mime mimant sa mort (« Une mort héroïque ») et du modèle mort (« La Corde ») : il s'agit encore de réaliser une adhésion étrange du signe et du référent, de défaire la coupure sémiotique. Le spectacle de la femme sauvage, en cage elle aussi, est du même ordre : qu'elle *joue* la femme sauvage n'empêche pas qu'elle mange *effectivement* des poulets crus et soit battue par son mari.

Conclusion

De cette surenchère de la prose, Baudelaire donne une extraordinaire image dans « Les Bons Chiens » ; celle des étés de la Saint-Martin est sans doute assez ésotérique (elle renvoie à l'idée d'une poésie s'épanouissant au plus profond de l'hiver, quand la muse vieillissante libère tardivement et miraculeusement une beauté étrange – on l'a vu déjà) mais voici la plus claire :

« Permettez-moi de vous introduire dans la chambre du saltimbanque absent. Un lit, en bois peint, sans rideaux, des couvertures traînantes et souillées de



punaises, deux chaises de paille, un poêle de fonte, un ou deux instruments de musique détraqués. Oh ! le triste mobilier ! Mais regardez, je vous prie, ces deux personnages intelligents, habillés de vêtements à la fois éraillés et somptueux, coiffés comme des troubadours ou des militaires, qui surveillent, avec une attention de sorciers, *l'œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé, et au centre de laquelle une longue cuiller se dresse, plantée comme un de ces mâts aériens qui annoncent que la maçonnerie est

achevée. »

Baudelaire semble ici croiser les souvenirs de plusieurs tableaux de Joseph Stevens ; « la chambre du saltimbanque absent », où mitonne « *l'œuvre sans nom* », est probablement celle-ci, insérée plus haut, mais la toilette des chiens vient de l'un ou l'autre de ces tableaux :



Les chiens attelés question un peu précise ici, ont peints par Stevens :



dont plus

il est haut, je le aussi été

Il y a donc bien ici une *ekphrasis* un peu arrangée. Je retiens de la scène ceci :



- Les chiens miment le saltimbanque,
- soit celui dont le métier est de mimer
- et qui se trouve absent.
- Cependant mijote « *l'œuvre sans nom* »...
- Qui en est l'auteur ?

En l'absence du mime, les chiens se substituent à lui, s'instituent mimes du mime (du « poète ») ; on conçoit que l'œuvre qui se réalise dans ce singulier creuset soit dite « *sans nom* ». Le poète nouveau se présenterait donc ici comme mime du mime du « poète » doublement absenté. Poésie en prose : congédier activement le vers en le reprenant et le démontant, et manier la langue de tout le monde de manière à ce qu'elle se distingue d'elle-même. C'est là que se réalise doublement l'opération du mime : dans l'instauration d'un rapport de la prose non seulement au vers mais à la prose elle-même (devenant « prose et très prose », suivant la formule de Flaubert déjà citée).

Une morale de ce poème pourrait être la suivante : confronté par ailleurs à « l'indifférence du public », le chien ayant endossé l'habit du mime prépare, au lieu d'ambrosies et de quintessences aussi nourrissantes que des nuages, une « soupe puissante et solide » : « *l'œuvre sans nom* »... Ce qui oblige évidemment à relire « La Soupe et les nuages » : il n'est pas assuré que le poète s'y contente de déplorer la trivialité du monde où il séjourne – la poésie pourrait bien se trouver du côté de la soupe plutôt que des nuages... C'est aussi ce qu'on déduisait de la lecture successive de « L'Etranger » et de « Perte d'auréole ».

