

Prof.
Bernard

BAUDELAIRE

LE POÈME EN PROSE

DE BAUDELAIRE JUSQU'A NOS JOURS



7040.6

LIBRAIRIE A.-G. NIZET
3bis, place de la Sorbonne
PARIS (V^e)
1994

11/6 303 ou 129

module TF B

"11/6 303 ou 129"

CHAPITRE PREMIER

Baudelaire et le lyrisme moderne

- I. La conception du *Spleen de Paris*. L'intention « moderniste » et l'influence de Sainte-Beuve. La prose, forme d'une poésie moderne.
- II. La réalisation :
 - 1) L'arabesque des poèmes. Poèmes « artistiques » et poèmes « rhapsodiques ».
 - 2) Modernité et nouveauté des tons. De l'ironie au lyrisme.
 - 3) La prose poétique baudelairienne : trois types de phrases s'adaptant « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Les procédés rythmiques. Poèmes en prose et poèmes en vers.
- III. Le bilan de Baudelaire. Nouveauté et importance de la tentative. Les échecs et leurs raisons. L'héritage de Baudelaire.

I. — LA CONCEPTION DU SPLEEN DE PARIS

Baudelaire, dans une formule frappante, a un jour défini l'art « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même (1) ». Cette formule, Daniel-Rops fait remarquer qu'on peut l'appliquer aux petits poèmes en prose du *Spleen de Paris* (2) aussi bien qu'aux *Fleurs du Mal* : peut-être, même, trouverait-on plus affirmé dans le *Spleen de Paris* le sentiment d'une fusion, d'une identification entre l'objet et le sujet : « Toutes ces choses, dit Baudelaire, devant un paysage marin, pensent par moi, et je pense

(1) *L'Art Philosophique, Œuvres complètes* de Baudelaire, éd. de la Pléiade, t. II, p. 487. Sauf indication contraire, les citations renverront à cette édition.

(2) Introduction aux *Petits Poèmes en Prose*, Belles-Lettres, 1934, p. xxix. Je conserve, pour ma part, le titre (tellement suggestif !) de *Spleen de Paris*, que Baudelaire semble avoir préféré à partir de 1864 (voir *Lettres à sa mère, passim*) plutôt que celui de *Petits Poèmes en Prose*, sous lequel vingt poèmes parurent en 1862 dans *La Presse*.

par elles (3). » Cette dispersion (ou cette expansion) du *moi* sera encore favorisée par l'atmosphère d'une grande ville : dans le « paysage » urbain, au sein de la foule multiforme, le poète sent sa personnalité se multiplier, il s'enivre de « l'universelle communion (4) » ; son âme dilatée devient « une âme collective qui pleure, qui espère, et qui devine quelquefois (5) ». Et réciproquement, en exprimant sa propre personnalité, ses héurts, ses doutes, ses postulations contradictoires, il exprime dans sa complexité toute l'âme moderne, telle que l'a façonnée la vie fiévreuse, haletante et artificielle de la capitale.

Baudelaire, dans *L'invitation au Voyage* (en prose) propose à l'aimée d'aller en Hollande se mirer dans sa « propre correspondance (6) » : de même, ses poèmes parisiens (ceux en prose surtout) nous présentent deux aspects, analogiques et « correspondants », que Thibaudet résumait ainsi : « mise à nu d'une âme dans une grande ville », « mise à nu de l'âme d'une grande ville (7) ». Ce qu'il faut souligner, c'est la façon très consciente et très volontaire dont Baudelaire se propose de réaliser, dans le *Spleen de Paris*, cette poésie de la capitale. L'arabesque de fleurs entourant le thyrses ne saurait se concevoir dans ce recueil sans le bâton qui la soutient (8) : je veux dire que cette guirlande de poèmes très libres et très variés d'aspect s'enroule autour d'une ligne droite qui est ici une intention soutenue de poésie moderne et urbaine. Dans cet ouvrage « plus singulier, plus volontaire du moins que les *Fleurs* » (et cette déclaration de Baudelaire est à retenir) (9), c'est la conception qui détermine, non seulement la structure du recueil, mais aussi l'expression, la forme employée. C'est l'intention moderniste qu'il faut souligner d'abord, car c'est elle qui commandera l'emploi de la prose comme moyen formel.

(3) *Le Confiteur de l'Artiste*, Œuvres, t. I, p. 407. Il y aurait à faire toute une étude en profondeur de ce poème qui montre, après l'extase identificatrice, l'artiste repris par le sentiment d'une dualité — et même d'un duel entre lui et son objet : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu » conclut Baudelaire.

(4) *Les Fous*, *op. cit.*, p. 421. Cf. dans les *Fleurs du Mal* les *Petites Vieilles* (même époque) :

Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !
Mon âme resplendit de toutes vos vertus !

(5) Baudelaire parle ainsi du poète dans son article sur Hugo (Œuvres, t. II, p. 527).

(6) Œuvres, t. I, p. 433.

(7) *Revue de Paris*, 15 avril 1921 : Charles Baudelaire. A propos du Centenaire, p. 727. Tout l'article est à consulter en ce qui concerne la poésie parisienne de Baudelaire.

(8) Cf. le poème sur *Le Thyrses* (*Spleen de Paris*, Œuvres, t. I, p. 467) ; dans son important article sur les poèmes en prose, G. Blin a déjà remarqué que le symbole du thyrses s'appliquait particulièrement bien ici (*Introduction aux Petits Poèmes en prose de Baudelaire*, Fontaine, février 1946, p. 294. Cet article a été repris à peu près sans modifications dans son *Baudelaire*, Gallimard, 1939).

(9) Baudelaire, lettre à sa mère du 9 mars 1865. Je ne crois pas que Baudelaire ait tellement méjugé la valeur profonde de sa tentative, comme le dit Daniel-Rops (*Introduction aux Petits Poèmes en Prose*, Belles-Lettres, 1934, p. xv) ; s'il présente ses poèmes en prose à Houssaye comme quelque chose d'« amusant » (lettre à Houssaye, Noël 1861), c'est que c'était indispensable pour obtenir leur publication dans *La Presse*, que Houssaye dirigeait alors.

Le « rôdeur parisien » et l'influence de Sainte-Beuve

« C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand... 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 », écrit Baudelaire dans sa *Dédicace* à Arsène Houssaye qui publia dans *La Presse*, en 1862, les vingt premiers de ces poèmes en prose. Avez significatif : ce que Bertrand avait fait pour le vieux Paris et pour le vieux Dijon, Baudelaire veut le faire pour le Paris de son temps : une poésie moderne ne peut être en effet (et Baudelaire le précise aussitôt) (10) qu'une poésie urbaine, directement issue de la « fréquentation des villes énormes » dont le XIX^e siècle a vu le développement monstrueux aller s'accéléralant.

Dès 1846, Baudelaire, exprimant sa théorie de la modernité, cette face fugitive et relative de la Beauté, variable avec chaque époque, ajoutait que « la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux (11) ». Mais c'est vers 1860 surtout qu'on le verra attiré par la capitale, réservoir inépuisable de types et de rêves : il écrit les *Tableaux Parisiens* (qui formeront dans l'édition de 1861 une nouvelle section des *Fleurs du Mal*), commence ses poèmes en prose, consacre un article (fin 1859 - début 1860) au « peintre de la vie moderne ». Constantin Guys :

Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule... Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil... » (12).

Baudelaire, comme Guys, voudrait être le « parfait flâneur » à la poursuite de la « beauté passagère, fugace, de la vie présente (13) » : il songe, en 1861, à appeler son recueil de poèmes en prose *Le Promeneur Solitaire* ou *Le Rôdeur Parisien* (14). On comprend, dès lors, que la

(10) *Dédicace* du *Spleen de Paris* à Arsène Houssaye, publiée dans *La Presse* le 26 août 1862 (Œuvres, t. I, p. 405). Baudelaire commente ainsi l'adjectif fameux appliqué à *Gaspard de la Nuit* (alors parfaitement inconnu du grand public) : « 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 ? » On peut noter à ce sujet que la *Revue Fantaisiste* (dirigée par le jeune Catulle Mendès), qui avait publié le 1^{er} novembre 1861 neuf poèmes en prose de Baudelaire, avait donné dans le n° précédent (15 octobre) une étude de F. Calmats sur Bertrand : Baudelaire n'était sans doute pas étranger à cet intérêt porté à l'auteur de *Gaspard*.

(11) *L'héroïsme de la vie moderne* (Salon de 1846) (Œuvres, t. II, p. 135).

(12) *Le peintre de la vie moderne* (Œuvres, t. II, p. 332-333).

(13) *Id.*, p. 332 et 363.

(14) Lettre à Houssaye, Noël 1861. On trouvera toutes les lettres concernant les poèmes en prose dans la très belle et très importante édition critique de J. Crépet (dans les Œuvres complètes de Baudelaire, tome III, Conard, 1926). Ce titre de *Promeneur Solitaire* contient évidemment une reminiscence

confection de ces poèmes exige, comme il l'écrira à Sainte-Beuve de Belgique le 4 mai 1865, « une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musiques, de réverbères même... », et « ce fameux *bain de multitude* » dont il parle dans *Les Foules* (15). Paris seul pouvait lui donner tout cela — et loin de Paris, son inspiration ne fera plus que s'étioler.

On ne saurait trop mettre en lumière, ici, l'influence de Sainte-Beuve: comment ne pas reconnaître, dans ce « promeneur solitaire et pensif (16) », un nouveau Joseph Delorme s'abandonnant à son tour, sur le pavé parisien, « aux pensées que la marche fait naître (17) » ? Rapprochement que Baudelaire a, d'ailleurs, lui-même indiqué en écrivant à Sainte-Beuve, le 15 janvier 1866, qu'il voulait montrer « un nouveau *Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique* à chaque accident de sa flânerie ». C'est dans la foule parisienne, en effet, que va se perdre le solitaire des fameux *Rayons Jaunes* (dont Baudelaire se disait « l'amoureux incorrigible ») (18) qui apportent dans leurs dernières strophes, dit A. Ferran, « tout le thème de l'élégie moderne se développant dans un décor contemporain (19) » :

Ainsi va ma pensée, et la nuit est venue;
Je descends, et bientôt dans la foule inconnue
J'ai noyé mon chagrin :
Plus d'un bras me coudoie; on entre à la guinguette,
On sort du cabaret; l'invalidé en goguette
Chevrote un gai refrain.

Ce ne sont que chansons, clameurs, rixes d'ivrogne,
Ou qu'amours en plein air, et baisers sans vergogne,
Et publiques faveurs;
Je rentre : sur ma route on se presse, on se rue;
Toute la nuit j'entends se traîner dans ma rue
Et hurler les buveurs (20).

Il est à remarquer que Sainte-Beuve se plaît non seulement à agir, comme il le déclare, sur « le fond de la réalité la plus vulgaire (21) », c'est-à-dire à prendre son point de départ dans la vie privée et quotidienne (on sait qu'il voulait créer, à la suite des poètes lakistes, Wordsworth et Coleridge, une poésie « intime, privée, domestique, familière », comme il l'écrit au seuil des *Consolations* et dans une note des *Pensées d'Août* (22), mais à insister sur les aspects les plus mornes,

des *Réveries d'un Promeneur solitaire* de Rousseau, peut-être aussi d'un livre récent de Lefèvre-Deumier, *Le Livre du Promeneur*, 1845. Mais ces deux livres de prose poétique vagabondent à travers la campagne, alors que Baudelaire, comme *L'homme des Foules* d'Edgar Poe, ne quitte pas les pavés de la grande ville.

