

L'ANNÉE BAUDELAIRE

17

L'Année Baudelaire

Comité d'honneur

Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Karlheinz Stierle

Comité de direction

Jean-Paul Avice, Antoine Compagnon, Jacques Dupont,
André Guyaux, Patrick Labarthe

Comité de rédaction

Thierry Bodin, Per Buvik, Ross Chambers, Wolfgang Drost,
John E. Jackson, Rosemary Lloyd, Patrizia Lombardo, Bertrand
Marchal, Jean-Claude Mathieu, Yoshikazu Nakaji, Dolf Oehler,
Pierre Pacht, Luca Pietromarchi, Jean-Luc Steinmetz, Jérôme
Thélot, Fabrice Wilhelm

L'Année Baudelaire
17

Baudelaire en Italie

textes réunis par Luca Pietromarchi

PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2015

www.honorechampion.com

Secrétariat de rédaction pour ce numéro :
Aurélia Cervoni & Andrea Schellino

Conception de la couverture :
Patrick Lébédéff

Illustration de couverture :
Baudelaire par Carjat (vers 1862),
Bibliothèque historique de la ville de Paris

Diffusion hors de France : Éditions Slatkine, Genève
www.slatkine.com

© 2015. Éditions Champion, Paris
Reproduction et traduction, même partielles, interdites
Tous droits réservés pour tous les pays
ISBN : **XXX-X-XXXX-XXXX-X**
ISSN : **XXXX-XXXX**

ABRÉVIATIONS

OC I et II : Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975 ; t. II, 1976.

CP I et II : Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 2^e éd., 1993 ; t. II, 2^e éd., 1999.

Dans les notes bibliographiques, Paris, lieu d'édition, n'est pas mentionné.

Avant-propos

Les Fleurs du Mal ont connu, depuis 1893 jusqu'à ce jour, quarante-deux traductions intégrales en italien. Ce nombre considérable correspond à une tout aussi remarquable fortune littéraire et critique. La poésie italienne, à partir de Carducci, est très sensible à Baudelaire, et les suffrages, dès le début du XX^e siècle, d'Ungaretti, de Caproni ou de Pasolini, suffisent à l'attester. La présence de Baudelaire dans le monde poétique italien n'atteint sans doute pas la résonnance qu'y a connue l'œuvre de Mallarmé, amplifiée dans l'entre-deux-guerres par l'hermétisme italien et son ascétisme linguistique. Mais si la poésie de Baudelaire, avec ses hardiesses lexicales, n'a pas répandu son sel sur la langue poétique italienne, elle lui a rappelé les pouvoirs du langage métaphorique et l'art du contraste, propres à la tradition dantesque. Une tradition qui a orienté vers le bas la quête du sublime, et frayé à travers l'enfer son chemin vers le paradis. L'on appréciera, dans cette perspective, non seulement l'intelligence poétique mais aussi l'insolence sarcastique de Baudelaire qui, ainsi que le montre ici Massimo Colesanti, réserve à Dante l'hommage d'une Béatrice qui de médiatrice céleste devient tentatrice infernale.

Benedetto Croce plaçait Baudelaire parmi les très grands poètes du XIX^e siècle mais ne retenait de son œuvre qu'une part exiguë, cette part où la poésie exerce ses pouvoirs de sublimation et de catharsis esthétique à l'égard d'une matière où sévissent « amours étranges, exotiques, impurs et criminels, assaisonnés par la mystification volontaire, par le mensonge et le cynisme, et l'attirance vers les choses cruelles, atroces, tristes ou épouvantables¹ ». Cette position critique, avec son farouche

1. Voir Gabriella Violato, « Studi baudelairiani in Italia fra le due guerre », dans *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, atti del XIV convegno della Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, 15-17 mai 1986, Urbino, Quattroventi, 1987, p. 141-155, ici p. 000.

AVANT-PROPOS

antibiographisme, eut un double mérite : celui de poser le principe d'une complète autonomie du texte par rapport à la biographie, ouvrant ainsi la voie à l'interprétation philologique et stylistique, et celui, par contraste, d'inspirer le maître-livre de Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature romantique* (1930), où le décadentisme, le sadisme et le réalisme de la poésie de Baudelaire ne sont plus considérés comme une dégénération du romantisme mais comme la plus haute expression de son évolution dans le cadre d'une nouvelle sensibilité européenne.

Les essais sur Baudelaire de Giovanni Macchia (*Baudelaire critico*, 1939 ; *Baudelaire e la poetica della malinconia*, 1946 ; *Baudelaire*, 1975) se situent dans cette lignée. Conjuguant les lectures de Valéry et d'Albert Béguin, Macchia saisit dans toute sa complexité le jeu baudelairien entre intelligence critique et rigueur de la composition, comme il saisit les sollicitations surgies du rêve, de la musique, du mal, de l'hallucination, – en somme de tout ce que Croce condamnait. S'écartant du biographisme, repoussant toute lecture moralisante, mettant en relation texte poétique et critique esthétique, Macchia situe au centre de son point de vue la tension baudelairienne entre l'ordre et l'aventure, entre l'artifice et la nature, et ce sont ces vibrations complexes – ces « longs échos » – que la critique italienne de l'après-guerre, et jusqu'à nos jours, a voulu capter.

Au moment où paraît en format de poche la traduction française de son grand essai *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*², *L'Année Baudelaire* rend un nouvel hommage à Francesco Orlando (1934-2010)³. L'œuvre d'Orlando, servie par une extraordinaire mémoire littéraire, vise à transformer en instruments de lecture les principes freudiens du retour du refoulé, détectant l'implicite qui se cache dans tout discours explicite. Et l'on ne saurait songer à une image résumant avec plus de pertinence l'objet de sa démarche critique que celle du joyau qui dort enseveli dans

2. Francesco Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire* (1993), trad. Paul-André et Aurélie Claudel, Éditions Classiques Garnier, coll. Garnier/Poche, 2013.

3. Le numéro 11-12 de *L'Année Baudelaire* (2007-2008) a publié la version française d'un article d'Orlando paru en 1966 en italien : « Baudelaire et le soir », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2007-2008, p. 147-180 ; sur Francesco Orlando, voir Paolo Tortonese, « In memoriam Francesco Orlando », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 2011, p. 509-511 et l'ouvrage collectif *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di Davide Ragone, Pisa, ETS, 2012.

AVANT-PROPOS

Le Guignon. La « valeur dormante » – c’est l’expression même de Baudelaire parlant de lui-même (lettre à Ancelle, 21 décembre 1865 ; *CP* II, 550) – est bien l’image du sens profond que chaque texte dissimule sous ses apparences, ici celles d’un rapport compensatoire qui conserve sa valeur à l’œuvre d’art malgré l’insuccès de l’artiste. C’est ce rapport que la lecture d’Orlando approfondit afin de mettre au jour, dans le texte, la présence d’une tension sous-jacente qui investit la relation entre artiste et société, aboutissant à l’idée d’une œuvre dont la valeur est déterminée par son insuccès, à rebours de tout principe de valorisation bourgeoise.

On reconnaît dans l’article de Giampietro Marconi la tension entre nature et artifice, classicisme et décadentisme, que Macchia avait située au centre de sa lecture⁴. Le travail de détournement sémantique que le latin corrompu de *Franciscæ meæ laudes* fait subir au latin classique, produit, selon Marconi, un déferlement de significations équivoques. L’analyse de *L’Horloge* par Mario Richter met en contradiction l’évocation d’un dérisoire Hadès peuplé d’ombres de héros et des prestiges d’un au-delà intemporel, objet d’un chant mélancolique qui s’éteint sur les rives du *nouveau*⁵. Massimo Colesanti revient ici sur l’importance des souvenirs dantesques dans *Les Fleurs du Mal* : Baudelaire, selon lui, déconstruit l’imaginaire courtois par une inversion grinçante de la figure de Béatrice et par une poétique de l’antiphrase qui ne parvient pas à effacer le souvenir de la première douceur⁶. Je tente, de mon côté, d’analyser les métamorphoses de la ligne serpentine, qui, conjuguant les prestiges de l’arabesque et conjurant la hantise de la ligne droite, relève de ce dialogue ininterrompu entre une esthétique de la rigueur classique et ses infléchissements décadents, dialogue qui s’épuise en un mouvement mécanique dès qu’il aborde à la modernité.

Dans sa contribution, Andrea Schellino se réfère aux pages de Macchia sur le soleil couchant, poursuivant la réflexion sur la valeur métaphorique de l’image de la décadence et de la poétique automnale, jusqu’à

4. Giampietro Marconi est l’auteur d’un essai sur Baudelaire : *Baudelaire, dalla æmulatio alla creazione*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 2006.

5. Mario Richter a publié, entre 1990 et 1997, des commentaires de la totalité des poèmes des *Fleurs du Mal*, qu’il a réunis dans un volume : « *Les Fleurs du Mal* » : *lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2001.

6. Massimo Colesanti a établi une édition commentée, en italien, des *Fleurs du Mal* : *I Fiori del Male e tutte le poesie*, trad. Claudio Rendina, Roma, Newton & Compton, 1998.