## Proposition de plan, en vue d'une leçon intitulée « Baudelaire peintre dans *Le Spleen de Paris* »

### Introduction

Il était fils de peintre ; il est arrivé à Baudelaire de désigner dans les images sa « primitive passion » et *Les Fleurs du mal* multiplie les *ekphraseis* au point de constituer une sorte de galerie (reproduite dans *l'Album Baudelaire* de Claude Pichois, en Pléiade, et dans l'édition des œuvres complètes par Yves Florenne, au Cercle français du livre). Quand il a fallu réparer le malheur survenu en 1857, le poète a intitulé « Tableaux parisiens » la section qu'il créait pour l'édition de 1861 et d'où procède, pour une grande part, *Le Spleen de Paris*. On se souvient aussi qu'un projet annonciateur de ce recueil était la composition de petites proses bordant des gravures de Méryon. Cependant, dans sa dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire oppose à la manière *pittoresque* d'Aloysius Bertrand sa propre manière, *abstraite*. C'est ce rapport dialectique entre *l'abstraction* et « le désir de peindre » qui donnera sa dynamique à l'exposé qui suit. J'examinerai d'abord les représentations du poète en peintre afin de cerner (dans un deuxième temps) quelle est la fonction des images dans l'œuvre ; il apparaîtra pour finir que Baudelaire développe implicitement une théorie de l'imagination qui permet de saisir le propos de la dédicace.

### I Portraits du poète en peintre

#### 1. Identifications au peintre

Suivant « A une heure du matin », le poète a au moins une pratique du dessin puisqu'une « sauteuse » lui demande de dessiner « un costume de *Vénustre* ».

« Le Désir de peindre » assimile implicitement la tâche du poète et celle du peintre. Il arrive du reste à Baudelaire de présenter un poème comme une suite de portraits : « Portraits de maîtresses ».

Il s'agit enfin dans « Les Bons Chiens » que « le poète endosse le gilet du peintre », ce qui a une valeur à la fois littérale et figurée. C'est au moins ce qui se produit dans « La Corde », où le narrateur prend la parole en qualité de peintre.

#### 2. L'œil du peintre

« Manet », devenu personnage anonyme, prend le poète à témoin que l'artiste se caractérise par le don de voir au-delà des apparences : « vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative

que pour les autres hommes ». C'est cette faculté qu'il met en valeur dans « Le Joujou du pauvre » et « Un cheval de race », voire dans « Les Veuves ».

### 3. La manière du peintre

Ce n'est pas affaire d'œil seulement. Le poète dessine des cadres (« Les Fenêtres », « Le Joujou du pauvre »). Il distingue des plans en isolant, sur un fond qu'il brosse, des figures singulières : « Le Vieux Saltimbanque », « Les Veuves », « Un plaisant », « Le Fou et la Vénus », « Chacun sa Chimère ».

Ou bien, définissant le poète par le goût de la contemplation, il se consacre à des paysages : « Le Port », « La Soupe et les nuages », « Les Vocations ».

Parmi tous les poèmes du recueil il en est un où paraît se réaliser « le désir de peindre » : c'est « La Belle Dorothée ». Un cadre, un fond, la lumière, la couleur. Ce tableau s'annonce dans « Les Projets » où le promeneur peint en esprit de merveilleuses figures, une princesse descendant au parc, une beauté exotique dans sa case...

La passion des images, pour elles-mêmes, est-elle cependant seule en cause ici, quand la conclusion de ce poème affirme que le projet suffit ?

## II Images de...

### 1. L'habitude des représentations

Dans « Any where out of the world », le poète évoque les musées de Hollande, que pourraient peupler « Les Fenêtres », « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage », la fin du « Thyrses ». « Les Projets » montre le poète penché sur des estampes qu'il colore par la pensée.

Il apparaît en fait comme un expert en matière de représentations, ainsi que le montre son développement sur l'attitude des hommes de « Chacun sa Chimère » (il est question de « ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi »), ou bien l'usage qu'il fait de l'auréole dans « Une mort héroïque », « Les Vocations » et « Perte d'auréole ». A la fin du « Crépuscule du soir », où il se souvient de « Recueillement », il déplie une belle métaphore, assimilant le ciel à une robe, en démontant le système (« et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie [...] »).

### 2. Allégories

Cette habitude des représentations peut expliquer la multiplication des allégories dans le recueil, en commençant par l'emblème de « Le Tir et le cimetière », les trois

Satans des « Tentations » (avec cette particularité que le ventre de Plutus se présente lui-même comme un tableau dans un tableau), « Chacun sa Chimère ».