(15) *Œuvres*, t. I, p. 420. Sainte-Beuve avait jugé cette dernière expression incorrecte.

(16) *Id.*, p. 421.

(17) Sainte-Beuve, « A Antony Deschamps », *Consolations*, XVIII (*Poésies complètes*, Charpentier, 1869, p. 242).

(18) Lettre à Sainte-Beuve.

(19) Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, p. 96.

(20) *Les Rayons Jaunes*, Joseph Delorme (*Poésies complètes*, p. 71).

(21) *Les Consolations* (1830), Dédicace à V. Hugo (*Poésies complètes*, p. 202).

(22) Note à Monsieur Jean, p. 302.

les plus sordides de cette réalité quotidienne : voici sous quel jour son Joseph Delorme voit le boulevard extérieur, lieu de ses promenades crépusculaires :

Ces longs murs noirs, ennuyeux à l'œil, ceinture sinistre du vaste cimetière qu'on appelle une grande ville; ces haies mal closes laissant voir, par des trouées, l'ignoble verdure des jardins potagers; ces tristes allées monotones, ces ormes gris de poussière, et, au-dessous, quelque vieille accroupie avec des enfants au bord d'un fossé... (23).

N'y a-t-il pas déjà ici (en 1829) une réaction contre les premiers feux d'artifice romantiques, *Orientales* ou *Ballades*, et la préfiguration de ce qui deviendra le mouvement réaliste ? Il y a dans *La Veillée* une sorte de diptyque symbolique, opposant l'horizon riant de Hugo et le morne horizon de son ami qui, solitaire, semble,

De ce calme abattant et de ces rêves plats

emplissant ses veillées, tirer une sorte de délectation morose (24); il y a surtout, dans *Ma Muse*, une opposition significative entre « l'odalisque brillante », la « Péri » ou la vierge féodale qui inspirent d'autres poètes, et la Muse misérable, phthisique, et blessée par la vie, de Sainte-Beuve (25).

Ne serait-ce pas cette même Muse (la Muse de « l'existence manquée ») (26) qui aurait peuplé le *Spleen de Paris* de tous ces parias, vieux pauvres, vieux saltimbanques, pauvres veuves, mendiants, chiens errants, « éclopsés de la vie (27) » ? et donné pour décor à cette « comédie urbaine » le jardin public où la « tourbe » populaire cherche à attraper gratis un lambeau de concert (28), « l'estaminet » où l'on va boire « un verre de bière (29) », les baraques foraines entre lesquelles circule « une odeur de friture (30) » ? Singuliers comparses, singulier décor pour un dandy ! La lutte constante contre les difficultés matérielles, les huissiers, les dettes, le Mont-de-Piété auraient-ils eu raison du goût de Baudelaire pour le luxe et la beauté voluptueuse (31) ? Je crois plutôt à un effort très conscient pour annexer à la poésie la réalité la plus triviale, pour créer, si l'on peut ainsi parler, une poésie du prosaïque. Certes, on peut dégager du spectacle le plus commun une signification profonde; Baudelaire écrit dans ses *Journaux intimes* :

(23) *Vie de Joseph Delorme*, *Poésies complètes*, p. 11.

(24) Joseph Delorme (*Poésies complètes*, p. 93).

(25) *Id.*, p. 85; l'allusion aux *Orientales* et aux *Odes et Ballades* est ici évidente.

(26) Joseph Delorme, déambulant le long de son boulevard, est pénétré du « sentiment indéfinissable de son existence manquée » (*Poésies complètes*, p. 11).

(27) *Les Veuves* (*Œuvres*, t. I, p. 442).

(28) *Id.*, p. 443.

(29) *Le Tir et le Cimetière*, *id.*, p. 482.

(30) *Le Vieux Saltimbanque*, *id.*, p. 425.

(31) Cf. la seconde partie de *La Chambre Double* : ce « taudis » aux « meubles sots, poudreux, écornés », où l'on respire « une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure », c'est la chambre du poète (*Œuvres*, t. I, p. 410).

Dans certains états de l'âme presque surnaturels la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole (32).

et Sainte-Beuve lui-même, Sainte-Beuve dont les vers si horriblement prosaïques sont, parfois, du François Coppée tout pur, avait bien vu que l'artiste devine « sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart (33) », ce qui nous invite à découvrir, sous le réalisme superficiel de tableaux apparemment vulgaires, une vie plus mystérieuse et plus profonde. Toutefois, l'attitude de Baudelaire à l'égard de la réalité quotidienne est très différente dans les *Tableaux Parisiens des Fleurs du Mal* (écrits eux aussi, pour la plupart, vers 1860-1861) et dans le *Spleen de Paris*. Les poèmes en vers recherchent

Dans les plis sinueux des vieilles capitales
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements (34)

avant tout le mystère (35), l'inconnu (36), les rencontres étranges, les allégories (37); et même si Baudelaire part de données vulgaires ou repoussantes (la rue « étourdissante (38) », les aveugles « vraiment affreux (39) », les petites vieilles, « monstres disloqués » (40), c'est pour opérer la mystérieuse transmutation à laquelle il fait allusion dans son projet d'*Épilogue*, en s'adressant à la Ville :

Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or (41).

Dans le *Spleen de Paris*, la boue reste boue, noire et gluante. Et le poète cherche, très volontairement, à utiliser cette matière première telle quelle : tantôt pour nous faire sentir davantage, à l'exemple de Sainte-Beuve, l'existence qui dans cette boue s'enlise, et justifier l'évasion sans cesse tentée (mais en vain) par le Rêve (42), tantôt pour chercher des

(32) *Fusées* (Œuvres, t. II, p. 634).

(33) Joseph Delorme, *Pensées*, XX (*Poésies complètes*, p. 157).

(34) *Les Petites Vieilles* (Œuvres, t. I, p. 102).

(35) Cf. *Les Sept Vieillards* : « Les mystères partout coulent comme des sèves... », t. I, p. 100. G. Streit (*Die Doppel motive in Baudelaire's Fleurs du Mal und Petits Poèmes en Prose*, 1929, p. 107) compare l'attitude très différente du poète, en prose : « Je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère » (*Chacun sa Chimère*, t. I, p. 412) et en vers : « Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième ? » (*Les sept vieillards*, id., p. 102).

(36) Le titre même du *Rêve Parisien*, qui décrit un monde abstrait, minéral, est significatif. En face de cette création artificielle, le « rêve » de *La Chambre Double*, dans les poèmes en prose, n'est qu'une description de réalité idéalisée.

(37) Cf. dans *Le Cygne* :

... palais neuf, échafaudages, blocs,

Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie (t. I, p. 99).

(38) *A une Passante*, p. 106.

(39) *Les Aveugles*, p. 105.

(40) *Les Petites Vieilles*, p. 102.

(41) Projet d'*Épilogue* pour la 2^e édition (datant de 1860 environ) (Œuvres, t. I, p. 229). Rapprochement assez curieux, Sainte-Beuve s'attriste dans les *Consolations* de trouver dans son âme « tant d'argile et peu d'or » (*Poésies complètes*, p. 242).

(42) Cf. *L'Etranger*, *La Chambre Double*, *Enivrez-vous*, *La Soupe et les Nuages*, etc... Daniel-Rops a étudié le processus de cette « évasion dans le rêve et l'irréel », op. cit., *Introduction*, p. xxvi-xxvii.

effets de bouffonnerie ou de sarcasme à la Goya, avec de brusques échappées de tendresse, ou de lyrisme : « J'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine », écrit en effet Baudelaire à sa mère (43) à propos de son recueil. Pour de tels effets de contraste, comme aussi pour les effets de grisaille, Baudelaire se sentait beaucoup plus libre en prose qu'en vers. Ne notait-il pas déjà en 1857 (traduisant E. Poe) que l'auteur d'une nouvelle « a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcasme, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure (44) » ? Certains poèmes parisiens du *Spleen de Paris* sont, à peu de chose près, des nouvelles (*Le mauvais vitrier*, *Une Mort héroïque*, *Le joueur généreux*, *Assommons les pauvres* !) où Baudelaire, directement influencé par Edgar Poe (45), use largement des « tons » plus haut énumérés. Il faut donc admettre qu'il voit dans le poème en prose une forme beaucoup plus libre, plus « ouverte » que le poème en vers, admettant les dissonances, les ruptures de ton, l'ironie surtout. Ne dit-il pas du *Spleen de Paris*, en février 1866, qu'on y trouve « beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie (46) » que dans les *Fleurs du Mal* ? Il y a là deux techniques entièrement différentes, et dont les effets, les suggestions ne tendent pas à la poésie par les mêmes voies. Baudelaire est peut-être le premier à avoir pris nettement conscience des possibilités offertes par la prose comme forme de poésie moderne, accueillante à tous les contrastes de la vie moderne.

La prose, forme d'une poésie « moderne »

Il est en effet essentiel ici, je crois, de ne pas séparer la forme « prose » choisie par Baudelaire de son intention moderniste : pour traduire dans toute leur complexité la vie et l'âme des hommes du XIX^e siècle, il était nécessaire d'employer une forme souple, « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience (47) ». Il est remarquable que cet idéal de « prose poétique » ainsi exprimé par Baudelaire lui paraisse lié à la « fréquentation des villes énormes (48) » : seule une prose très souple et dégagée de toute

(43) 9 mars 1865 (*Poèmes en prose*, éd. Crépét, p. 240).

(44) « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (Préface des *Nouvelles Histoires extraordinaires*).

(45) Il est impossible, en les lisant, de ne pas songer à l'influence, directe ou indirecte, de certaines nouvelles de Poe, que ce soit pour le ton ou pour l'idée : par exemple le *Démon de la Perversité* pour le *Mauvais Vitrier*, ou *Hop-Frog* pour *Une mort héroïque*.

(46) A Troubat, 19 février 1866 : « Je suis assez content de mon *Spleen*. En somme, c'est encore les *Fleurs du Mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie. » On sait qu'un mois plus tard, l'accident de Namur devait interrompre pour toujours l'achèvement du *Spleen de Paris*.

(47) Dédicace des poèmes en prose à Houssaye (Œuvres, t. I, p. 405).

(48) Dédicace à Houssaye : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. »

contrainte formelle (ce qui, notons-le tout de suite, distingue Baudelaire de Bertrand) pourra épouser sans durcissement les palpitations de la vie, les fluctuations du sentiment au sein d'une grande cité.

Baudelaire n'a pas tort de voir là « quelque chose de nouveau, comme sensation et comme expression (49) ». Ce désir de variété, de contrastes, s'oppose au principe d'unité de ton posé par l'ancienne esthétique; on peut, d'ailleurs, se demander jusqu'à quel point ce goût des « tronçons (50) », de tons et de genres extrêmement variés ne correspond pas à un morcellement de la personnalité, à une pluralité tout à fait opposée au sentiment classique de l'unité de l'individu. Enrichissement, ou désagrégation? En tous cas, c'est par vues fragmentaires, sous des aspects non seulement complémentaires mais souvent opposés, que nous apparaîtra le paysage spirituel du poète — avec toutes ses contradictions, ses heurts, ses « postulations » adverses (51). Pour exprimer tous ces contrastes, tous ces remous mentaux, Baudelaire a besoin d'une forme plus libre que la poésie versifiée, dont le mouvement mesuré et réglé, apte à traduire (ou à produire) le calme, l'ordre, l'harmonie, répond à d'autres exigences.