AVANT-PROPOS

en saisir les reflets éblouissants chez Bourget et dans les pages que Nietzsche consacre à Wagner. Il met en relief le fondement d'une pensée qui réfute l'idéologie du progrès et trouve son incarnation dans la figure du dandy⁷. Luca Bevilacqua part du topos de la contemplation solitaire du couchant pour déceler dans *Le « Confiteor » de l'artiste* non pas une confession personnelle mais une méditation esthétique suscitée par la peinture, et par le journal, de Boudin : cette *ekphrasis* aboutit à une critique de la poétique romantique qui, négligeant les artifices de l'imagination, s'épuise en une vaine tentative d'imitation de la nature⁸. C'est cette réflexion que prolonge Andrea Del Lungo, dans sa lecture des *Fenêtres*. Son analyse du cadrage de la fenêtre close focalise une poétique du regard qui, renonçant à la description réaliste, appréhende le réel à travers un investissement imaginaire. L'imagination permet ainsi au poète une saisie de l'autre et de soi-même qui atteint une profondeur herméneutique hors de la portée de tout regard direct : l'œil ne fait que regarder, alors que l'imagination *voit*, d'après le paradigme balzacien de l'observation visionnaire que Baudelaire a largement contribué à fixer⁹. Et c'est sur l'admiration de Baudelaire pour Balzac que se penche ensuite Francesco Spandri en analysant, à partir d'un texte peu abordé de Baudelaire, *Comment on paye ses dettes quand ont a du génie* (24 novembre 1845 ; OC II, 6-8), la figure du génie endetté, susceptible de renverser la créance en stimulation créatrice et de puiser dans l'humiliation du manque d'argent le levain de l'exaltation artistique, faisant jouer les ressorts de la littérature industrielle au profit du grand art : la dette, forme de malédiction bourgeoise, devient le signe d'une bénédiction poétique¹⁰.

7. Andrea Schellino est l'auteur d'un article sur l'expression « style cosmopolite » qui apparaît dans *Fusées* et qu'il a retrouvée dans les *Mémoires d'outre-tombe* (« "Décadence" et "style cosmopolite" ». Note sur Chateaubriand et Baudelaire », *French Studies Bulletin* [Oxford], n° 127, hiver 2013, p. 23-26).

8. Voir aussi, de Luca Bevilacqua, « Lettura di *À une passante* di Baudelaire », *Rivista di letteratura moderna e comparate* (Florence), LIX, 2006, p. 189-204.

9. Andrea Del Lungo est l'auteur d'un essai sur la poétique de la fenêtre : *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2014.

10. Francesco Spandri a consacré un article à l'ironie chez Baudelaire : « *Les Fleurs du Mal* et la pensée de l'ironie », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, p. 91-100.

AVANT-PROPOS

Deux articles s'intéressent au pouvoir de fascination de deux sonnets de Baudelaire. Antonio Prete reconnaît dans *À une passante*, en amont, les modes et les codes de la poésie courtoise, et, en aval, la séquence des passantes fugitives qui traverse la poésie moderne, spécialement la poésie italienne du XX^e siècle, de Sbarbaro à Caproni¹¹. Valerio Magrelli décèle la présence de *Recueillement* là où on l'attend le moins : au bout de cet autre grand *Voyage* qu'est le chef-d'œuvre de Céline. Il identifie dans un des derniers chapitres du roman la propagation des images baudelairiennes de la nuit, de la douleur et du regret, relevant un subtil jeu de résonances et d'échos qui dénouent la trame du sonnet jusqu'à en corrompre le caractère pathétique et tragiquement parodique¹².

Le volume s'achève sur une réflexion stimulante de Gianfranco Contini sur la mémoire. Élève de Joseph Bédier et fondateur de ce que les Français appelleront la critique génétique, qu'il avait baptisée plus modestement, et ironiquement, « critica degli scartafacci », « critique des brouillons », Gianfranco Contini (1912-1990), éditeur de Dante et de Montale, et grand lecteur de Proust et de Mallarmé¹³, s'éloigne ici de ses chemins habituels, dans le texte qu'il a donné, en 1983, aux mélanges offerts à Giovanni Macchia. L'argument qu'il développe et qui consiste à retrouver la mesure des vers dans la prose poétique, en l'occurrence la mesure hexasyllabique dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*, ne manquera pas de heurter la science métricienne pure, d'autant que Contini prétend intégrer dans sa collecte d'hexasyllabes des mesures fluctuantes, parfois découpées hors du cadre syntagmatique ou élidant le e muet alors que la rigueur métrique devrait en faire une syllabe pleine.

11. Voir aussi, d'Antonio Prete, *I Fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Roma, Donzelli, 2007.

12. Voir Valerio Magrelli, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

13. Son étude sur *L'Après-midi d'un faune* a été traduite en français en 1998 : « Sur les transformations de *L'Après-midi d'un faune* », dans *Stéphane Mallarmé*, actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998, sous la direction d'André Guyaux, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998, p. 145-156. Sur la critique de Contini, voir André Guyaux, « Génétique et philologie », *Mesure*, n° 4, 1990, p. 169-180 ; Stefano Agosti, « Lettre sur l'expérience critique de Gianfranco Contini », dans *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 000-000 ; *Gianfranco Contini entre France et Italie : philologie et critique*, actes du colloque de Clermont-Ferrand, 30 mai-1^{er} juin 2013, à paraître.

AVANT-PROPOS

Mais l'argument est là et de nombreux exemples l'attestent : Baudelaire, qui prétendait à « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime » (OC I, 275), ne s'est pas complètement départi de ce « rythme » – le mot chez lui désigne ce que nous appelons « mesure métrique » ou « syllabisme » – qu'il avait, tant de fois, sollicité.

Un texte est classique, disait Italo Calvino, quand aucune lecture n'en épuise le sens¹⁴. Les multiples interprétations que l'œuvre de Baudelaire a suscitées en Italie témoignent de la pertinence de cette thèse, qui peut trouver son complément dans l'observation, tout aussi pertinente dans son ironique simplicité, que Giovanni Macchia, parlant de Baudelaire, formulait à propos de la relation que les chefs-d'œuvre entretiennent avec la critique : « *essi lasciano fare*, ils se laissent faire¹⁵ ».

Luca Pietromarchi

14. Référence à Calvino (avec la citation en italien).

15. Référence à Macchia

Francesco Orlando

Baudelaire et la « valeur dormante ».
Sur *Le Guignon*

Si l'on se rapporte à la « Note sur les plagiats » que l'on peut lire à la suite d'un des projets de préface pour *Les Fleurs du Mal* (OC I, 184), il me semble que le sonnet *Le Guignon* est la seule composition du recueil qui paraisse entièrement découler des prétendus plagiats. Parmi les auteurs avoués de Baudelaire on trouve en effet Thomas Gray, dont le quatorzième quatrain de l'*Elegy Written in a Country Churchyard* a donné lieu – deux vers plus deux contre trois plus trois – aux deux tercets du *Guignon*. Et il y a aussi Longfellow, avec l'indication entre parenthèses : « 2 passages », dont l'un est certainement le quatrième quatrain de *A Psalm for Life* – développé dans les deux quatrains du *Guignon*, par l'ajout de deux vers originaux en leur début, aux deux vers imités qui sont, eux, les derniers de chaque quatrain. Voici les vers de Longfellow :

Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled drums, are beating
Funeral marches to the grave¹.

Et ceux de Gray :

Full many a gem of purest ray serene
The dark unfathom'd caves of ocean bear:

1. H. W. Longfellow, *The Poetical Works*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1883, p. 3.

FRANCESCO ORLANDO

Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air².

Et voici, pour mémoire, le sonnet Baudelaire :

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

– Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.

L'originalité du résultat est absolument évidente, et il n'est pas nécessaire de situer les deux fragments anglais dans leurs contextes respectifs : une telle opération ne ferait qu'accentuer la distance entre *Le Guignon* et ses sources, ainsi que leur rapport d'opposition. En fait, les traces de ces deux textes-sources, plus que dans le sens explicite du poème, doivent être plutôt cherchées dans ses lacunes et ses ellipses. Par rapport à la clarté moyenne du discours des *Fleurs du Mal* – déjà très condensé et discipliné si on le compare à la poésie des romantiques, mais encore très fluide et transparent si on le rapproche des ruptures de Mallarmé et de Rimbaud –, *Le Guignon* marque à sa façon une pointe dans l'avancée vers la crise du discours. Et c'est sans doute pour cela que Baudelaire a fait recours à cette brusque juxtaposition des sources (mar-

2. Thomas Gray, *Poems, Letters, and Essays*, London-New York, Dent & Dutton, 1963, p. 30.

quée seulement dans la version définitive par le tiret ouvrant le premier tercet), dont le lien est tout sauf logique, apparemment semblable à celui qui régit les associations d'idées. C'est pourquoi l'exégèse devra obligatoirement combler les lacunes, intégrer les ellipses, d'autant plus qu'elles sont les lieux privilégiés, et prévisibles, d'une ambivalence du sens.