De là, des extensions possibles, la suggestion d'allégories nouvelles : « Un plaisant », « Le Vieux Saltimbanque », « Le Miroir », « Laquelle est la vraie ? »...

Revoir l'exercice sur les allégories narratives.

### 3. L'art du trait, la caricature

Ces allégories ou ces suggestions d'allégories jouxtent la caricature : une image épurée bordée d'une « légende » (voir « Les Fenêtres » et « Les Veuves »).

On pourrait reconsidérer, dans cette perspective, « Le Désespoir de la vieille », « Un plaisant », peut-être « Le Vieux Saltimbanque » et « Mademoiselle Bistouri » : autant d'allégories non seulement ambiguës mais grimaçantes.

## III De l'imagination ou « l'esprit qui peint »

### 1. Le miroir, les vitres, les fenêtres

Il est bien assuré que le poète, ou son double, le « promeneur solitaire », a en horreur le dessin net d'une image, ainsi celle de « l'homme épouvantable » qui se redouble dans le miroir, emblème de l'époque. Il préfère contempler une fenêtre fermée, derrière laquelle les figures sont confuses, plutôt qu'une fenêtre ouverte (« Les Fenêtres ») et il brise les vitres du mauvais vitrier parce qu'elles sont transparentes et ne font pas voir « la vie en beau », comme au début de « La Chambre double ».

Son discours sur la légende, où jouent deux significations du mot, montre le refus d'être asservi par les faits et les choses ; à l'opposé il valorise les images intérieures, ainsi celle du bateau du « *Confiteor* de l'artiste », évoque dans « L'Invitation au voyage » « ce tableau qu'a peint mon esprit » et, dans « Any where out of the world », des pays qui seraient « les analogies de la Mort ». Quelques mentions de l'opium, dans « La Chambre double » et « L'Invitation au voyage », une suggestion dans « Les Tentations » (je pense aux fioles), une atmosphère dans « Chacun sa Chimère » et « Le Fou et la Vénus » indiquent le primat, au-delà de ces « moyens de multiplication de la personnalité », de l'imagination non seulement sur la réalité mais sur des réalisations observables.

### 2. Un singulier rapport à l'*ekphrasis*

Dans « Les Yeux des pauvres », une condamnation sans appel de la fresque du café reluisant. Surtout, dans « La Chambre double », « nulle abomination artistique ».

« La Belle Dorothée » semble le déploiement du deuxième des « projets » du précédent poème, lui-même inspiré par une estampe : une œuvre d'imagination.

Dans « La Corde », le seul objet d'une description est le petit cadavre. Quant au « travail » du peintre qui veut en chasser l'image de son cerveau, il ne fait l'objet d'aucune *ekphrasis*, alors qu'il constitue l'objet principal – la grande affaire est théorique.

Le seul endroit où il semble que le poète s'abandonne avec plaisir à l'*ekphrasis* est « Les Bons Chiens » ; cependant il compose l'image à partir de plusieurs œuvres de Stevens et l'oriente suivant une visée encore allégorique.

### 3. Des « abstractions pittoresques »

Rappel de la dédicace à Houssaye.

Même l'œil expert du peintre est un agent d'abstraction, il dégage la beauté cachée.

L'amour déclaré, à la fin des « Bons Chiens », pour les étés de la Saint-Martin et les femmes très mûres (dont « Un cheval de race », qui justement convoque le regard de l'expert, est une illustration) souligne la nécessité d'un dégagement : des rêveries s'élèvent à la faveur des « choses vues », elles sont autant de projections du poète dans sa chambre mentale.

### Conclusion

Pas d'autres images que *poétiques*, au sens étymologique et au sens ordinaire de ce mot.

## Proposition d'un plan de leçon sur « Le comique dans *Le Spleen de Paris* »

### Introduction

Le titre du recueil n'engage pas à rire. Le lyrisme non plus. Le XIXe siècle non plus.