Sans doute, le vers romantique a déjà « desserré » la forme poétique, et j'ai parlé de l'action libératrice de Hugo (52); Sainte-Beuve, lui aussi, a fait des efforts conscients pour rapprocher le vers de la prose, pour créer ce qu'il appelle « l'alexandrin familial (53) »; son Joseph Delorme conseille de rechercher parfois dans les vers une forme « moins rigoureuse », lorsqu'elle a « l'avantage du naturel et de la simplicité (54) ». On sait, enfin, que Baudelaire a parfois cherché, dans les *Fleurs du Mal*, à briser la régularité rythmique, à obtenir une arhythmie, « ou mieux peut-être un rythme de prose », écrit Cassagne en notant ces curieuses tentatives (55) — cela quand l'idée ou le mouvement de la phrase l'exigeaient: ton familial de la conversation, dans *Le Voyage* (56):

Dites, qu'avez-vous vu ?

— Nous avons vu des astres

Et des flots; nous avons vu des sables aussi;

(49) Lettre à Houssaye, décembre 1861 (éd. Crépet, p. 224).

(50) Dans sa Dédicace, Baudelaire compare son recueil à un serpent dont chaque « tronçon » possède une vie indépendante.

(51) On connaît le mot des *Journaux intimes* (t. II, p. 647) sur les « deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » existant chez tout homme (cf. dans *Laquelle est la vraie ?* le personnage double de Bénédicta). Sentiment de dualité apparu avec le romantisme, et que Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, exprime en termes assez analogues, et rattache à l'idée chrétienne de l'homme duplex.

(52) Cf. *supra*, p. 73.

(53) *Notice sur Maurice de Guérin* (*Œuvres* de M. de Guérin, publiées par Trébutien, Didier, p. xix). Ce vers se prête « à toutes les sinuosités d'une causerie intime », dit-il.

(54) *Pensées* de Joseph Delorme, XVIII (*Poésies complètes* de Sainte-Beuve, p. 155).

(55) Cassagne, *Versification et Métrique de Baudelaire*, Paris, 1906, p. 49.

(56) *Œuvres*, t. I, p. 146. Voir également les « vers brisés » cités par Rhodes, *The cult of Beauty in Ch. Baudelaire*, Columbia University, New-York, 1929, p. 254: « Deux voix me parlaient... » dans *La Voix* (*Œuvres*, t. I, p. 176).

Et malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

Effet de brusque rupture, dans *Le Gouffre* (57):

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou

De telles tentatives, toutefois, restent très limitées, aussi longtemps qu'on se refuse à proclamer (comme feront les Symbolistes) la liberté complète du vers. Il reste certain que le cours régulier du vers classique convient assez mal aux remous et aux méandres de l'existence moderne; il me paraît difficile, par exemple, que Baudelaire, puisqu'il connaissait bien les *Rayons Jaunes*, n'ait pas été choqué par l'inadaptation de la forme au sujet dans les dernières strophes (58), et par les gaucheries qu'entraînent les contraintes de la versification (la périphrase « plus d'un bras me coudoie », l'inversion « publiques faveurs »). Il était, en tous cas, choqué par l'inadéquation d'un vocabulaire qui applique à la description d'une vie moderne et urbaine tous les clichés de la poésie classique: il y a dans Joseph Delorme, écrit-il à Sainte-Beuve, « un peu trop de luths, de lyres, de harpes et de Jéhovahs. Cela fait tache dans des poèmes parisiens (59) ». Mais ce vocabulaire noble, n'est-ce pas, précisément, la livrée même du vers classique — sa tunique de Nessus plutôt? Hugo, Baudelaire même ont parlé d'ondes et d'urnes dans leurs vers...

Qui sait? Baudelaire a peut-être parfois regretté de se trouver, suivant la formule de Rimbaud, « étranglé par la forme vieille (60) »; il aurait alors cherché dans la prose précisément le *prosaïsme*: je veux dire la liberté de la forme, en renonçant volontairement aux couplets, aux refrains, aux symétries, et la liberté du ton et de l'expression, en s'écartant de tous les effets de « prose poétique » cherchés par ses prédécesseurs. Tentative originale, certes, et féconde en possibilités. Mais tant de liberté ne va pas sans quelques dangers — et ces dangers, que Baudelaire s'engageait implicitement à affronter, se doublaient d'autres dangers, tenant ceux-là aux difficultés matérielles et intellectuelles où se débattait le poète. Il nous faut maintenant juger Baudelaire d'après ses réalisations.

(57) *Œuvres*, t. I, p. 193. L'asymétrie de ce vers, dit G. de Reynold, « indique très bien l'hésitation, le recul devant le trou sans fond » (*Charles Baudelaire*, Grès, 1920, p. 356, note 4).

(58) Citées plus haut, p. 109. Chose curieuse, l'emploi d'une forme pompeuse et mesurée pour décrire le libre courant de la vie familière accentue l'impression de prosaïsme.

(59) Lettre à Sainte-Beuve, 15 janvier 1866.

(60) Rimbaud emploie cette formule à propos de Lamartine; quant à Baudelaire, « le roi des poètes », il trouve que « la forme si vantée en lui est mesquine » (lettre du 15 mai 1871 à Démeny, *Œuvres*, éd. de la Pléiade, p. 256-257). A cette époque, Rimbaud n'a pas quitté Charleville; d'après Delahaye, il connaît, cependant, les poèmes en prose de Baudelaire (voir *infra*, p. 163, note 62): on n'y trouve pourtant aucune allusion dans sa correspondance, de sorte qu'on peut garder des doutes.

II. — LA REALISATION

On est frappé, lorsqu'on examine les jugements portés sur le *Spleen de Paris*, par les divergences d'opinions : les uns admirent que Baudelaire, se refusant à tout effet de stylisation ou de musicalité, ait cependant réussi, dans la prose la plus sobre, la plus « prose », à « dire le plus par le moins (61) », et vont même jusqu'à prétendre que la « sorcellerie évocatoire » est « plus active dans le poème en prose » que dans la pièce versifiée, dans les cas où la confrontation est possible (62). Les autres ne voient dans le *Spleen de Paris* que prose pure, et n'accordent le nom de poème en prose qu'à la seule pièce des *Bienfaits de la Lune* (63). Comment expliquer une telle diversité de jugements ?

Evidemment, il faut ici faire la part des idées *a priori*, et voir à travers quelles lunettes regardent les critiques. Pour un Gustave Kahn, qui conçoit (nous aurons l'occasion d'y revenir) le poème en prose comme un genre purement formel et artistique, dominé par de savantes recherches d'allitérations et de rythmes, la forme très libre de Baudelaire est un non-sens ; inversement, si l'on voit avant tout dans le poème en prose (comme Blin) un genre qui, au contraire de la « prose poétique » et métrique, utilise en la transcendant une « prose brute (64) » et arythmique, on sera porté à en chercher des modèles dans le *Spleen de Paris* plutôt que dans les *Ballades* d'Aloysius Bertrand. C'est le propre du poème en prose, ce genre bifide, que de se porter dans deux directions opposées, entre lesquelles oscillent poètes et critiques : tendance à la régularité, à la perfection formelle — tendance à la liberté, voire au désordre anarchique. Double aspect sur lequel j'ai déjà insisté.

Ceci posé, il reste, en tout état de cause, que les moyens employés par le poème en prose, qu'ils soient liés à certaines architectures verbales ou au contraire à leur destruction, doivent toujours tendre à des buts qui dépassent ceux de la prose courante, et ne pas s'opposer aux caractères de gratuité, de mystère, de densité, qui sont propres à la poésie. Pour en revenir à Baudelaire, est-il parvenu à donner à sa prose volontairement très libre, et le plus souvent privée de toute ornementation verbale ou musicale, le fameux « miroitement en dessous » dont parlera Mallarmé (65) ? Cette prose si « prose » est-elle aussi poésie ?

Il nous faut ici considérer d'assez près la technique de Baudelaire. en ce qui concerne d'une part la structure des poèmes, l'« arabesque »

(61) Blin, *Introduction aux petits poèmes en prose*, Fontaine, février 1946, p. 288.

(62) Daniel-Rops, *Introduction aux petits poèmes en prose*, éd. Belles-Lettres, p. xx.

(63) Sur ce point se rencontrent Gustave Kahn (Préface de ses *Premiers Poèmes*, *Mercure de France*, 1897, p. 20) et A. Coléno (*Les portes d'Ivoire*, Plon, 1948, p. 198-199), qui est aux antipodes de Daniel-Rops : « Le vrai poème... c'est celui que crée le vers et non la prose de Baudelaire. »

(64) Blin, article cité, *Fontaine*, févr. 1946, p. 284.

(65) Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres* (*Œuvres*, Pléiade, p. 382).

dessinée par les divers éléments ; d'autre part la diversité des *tons* employés et leurs rapports avec le dessin de la phrase ; cette étude peut être éclairée, assez souvent, par des comparaisons soit avec la prose, soit avec les vers ; enfin il est nécessaire de tenir compte de l'élément personnel — je veux dire de l'écart qui sépare la première série de poèmes, parue dans *La Presse* en 1862, et les poèmes suivants, écrits avec une peine et une lenteur croissantes : c'est le 23 janvier 1862 que Baudelaire avait senti, « singulier avertissement », passer sur lui « le vent de l'aile de l'imbécillité (66) ». Les données du problème, on le voit, sont complexes, et elles nous obligeront à nuancer notre jugement.

1) L'arabesque des poèmes. Poèmes « artistiques » et poèmes « rapsodiques »

Ce que Baudelaire a si bien dit du peintre en 1859 peut se dire aussi du poète : « Tout l'univers visible » — c'est-à-dire, dans le cas présent, la ville, ses rues, ses habitants — « n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relatives ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer (67) ». Il n'y aura *poème* qu'à partir du moment où l'écrivain, prenant les éléments offerts par la réalité et « les ajustant avec un certain art (68) », en fera sa création propre. La place de ces éléments dans « l'arabesque » du poème (69), la manière dont ils « travaillent » dans l'ensemble et dont ils réagissent les uns sur les autres pour produire des effets d'harmonie ou de contraste, enfin leur soumission à « l'idée génératrice » et à la « grande loi d'harmonie générale (70) » qui donnera au poème sa tonalité particulière et son unité, tout cela est de première importance (on ne s'en rend pas toujours assez compte) dans cette création d'« un monde nouveau (71) » — d'un monde poétique.

Comment Baudelaire conçoit-il, dans le *Spleen de Paris*, cette mise en œuvre des éléments fournis par la réalité, qui est un des principaux moyens dont dispose le poète en prose pour écrire des poèmes, et non de la prose — et comment la réalise-t-il, voilà ce qu'il nous faut d'abord examiner.

Nous allons voir qu'il est indispensable ici de bien considérer les dates : faute de le faire (or je crois qu'on ne l'a jamais fait jusqu'à

(66) *Mon cœur mis à nu* (*Œuvres*, t. II, p. 668).