La crise du discours, dans *Le Guignon*, paraît si nette qu'il est très peu probable que l'on puisse, du moins à la première lecture, saisir le fil conducteur qui relie le sens du texte entier. Mais, à la faveur d'une relecture, un fil conducteur peut être compris approximativement ainsi : une tâche excessivement difficile se présente, que ni les forces ni le temps ne suffisent à accomplir ; il s'agit peut-être d'une tâche artistique au sens spécifiquement esthétique du terme, même si dans le contexte du quatrième vers (que Longfellow tire d'Hippocrate) le mot « art » a plutôt une acception technique et générique (premier quatrain). – Le personnage, qui en une seule occurrence parle à la première personne (« Mon cœur »), ne semble pas viser un succès entendu comme gloire dans la mort, comme célébrité posthume ; on doute que la mort imaginaire, suivie de funérailles obscures, ait un rapport direct avec l'échec (deuxième quatrain). – Le passage aux images du joyau enseveli et de la fleur solitaire est encore plus abrupt que l'écart entre les deux quatrains, alors qu'en contrepartie une affinité d'images relie les deux tercets ; il est en tout cas évident que l'on y revendique une valeur s'opposant à une contre-valeur, que l'on y propose une consolation ou une compensation à l'égard de quelque chose de négatif, qui doit probablement coïncider avec l'échec précédemment craint ou annoncé.

Considérons de près cette première interprétation, plausible bien que sommaire. Si le sens le plus sûr qui en émerge réside dans une opposition entre échec et valeur, ce second terme a un sens analogue dans les deux tercets mais reste comparativement bien plus indéterminé que l'autre ; et, vice versa, l'échec, qui se présente comme un terme moins métaphorique et tend à se déterminer par rapport à une activité, si ce n'est un métier, adopte un sens qui varie d'un quatrain à l'autre. Dans le premier quatrain, l'échec paraît se rapporter à l'œuvre du poète, menacée de rester inexprimée et imparfaite ; dans le second quatrain il semble en revanche se rapporter au destin de l'homme, menacé de mourir incompris et sans gloire – un destin toujours possible – même si l'œuvre a été entièrement réalisée.

Que l'on pense au sous-titre, aujourd'hui devenu si banal, de tant de manuels d'histoire littéraire : *l'homme et l'œuvre*, à la teneur si beuviennne. Il n'est certes pas fortuit que cela corresponde à l'ambivalence du premier pôle sémantique que nous examinons, dans une composition de Baudelaire, c'est-à-dire du plus grand poète de la génération qui a opposé une poétique de l'impersonnel et du produit fini et parfait, à la poétique imprégnée de biographie qui était celle de Sainte-Beuve et des romantiques. Le doublet romantique se détermine alors en une alternative : *l'homme* ou *l'œuvre* ? Ce que la malchance, *le guignon*, poursuit et compromet, est-ce une personnalité ou un texte ? Est-ce le droit à la célébrité d'un nom ou la capacité de parole d'un certain langage ? Cette ambivalence de l'idée d'échec dans les quatrains, montrée de façon diachronique en deux moments différents, ne peut avoir comme correspondant, dans une construction que la brièveté rend à la fois rigoureuse et ouverte, qu'une ambivalence synchronique du pôle sémantique opposé : la valeur occulte dont parlent les deux tercets.

Si c'est l'achèvement de l'œuvre qui est un échec ou qui en court le risque, comme le suggère le premier quatrain, la valeur revendiquée par les tercets ne saurait être que quelque chose d'intrinsèque à l'homme, que je paraphrase sommairement : cet homme était un génie indépendamment de ce qu'il a accompli, peut-être même un génie d'autant plus pur et sans contamination qu'il ne s'est pas réalisé. Une telle hypothèse d'interprétation maintient le texte de Baudelaire à l'unisson de celui de Gray, où le joyau au fond de l'océan et la fleur perdue dans le désert sont précisément les métaphores de ces personnalités non accomplies, des destins suffoqués que purent être les destins des morts du cimetière champêtre. En conséquence, l'hypothèse est cohérente avec une conception romantique qui faisait mal la distinction, précisément, entre l'homme et l'œuvre, entre le génie et ses réalisations : une conception que je ne définirais pas tant comme propre à l'époque de Baudelaire que comme régressive pour un poète tel que lui. Si, en revanche, l'échec réside dans le succès manqué de l'homme, dans l'obscurité qui l'accompagne jusqu'au cimetière, la valeur secrète qui survit à ce destin et qui nous en console ne peut être qu'une valeur propre à l'œuvre, malgré tout réussie. Pour schématiser – et en sachant bien que le mot *échec* tout comme le mot *valeur* changent de sens dans les deux pôles de leurs ambivalences respectives – nous pourrions dire ceci : si l'œuvre est frappée d'échec, la

valeur s'est réfugiée en l'homme, et si l'homme est frappé d'échec, la valeur appartient à l'œuvre.

Il faut insister sur le fait qu'il ne s'agit pas de deux hypothèses interprétatives concurrentes, mais des deux pôles d'une ambivalence ; ce n'est que dans l'association des deux, et dans leur signification équivoque, que le sens du texte pourra être trouvé. Il est vrai cependant que la seconde hypothèse fait pencher l'ambivalence de son côté. La première, selon laquelle l'échec menace l'œuvre, et qui a une présence indéniable dans le premier quatrain, se déverse en quelque sorte dans l'hypothèse contraire, selon laquelle la grandeur du poète se nourrit de son impossibilité à être reconnu officiellement et se nourrit, intérieurement, de son échec extérieur. Le *guignon* porte sans aucun doute sur la fortune plus que sur la genèse de l'œuvre, c'est-à-dire sur l'homme. Cela est confirmé par les répétitions du même mot au début du premier essai de Baudelaire sur Poe, dont la première version est de la même année, 1852 : « Il y a des destinées fatales ; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front. [...] La société les frappe d'un anathème spécial, et argue contre eux des vices que sa persécution leur a donnés » (OC II, 249). On parle immédiatement après de Hoffmann et de Balzac, mais il n'est nul besoin de preuves qu'un tel *guignon* est fait des injustices et des tortures que la société inflige à la personne du poète, des obstacles et des défaites propres à la création, puisqu'il s'agit en premier lieu de ce Poe auquel Baudelaire s'identifia de la manière la plus complète qu'il soit possible d'imaginer, de la vision de soi interprétant la vie jusqu'à la poétique qui gouverne l'art.

C'est surtout à la fois à travers son identification à Poe et, à travers son discours sur Poe que Baudelaire en arrive à se rendre presque compte de la nouveauté historique de ce *guignon*. Il aura beau s'étonner que l'écrivain qu'il admirait comme un frère soit né précisément aux États-Unis, dans le pays de l'industrialisation la plus avancée, de l'utilitarisme le plus poussé, du progressisme le plus cupide et le plus banal. Cet étonnement face à ce que Mallarmé appellera lui aussi une « erreur du sort³ », est secrètement lié à la conscience que seule une société aux conditions éco-

3. Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe. Scolies* (1888) ; *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Bibl. de la Pléiade, t. II, 2003, p. 768.

nomiques, politiques et idéologiques inouïes, peut produire, par contraste, un art qui n'est pas moins neuf, et une tension entre artiste et société qui n'est pas moins inouïe. Le *guignon* n'est pas autre chose : il constitue lui-même une contradiction, et Baudelaire le subit, pendant toute sa vie, comme une série de contradictions. Contradiction entre le fait de ressentir comme accidentelle, incompréhensible, comme malchance et mauvais œil, une situation que d'autre part il comprenait comme nécessaire, comme explicable d'un point de vue historique, bien que dramatique. Contradiction entre le fait d'envier le succès retentissant et la popularité des poètes de la génération précédente, et le fait de se moquer d'eux (comme de Victor Hugo surtout, mais aussi, nous le verrons, de Longfellow⁴), de leur emphase, de leur prolixité et de leur optimisme (insurmontable, ce dernier, dans *A Psalm of Life*). Contradiction entre le fait de multiplier les provocations les plus voyantes, dans sa vie et dans son œuvre, envers les idéaux, les préjugés et les tabous de la nouvelle classe dominante bourgeoise, et le fait d'attendre inlassablement, puérilement, que cette même classe lui décerne une reconnaissance officielle.

Ce sont toutes ces contradictions, sans oublier le *victimisme* face à la condamnation judiciaire des *Fleurs du Mal* et la déception après la candidature dérisoire à l'Académie française que l'homme Baudelaire investit avec douleur dans la dépendance névrotique à sa très bourgeoise mère – presque une dépendance de classe personnifiée. Et c'est l'ensemble de ces contradictions qui est l'objet de la virulente dénonciation de Sartre, bien qu'elles n'y figurent pas tant comme les issues forcées de contradictions sociales et personnelles, que comme les chefs d'accusation d'un procès intenté à un malheureux Baudelaire au nom de la « liberté » humaine. Qu'il s'agisse de contradictions liées à un moment historique unique, c'est un fait dont non seulement le passé, mais également le futur, montreront le bien fondé. Après le destin qui fut celui de Baudelaire, la norme sera que les provocations artistiques envers la bourgeoisie ne soient contrebalancées par aucune nostalgie de l'admiration des bien-pensants, et le cas de Mallarmé montrera que les conditions pourront être renversées : d'une part une adéquation calme et polie à la vie bourgeoise, et de l'autre une totale

4. Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec., Bibl. de la Pléiade, 1951, p. 1014.

indifférence envers toute appréciation du public bourgeois. Le joyau enter-
ré ne craint, ne désire, n'attend plus ni les pioches ni les sondes ; le parfum
de la fleur solitaire ne s'épanche plus à regret.