Pourtant la question de plaire est posée dès la dédicace, inscrite dans « Un plaisant », et le vieux saltimbanque a été un « brillant amuseur ».

Un éventail, dans le comique : « des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière » – ce que manifestement le poète refuse ; « bouffonner la mort » ; aussi les éclats de rire hystériques.

Qu'est-ce que cette alliance poétique du comique et de la prose ?

I Le « comique significatif » (voir *De l'essence du rire*) : la satire, le sarcasme

La « société du spectacle » : « Un plaisant », « Le Vieux Saltimbanque », « La Femme sauvage et la petite maîtresse », « Les Veuves », « Les Yeux des pauvres »... Dans un passé non daté, « Une mort héroïque ». La joie des riches, le bonheur officiel.

Ridicules bourgeois : « Les Veuves » (« les oisifs, fatigués de n'avoir rien fait, se dandinent ») ; la liste de ridicules odieux de « A une heure du matin » ; l'erreur des « heureux de ce monde », dans « Les Foules ». Dans tous ces cas, supériorité du rieur qui s'exprime par la désignation des anonymes et omniprésents X et Z (« A une heure du matin », « Perte d'auréole » où sont visés de faux poètes). A quelques égards, *Le Spleen de Paris*, qui fait en outre une large place aux adresses et aux dialogues, s'apparente à une recueil de comédies.

Les valeurs modernes constituent la cible privilégiée : les principes de 89 ; la fraternité (« La Solitude », « Le Gâteau » et « Le Joujou du pauvre », « Les Bons Chiens » (« officieux », bonheur et honneur), « Assommons les pauvres ! » ; le traitement infligé à Rousseau. Le gouvernement de l'opinion et le désir de plaire : « Le Désespoir de la vieille », « Un plaisant », « Le Chien et le flacon », « Le Vieux Saltimbanque », « Les Dons des fées », « Le Miroir » (indirectement). Un univers social et idéologique qui contraint le poète à fourbir des armes singulières et nouvelles.

II L'esthétique du choc (voir Benjamin)

Une forme de comique procède de la déflation des valeurs nobles et traditionnellement poétique. Un démontage de la fiction lyrique dans « La Chambre double », « Un hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage » où les

métaphores florales laissent place par exemple à l'horticulture, la dernière image du « Crépuscule du soir » défaisant la belle fin de « Renoncement »...); un jeu avec les formes et les clichés poétiques (le madrigal de « L'Horloge », des formules comme « aube frissonnante » dans « Le Joueur généreux », etc.). Sérieux des références : La Bruyère, Pascal, Socrate, le Portique... Jeux burlesques, au sens traditionnel de ce mot : « Minerve affamée de force idéale » dans « Portraits de maîtresses », « Je chante les chiens calamiteux » (qui parodie le début de *L'Énéide* de Virgile). Grandiloquence, hyperboles (« Le *Confiteor* de l'artiste », « Le Crépuscule du soir »). Prières à rebours (« Les Tentations », « Le Joueur généreux »). Le calembour, entendu comme rime dérisoire : bière (« Le Tir et le cimetière »), ânée (et *année*, calembour sous-entendu dans « Un plaisant »), poulet (dans « Le Crépuscule du soir » : un poulet n'est pas seulement un volatile mais un billet, un message ; il peut donc être hiéroglyphique). Figures de proximité saugrenue : « funeste et béatifique corde », « auréole sulfureuse » des « Vocations ». Un principe général énoncé dans « Les Vocations », avec l'image du violon et du petit piano qui se moque de la plainte de son voisin.

Confrontations saugrenues, jeu des comparaisons : petite maîtresse et glaneuses, mendiantes, femme sauvage, grenouille, bouteille (poésie amoureuse dévoyée dans « La Femme sauvage et la petite maîtresse », comme dans « L'Horloge », « Les Yeux des pauvres », certainement aussi « L'Invitation au voyage »). Dans « Les Dons des fées », une satire du gouvernement et des valeurs modernes, très loin du conte de fées attendu. Le voisinage inattendu, dans « Assommons les pauvres ! », de la philosophie et du *beefsteak*...