(67) *Salon de 1859, IV* (*Œuvres*, t. II, p. 232). Baudelaire a rappelé, peu auparavant, le mot de Delacroix : « La nature n'est qu'un dictionnaire » (p. 230).

(68) *Eod. loc.*, p. 230.

(69) On connaît la prédilection de Baudelaire pour la « ligne arabesque » (cf. *Le Thyrs*, *Œuvres*, t. I, p. 467) et le « dessin arabesque », « le plus idéal de tous » (*Fusées*, *Œuvres*, t. II, p. 629). Employé à propos d'un tableau ou d'un poème, qui forment des ensembles plus complexes, le mot n'est pas absolument exact, mais il a au moins l'avantage d'éliminer toute idée de signification rationnelle ou philosophique, pour n'envisager que la courbe, la « ligne » plus ou moins heureuse du poème ou du tableau.

(70) *Salon de 1859* (*Œuvres*, t. II, p. 231).

(71) *Eod. loc.*, p. 226.

présent), on ne peut suivre de l'intérieur l'évolution de la pensée créatrice chez Baudelaire entre 1857 et 1866.

En 1855, Baudelaire, envoyant à Desnoyers, pour le recueil collectif *Fontainebleau*, outre les deux *Crépuscules* des *Fleurs du Mal*, ses deux premiers poèmes en prose : *Le Crépuscule du Soir* et *La Solitude* (72), se déclare incapable d'écrire des vers « sur la Nature (...), sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes (73) », et ajoute :

Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.

Mais en 1857, lorsqu'il songe vraiment à écrire un recueil de poèmes en prose, auquel il pense (peut-être sous l'influence de *Gaspard de la Nuit* ?) à donner le titre de *Poèmes Nocturnes* (74), il se propose moins d'exploiter cette veine de poésie « urbaine » que d'écrire en prose un pendant aux *Fleurs du Mal*. Quatre poèmes de 1857 (sur cinq) (75) reprennent, en effet, des thèmes analogues (dans *Anywhere out of the world* on retrouve le thème du *Voyage*, dans *Les Projets* celui des *Hiboux* mêlé à l'évocation exotique de *Bien loin d'ici*), ou identiques (*Un Hémisphère dans une Chevelure*, « doublet » de *La Chevelure*; *L'Invitation au Voyage*, « doublet » du poème qui porte le même titre dans les *Fleurs du Mal*). Dans ces poèmes de 1857, et dans ceux-là presque uniquement, Baudelaire paraît rechercher, sans doute sous l'influence d'Aloysius Bertrand, des symétries formelles, des effets de refrain ou des rappels de sonorités qui imposent au poème, comme le font la strophe et le vers, une architecture préétablie. Il y a dans *Anywhere out of the world* un jeu alterné de propositions et de refus, avec un crescendo d'inquiétude menant à une brusque conclusion; dans *Un Hémisphère* un effet de régularité dû au retour, en tête de chaque couplet (76), des mots « tes cheveux » ou « ta chevelure »; dans *L'Invitation au Voyage*, de nombreuses reprises d'expression (« Un pays de Cocagne... Un vrai pays de Cocagne... Un vrai pays de Cocagne, te dis-je ») et, à la fin, un regroupement de tous les thèmes évoqués, qui se rassemblent pour composer un portrait analogique de la femme aimée (les mots : « C'est toi... vers toi... » reviennent à trois reprises dans ce dernier couplet). Il faut ajouter que les assonances et les allitérations, dont Crépet et Blin ont noté la fréquence dans *Un Hémisphère dans une Chevelure* (77), créent un rythme sonore assez comparable à celui qu'engendre la rime : « Un charmant rêve plein de voilures et de mâtures... où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles... »

(72) Repris et remaniés, ces deux poèmes portent dans l'édition de 1869 les n° 22 et 23.

(73) Lettre publiée par Crépet et Blin dans les *Notes critiques* de leur édition des *Fleurs du Mal*, Corti, 1942, p. 463.

(74) C'est le titre donné en 1857 aux poèmes en prose publiés dans *Le Présent*.

(75) Le cinquième, *L'Horloge*, combine deux thèmes fréquents dans les *Fleurs du Mal*, « le chat » et « la fuite du Temps ».

(76) Sept couplets à peu près de même longueur, comme chez Bertrand.

(77) Dans leur comparaison entre la prose et les deux pièces en vers dont elle s'inspire (*Parfum exotique* et *La Chevelure*), *Les Fleurs du Mal*, éd. critique, Corti, 1942, p. 336-337.

Si l'on remarque, enfin, combien Baudelaire veille à l'unité d'atmosphère et évite toute dissonance choquante, même quand il recherche certains effets pittoresques, on est porté à conclure que ces poèmes sont, dans le recueil, ceux où l'élaboration artistique est la plus visible et la plus consciente. Qu'on leur adjoigne, si l'on veut, *La Belle Dorothee*, pièce à laquelle Baudelaire a songé longtemps à donner la forme versifiée, et « l'énumération lyrique des *Bienfaits de la Lune*, avec ses larges reprises de houle (78) », dont le double mouvement symétrique rend sensible à l'esprit le parallélisme auquel se trouvent soumis les destins des amants « lunatiques » — et l'on aura le côté harmonieux, « artistique » de l'art de Baudelaire poète en prose, lorsqu'il s'efforce de créer un monde où tout ne soit qu'

ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Mais à partir de 1861, c'est l'inspiration *parisienne* qui va dominer la poésie de Baudelaire : il donne à la *Revue Fantaisiste* trois poèmes « parisiens » : *Les Foules*, *Les Veuves*, *Le Vieux Saltimbanque* (ces deux derniers, et c'est significatif, furent particulièrement appréciés par Sainte-Beuve) (79); il en compose quatorze autres que publiera *La Presse* en août et septembre 1862 (80).

C'est alors que Baudelaire va éprouver toutes les difficultés inhérentes à sa conception réaliste et « rapsodique » du poème en prose (81): si l'on veut montrer un promeneur « accrochant » sa pensée « à chaque accident de sa flânerie », on se refuse par là même à toute composition, à toute élaboration artistique : pour reprendre une distinction faite par Baudelaire dans le Salon de 1859, il ne s'agit plus alors d'*imagination créatrice* mais de *fantaisie* (82) — de *hasard* (83) si l'on préfère, ce hasard que Baudelaire, avant Mallarmé, estimait pourtant incompatible avec l'œuvre d'art. Nous allons voir Baudelaire, dans ces poèmes de 1862, partagé entre le désir de s'abandonner aux hasards de la flânerie (de se soumettre au monde extérieur, à « l'objet ») et celui d'organiser artistiquement son poème : c'est toujours la lutte, le *duel* entre l'artiste et son objet, entre l'esprit et la matière.

Que Baudelaire ait senti la nécessité de la concentration et de l'unité, en accord avec le grand précepte esthétique de Poe : « Dans la

(78) Blin, article cité, *Fontaine*, février 1946, p. 287.

(79) Dans un article du *Constitutionnel* (20 janvier 1862) où il les traite de « bijoux ».

(80) Les poèmes I à XX, publiés par *La Presse* en 1862, comprennent ces 14 poèmes inédits, les trois poèmes de 1861, et trois autres datant de 1857 (*L'Horloge*, *Un Hémisphère dans une Chevelure* et *L'Invitation au Voyage*). En réalité, Baudelaire avait remis à Houssaye plus de vingt poèmes; mais pour des raisons mal connues, la publication dans *La Presse* fut interrompue (voir les notes de Crépet, *Œuvres de Baudelaire*, éd. Conard, t. III, p. 229-231). Quels poèmes contenait le feuilleton resté à l'imprimerie ? nous l'ignorons.

(81) Voir plus haut la lettre à Sainte-Beuve, citée p. 106.

(82) Baudelaire reprend la distinction faite par Mrs Crowe entre *constructive imagination* et *fancy* (*Salon de 1859*, IV, *Œuvres*, t. II, p. 229).

(83) Cf. dans les *Paradis Artificiels*, IV; *L'homme-Dieu* : « le mot rapsodique, qui définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances... » (*Œuvres*, t. I, p. 303).

composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende directement ou indirectement à parfaire le dessin prémédité (84) » ; qu'il ait eu, d'autre part, des idées assez nettes sur la structure du poème en prose, nous en avons la preuve dans les modifications qu'il a fait subir à un texte de prose écrit par lui en 1853, *La Morale du Joujou*, pour en faire en 1862 un de ses vingt *Poèmes en prose*. Le texte de 1853 s'inscrivait dans un développement sur les différentes espèces de jouets : les « petites inventions à un sol », le « joujou vivant », le « joujou scientifique », etc... et c'est à titre d'illustration que Baudelaire insérait cette « chose vue » au cours de l'énumération :

A propos du joujou du pauvre, j'ai vu quelque chose de plus simple encore, mais de plus triste que le joujou à un sou — c'est le joujou vivant (85).

Dans le poème en prose, Baudelaire utilise comme introduction ce qu'il disait des « petites inventions à un sol » ; mais il condense, il supprime les précisions trop techniques et les réflexions de ton purement moral. Puis il entre, sans transition, dans le vif du sujet.

Comment va-t-il transcender cette anecdote jusque sur le plan du poème ? Tout d'abord en lui donnant une portée différente : c'est sur le symbole qu'il va mettre l'accent, en développant l'idée contenue dans les « barreaux de fer symboliques » du premier texte. L'enfant pauvre et l'enfant riche vont se montrer leurs jouets « à travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château » ; et Baudelaire trouve pour finir un trait heureux, qui élargit et spiritualise l'anecdote :

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur (86).

Ce trait final, qui est, dit J. Crépet, « la plus grande lumière de ce délicieux tableau (87) », Baudelaire l'a préparé par une remarque qui joue dans l'arabesque du poème un rôle de médiation, de transition : le petit pauvre est décrit, non plus (comme dans l'article en prose) comme « un de ces marmots sur lesquels la morve se fraye lentement un chemin dans la crasse et la poussière », mais, de façon plus idéaliste, comme « 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 les nettoyait de la répugnante patine de la misère ».

En second lieu, ce texte, qui ne formait primitivement qu'un seul paragraphe, membre d'un ensemble plus vaste, est découpé et ordonné par Baudelaire en huit alinéas : on peut en conclure qu'il se met à l'école de Bertrand pour considérer la division en couplets comme caracté-

(84) Cité par Baudelaire dans la Préface des *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

(85) *La Morale du Joujou* (*Œuvres*, t. II, p. 139).

(86) *Le Joujou* (*Œuvres*, t. I).

(87) Dans son édition des *Petits poèmes en prose* (*Œuvres de Baudelaire*, t. III, Conard, 1926, p. 300).

ristique du poème en prose ; le couplet n'est-il pas ici l'équivalent de la « strophe » pour les vers ? Cette division lui permet en tous cas d'aérer son poème, d'en séparer les éléments par des pauses suggestives ; et le trait final, dans sa brièveté, se détache de façon plus frappante encore.