Il faudrait analyser de près le rapport qui s'était certainement créé
entre la fonctionnalité sociale du poète-*vates*, et la facilité (ou si l'on veut
félicité) de son inspiration. C'est un fait que chacun de ces deux traits a
été apprécié, vanté et accepté au même moment historique, par le même
public et par les mêmes écrivains, après quoi c'est ensemble qu'ils ont
connu leur crise. Leur présumé commun était certes une correspon-
dance encore assez large d'idéaux et de langages, en France, entre les
écrivains et leur public : les écrivains de la génération romantique d'une
part, et d'autre part une bourgeoisie qui n'avait pas encore fini de subver-
tir son ancien rôle progressiste. Baudelaire fut en France, si l'on excepte
le cas de Nerval, le premier grand poète irréversiblement privé de ces
prérogatives. S'il a, de façon contradictoire, regretté la fonctionnalité du
succès, il a méprisé sans réserve toute facilité de langage ; et il n'est pas
moins sûr que la non-fonctionnalité de sa personne de poète soit à son
tour solidaire de la non-facilité de son inspiration. Celle-ci devait cepen-
dant toujours être menacée de stérilité pour pouvoir être finalement
récompensée par la rigueur : *l'art est long et le temps est court*.

Il suffit du premier groupe de poésies de « Spleen et idéal », parfois
défini comme le « cycle du poète », mais surtout des notes d'*Hygiène* et de
Mon cœur mis à nu, et de la correspondance, pour mesurer l'obsession de
Baudelaire d'un devoir du « travail » littéraire et de la sensation de défail-
lance face à un tel devoir. Une nouvelle fois, la page blanche de Mallarmé
ou le silence précoce de Rimbaud s'annoncent comme les étapes à venir.
Mais déjà chez Baudelaire, la précarité de l'inspiration est étroitement liée
non seulement à une poétique de la concentration et de l'accomplissement
formels, mais aussi avec ce qu'elle exprime, une telle précarité étant l'un
des sujets les plus importants de sa poésie. On parle beaucoup d'échec
poétique dans un recueil qui, d'un point de vue poétique, figure parmi les
plus réussis du siècle. Ce qui est d'autant plus vrai dans *Le Guignon*. Telle
est l'origine de l'ambivalence de l'idée d'échec présente dans ce sonnet, et
c'est pourquoi nous avons pu affirmer que l'hypothèse d'un échec interne
à l'œuvre peut se renverser en l'hypothèse, opposée en apparence, d'un
injuste insuccès subi par l'homme.

L'ambivalence de l'idée d'échec la met en relation avec l'improductif, à travers la crainte de la stérilité, et ce même rapport à l'improductif associe l'idée de valeur à une pureté asociale, n'ayant d'autre but qu'elle-même. Bien entendu, sur le plan biographique, documenté par la correspondance, Baudelaire ne pouvait vivre sans amertume et protestation la coïncidence de ce qui a une valeur avec ce qui est improductif, à savoir que le chef-d'œuvre invendu ne produit aucun revenu. Il n'est pas anodin de rencontrer ensemble, dans deux lettres de décembre 1865, écrites à un jour d'intervalle, mais à treize ans de la composition du *Guignon*, les termes *dormant/dorment*, *oublier/oublie*, les seconds se rapportant à la personne du poète et les premiers à son œuvre, qualifiée explicitement de valeur, au sens marchand : « Et mon nom qui se laisse oublier ! et ces *Fleurs du Mal* qui sont une valeur dormante, et qui dans une main habile auraient pu, depuis *neuf ans*, avoir *deux* éditions par an ! » (à Narcisse Ancelle, 21 décembre 1865 ; *CP/II*, 550) ; « En attendant, mes livres *dorment*, valeurs perdues pour le moment. Et puis, on m'oublie » (à M^{me} Aupick, 23 décembre 1865 ; *CP/II*, 553). Le début de la deuxième de ces lettres reprend précisément, en version privée, là où l'injustice de Paris s'ajoute à l'incompréhension de sa mère, le thème du *guignon* : « je soutiens que Paris n'a jamais été juste envers moi, – que jamais on ne m'a payé, en estime, non plus qu'en argent, CE QUI M'EST DÛ. Et la preuve la meilleure qu'il y a une espèce de guignon suspendu en moi, c'est que ma mère elle-même, en mainte circonstance, se tourne contre moi » (*CP/II*, 553).

Si le retour tardif d'une constellation sémantico-lexicale aussi précise nous permettait d'utiliser le texte épistolaire comme commentaire du texte poétique, ils ne confirmeraient cependant qu'une seule composante de l'assimilation de la valeur à l'improductif, une composante négative et pénible : l'argent que l'on ne gagne pas est, avant d'être une valeur potentielle, une valeur manquée, une non-valeur. Une tout autre ambivalence est celle de la valeur potentielle attribuée à l'œuvre d'art dans *Le Guignon*. Ici le poète de la grande ville – dans la mesure, fort probable, où il n'est pas une invention géniale de Walter Benjamin –, le poète de l'antature en tout cas, compare l'art incompris à la nature non exploitée. Et l'on sait que selon une pensée consciente et constante, si ce n'est cohérente, de Baudelaire, la nature est le mal ; d'après une telle idéologie la nature non

BAUDELAIRE ET LA « VALEUR DORMANTE »

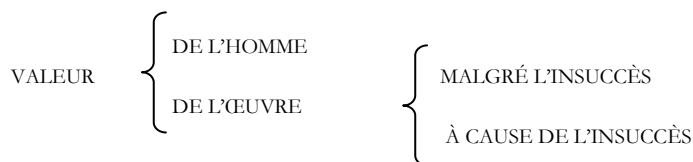
exploitée n'est une valeur que dans la mesure où elle peut être exploitée. On trouve d'autres valeurs qualifiées de façon analogue et identique dans *Les Litanies de Satan*, où le diable (comme ailleurs chez Baudelaire) est en réalité le bien, parce qu'il est la conscience du mal et non le mal inconscient ; or Satan connaît, sait où résident de telles valeurs, soustraites à l'exploitation humaine de la *jalousie* de Dieu, de l'*envie* de la terre elle-même :

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses...

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux
Où *dort enseveli* le peuple des métaux...

(*Les Litanies de Satan* ; OCI, 124.)

Dans les tercets du *Guignon* les mots les plus anthropocentrés semblent dire la même chose : ici aussi le joyau *dort enseveli*, dans un état d'*oubli* ; ou même anthropomorphes : la fleur épanche son parfum *à regret*... Mais cette position idéologique peut se renverser : les métaphores de nature occulte expriment une valeur non seulement en ce que celle-ci peut être exploitée, mais également en ce qu'elle est précisément non exploitée. Dans les tercets, les mots qui désignent des qualités et des situations plus objectives semblent le dire à leur tour : le joyau se situe *bien loin* des pioches et des sondes ; le parfum de la fleur est *doux*, les solitudes sont *profondes*. À l'intérieur des métaphores, en somme, ces images oscillent entre la représentation d'une valeur *bien qu'elles* soient inaccessibles ou *parce qu'elles* sont inaccessibles ; hors de la métaphore, on ne sait pas si la valeur revendiquée à l'œuvre l'est *bien qu'elle* n'ait pas de succès ou *parce qu'elle* n'a pas de succès. Il s'agit d'une nouvelle ambivalence, qui se crée à partir de l'ambivalence que nous avons déjà analysée du terme de valeur (qui s'opposait au terme tout aussi ambigu d'échec) :



FRANCESCO ORLANDO

La fraction symbolique *bien que / parce que* m'a été utile plus d'une fois, dans d'autres études inspirées du modèle freudien de la formation du compromis, pour visualiser et dans le même temps pour conférer une alternative logique particulière au modèle lui-même. Ici également la formulation répondant au *bien que* correspond à un moment bien présent dans le texte mais plus externe et chargé d'idéologie, et la formulation répondant au *parce que* à un moment plus couvert et imprévu : « refolement » et « retour du refoulé », dans ce jargon utilisé ailleurs (et souvent mal compris). Du reste, l'ambivalence que l'on a considérée en premier lieu se distribue elle aussi en deux moments semblables : l'échec de l'œuvre lié à la valeur de l'homme est un sens certes réel mais de couverture, nous l'avons vu, par rapport à l'échec de l'homme lié à la valeur de l'œuvre. Ainsi, la valeur de l'œuvre malgré l'insuccès est un sens réel mais de couverture – résigné et consolatoire – par rapport à la valeur de l'œuvre à travers son insuccès – qui tient pour acquise une fracture plus dure et définitive. À la surface, on regrette que les pioches et les sondes tardent ou ne puissent arriver, mais au fond on préfère, on espère, qu'elles n'arriveront jamais.