Les jeux sur le littéral et le figuré : le traitement littéral de figures, comme le traitement concret d'abstractions, produit des effets comiques (perdre son âme comme une carte de visite dans « Le Joueur généreux », perdre son auréole comme un chapeau dans « Perte d'auréole », les dons des fées devenus des prix de fin d'année scolaire dans « Les Dons des fées ». « Tuer le Temps » semble une action en passe de se réaliser (une gradation de « La Chambre double », « L'Horloge », à « Portraits de maîtresses », « Le Galant Tireur », « Le Tir et le cimetière »). Narrativisée, l'allégorie tend au comique parce qu'elle se littéralise et fait surgir des images grotesques, ainsi celle du poète-bourrique à la fin de « La Chambre double ». Penser aussi au caractère saugrenu du dialogue concret du poète avec son âme dans « Any where out of the world », qui paraît un doublon macabre de « L'Invitation au voyage ».

Les coups : « La Chambre double », « La Soupe et les nuages », le « démon du contretemps » dans « L'Horloge », le coup de sifflet dans « Une mort héroïque », l'exclamation « Des rêves ! » dans « L'Invitation au voyage ». Constamment se répète ainsi la chute de l'idéal dans sa fosse. Bref, toujours l'enjeu de la prose est posé et thématé, d'une façon grinçante mais propre à faire sourire.

### III Le gouvernement du diable et le « comique absolu » (voir la fin de *De l'essence du rire*)

Le comique malgré soi, les contre-emplois, les clowns tristes : « Le Désespoir de la vieille », « Le Fou et la Vénus » avec le costume « « éclatant et ridicule », « Le Vieux Saltimbanque » qui fait pleurer, le deuil des pauvres dans « Les Veuves ». Fancioulle fait rire dans sa mort. Grincements et discordances, convergence du pathétique et du comique qui est une affaire moderne (revoir mes notes sur le grotesque, dans l'introduction du cours). Le poète est maudit (« Les Dons des fées », « Les Vocations »), condamné (« Une mort héroïque »), éprouvé par le démon de la perversité (« Le Mauvais Vitrier », « Assommons les pauvres ! »). Il s'avère lui-même, en définitive, un clown triste. *Le Spleen de Paris* révèle un théâtre du monde qui se confond avec le monde, une comédie identique à la vie, sans poser le moindre écart : un système d'adhérence terrible.

Il s'ensuit une ambiguïté profonde, probablement impossible à réduire – je veux dire par là que les énigmes qui se multiplient dans le recueil semblent en appeler au désir herméneutique du lecteur mais que celui-ci ne peut être que déçu, aucun message ne peut se dessiner. Voir, à l'échelle du recueil la circulation de motifs comme le bâton (« Le Thyrses », mais aussi l'aiguillon du temps dans « La Chambre double », le bâton du malotru de « Un plaisant », celui du mari de la « femme sauvage », ceux de « Portraits de maîtresses », celui de « Assommons les pauvres ! ») ; voir aussi « cher ange » (« La Femme sauvage et la petite maîtresse », « Les Yeux des pauvres », « Le Galant Tireur », « L'Invitation au voyage »). Ambiguïtés créées par des effets de suites :

- « L'Etranger » et « La Soupe et les nuages »,
- « L'Etranger » et « Perte d'auréole »,
- « Le Port » et « La Soupe et les nuages »,
- « La Soupe et les nuages » et « Les Bons Chiens »,
- « Le Chien et le flacon » et « Un plaisant »,

- « Le Chien et le flacon » et « Le Joujou du pauvre »,
- « Le Chien et le flacon » et « Les Bons Chiens »,
- « Le Crépuscule du soir » et « A une heure du matin » ;
- « L'Invitation au voyage » et « Any where out of the world »...