On pourrait, de même, étudier la structure de *L'Étranger*, de *Chacun sa Chimère*, de *La Chambre double* (pour ne citer que les réussites les plus incontestables de Baudelaire) : on arriverait à la conclusion que dans ces pièces symboliques ou lyriques la réalisation est à la hauteur de l'intention — cette intention étant ici franchement poétique et démiurgique. Contentons-nous de regarder d'un peu plus près *Le Confiteur de l'Artiste*, une des pièces qui contribuent à la création d'un « lyrisme moderne » en nous faisant sentir les aspirations, les révoltes, les déceptions d'une âme moderne — en l'espèce celle de Baudelaire lui-même. On ne saurait trouver meilleur exemple de « magie suggestive » contenant, suivant l'expression de Baudelaire, « le sujet et l'objet » ; la double arabesque des éléments matériels : l'azur, la mer avec sa houle, la voile au loin, et des éléments spirituels qui leur « correspondent » forme un tableau fortement structuré, où rien n'est gratuit : à l'azur correspond une impression d'infini et de spiritualité (« chasteté », « limpidité »), à la mer une impression de beauté immuable et insensible, à la voile « frissonnante à l'horizon » un sentiment de faiblesse, d'isolement qui correspond à « l'irréparable existence » du poète et l'amène à pousser un cri d'effroi devant la redoutable immensité du spectacle et son impuissance à le traduire (88). Pour comprendre la manière dont les différents éléments « travaillent », esthétiquement parlant, qu'on réfléchisse au rôle médiateur que joue cette petite voile, seul élément humain du spectacle, qui fait en quelque sorte la transition entre le paysage et l'homme.

D'une façon générale, dans ces pièces où l'on retrouve les grands thèmes lyriques de Baudelaire, la construction est plus synthétique, les relations architectoniques mieux étudiées, la « loi d'harmonie générale » mieux observée. En revanche, le manque d'unité artistique est souvent flagrant dans les poèmes parisiens, en raison même de leur tendance « rapsodique ».

Prenons, par exemple, *Les Veuves* : Baudelaire lui-même a si bien senti l'inconvénient de ces descriptions cousues l'une à l'autre, qu'il s'efforce de créer une unité, fût-elle artificielle, par la phrase-suture : « Quelle est la veuve la plus triste et la plus attristante, celle qui traîne à la main un bambin avec lequel elle ne peut pas partager sa rêverie, ou celle qui est tout-à-fait seule ? » (89) (dans *Les Petites Vieilles des Fleurs du Mal*, Baudelaire ne développe qu'un exemple). Mais, dans le même poème, la digression à propos des concerts publics fait l'effet d'un véritable hors-d'œuvre. Je crains bien qu'en ce sens Sainte-Beuve, avec sa poésie relâchée, qui suit les hasards de la promenade ou de la conversation (voir, entre autres, *Causerie au Bal*) (90) n'ait été pour Baudelaire un maître dangereux.

Le danger, du reste, Baudelaire le sent bien : il s'efforce, par exemple, dans *Le Vieux Saltimbanque*, de composer et d'organiser le tableau de la fête foraine, pour opposer en un contraste vigoureux le côté

(88) *Le Confiteur de l'Artiste* (*Œuvres*, t. I, p. 407).

(89) *Les Veuves*, t. I, p. 412.

(90) *Joseph Delorme* (*Poésies complètes de Sainte-Beuve*, p. 61).

lumineux, bruyant (« explosion frénétique de la vitalité (91) ») et le côté sombre et triste, le coin où se tient le saltimbanque « muet et immobile » — contraste à la fois entre les aspects extérieurs et les attitudes morales. Il s'efforce aussi de transcender la description au moyen du symbole final, en dépit (ou peut-être à cause ?) duquel tout le morceau reste, me semble-t-il, à mi-chemin entre la prose et le poème; le plan anecdotique et le plan allégorique sont juxtaposés, et non fondus (voyez au contraire, dans *Le Cygne des Fleurs du Mal*, la savante composition du tableau « moderniste » et du symbole).

Mais il y a plus grave encore — et dans ce qu'on peut appeler la « troisième phase » de composition du *Spleen de Paris* (après la publication des vingt premiers poèmes, et jusqu'à la mort du poète), un nouveau danger va menacer l'unité intérieure des poèmes, leur équilibre : à savoir le désir, auquel Baudelaire n'a pas su résister, de les remanier après coup, de les reprendre dans le sens de ses préoccupations du moment. C'est parfois à plusieurs années d'intervalle que le premier texte a été ainsi remanié : comment dès lors le poème pourrait-il conserver l'unité, la « totalité d'effet (92) » que Baudelaire estimait pourtant nécessaire à l'œuvre d'art ? Certes, les trois paragraphes qui terminent, à partir de 1864, le *Crépuscule du Soir*, ne sont pas sans beauté, dans leur élan lyrique; mais lorsque Baudelaire les rajouta au texte primitif, purement anecdotique, conçu pour figurer dans le recueil *Fontainebleau* (93), comment n'a-t-il pas senti qu'il greffait un second poème sur le premier, différend de caractère et d'inspiration ? Le remaniement des *Projets* est plus curieux — plus fâcheux — encore : en 1864, Baudelaire a l'esprit tourné vers son projet de poésie « déambulatoire » et rapsodique; il veut montrer un promeneur dont la rêverie s'accroche, comme il l'écrira à Sainte-Beuve, « à chaque accident de sa flânerie » : qu'il s'agisse, comme ici, d'un parc traversé, d'une estampe aperçue dans une « boutique de gravures », ou d'une auberge rencontrée « en suivant une grande avenue (94) ». Tout ce décor un peu factice n'existait pas en 1857, non plus qu'en 1861 (95) : c'est à travers le seul paysage intérieur que vagabondait l'imagination du poète. Chose plus grave, la conclusion est très différente : plus banale, moins « baudelairienne » :

1857

Le rêve ! Le rêve ! toujours le
rêve maudit ! — Il tue l'action
et mange le temps ! — Les
rêves soulagent un moment la
bête dévorante qui s'agite en

1864

J'ai eu aujourd'hui, en rêve,
trois domiciles où j'ai trouvé
un égal plaisir. Pourquoi con-
traindre mon corps à changer
de place, puisque mon esprit

(91) *Le Vieux Saltimbanque* (*Œuvres*, t. I, p. 426).

(92) L'expression a été reprise de Poe par Baudelaire dans les *Notes* sur Poe qui servent d'introduction aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

(93) Voir *supra*, p. 114.

(94) *Les Projets* (*Œuvres*, t. I, p. 445).

(95) Ce poème a paru dans *Le Présent* en 1857, puis dans la *Revue Fantastique* en 1861, avant de paraître à nouveau (remanié) en 1864 dans la *Revue parisienne* et dans la *Revue de Paris*; Baudelaire, qui n'arrivait plus à produire de l'inédit, se donnait-il, par ces remaniements, l'illusion de faire encore œuvre créatrice ?

nous. C'est un poison qui la
soulage, mais qui la nourrit.
Où donc trouver une coupe
assez profonde et un poison
assez épais pour noyer la Bête ?

voyage si lestement ? Et à quoi
bon exécuter des projets, puis-
que le projet est en lui-même
une jouissance suffisante ?

Ces transformations dans le sens de la platitude (96) trahissent ce que trahissent aussi beaucoup de poèmes de la dernière période : un essoufflement, un tarissement de l'imagination créatrice (Baudelaire s'efforcera en vain de venir à bout de son « maudit livre ») (97), une sorte d'enlèvement aussi dans le prosaïsme que la conception même de son recueil condamnait Baudelaire à affronter sans cesse. Dans les dernières années de sa vie, on sent trop bien que Baudelaire n'a plus la force créatrice nécessaire pour imposer à sa matière une ordonnance artistique, et qu'il se borne à « copier le dictionnaire (98) ».

L'arabesque des poèmes, leur équilibre structural est donc en rapports d'une part avec la conception, l'intention d'où ils sont issus — plus lyrique ou plus rapsodique; d'autre part, le long de cette descente vers le silence et vers la mort, avec la plus ou moins grande vitalité physique et intellectuelle du poète. On va ainsi de la plus grande cohésion artistique à l'amorphe, ou presque.

Cependant, en poésie comme en peinture, il n'est pas suffisant de régler la place et les rapports des différents éléments pour obtenir une structure équilibrée; l'unité d'impression, l'harmonie générale tiennent aussi à une harmonie de tons. Ces termes de *tons*, de tonalités, si employés en peinture et en musique, pourquoi ne pas les appliquer à la poésie ? Baudelaire lui-même, nous l'avons vu, cite, à propos de la nouvelle, « le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique (99) » ; il évoque aussi, dans une note des *Journaux Intimes*, « le ton Alphonse Rabbe — le ton fille entretenue (Ma toute belle ! Sexe volage !) — le ton éternel (100) ». L'idée d'enrichir la poésie non seulement de thèmes, mais de *tons* nouveaux, qu'elle s'était jusqu'alors interdits, est une des intentions majeures du *Spleen de Paris*, je l'ai dit (101). S'accorde-t-elle avec les exigences de l'œuvre poétique ?

(96) On peut leur adjoindre les modifications, si curieusement « bien-pensantes » apportées à *La Corde*, au *Joueur généreux* (l'édition de la Pléiade reproduit le premier texte).

(97) Lettre à sa mère, 3 novembre 1864. Le 11 février 1865, il lui écrit : « Le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux. » De fait, il ne produit presque plus rien : « Son impuissance intellectuelle, intermittente, dont il a dû vous parler souvent, comme à moi, était devenue continue, ou presque » écrit en 1866 Poulet-Malassis (cité par J. Crépét dans son édition de Baudelaire, *Œuvres*, III, p. 245).

(98) Comme font les artistes « qui n'ont pas d'imagination » (*Œuvres*, t. II, p. 230).

(99) Dans son introduction aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* (voir *supra*, p. 112).

(100) *Pusées*, *Œuvres*, t. II, p. 627.

(101) Cf. *supra*, p. 109.