Peut-être, encore plus en profondeur, y a-t-il d'autres choses et bien pires (en bon freudien, je suis tenté d'accorder toujours un très large crédit au pouvoir de connaissance à travers le langage de l'art). Dans le texte du poète anglais, la pierre précieuse et la fleur étaient les métaphores des destinées humaines et non des œuvres d'art ; en outre la pierre précieuse gisait, à la différence de celle de Baudelaire, dans les cavernes de l'océan. On peut supposer que Gray avait à l'esprit les vers d'une merveilleuse beauté du plus grand poète anglais ; des vers sur les ressources des profondeurs marines, qui engloutissent les naufragés et métamorphosent les épaves ; je cite *Richard III* :

Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalu'd jewels,
All scatter'd in the bottom of the sea⁵ .

5. Shakespeare, *Histories and Poems*, Oxford University Press, 1971, p. 762. Trad en français d'Yves Bonnefoy ?

BAUDELAIRE ET LA « VALEUR DORMANTE »

Et il faudrait ici citer tout le contexte du rêve de Clarence. La chanson de *La Tempête* est une réminiscence encore plus plausible, bien qu'ayant un sens plus mystérieux :

Full fathom five thy father lies ;
Of his bones are coral made :
Those are pearls that were his eyes :
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange⁶.

En substituant l'œuvre dans l'une des deux parties du rapport métaphorique, et en ôtant l'immensité de l'océan dans l'autre, Baudelaire a obtenu un parallélisme entre la ségrégation artificielle de l'art et la ségrégation naturelle de la nature ; ceci nous émeut parce que cela présuppose que leur défense face à un despotique ennemi commun est tout éphémère. Si le Progrès, l'abominable progrès bourgeois contre lequel une si grande partie de l'œuvre de Baudelaire est dirigée, et en rapport duquel on doit la lire tout entière, était resté en dehors de toute métaphore, il aurait intégré l'art le plus rebelle et le plus solitaire, mais en restant dans la métaphore, c'est la nature la plus inaccessible et lointaine qu'il intègre. Peut-être la promesse de compensation dans les tercets du *Guignon* se renverse-t-elle et vibre-t-elle aussi, dans ses soubassements, face à la crainte que pioches et sondes tôt ou tard arrivent partout, quelles que soient la distance et la profondeur.

C'est précisément ainsi que l'absurde regret du succès de la part de Baudelaire s'inverse, au contraire, dans *Le Guignon*, pour devenir un mérite : dans la fière conscience du non-conformisme, dans la vaine espérance de n'être jamais assimilé, dans l'espérance de tout un art à venir. Aujourd'hui la nature a fini depuis longtemps de livrer chacun de ses espaces et de ses mystères ; depuis longtemps l'art inauguré par Baudelaire a fini d'émousser le mordant de chacune de ses protestations,

6. Shakespeare, *Comedies*, Oxford University Press, 1971, p. 22-23. Trad en français d'Yves Bonnefoy ?

FRANCESCO ORLANDO

dans un monde où il ne paraît plus subsister aucune espèce de *valeur dormante*.

Traduit de l'italien par Stéphane Miglierina.

Giampietro Marconi

Lecture de *Franciscæ meæ laudes*

Un expérimentalisme linguistique prononcé et un corrosif transport antichrétien : tels sont les instances majeures qui ne cessent de s'entrecroiser dans *Franciscæ meæ laudes*. Baudelaire devait tenir d'une façon toute particulière à cette poésie qui constitue, ainsi que le rappelle Claude Pichois, la seule pièce figurant à la fois dans la première, la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et dans *Les Épaves*. De plus, il en cite les vers 26-27 dans la *Revue contemporaine* du 31 janvier 1860 et dans *Les Paradis artificiels* au printemps 1860 : on peut en conclure qu'il attribuait, et il voulait que fût reconnue, à cette œuvre, une valeur forte, et qu'il ne s'agissait donc pas d'un divertissement. C'est ainsi que l'ont compris Théodore de Banville et Asselineau dans l'édition posthume de 1868.

Dans une note qui accompagne la pièce, Baudelaire nous explique les raisons qui l'ont amené à insérer dans *Les Fleurs du Mal* une composition en un latin très tardif : « la langue de la dernière décadence latine [...] est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne » ; « la mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité » ; « les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord agenouillé devant la beauté romaine » (OC I, 940). Il s'agit de trois propositions qui relèvent de la linguistique, de la poétique et de la sémantique, et qui doivent être analysées dans leurs conséquences positives ou négatives, ces dernières élégamment omises par Baudelaire.

La langue latine qui accompagne la fin de Rome et qui s'étend jusqu'aux premiers siècles de notre ère a connu une mutation dans la compo-

sition lexicale, une simplification syntaxique et une réduction de l'éventail sémantique, pour déboucher progressivement au nouvel horizon roman. Plus précisément, les mots d'usage courant de la période classique ont gardé en filigrane leur valeur classique, facilement intelligible par une personne cultivée d'une période plus tardive ou médiévale. Quelles fonctions ces valeurs classiques, sous-jacentes mais encore actives, acquièrent-elles dans le nouveau contexte roman ? On peut avancer une réponse : la valeur sémantique classique a la capacité d'éroder la valeur tardive et de surface, et c'est ce jeu de réaction qui est à l'œuvre dans la langue de *Franciscæ meæ laudes*.

On est frappé par la violence du jugement sur Catulle, considéré pourtant comme l'un des sommets de la poésie latine. Il est vrai que certaines des pièces du poète de Vérone sont brutales, sensuelles et marquées par une sexualité effrénée, telles que la pièce XVI, qui s'ouvre et se conclut avec la menace *Pedicabo ego vos et irrumabo*, d'un (dé)goût digne d'un bordel ; *Cinaede Thalle, mollior [...]* / *pene languido senis* (25, 1 et 3) ; *hunc ego [...]* *pro telo rigida mea cecidi* (56) ; *mentula moechatur, moechatur mentula ? Certe* (94) ; *qualem diffissus in aestu / meientis mulæ cunnus habere solet* (97, 7-8)¹. Mais la poésie de Catulle présente bien plus souvent une tonalité d'un délicieux érotisme, comme dans les deux compositions du *passer, delicia mea puella*² (2 et 3) ; elle maîtrise le plaisir des joies effrénées comme dans l'épopée des baisers (5 et 7) ; elle atteint la profondeur de l'expérience amoureuse dans l'identification, universellement connue et imitée, *Odi et amo*³ ; c'est une poésie qui connaît les séparations douloureuses et se donne comme conseil *desinas ineptire*⁴, et qui sait chanter la

1. « Je vous sodomiserai et je me ferai sucer » (Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Les Belles Lettres, 13^e éd., 1996, p. 13) ; « Thallus l'inverti, plus mou [...] le membre flasque du vieillard » (*ibid.*, p. 18) ; « moi, je l'ai tout d'un trait [...] pourfendu de mon membre dressé » (*ibid.*, p. 36) ; « La verge baise. – La verge baise ? – Bien sûr » (*ibid.*, p. 90) ; « qui rappelle le con, béant par la chaleur, d'une mule qui pisse » (*ibid.*, p. 91).

2. « Moineau, délices de ma maîtresse » (*ibid.*, p. 2-4).

3. « Je hais et j'aime » (*ibid.*, p. 87).

4. « Cesse d'être sot » (*ibid.*, p. 7).

douleur angoissante des passions familiales détruites, *multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias*⁵.

Pourquoi Baudelaire n'a-t-il pris en compte que la partie satirique de cette œuvre, et pourquoi l'a-t-il amplifiée en un jugement emblématique ? Peut-être parce que sa sensibilité l'amenait à considérer toute révélation de l'intimité comme une prostitution. L'œuvre de Catulle et celle de Baudelaire se situent aux antipodes l'une de l'autre : Catulle construit son recueil de chansons à partir de son aventure amoureuse, ayant subjectivement comme appui Lesbias, sur des tons d'ardente sensualité sinon de véritable sexualité ; Baudelaire considère *Les Fleurs du Mal* comme une poésie objective, de valeur universelle, spirituellement tendue et rigoureusement construite.

L'image du « barbare du Nord agenouillé devant la beauté romaine », quant à elle, formule allusivement une leçon d'esthétique, celle d'un retour au classicisme tel qu'il se vérifia en France dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et, de manière plus marquée, dans la première moitié du XIX^e siècle⁶. La vague classique atteint le grand public lorsqu'un journal comme *Le Globe* assume la défense des classiques, contre les romantiques. Dès lors que la littérature latine était adoptée comme cadre de référence, ses caractéristiques substantielles telles que l'essentialité, l'amour du concret, la solidité de ses structures devenaient l'objet d'une vénération, rappelant celle des barbares face aux vestiges de Rome.