La confrontation des textes entre eux les fait constamment bouger, interdit d'en identifier le sens et tend à susciter un rire nerveux... Pas de résolution harmonique, toujours le contraire (revoir le premier cours, quant à la question de la résolution harmonique). Observer encore l'effet produit par la lecture successive, comme s'il s'agissait de chapitres d'une même histoire, de « Le Fou et la Vénus », « Le Désir de peindre », « Les Bienfaits de la lune », « Le Galant Tireur », « Portraits de maîtresses », « Laquelle est la vraie ? », « Un cheval de race ».

Baudelaire joue mais, comme il l'écrit au début du « Joujou du pauvre », il est ici-bas « peu de divertissements innocents » ; qu'on pense à ce qui arrive si un peintre réalise (« La Corde ») l'image de nettoyer le pauvre « de la patine de la misère » (« Le Joujou du pauvre »), par exemple. On peut sourire à la lecture du recueil mais trembler de rire aussi : se multiplient les explosions, les rires hystériques et diaboliques. Qu'on pense à quelques combles : comble de la charité dans « Le Gâteau », « Assommons les pauvres ! », « La Fausse Monnaie » ; comble de la prière dans « Les Tentations » et « Le Joueur généreux ». La psychologie de celui qui se présente comme le poète dans « Le Mauvais Vitrier », « Mademoiselle Bistouri », « Assommons les pauvres », « Any where out of the world ») dénonce toujours l'hystérie diabolique. Multiplication des évocations de crises : « Le Crépuscule du soir », « Le Mauvais Vitrier », « Assommons les pauvres ! », « Laquelle est la vraie ? »... Bien plus, ces explosions sont recherchées, comme par celui qui fume près d'un baril de poudre dans « Le Crépuscule du soir », tout cela pour tuer le Temps qui a la vie si dure. Contre l'ennui agissent le prince d'« Une mort héroïque » et le casseur de vitres du « Mauvais Vitrier ». Enfin, dans « Any where out of the world », contempler les explosions de l'enfer lui-même. Tout cela, froidement, naturellement, en toute simplicité, en prose... Penser au « Joueur généreux », peut-être le meilleur clown du Spleen de Paris, lui qui manie des « plaisanteries légères et irréfutables, et [...] s'exprimait avec une suavité de diction et une tranquillité dans la drôlerie que je n'ai trouvées dans aucun des plus célèbres causeurs de l'humanité ». Déjà dans « Portraits de

maîtresses » était valorisée chez des « vétérans de la joie, cet indescriptible je ne sais quoi, cette tristesse froide et railleuse ».

### Conclusion

En effet toute une gamme comique dans le recueil, de la satire à l'éclat de rire hystérique et diabolique : soit un comique objectif et grinçant qui annonce « l'humour noir » de Huysmans (grand lecteur de Baudelaire) et des surréalistes après lui (je rappelle que c'est Huysmans qui a inventé l'expression « humour noir » en jouant sur « humeur noire » soit mélancolie, ou *spleen*). Une forme de comique domine qui n'a rien de commun avec la plaisanterie mais qui relève au contraire de « l'art de désagréer », du « plaisir aristocratique de déplaire ». Le poète a-t-il en définitive cédé aux « tentations » ? Le diable est partout, invisible par définition (voir le discours du « Joueur généreux », c'est lui qui « tient les fils qui nous remuent », qui se trouve au principe de la fiction à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris*. Le texte est conçu de telle façon que nous soyons toujours pris dans ses filets, toujours dupes. Le problème de la prose aussi, des distinctions invisibles, du prétendu *incognito* (« Perte d'auréole ») du poète moderne.