2) Modernité et nouveauté des tons. De l'ironie au lyrisme

Il faut, d'abord, souligner l'originalité absolue de Baudelaire dans cette tentative d'enrichissement du domaine poétique. Cette originalité tient en premier lieu à ce qu'il se propose de « mettre à nu », en rejetant les oripeaux conventionnels, un cœur moderne (le sien) dans toute sa complexité, avec ses élans, ses rancœurs, ses alternatives de rêverie et de lucidité ironique — et cela en faisant œuvre non de moraliste, mais de poète. Il est assez frappant, en effet, de constater que jusqu'alors les auteurs de poèmes en prose (qu'ils se nomment Parny, Bertrand, Lamennais, Rabbe ou Guérin) avaient cherché à se faire une âme exotique, médiévale, biblique, antique... pour donner à leurs poèmes, grâce à la distance, à l'éloignement dans le temps ou dans l'espace, cette aura poétique que l'incantation du vers ne leur apportait plus. Il en résulte que même le ton sarcastique de Bertrand, ou la véhémence de Lamennais, s'ils donnent à leur poésie une couleur particulière, gardent quelque chose de plus littéraire, portent moins loin et moins profond que les sarcasmes ou les élans lyriques de Baudelaire. Il y a un peu plus de lyrisme, mais quelques velléités de modernisme seulement chez des contemporains que Baudelaire connaissait fort bien : Lefèvre-Deumier, dont il pouvait lire les proses dans *L'Artiste* (102), enrichit ses rêveries très générales de moraliste avec des symboles et des images plus « romantiques » que « modernistes » (et lorsqu'il emprunte une image au phosphore ou aux bateaux à vapeur, on a une bizarre impression de plaquage); Babou, pour écrire un pamphlet contre Veuillot et les prêtres catholiques, recourt à l'ample et grandiloquente allégorie en cinq parties de *L'Arbre Noir* (paru en 1860 dans ses *Lettres satiriques et critiques*). Houssaye enfin, à qui Baudelaire adresse une flagornerie agréable à propos de sa *Chanson du Vitrier* (103), a-t-il vraiment ouvert la voie à une poésie moderniste et urbaine ? Il ne faut pas oublier, d'abord que cette « chanson » est seule de son espèce parmi tous les poèmes et « bas-reliefs » antiques en prose des *Poésies complètes*, ensuite que ce thème réaliste et contemporain est développé de la façon la plus plate, la plus froidement moralisatrice qui se puisse imaginer. Je croirais volontiers, comme le suggère J. Crépét (104), que le *Mauvais Vitrier* du *Spleen de Paris*, où l'on voit le poète s'amuser

(102) Lefèvre-Deumier, qui subventionna *L'Artiste* de 1845 à 1847, y publia treize pièces de prose détachées des *Vespres de l'Abbaye du Val* (voir *supra*, p. 91); son *Livre du Promeneur* date de 1854. A-t-il connu personnellement Baudelaire ? Jacques Crépét, questionné par moi, m'avait répondu un an avant sa mort qu'il n'en avait trouvé aucune preuve, ce qui ne veut pas dire qu'ils se soient ignorés comme écrivains : « Baudelaire était en vue du fait de son génie, Lefèvre du fait de sa fortune, de son désir de paraître, du mécénat auquel il s'efforçait, et aussi, pourquoi n'en pas convenir, de son estimable talent. » Et, remarquait Crépét, « il est possible que les deux hommes se soient rencontrés à *L'Artiste* ».

(103) « Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une chanson le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ? » (*Dédicace des Petits poèmes en prose* à Houssaye, *Œuvres*, t. I, p. 406).

(104) Crépét, *Notes de l'édition Conard*, p. 272.

à fracasser le pauvre matériel du vitrier, peut passer « pour une assez malicieuse riposte » à la chanson *fraternelle* de Houssaye. Seul peut-être Champfleury, que l'on cite rarement parmi les « précurseurs » de Baudelaire (105), s'il n'est pas visité beaucoup plus souvent que Houssaye par la grâce poétique, a cherché dans ses quelques *Fantaisies et Ballades* (106) à exploiter une veine franchement urbaine et moderne; il peut être amusant, aussi, par comparaison avec la *Chambre Double* du *Spleen de Paris* (est-ce une rencontre ? faut-il vraiment parler de « source » ?) de signaler dans *Chien-Caillou* la description, sur deux colonnes se faisant face, des *Mansardes des Poètes* (telles que les rêve l'imagination) et des *Mansardes réelles*, affligeantes de tristesse et de saleté : « Pas de papier, mais des murs jaunis, album mural qui porte les traces du passage de tous les locataires... (107) » Il est trop évident, toutefois, que Champfleury, s'il a entrevu quelques-unes des possibilités que son époque offrait à la poésie en prose, n'est parvenu à trouver ni le ton ni la forme d'un lyrisme moderne. De son côté Barbey d'Aurevilly, trop enfermé il est vrai dans la recherche formelle et dans le cadre de la ballade, apportait au poème en prose quelques nouveaux accents lyriques; Baudelaire n'a pu en avoir que quelques échos par les rares *Rythmes oubliés* alors publiés (108).

En réalité, c'est dans la prose, à cette époque, qu'apparaît vraiment un « ton moderne » : ironique, agressif, associant « la tendresse avec la haine » et, parfois, la logique avec l'absurde. On le trouve dans les romans de Barbey d'Aurevilly, de Gladel (109) — plus encore dans les nouvelles, plus corrosives parce que plus concises : Baudelaire cite ou étudie Petrus Borel, « nature morbide », « physionomie grimaçante (110) », Champfleury qui a braqué « un binocle poétique... sur les accidents et les hasards burlesques ou touchants de la famille ou de la rue (111) », Asselineau qui a su « rendre la légitimité de l'absurde et de l'in vraisemblable » et qui a parfois « décalqué » les « étranges raisonnements du rêve (112) », Poe surtout, qui est à l'origine d'un certain ton de mystification raisonnante fréquent dans le *Spleen de*

(105) R. Vivier cite cependant Champfleury parmi les précurseurs possibles de Baudelaire (*L'originalité de Baudelaire*, Bruxelles, 1926, p. 158).

(106) A la fin des *Fantaisies d'hiver* (Martinon, 1847) : cf. *supra*, p. 90. Il peut être instructif aussi de noter, puisque j'ai parlé de la poésie « déambuloire » de Baudelaire, que si Lefèvre-Deumier écrivait le *Livre du Promeneur*, quelques descriptions ou ballades en prose de Champfleury ont été réunies sous le titre *Croquis d'un passant*. On les trouvera dans ses œuvres posthumes, sous le titre : *Champfleury inédit* (Clouzot, 1903). On se promenait beaucoup en prose poétique à l'époque de Baudelaire...

(107) *Chien-Caillou*, *Fantaisies*, Martinon, 1847, p. 23.

(108) Cf. *supra*, p. 87.

(109) Baudelaire a écrit une préface pour *Les Martyrs Ridicules*, parus en 1862; livre d'une « rancuneuse énergie », dit-il, où « la clairvoyance s'exerce avec volupté » (*Œuvres*, t. II, p. 569-570).

(110) *Œuvres*, t. II, p. 541. On sait que Baudelaire a songé un temps à intituler ses poèmes en prose « poèmes lycanthropes » par allusion à Petrus Borel le Lycanthrope.

(111) Article sur *Madame Bovary* (*Œuvres*, t. II, p. 443).

(112) Article sur *La Double Vie* (*Œuvres*, t. II, p. 454). Rappelons à cette occasion que Baudelaire avait eu l'intention de consacrer à des « rêves » toute une section de ses poèmes en prose (cf. dans ses *Projets*, le groupe *Oncrocrité*, *Œuvres*, I, p. 650).

Paris. Il suffit de comparer les *Réalités fantastiques* d'E. Deschamps, par exemple, avec la *Double vie d'Asselineau*, pour voir le passage du fantastique « romantique » à un fantastique inséré en pleine vie moderne et fortement teinté d'humour (113); ajoutons que dès 1832 on pouvait lire dans les *Annales Romantiques* une curieuse prose, *Le Dôme des Invalides, Hallucination*, par... de Balzac, qui décrit le mirage provoqué par une flaque d'eau, et devenu hallucination sous l'effet conjugué du vin et de la musique d'un « physarmonica ». A de telles pièces s'appliqueraient assez bien (comme aux nouvelles de Poe et d'Asselineau) le mot de Baudelaire sur les « deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie (114) ».

Il est toutefois très différent d'écrire des nouvelles, même très denses et très poétiques, et d'écrire des poèmes en prose. Baudelaire, qui se proposait dans ses *Notes* d'être « toujours poète, même en prose (115) », ne veut pas, dans le *Spleen de Paris*, faire de la prose; il veut créer une forme de poésie nouvelle, susceptible d'accueillir toutes les résonances et toutes les dissonances qui donnent à certaines nouvelles de ses contemporains un accent si moderne, il veut en somme créer un *lyrisme moderne*. Mais la qualité particulière d'un tel lyrisme, qui doit traduire les mouvements les plus chaotiques de l'âme, et passer (au besoin sans transition) de l'ironie à la révolte, de la mélancolie à l'enthousiasme, réclame une maîtrise particulière aussi chez l'écrivain — et Baudelaire n'était d'ailleurs pas sans déceler les dangers de « la poésie en prose » qui est, au même titre que la fantaisie en peinture, « d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte (116) ». Si l'on ne veut pas, en effet, sombrer dans la prose, il est nécessaire de contrôler, de « décanter » les sentiments, si violents soient-ils, d'où est né le poème — catharsis indispensable à toute œuvre artistiquement organisée, où l'esprit de l'artiste doit dominer sa matière; d'autre part, il ne faut ni rester en-deçà, ni aller au-delà d'une certaine « tension », aussi nécessaire à la justesse de ton du poème que, par exemple, la tension des cordes pour un violon. Quand cette tension se relâche, on tombe dans la digression, la rêverie « rapsodique », l'excès de longueur que Baudelaire, à la suite de Poe, a tant critiqué dans le poème (117); quand elle est excessive, l'harmonie du poème et la pureté poétique en souffrent : c'est très sensible en particulier dans certains poèmes sati-

(113) Voir dans le recueil d'Asselineau *La seconde vie*, et surtout *Le Mensonge*, où un personnage finit par vivre complètement en dehors de la réalité. On notera, dans *La Jambe*, le modernisme des conclusions d'Asselineau sur les contradictions du rêve, et sur l'assentiment qu'elles reçoivent du dormeur, ce qui pourrait faire croire « à des facultés, ou à des notions d'un ordre particulier, et étranger à notre monde » (*La Double Vie*, Poulet-Malassis, 1858, p. 172).

(114) *Fusées* (*Œuvres*, t. II, p. 633). On pourrait dire, en ce qui concerne Baudelaire, que le surnaturalisme est plus sensible dans les *Fleurs du Mal*, l'ironie (liée à « une tournure d'esprit satanique ») plus sensible dans le *Spleen de Paris*.

(115) *Mon cœur mis à nu*, sous le titre *Notes précieuses* : « Sois toujours poète, même en prose » (*Œuvres*, t. II, p. 669).

(116) *Salon de 1859* (à propos de la « fantaisie »), (*Œuvres*, t. II, p. 250).

(117) Voir dans les *Notes nouvelles sur E. Poe* servant d'introduction aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*, IV, les remarques traduites du *Poetic Principle*.

riques où le sarcasme a quelque chose de tendu et de grinçant (*Le Plaisant, Le Chien et le Flacon, La Femme Sauvage*).

Un des « tons » les plus neufs et les plus frappants du recueil, c'est évidemment, on l'aura déjà compris, l'ironie, cette ironie cruelle et mystificatrice qui provient, dit Baudelaire, d'une « tournure d'esprit satanique (118) » — arme à double tranchant, qui s'exerce aussi bien contre le poète lui-même, raillé, mésestimé, avili (119), que contre la vulgarité humaine et ce qu'il appelle dans les *Fleurs du Mal* « la Bêtise à front de taureau ». Cette cruauté double explique le titre que Baudelaire songea, un temps, sous l'influence de Petrus Borel, à donner à ses poèmes : *Petits Poèmes Lycanthropes* (120). Elle n'est, au reste, qu'une forme agressive de spiritualité, déjà présente dans les *Fleurs du Mal*, où elle n'affaiblit en rien (Thibaudet l'a remarqué) « l'accent saisissant et poignant (121) » de certaines pièces; *L'Examen de Minuit* par exemple. A cette poésie de 1863 répond, en prose, *A une heure du matin* (paru en 1862), pièce où les railleries contre la bêtise et la vénalité contemporaines (auxquelles font écho plusieurs remarques sardoniques des journaux intimes) (122) ont un accent, en fait, plus douloureux encore que moqueur : les « soubresauts de la conscience » (dont parle Baudelaire dans sa *Dédicace*) amènent ici directement le poète à un beau cri de désespoir lyrique, qui donne à cette confession le large coup d'aile final (123). Mais, le plus souvent, la lucidité cruelle de Baudelaire est sans contrepartie lyrique : elle affecte un ton glacé, ou au contraire une ironie narquoise, qui ne laissent rien transparaître des sentiments intimes de l'auteur — là réside, pour Baudelaire, « le suprême de l'art (124) ». « Du persiflage au sarcasme, du trait de raillerie au paradoxe narquois, Baudelaire prétend épuiser dans ses proses

(118) Voir page précédente, note 114. Dès 1855, dans son traité *De l'Essence du Rire*, Baudelaire développe l'idée que « le rire est satanique » (*Œuvres*, t. II, p. 171).