Les deux poèmes qui encadrent *Franciscæ meæ laudes* y projettent d'importants reflets. Du côté de *Sisina*, le poème qui précède, vient un souffle de modernité dissimulé sous des apparences classiques. *Sisina* est présentée ainsi : « Imaginez Diane en galant équipage ». Les dames de l'aristocratie française, surtout au XVII^e siècle, aimaient à se faire représenter en Diane chasserresse ou bergère, portant l'arc et le carquois, dont la lanière fait ressortir les seins, et dans une tenue coupée en oblique

5. « Après avoir traversé bien des nations, bien des mers, je suis venu, mon frère, pour ces tristes devoirs » (*ibid.*, p. 93).

6. Voir Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et les premières années du XIX^e siècle en France*, Hachette, 1897.

tombant sur la cuisse qu'elle découvre⁷. Un vent de sensualité souffle dans cette mode qui aime les poses antiques et jette un reflet classique sur *Franciscæ meæ laudes*. Du côté du poème qui suit *Franciscæ meæ laudes*, *À une dame créole*, celle-ci est représentée dans un décor naturel très caractérisé. La « dame créole » suscite un souffle d'exotisme au dense parfum de dattiers, et celui-ci n'est peut-être pas sans liens avec les baumes de *Franciscæ meæ laudes*.

On peut en effet saisir une correspondance entre le parfum exotique de la Créole et le « Dulce balneum suavibus / Unguentatum odoribus » des vers 26-27, qui évoque l'usage, fréquent dans le monde classique, de recouvrir les statues des divinités de crèmes parfumées. Une belle image apparaît à une lecture rapide, mais en fait il s'agit d'un effet de corrosion provoqué par la réduction d'une liturgie sacrée du paganisme à l'attribut d'une personne privée, Française. La beauté de l'image qui se fait jour en surface est ainsi corrompue par le transfert désacralisant, d'autant qu'il existait, depuis Plaute, une longue tradition de mépris pour les *unguentati*, c'est-à-dire pour les *pueri amatores* ou *delicati*, que Catulle accable : « *diceris male te a tuis / unguentate glabris marite / abstinere* »⁸.

Un autre trait apparent du Beau est l'invitation, péremptoire, au futur impératif typique des prescriptions législatives : « *Esto sertis implicata* ». Voici une représentation de Française en solennelle déesse classique, parée comme le voulait la tradition antique qui commandait d'orner les statues des divinités. En effet *implicare*, dans le sens de « couronner », apparaît deux fois dans l'*Énéide*, en rapport avec une représentation d'Apollon qui *premit crinem fîngens atque implicat auro*⁹ et d'Énée qui, en habits de prêtre officiant en l'honneur de tout le panthéon *frondenti tempora ramo / implicat*¹⁰. Nous sommes là dans les registres élevés de la culture religieuse : Française peut ainsi apparaître comme une figure noble,

7. Voir Françoise Bardou, « Le Portrait en Diane et la préciosité », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 1970, p. 181-218.

8. « On dit que tu as de la peine, époux parfumé, à renoncer à tes glabres amis » (Catulle, *Poésies*, éd. cit., p. 43).

9. « contient et modèle sa chevelure ondoyante qu'il enserme dans l'or » (Virgile, *Énéide*, IV, 148 ; texte établi et traduit par Jacques Perret, Les Belles Lettres, 1987, t. I, p. 116).

10. « il entoure son front d'un rameau feuillu » (Virgile, *Énéide*, VII, 135-136 ; *ibid.*, t. II, p. 87).

presque une nouvelle déesse. Mais le terme « *implicata* » est appelé par la rime « *delicata* » et « *peccata* », le premier dans le sens fréquent de « lesbienne », le second dans sa valeur transgressive courante. Si les fleurs, comme les guirlandes, transmettent un message adressé à « Qui [...] comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ! » (*Élévation*, OC I, 10), de même les « *peccata* » transmettent un contre-message qui détruit les apparences en faisant alors surgir l'image d'une femme-fleur du mal.

Ce jeu linguistique se vérifie en de nombreuses autres occasions. Les formes du parfait en *-asti* plutôt qu'en *-avisti* (strophe 7) sont plus proches de l'usage roman et moderne (cf. l'italien *amasti*) : elles avaient déjà cours au temps de Cicéron, qui les considérait comme incorrectes, *in hoc genere et plenum verbum recte dici et imminutum usitate*¹¹, même s'il reconnaissait qu'elles étaient d'usage courant. Quintilien accepte ces formes contractées comme correctes, en laissant avec suffisance les formes pleines aux analogistes : *his permittamus et « audivisse » et « scrivisse »*¹². L'expérimentation linguistique, dans un sens moderne, entre ici en pleine contradiction avec la structure syntaxique qui, dans l'opposition franche entre sale-brûlé, rugueux-lissé, faible-renforcé, reproduit le goût des antinomies typique de l'esprit religieux antique et biblique.

Quant à l'orthographe *Quum*, elle appartient à la « dernière décadence latine » puisqu'elle est postérieure au IV^e siècle. Le mot « *novelletum* » (v. 2), également tardif, apparaît seulement dans le *Digeste* et dans les *Gloses Phil* : *novelletum νεόφυτον νεοφυτεῖον*, « jeune plante, à peine plantée ». La forme que l'on comprend le plus directement, presque en latin macaronique, est le mot initial, programmatique « *cantabo* », plus proche de l'usage moderne que le classique *canam* ou *cano*, du début de l'*Énéide* : *Arma virumque cano*. Il faudra ranger également les formes métriques du côté de la proximité avec la modernité : Baudelaire choisit une versification par l'accent dans des strophes de trois vers de huit syllabes.

11. « dans ce cas, la forme pleine est régulière, la forme abrégée consacrée par l'usage » (Cicéron, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, 157 ; texte établi et traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, 1921, p. 62).

12. « Permettons-leur *audivisse* et *scrivisse* » (Quintilien, *Institution oratoire*, I, 6, 17 ; texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, 1975, t. I, p. 109).

Il s'agit sans aucun doute d'un modèle plus moderne que le classique hexamètre ou distique, des plus modernes même, par rapport aux multiples formes métriques dont usent abondamment les auteurs classiques. L'exemple le plus célèbre, devenu emblématique, est : *Dies / irae dies illa* | | *solvēt saeculum* | | *in favilla / tēste Dāvid* | | *cūm Sybilla*.

Mais comment la proposition poétique se réalise-t-elle ? À cet égard, le premier vers vient tout de suite en secours, lorsqu'il annonce : « Novis te cantabo chordis ». « Novis » ne peut être entendu comme « (je te chanterai) à nouveau » puisque Françoise n'a jamais été chantée dans les compositions précédentes, et elle ne le sera pas dans les suivantes. Il est également difficile d'accepter l'interprétation qu'en donne Jules Mouquet : « sur des cordes nouvelles », parce qu'ainsi l'on briserait cet *ensemble* sur lequel insiste Baudelaire en parlant des *Fleurs du Mal*¹³. « Novis » doit être entendu comme l'attribut d'une impulsion poétique renouvelée. Il s'agit donc d'un texte à haute condensation stylistique qui absorbe les traditions les plus différentes, et d'abord la structure des litanies religieuses, c'est-à-dire une séquence d'images brillantes, avec des variations qui vont de l'accumulation de comparaisons introduites par une opposition ou par la particule classique d'égalité *sicut*, aux oppositions polaires comme dans les tercets, aux répétitions lexicales ayant pour but un renforcement comme dans « Adde nunc vires viribus ». Lloyd James Austin l'observait avec raison : « au lieu d'un discours raisonné émaillé d'images illustratives, nous avons une suite d'images où la pensée explicite n'intervient que très discrètement, où l'émotion n'est pas formulée mais suggérée¹⁴ ».

L'exhortation « Recte me semper gubernā » (v. 24) rappelle l'action rédemptrice du *dolce stil novo*, celle-là même que Béatrice exerce sur Dante, d'autant que l'assertion « Per quam solvuntur peccata ! » (v. 6) insiste sur cette action salvatrice. Françoise est donc angélisée comme les poètes du *dolce stil novo* angélisaient leurs dames, et ainsi que Baudelaire se proposait de le faire, mais d'une façon bien plus laïque, avec cette Marie à qui il écrit probablement au début de 1852 (*CPI I*, 182) : « comme

13. Baudelaire, *Vers latins*, introduction et notes par Jules Mouquet, Mercure de France, n° XII, 1933, p. 000.

14. Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*, Mercure de France, 1956, p. 258.