## Table des matières

Le Spleen de Paris dans l'histoire littéraire .....	1
Introduction .....	1
Perspective, harmonie, vers .....	3
Un héritage du XVIIIe siècle .....	8
Le roman feuilleton.....	12
Poème en prose et petit poème en prose.....	22
Sainte-Beuve et l'intimisme .....	24
La part du grotesque et de l'irrégularité : autour de Gautier .....	26
Poésie et noblesse .....	27
La Hollande .....	28
Du bizarre .....	30
De la nuit .....	31
Grotesque et modernité.....	32
Pauvres diables .....	34
Portraits du poète en Matamore.....	36
Le gilet rouge.....	40
Du côté d'Arsène Houssaye : le poème en prose et la « petite presse ».....	42
Aloysius Bertrand.....	46
Conclusion .....	52
Préambule .....	53
L'itinéraire de Baudelaire .....	55
Bilan du cours précédent .....	55
La révolution de 1848.....	57
Le procès des Fleurs du mal .....	66

Généalogie de la « modernité » .....	76
La question du néoclassicisme.....	76
Présence du néoclassicisme dans Le Spleen de Paris.....	79
Le grotesque .....	80
L'excentricité .....	82
La modernité suivant Baudelaire.....	89
Du vers à la prose .....	94
Eloges de la ligne brisée .....	94
« Tableaux parisiens ».....	98
Lecture de « A une mendiante rousse » .....	100
L'Invitation au voyage.....	109
Un hémisphère dans une chevelure .....	116
Le Crépuscule du soir .....	116
Conclusion provisoire.....	117
Petits poèmes en prose.....	118
Petite anthologie de propos de Baudelaire sur Le Spleen de Paris.....	118
Les titres.....	119
Poèmes nocturnes .....	120
La Lueur et la fumée.....	122
Les 66 .....	124
Le Spleen de Paris .....	125
Petits poèmes lycanthropes.....	127
Petits poèmes en prose.....	127
L'organisation du recueil .....	131
Le serpent .....	131
Proposition de lecture de « L'Etranger » .....	135

Petite proposition relative à « Le Désespoir de la vieille » .....	138
Pour cerner le poème en prose à la façon de Baudelaire .....	139
Rappel quant à la métrique française.....	139
Retour au problème du serpent.....	142
L'abstraction de la vie moderne.....	143
La question du « heurt » .....	148
Le thyrses .....	149
L'auréole .....	154
La cible .....	155
Rapide conclusion.....	156
Débroussaillage du sujet de la leçon.....	158
Mise au point d'une problématique .....	163
Plan général .....	163
Proposition de leçon .....	165
I Identification du « sujet poétique » dans Le Spleen de Paris.....	165
1. Un sujet lyrique .....	166
2. Un narrateur .....	167
3. Analogies .....	169
II Un type.....	172
1. La pauvreté .....	173
2. La ville .....	176
3. L'Idéal et le Réel.....	177
III Un sujet vide, ou le lieu d'une opération poétique .....	179
1. Une position intenable .....	180
2. Illimitations du moi .....	185
3. Possessions .....	190

Conclusion .....	193
Les pauvres dans Le Spleen de Paris .....	194
Observation liminaire .....	194
I La poésie des pauvres .....	200
1. Le projet affiché du Spleen de Paris .....	200
La poésie de la ville, la poésie des pauvres .....	200
Quels pauvres ? .....	203
2. La pauvreté du poète .....	203
Le poète des pauvres .....	205
La compassion .....	207
3. Une expertise .....	208
II Explications .....	212
1. Un mode de gouvernement .....	212
2. Les fausses valeurs .....	214
3. Irréductibilité du Mal .....	220
III Que faire ? l'impuissance du poète .....	224
1. Une position étrange ; tentatives pieuses et impies .....	224
2. La muse cynique .....	231
3. La muse canaille – de la possibilité du don heureux .....	232
Conclusion .....	233
Exercice d'entraînement à la dissertation .....	241
Analyse du sujet .....	241
Considérations sur la forme du sujet .....	241
Domaine visé par le sujet .....	241
Dégagement d'une problématique .....	242
Elaboration d'un plan .....	242

A propos de l'allégorie .....	243
Correction de la dissertation .....	250
Proposition de plan, en vue d'une leçon intitulée.....	279
« Baudelaire peintre dans Le Spleen de Paris ».....	279
Proposition d'un plan de leçon sur .....	283
« Le comique dans Le Spleen de Paris » .....	283