(119) Ainsi dans *A une heure du matin, Laquelle est la vraie ? La Soupe et les Nuages*.

(120) Sous ce titre parurent le 1^{er} juin 1866, dans la *Revue du XIX^e siècle*, deux poèmes : *La Fausse Monnaie* et *Le Joueur généreux*.

(121) *Charles Baudelaire*, dans la *Revue de Paris*, 15 avril 1921, p. 749.

(122) A propos de la phrase : « Il prenait sans doute la Russie pour une île », J. Crépét cite les railleries de Baudelaire contre Villemain, qui parlait de l'enterrement de Chateaubriand au *Grand Bey* (« Il prend une île pour un Turc »), et, à propos des poignées de main données sans avoir pris « la précaution d'acheter des gants », il rappelle une phrase de *Fusées* : « Beaucoup d'amis, beaucoup de gants — de peur de la gale ». On pourrait rappeler aussi, à propos de la sauteuse qui dit *Vénusire*, les sarcasmes de Baudelaire contre J. Janin qui parle de « Lecomte Delille » (*Œuvres*, t. II, p. 605) — et, à propos du directeur de théâtre qui propose au poète de collaborer avec « le plus sot et le plus célèbre » de ses auteurs, une lettre de Baudelaire à sa mère : « Le théâtre m'inspire un tel dédain que j'ai pensé, pour abréger la besogne, à m'adresser à un collaborateur le plus célèbre et le plus bête que je pourrai trouver » (3 novembre 1860).

(123) A propos de cet « examen de conscience », M. Ruff note dans son livre récent sur *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Colin, 1953, p. 363 : « Il apparaît bien là que le dégoût de l'humanité n'est que la projection de la condamnation qu'il porte sur lui-même. »

(124) Il reproche à Cladel certains accès de sensibilité : « Le suprême de l'art eût consisté à demeurer glacial et fermé... L'effet d'horreur en eût été augmenté » (*Œuvres*, t. II, p. 571).

« tout le sadisme de l'humour », écrit Blin, ajoutant que par là il se montre « fidèle au dilettantisme coupant de ses années de jeunesse (125) ». Mais à l'époque même où le poète compose le *Spleen de Paris*, n'écrit-il pas dans ses *Journaux intimes* qu'un dandy n'a rien à dire au peuple, « excepté pour le bafouer (126) » ? Qu'un tel mépris des hommes ait pu coexister avec des sentiments de charité sincères à l'égard des malheureux, c'est là une des contradictions de cet *homo duplex* qu'était Baudelaire.

Reste à savoir si un tel ton de mystification raisonneuse, de raillerie à froid, où perce la joie de choquer volontairement les sentiments admis, est capable de provoquer cette excitation, « cet enlèvement de l'âme » qui seuls (dit Baudelaire après Poe) (127) font le poème. On sent très bien la délectation dans l'odieux que dénoncent dans *La Corde* l'horreur des détails (128), dans *Assommons les Pauvres* la fausse bienveillance à l'égard du mendiant qui vient d'être battu comme plâtre (129); et personne ne s'étonnera d'apprendre que plusieurs pièces de Baudelaire ont été longtemps écartées par les revues comme impubliables, *Assommons les Pauvres*, entre autres. Mais je ne parle pas ici des bienséances morales : le problème qui se pose est celui de la portée poétique de telles pièces. Cette ironie glacée s'adresse à l'intelligence du lecteur, non à sa sensibilité; elle sera comprise et goûtée par les régions les plus lucides de l'esprit — mais atteindra-t-elle ces régions profondes où s'émeut notre capacité d'enthousiasme, notre « immortel instinct du beau (130) » ? Nous trouvons là, je le crains, une prose mordante, spirituelle, cruelle à souhait — mais non pas de la poésie (n'est-il pas remarquable du reste que ce ton persifleur soit surtout sensible dans des pièces qui sont non plus des poèmes, mais de véritables nouvelles, assez comparables aux nouvelles de Poe, *Une mort héroïque*, *La Corde*, *Portraits de maîtresses* ?). Baudelaire, qui a entrevu un certain satanisme moderne, et non plus romantique, n'est pas parvenu à le douer d'une authenticité poétique. Peut-être ne lui a-t-il pas manqué grand-chose : une atmosphère de fantastique, d'étrangeté (que l'on trouve parfois chez Bertrand, ou de nos jours chez Michaux par exemple) qui double d'une épaisseur de mystère cette sécheresse trop intellectuelle; ou une intervention personnelle du poète, même dans le sens de l'agressivité (comme chez Lautréamont). Je crois plus « poétique », par exemple, l'humeur « hystérique » du poète dans *Le Mauvais Vitrier* (131) que, dans *Assommons les Pauvres*, son attitude

(125) Article cité, *Fontaine*, février 1946, p. 297.

(126) *Mon cœur mis à nu* (*Œuvres*, t. II, p. 648).

(127) Préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Un poème, dit Poe dans le *Poetic Principle*, « mérite ce nom seulement dans la mesure où il excite l'âme en l'élevant au sublime » (traduction Lalou, Charlot, 1946, p. 13).

(128) A propos du visage boursoufflé et de la rigidité cadavérique; noter aussi l'expression de « petit monstre » en parlant du petit pendu (*Œuvres*, t. I, p. 460-461).

(129) *Œuvres*, t. I, p. 490-491.

(130) L'expression, venue de Poe, est employée dans la Préface aux N.H.E., reprise dans l'article sur Th. Gautier (*Œuvres*, t. II, p. 467).

(131) « Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique » (*Œuvres*, t. I, p. 416).

de « philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie ». Malgré tout, il ne faut pas oublier que Baudelaire entr'ouvrait le premier aux poètes en prose la porte des jardins étranges où fleurit l'*humour noir*. A. Breton, qui cite dans son *Anthologie de l'humour noir* deux poèmes en prose, *Un Plaisant* et *Le Mauvais Vitrier*, note que Baudelaire apporte une série de préceptes esthétiques nouveaux, « dont toute la sensibilité ultérieure va se trouver bouleversée (132) ».

Baudelaire, assurément, comptait obtenir de curieux effets de contraste en faisant alterner ces pièces « sataniques » avec d'autres pièces moralisatrices et fraternelles (133), comme le sont les *Veuves*, *Le Gâteau* ou le *Vieux Saltimbanque*. Cette diversité, cette bigarrure mentale correspondait du reste aux intentions « rapsodiques » du recueil, et au double désir de montrer d'une part les aspects multiples d'une âme moderne, d'autre part toutes les suggestions variées que peut offrir à « l'homme des foules » le spectacle de la vie quotidienne. Un critique du temps semble avoir bien adopté cette façon de voir quand il écrit que dans un tel recueil « 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 (134) ». On ne saurait mieux définir la tentative de Baudelaire... et aussi les risques qu'elle comporte : le ton philosophique ou moralisateur, le ton objectif de l'anecdote sont non seulement apoétiques, mais antipoétiques (bien que l'anecdote puisse être le point de départ, et la philosophie le point d'arrivée, de très beaux poèmes). Je n'ai pas besoin d'insister sur l'effet destructeur que peut avoir une digression philosophique, morale, didactique, sur la fragile alchimie poétique. Je me contenterai d'indiquer tout ce qui sépare la « vieille affligée » des *Veuves* de la « petite vieille » des *Fleurs du Mal* qui lui a servi de modèle (135) : tout d'abord il s'agit non seulement d'une vieille femme, mais d'une veuve, d'une veuve pauvre, qui déjeune dans un « misérable café » et profite de la gratuité du « cabinet de lecture ». Le ton est donc celui du moraliste (136), du philanthrope entraîné « vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin ». Mais ce mouvement hugolien va orienter le poème

(132) *Anthologie de l'humour noir*, le Sagittaire, 1940, p. 74. Breton, qui rattache très justement l'humour de Baudelaire à son dandysme, cite quelques préceptes extraits de *Fusées* et qui s'appliqueraient assez exactement à la conception de certaines pièces du *Spleen de Paris* : « Raconter pompeusement des choses comiques » (*Œuvres*, t. II, p. 628). « L'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement, sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté. » (*id.*, p. 631). Il est à remarquer que Baudelaire est, dans l'ordre chronologique, le premier auteur de poèmes en prose cité dans cette *Anthologie*.

(133) Baudelaire raille, dans *La Solitude*, ce mot usité dans la « belle langue de (son) siècle » (*Œuvres*, t. I, p. 444).

(134) Article de G. Bourdin, *Figaro*, 7 février 1864. On sait que c'est Bourdin qui, par son célèbre éreintement dans le même *Figaro*, avait attiré sur les *Fleurs du Mal* les foudres de la Justice.

(135) Les *Petites Vieilles* avaient paru dès 1859 dans la *Revue contemporaine*.

(136) Le poème des *Veuves* débute, du reste, par un souvenir de *Vauvenargues*.

non plus vers le mystère de ces « Eves octogénaires », de leur passé défunt et de leurs destinées singulières, mais vers « les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés (137) ». Chose étrange, il semble que cette médiocrité, cette morne platitude — caractéristiques de la pauvreté — ont déteint sur le personnage de la vieille femme, primitivement conçue comme une vieille Amazone qui, écoutant un concert militaire,

Humait avidement ce chant vif et guerrier (138).

Nous avons affaire maintenant à une « vieille innocente » qui trouve dans cette « petite débauche » hebdomadaire la consolation « bien gagnée » de sa solitude et de sa pauvreté : ce n'est plus un personnage de Baudelaire, mais de François Coppée (et l'on remarquera combien la platitude du vocabulaire répond à la platitude de l'idée). Ne croirait-on pas que Baudelaire a voulu faire ici la démonstration du mot de Poe, qu'il a cité ailleurs : « La pauvreté est triviale et contraire à l'idée de beauté (139) » ?

Cette « trivialité » du peuple « vêtu de blouses et d'indienne (140) », Baudelaire s'est pourtant complu à la dépeindre, non seulement dans *Les Veuves*, mais dans mainte pièce du *Spleen de Paris* : entre autres dans *Le Vieux Saltimbanque* et dans *Les Yeux des Pauvres*, les morceaux préférés de Sainte-Beuve. C'est ici qu'il prend le ton le plus antipoétique qui soit peut-être, le ton « anecdotique » et « boulevardier » : le réalisme, la prosaïque précision des détails (141) le disputent au pittoresque vrai ou faux (142) ; les remarques psychologiques remplacent les « enjambées vastes comme des synthèses » de « l'âme lyrique (143) » ; les ronrons de la rhétorique journalistique (144) et les

(137) *Les Veuves* (*Œuvres*, t. I, p. 422). Notons que si le poème en vers évoque, lui aussi, le dévouement et les douleurs des « petites vieilles », il ne fait pas allusion à la pauvreté.