Pétrarque, j’immortaliserai ma Laure ». Mais c’est surtout à la poésie de Dante que la figure de Françoise semble se rattacher, par le biais de la comparaison avec le Léthé : « Sicut beneficium Lethæ » (v. 7). Le Léthé, conformément à son étymon Λήθη < Λήθη - λανθάνω « (faire) oublier », est le fleuve de l’oubli et Dante le reprend comme tel dans l’*Enfer* (XIV, v. 136-138) : « Tu verras le Léthé, mais hors de cette fosse, là où vont se laver les âmes quand le repentir a effacé le péché¹⁵ » ainsi qu’en plusieurs endroits du *Purgatoire*. C’est en effet au chant XXVIII du *Purgatoire* (v. 127-132) que cette hypothèse se vérifie : « De ce côté elle coule avec le pouvoir d’ôter le souvenir des péchés ; de l’autre, avec le pouvoir de rendre la mémoire des bienfaits. D’un côté elle s’appelle Léthé, de l’autre Eunoé et elle n’opère qu’après qu’on l’a goûtée dans ses deux branches¹⁶ ». C’est donc au Paradis terrestre qu’a lieu le dédoublement : d’une part le Léthé, qui efface la mémoire du péché, et de l’autre ce bras du fleuve que Dante, dans un hellénisme qu’il a lui-même forgé à partir de termes connus du Moyen Âge (*eu* « bien » et *nous* « esprit », appelle Eunoé), c’est-à-dire fleuve qui fait du bien aux bienfaiteurs en leur rendant le souvenir de leurs bonnes actions. C’est exactement à cette deuxième rivière que Baudelaire fait référence en qualifiant le Léthé de « beneficium ». Le « beneficium Lethæ » nous montre donc une Françoise purifiée de toute ombre et élevée au rang d’une divinité, ou mieux, d’une « Deitas », qui n’est pas réductible à la simple « dea », mais qui suppose justement l’essence du δαίμων, aussi bien dans son aspect positif que négatif. On passe ainsi de l’angélisation à la déification.

Mais l’opération la plus intimement baudelairienne consiste en une réduction constante, voire en une dégradation, des valeurs sémantiques tardives et apparemment positives d’un mot, par l’action corrosive de sa sous-jacente signification classique. Le premier exemple se trouve au v. 5 : « O femina delicata ». *Femina* se construit sur le radical *fe-* qui indique la « fertilité », comme dans *felicitas*, « fertilité », et *felix*, « fructifère, luxuriant,

15. Dante, *La Divine Comédie*, trad. de Pier Angelo Fiorentino, Gosselin, 1840, rééd. Hachette, 1858, p. 49. Toutes les citations de Dante seront tirées de cette traduction, que Baudelaire définissait comme « la seule bonne pour les poètes et les littérateurs qui ne savent pas l’italien » (*Salon de 1846*, note en bas de page ; OC II, 1300). [Note du traducteur].

16. *La Divine Comédie*, éd. cit., p. 225.

heureux », et dans un substantif du type *fela*, « mamelle », proche du grec *θηλή* « téton » et du verbe *fello*, « têter ». Et c'est bien sous cet aspect de la fertilité que *femina*, ancien participe présent moyen en *-menos*, devenu ensuite adjectif, puis par la suite substantif, se différencie de ses synonymes *mulier*, « de sexe féminin », *uxor* « l'épouse dans sa condition sociale et légale », *coniunx* « épouse » avec sens d'anoblissement, *matrona* « dans la fonction de mère ». *Delicatus*, dans la poésie classique, amoureuse, élégiaque, satirique et même dans la prose qualifie le *puer*, le *παῖς ἑρωτικός*, cet amant épilé, fardé, parfumé au-delà de tout bon goût. Ainsi la valeur classique de *delicata* = *pathica*, « putain » ou « lesbienne » rongé le qualificatif de surface de *femina* pour en faire, encore une fois, une véritable fleur du mal : cette « femina delicata », c'est-à-dire « fertile et lesbienne », qui est le produit de la dégradation de l'habituel binôme « fertile et maternelle ».

La confirmation de ce procédé qui consiste à masquer sous les apparences d'une signification innocente un sens tout contraire, se trouve encore aux vers 28-30 :

Meos circa lumbos mica,
O castitatis lorica,
Aqua tinctorum seraphica.

La mémoire classique, le prestige stylistique, la présence raffinée de souvenirs poétiques dont ces trois vers sont imprégnés, subissent ici une brutale dégradation dès lors qu'ils sont rapportés à leur sens classique. À première vue, on croit pouvoir cueillir une image de Françoise : une brillance fulgurante dans un décor de complaisante mondanité. Mais les *lumbi*, dans l'acception neutre de « flancs » et par synecdoque du « corps humain », trouvent souvent une spécificité sémantique dans le sens érotique de « puissance sexuelle », jusqu'à désigner l'organe sexuel masculin lui-même¹⁷. Ce sont des valeurs que l'on rencontre tout au long de la tradition classique érotique, de Lucilius, *hunc molere, illam autem ut frumentum vannere lumbis*¹⁸ jusqu'à l'acception tardive chez Isidore : *lumbi, ob*

17. *Thesaurus linguae latinae*, 1975-1978, t. VII, p. 1809.

18. « Il moud et elle a l'air de vanner du blé avec ses hanches » (Lucilius, *Satires*, t. I [livres I-VIII], texte établi, traduit et annoté par François Charpin, Les Belles Lettres, 1978, p. 179.)

LECTURE DE FRANCISCÆ MEÆ LAUDES

*libidinis lasciviam dicti quia in viris causa corporeae voluptatis in ipsis est*¹⁹ (11, 1, 98). En prenant cette valeur classique de *lumbi*, accessible à toute personne instruite, l'expression « Meos circa lumbos mica » signifie « brille sous ma puissance sexuelle » et même : « vibre en se frappant à mon organe ». La valeur classique de *lumbi* était bien connue et utilisée par Baudelaire comme l'attestent ces vers de *À celle qui est trop gaie* :

Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse.

S'agirait-il d'une agression ? Ou ne faut-il pas plus simplement interpréter ces vers en les rapportant au latin, où les *lumbi* qui deviennent ici des « flancs », désignent plus largement aussi les organes génitaux féminins : on retrouve ainsi le sens d'une « violente défloration, large et profonde ». Il est remarquable que cette combinaison apparaisse dans *À celle qui est trop gaie*, l'un des poèmes condamnés et censurés en août 1857. La valeur classique a ici encore la fonction de dégrader et de corrompre la signification tardive superficielle.

L'expression « O castitatis lorica » subit elle aussi le même traitement : une première lecture semble conférer à Françoise la plus haute vertu chrétienne. De plus, cette vertu semble ici protégée par la *lorica*, si bien que Françoise apparaît non seulement comme un être chaste mais fait elle-même « de sa chasteté un bouclier » ! Or si l'on applique la transformation normale du génitif en l'adjectif qui lui correspond, nous avons une expression du type « ô chaste cuirasse », qui peut être comprise comme une accusation de frigidité ou comme une protection blindée du type de la ceinture de chasteté médiévale qui inhibe tout plaisir sexuel. Nous voici transportés de la vertu la plus haute à la plus haute dégradation sexuelle. Et les choses ne vont pas mieux en ce qui concerne l'expression « Aqua tinctoria serafica ». Les séraphins, dans la Bible, sont en flamme, selon l'étymon *saraph*, « brûler », autour du trône de Dieu ; ils forment le plus haut rang de la première hiérarchie. Ils sont capables de teindre l'eau par leur feu, et de l'imbiber de leur puissance. Françoise, comme cette eau, dispose de cette vertu : après son angélisation, elle

19. Cité dans le *Thesaurus linguae latinae*, *op. cit.*, t. VII, p. 1807.

accède à une séraphinisation. Mais cette « aqua tinctoria » est une reprise de l'Enfer de Dante (VI, v. 7 *sqq.*) : « Me voici dans le troisième cercle de la pluie éternelle, maudite, froide et pesante, qui tombe également et toujours la même. Une grosse grêle, de l'eau noirâtre et de la neige tombent à larges ondées par l'air ténébreux²⁰ ». L'eau est teintée de toutes les souillures de ceux qui dans leur vie ne se délectèrent que de bouchées délicieuses, à travers la loi du talion qui transforme le déluge gastronomique des gourmands en une eau qui a la couleur de toutes les saletés.

Mais les deux attaques les plus dures prennent pour cibles la pratique, la liturgie et la théologie catholiques, visées dans les sacrements du Baptême et de l'Eucharistie. On peut facilement se rendre compte que tout au long de *Franciscæ* court un fil conducteur, sous la forme de l'eau directement nommée ou évoquée. Déjà au v. 6, « solvuntur » implique une idée de liquide dissolvant qui renvoie à l'hypotexte biblique, dans la comparaison *sicut in sereno glacies solvuntur tua peccata* du *Liber Jesu filii Sirach*²¹. Au vers 7 le « Lethe » offre l'image d'un écoulement fluvial, alors qu'au vers 10 « tempestas » fait penser à la violence d'une eau destructrice. Et l'eau est encore plus dévastatrice dans l'évocation des « naufragiis amaris » au v. 14. « Piscina » du v. 16 et « fons », au vers suivant, renvoient directement à l'eau. « Guberna », au v. 24, évoque lui aussi une image de la mer : *gubernare* est le terme technique indiquant le fait de « piloter » un vaisseau, *gubernator* est le « pilote » et *gubernaculum* le timon du bateau. « Balneum », au v. 26 et « Acqua Tinctoria », au v. 30, font également référence à l'eau. Si « tempestas, naufragiis amaris, Acqua tinctoria » sont directement négatifs, « solvuntur peccata », « Lethe », « balneum unguentatum » sont rendus négatifs par leur contexte.