(138) *Les petites Vieilles* (*Œuvres*, t. I, p. 104).

(139) Poe, *Genèse d'un Poème*, citée dans la *Préface des Nouvelles Histoires extraordinaires*, IV.

(140) *Les Veuves* (*Œuvres*, t. I, p. 423).

(141) « ... un certain élixir que les pharmaciens vendaient dans ce temps-là aux touristes pour le mêler à l'occasion avec de l'eau de neige » (*id.*, p. 427).

(142) J'appelle « pittoresque vrai » les détails de « couleur locale » parisienne et populaire, par exemple les « bâtons de sucre » ou « l'odeur de friture » dans le *Vieux Saltimbanque* ; « pittoresque faux » ce qui est forcé et bizarre, par exemple la *Femme Sauvage* déchirant des lapins vivants dont les « boyaux dévidés » restent accrochés à ses dents (*Œuvres*, t. I, p. 419).

(143) « L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse » : c'est ainsi que, dans l'article sur Banville (t. II, p. 547), Baudelaire oppose heureusement *poésie* et *prose*. Citons à ce sujet l'analyse psychologique de *La Fausse Monnaie* ; la comparaison des deux *Invitations au Voyage* nous fournira une autre vérification de cette remarque.

(144) Claudel trouvait chez Baudelaire « un extraordinaire mélange du style racinien et du style journalistique de son temps » (cité par Daniel-Rops, d'après Rivière, *Études*, p. 16). Les « bons chiens » qui « vont à leurs affaires », c'est le style journalistique, genre enjoué (p. 492). Voici le genre hugolien : « Ici, rien que de riche, d'heureux ; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre ; rien, excepté l'aspect de cette tourbe, etc. » (*Les Veuves*, p. 423).

platitudes du lieu commun (que Baudelaire, il faut bien le dire, vénérât étrangement) (145) viennent empêcher toute vraie poésie. J'en veux à Baudelaire non seulement d'avoir délibérément tourné le dos à la poésie pour s'engager dans les ornières déjà tracées de la « chose vue » et du journalisme pseudo-poétique (146), mais d'avoir permis à tous les écrivailleurs de l'avenir, à tous les incapables de la versification, d'intituler « poèmes en prose » leurs fades descriptions. Que de « foires parisiennes » à la suite du *Vieux Saltimbanque* ! Que d'attendrissements factices sur les « pauvres » et les « bons chiens » ! Et que de brevets de poésie (de poésie pour almanach) décernés sous l'effet de ces mots magiques, « café », « cabaret », « baraque », « orgue de Barbarie » ! Si Baudelaire était sérieux quand il souhaitait « créer un poncif (147) », il faut reconnaître qu'il a réussi au-delà de toute espérance...

On l'aura remarqué, les remarques faites à propos des « tons » très variés dont Baudelaire prétend user dans son recueil tendent de plus en plus à devenir des remarques sur le style. De fait, le ton d'ironie glacée dont j'ai parlé d'abord tient une part de sa vertu de la banalité, de la transparence que Baudelaire impose volontairement à son style, relevant seulement la platitude habituelle des termes par quelque expression chargée d'humour, ça et là, et généralement soulignée (comme chez Poe) : « une expérience d'un intérêt *capital* » (car elle porte sur un condamné à mort) (148) ; « la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos » (dit par un homme qui vient d'infliger... et de recevoir une correction) (149). Style non pas « coulant (150) », mais sobre et exempt de verbalisme. Dans les passages de ton moral et philosophique, mêmes qualités, avec cependant quelque tendance à la rhétorique : « multitude, solitude : termes égaux et convertibles... (151) », « 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 (152) » (la même idée est

(145) « Existe-t-il... quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le *lieu commun* ? » (*Salon de 1859*, *Œuvres*, t. II, p. 215). Cf. dans les *Journaux intimes* : « Grand style (rien de plus beau que le lieu commun) », *id.*, p. 669).

(146) Cf. *supra*, p. 92, note 435, la description, due à un auteur anonyme, d'une fête foraine. Baudelaire avait pu en lire d'analogues dans l'*Artiste* ou dans le *Corsaire*.

(147) *Fusées* (*Œuvres*, t. II, p. 637). Mais n'oublions pas que Baudelaire avait d'autre part fait le procès du poncif dans le *Salon de 1846* (*id.*, p. 110).

(148) *Une mort héroïque* (*Œuvres*, t. I, p. 451).

(149) *Assommons les Pauvres !* (*id.*, p. 491).

(150) On sait que Baudelaire avait en horreur le « style coulant », cher aux bourgeois (cf. *Fusées*, t. II, p. 650, et l'article sur Gautier, *id.*, p. 459).

(151) *Les Foulées*, t. I, p. 420 ; cf. dans le même poème l'âme qui se donne « à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe » (p. 421).

(152) *La Fausse Monnaie*, p. 455. Il est à remarquer que dans *L'Imprévu*, pièce de vers parue en janvier 1863 dans *Le Boulevard*, Baudelaire exprime une idée un peu analogue, demandant aux hypocrites s'ils croient

Qu'on se moque du maître, et qu'avec lui on triche,
Et qu'il soit naturel de recevoir deux prix,
D'aller au Ciel et d'être riche ?

(*Œuvres*, t. I, p. 178).

retournée sous des formes différentes). C'est dans les textes anecdotiques et descriptifs que Baudelaire recherchera surtout les effets « littéraires » : mots précis et pittoresques, « les queues-rouges et les Jocrisses (153) », « danois, king-Charles, carlin... (154) », expressions imagées (155), effets de style variés (156); procédés dont la plupart, on le voit, sont de ceux qui caractérisent une bonne prose.

Il faut cependant souligner combien, à mesure que le ton devient plus franchement poétique et lyrique, on voit augmenter le nombre des images et des métaphores; ceci jusqu'au point où le poème tout entier s'organisera autour d'un symbole. Déjà dans certains textes, comme *Le Chien et le flacon*, *Le vieux saltimbanque*, *Le joujou du pauvre*, Baudelaire s'efforce d'élargir et de transcender l'anecdote par le symbole final. Mais d'autres pièces sont des symboles, conçus comme tels et par là délibérément poétiques : *L'Etranger*, *Chacun sa Chimère*, *Le Fou et la Vénus*. Le point de départ, ici, n'est plus pris dans la réalité; le paysage lui-même devient symbole, il nous donne l'équivalence sensible d'un sentiment ou d'une idée. Dans *Chacun sa Chimère*, c'est

une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie (157)

(et l'on remarquera l'effet extraordinaire d'accablement, d'anéantissement que produit cette énumération négative, dont nous trouverons un reflet dans les visages qui, dit plus loin Baudelaire, « ne témoignaient d'aucun désespoir »). Dans *Le Fou et la Vénus*, c'est, cette fois dans la note magnificente, un paysage tout aussi inhumain, une « orgie silencieuse » de lumière et de beauté :

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 (158).

Il ne s'agit plus ici d'une « correspondance » entre le paysage extérieur et l'âme du poète; le paysage n'est plus qu'une projection de cette âme, saisie dans quelques attitudes fondamentales : sentiment d'exil et désir d'« ailleurs » (*L'Etranger*) (159); spleen accablant (*Chacun sa Chimère*);

(153) *Le vieux Saltimbanque*, p. 425.

(154) *Les bons chiens*, p. 492.

(155) La cuiller plantée droit dans la soupe « comme un de ces mâts aériens qui annoncent que la maçonnerie est achevée » (*Les bons chiens*, p. 493). Les images toutefois ne seront vraiment fréquentes que dans les pièces de caractère franchement poétique.

(156) Signalons, entre autres, la curieuse recherche de style que font paraître les orthographes archaïques : *roide*, le *col*, une masse de gros *sols* (respectivement dans *Les Veuves*, p. 422; *La Corde*, p. 461; *La Fausse Monnaie*, p. 454) : ces trois formes sont des corrections, Baudelaire avait d'abord employé les formes usuelles *raide*, *cou*, *sous*.

(157) *Chacun sa Chimère*, p. 411.

(158) *Le Fou et la Vénus*, p. 413.

(159) Dans *L'Etranger* (p. 406), ce sont les nuages, « les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! » qui symbolisent, par leur seule évocation, la fuite vers un ailleurs, l'appel de l'inconnu.

désespoir devant l'impossibilité de saisir la Beauté (*Le Fou et la Vénus*). Chaque poème est ainsi la transcription d'un tourment non tellement personnel à Baudelaire qu'inhérent à la condition d'homme : c'est de là que ces poèmes symboliques tirent leur résonance profonde et leur force poétique.

Mais ce ne sont pas seulement les expressions et les images qui vont varier suivant le ton adopté dans chaque poème. Le rêve de Baudelaire était, on s'en souvient, d'adapter sa prose « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience (160) ». Dans quelle mesure a-t-il réussi à créer une prose « poétique » et « musicale » (ce sont les termes qu'il emploie) assez souple pour épouser les mouvements de l'être intérieur, et gardant en même temps l'efficacité poétique, la « magie suggestive » du vers ?

3) La prose poétique baudelairienne. Les trois types de phrases Les procédés rythmiques. Poèmes en prose et poèmes en vers

A l'intérieur du poème, la phrase constitue une sorte de microcosme, une cellule organisée faisant partie d'un ensemble plus vaste, et construite suivant des lois analogues : ce sont les mots, avec leurs résonances sonores et visuelles, qui vont tracer une arabesque faite à la fois pour l'oreille et pour l'esprit, et le mouvement de la phrase devra suggérer, faire naître chez le lecteur un certain état d'âme en harmonie avec l'état d'âme d'où est né le poème. Le terme de « musical » employé par Baudelaire ne doit pas s'entendre seulement d'une musique purement verbale, mais aussi des qualités de suggestion et de création propres à la poésie, et qui sont tout autres que les qualités d'expression demandées à la prose usuelle. Sans ces qualités poétiques, le langage ne saurait devenir une « sorcellerie évocatoire (161) ». Seulement, Baudelaire, en s'affranchissant du joug du *rythme* (comprendons du *rythme des vers*) et de la *rime*, entend varier le rituel de cette sorcellerie, de manière à ne plus lier la « musicalité » poétique à des recettes purement formelles, mais à des qualités plus intérieures et susceptibles d'engendrer des émotions et des évocations bien plus diverses.

D'après la définition même du poète, on peut s'attendre à trouver dans sa prose une extrême variété de mouvements, répondant à tous les mouvements internes d'une âme moderne et complexe. Trois principaux types de phrases correspondraient aux trois cas qu'il indique : je les prends dans l'ordre inverse de celui qu'il adopte, de manière à passer du prosaïsme volontaire à l'envolée lyrique :

1° Un type de phrase *heurtée*, correspondant, par différents moyens (brisures de rythme, raccourcis d'expression — ruptures de ton ou dissonances) aux « soubresauts » de la conscience, et donc souvent à un certain ton d'ironie ou de sarcasme;

(160) Lettre-Préface du *Spleen de Paris*; voir *supra*, p. 109.

(161) « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire » (article sur Théophile Gautier, *Œuvres*, t. II, p. 471).