En effet, derrière « Piscina » se cache le souvenir de la *probatica piscina quae cognominatur Hebraice Bethsaida* à Jérusalem, à laquelle un ange descendu du ciel confère une vertu miraculeuse qui permet la guérison du premier malade s'y immergeant dès que l'eau se meut. Un jour Jésus se trouvait là, demandant à un paralytique *vis sanus fieri ?* et l'infirmes lui répond qu'il ne trouve personne pour l'immerger ; alors Jésus lui dit : *surge, tolle grabatum tuum et ambula*. Et l'infirmes se lève et marche. Le mira-

20. *La Divine Comédie*, éd. cit., p. 19.

21. Sagesse de Jésus, fils de Sirach, 3, 17 ; voir également 28, 2 et Maccabées, 2, 12, 46.

cle déplaît aux Juifs parce qu'il est fait un jour de shabbat et au nom de Dieu. Jésus leur répond qu'il s'est conformé à la volonté de Dieu, excitant la colère des Juifs pour avoir osé se proclamer l'égal de Dieu²². D'un moment si haut de la vie de Jésus et si dense d'implications théologiques vétéro- et néotestamentaires, la réduction à l'attribut d'une quelconque Françoise a clairement le goût d'une profanation dégradante, tout comme reproduire un contexte épique en un texte satirique ou comique constitue déjà, en soi, un acte destructeur.

Si en rappelant cette eau, Baudelaire entend profaner le sacrement du baptême, avec le souvenir final du pain et du vin il porte une atteinte dégradante à l'Eucharistie. Et le fait que Baudelaire fasse allusion précisément à l'Eucharistie, ou plus précisément encore à l'action et au moment de la transsubstantiation, se lit dans la citation de la « patera », la petite assiette avec laquelle le prêtre soulève l'hostie pour invoquer la transformation. Mais ce symbole de l'hostie, déjà dégradée de prime abord lorsqu'elle est renversée pour devenir l'attribut d'une jeune femme, Baudelaire le pique également avec une féroce ironie en la définissant comme un « Panis salsus », le pain quotidien, alors que l'hostie n'est faite que d'eau et de farine ; et d'ajouter encore « mollis esca », « mol appât ». Et il joue au lettré insolent même avec le vin, en créant, face à un acte aussi dense d'un point de vue théologique, la répétition « Di-vinum vinum ».

Nous disposons, à présent, de quelques nouveaux éléments susceptibles de jeter quelques lumières sur l'oxymore « Fleurs du Mal ». En partant du principe selon lequel une proposition est vraie si la proposition contraire qui en découle est vraie, « Fleurs du Mal » appelle son opposé, que je propose d'appeler « Dégoût du Bien », où le Bien peut désigner l'ordre assuré par le trône et l'autel. Un texte aussi radical du point de vue idéologique qui visait directement l'unité autel-trône, appelait nécessairement une opposition tout aussi violente, comme l'est la parodie *Margotæ meæ laudes*, publiée dans *Le Parnasse satyrique du XIX^e siècle* et imprimée immédiatement après les six poèmes condamnés des *Fleurs du Mal*. Ces vers sont anonymes, mais ils pourraient être eux aussi de la

22. Jean 5, 1-18.

GIAMPIETRO MARCONI

main de Baudelaire, comme j'ai essayé de le montrer²³. De façon très intelligente, le parodiste touche les points fondamentaux de *Francisca Thesaurus meae laudes*. Avant tout, l'usage du latin et du français développe à l'excès la proposition baudelairienne d'un latin propre à une ultime décadence, plus proche de la sensibilité moderne : le préroman est remplacé par le français moderne ! Face au rejet de la poésie de Catulle, condamnée comme sensuelle et sexuelle, le parodiste développe à l'excès la tendance sexuelle avec ces constatations personnelles directes :

Eruditam ac devotam,
In amor, surtout doctam,
J'ai toujours trouvé Margotam,

comme pour dire que la dame chantée non seulement est rompue à toutes les expériences sexuelles, mais qu'elle s'y est appliquée avec dévotion. À la Française « castitatis lorica » s'oppose une prostituée au long cours, une Margota / margoton, « traînée » dans le langage populaire, investie du même procédé oxymorique qui lui fait suivre « (Margota) divina ». Le « Di-vinum vinum » est ainsi réduit au « vinum barrieræ » c'est-à-dire au vin que l'on dédouane, peut-être sur la place de la Barrière-de-Montmartre, aujourd'hui place Pigalle.

Traduit de l'italien par Stéphane Miglierina.

23. Giampietro Marconi, « Baudelaire e contro Baudelaire », dans *Arma virumque. Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pise-Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2002, p. 291-296. Pour une étude complète de cette parodie, je renvoie à mon volume *Baudelaire dalla aemulatio alla creazione*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 2006, p. 209-262.

Mario Richter

Avatars du temps dans *Les Fleurs du Mal*

Il va sans dire que le temps est un thème qui parcourt *Les Fleurs du Mal*, explicitement ou implicitement, et sous une forme plus ou moins allégorique. Il s'agira ici d'étudier sa nature propre et de se demander en quoi consiste son emploi dans les lieux les plus stratégiques de l'ouvrage.

La première et la plus longue section du recueil, *Spleen et idéal*, débute par une conjonction de temps (« Lorsque »), qui, interrompant le vers dès la deuxième syllabe, a un relief tout à fait particulier, et elle s'achève sur un poème consacré à l'horloge. Le temps fait ensuite à nouveau son apparition, et d'une façon tout à fait significative, à la fin de l'édition de 1861, dans les deux dernières sections du *Voyage*. Au temps existant, un temps appauvri, comparé à un écheveau qui trop « lentement se dévide » (*De profundis clamavi*), est lié le concept d'ennui (ou même de spleen). Et l'ennui, dès la dédicace *Au lecteur*, est considéré comme le plus horrible, le plus grave et le plus insupportable des vices.

Au tout début de l'œuvre, le lecteur est mis en présence d'une expérience temporelle double. La conjonction avec laquelle tout commence – temps indéterminé d'un grand événement, la naissance du « Poète » – révèle un moment *ambigu*, difficilement concevable :

Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :
– « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères [...] »

En effet, on est assurément en présence d'une naissance *naturelle*, – la mère parle d'un accouchement (« Ah ! que n'ai-je mis bas... », v. 5)

MARIO RICHTER

– mais il ne fait pas de doute qu'on assiste en même temps à une naissance *supernaturelle*, le « Poète » étant une *apparition* et déjà, sans doute, un adulte, un « Poète » précisément (le poème évoque aussi, plus bas, un « enfant »).

Cette naissance-apparition a lieu dans une réalité marquée par l'ennui, plus précisément dans un « monde ennuyé ». En d'autres termes, dans une réalité dominée par un temps créé par la culture existante, le temps que le « dieu de l'Utile » (« *J'aime le souvenir de ces époques nues...* ») a confié à la mesure mécanique et linéaire (ou circulaire) de l'horloge. Toutefois le « Poète », à la fois nouveau-né et adulte, fruit d'une *naissance* ordinaire et d'une *apparition* exceptionnelle, *supernaturelle*, apparaît comme une anomalie, une contradiction au sein du « monde ennuyé ». Se révélant comme un être extraordinaire, il déclare d'emblée sa fonction fondamentale : celle de démentir l'idée selon laquelle le temps serait responsable de l'ennui.

Ce temps du « monde ennuyé » réapparaît avec toute sa force destructrice dans le sonnet *L'Ennemi*, venant sans doute rejoindre le même Ennemi qui pèse sur le « mauvais moine » du poème qui précède, un cénobite sans foi, inactif, en proie au désespoir et à un terrible ennui au sein des quatre murs de son couvent, accablant sa « triste misère » (v. 13) : le temps consume la vie du « Poète » comme le temps religieux consume la vie du « moine fainéant », enfermé dans le tombeau éternel de son âme chrétienne :

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite.

L'ennui insupportable du couvent est ainsi illustré :

– Ô douleur, ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Ce Temps, représenté sous son aspect traditionnel et allégorique de vieillard ailé (« injurieux vieillard [...] avec son aile rude »), est ensuite pris à partie avec violence dans le sonnet *Le Portrait*, le quatrième et le dernier qu'on peut lire dans la série intitulée *Un fantôme* :

AVATARS DU TEMPS DANS *LES FLEURS DU MAL*

Noir assassin de la Vie et de l'Art,
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire !

Mais le Temps est défié ici en un puissant cri de révolte et presque désespéré, dissimulant cependant un irréductible mouvement d'espoir, toujours présent chez Baudelaire.

Comme nous le disions, cette première section du livre se conclut par le poème intitulé de façon significative *L'Horloge*, l'instrument qui s'avère le complice le plus efficace du spleen. Examinons-le avec attention :

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : « *Souviens-toi !*
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible ;

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
À chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : *Souviens-toi !* – Rapide avec sa voix
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, *Souviens-toi !*
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !)
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !

Dans la réalité culturelle, gouvernée par le « dieu de l'Utile, implacable et serein » (« *J'aime le souvenir de ces époques nues...* »), l'horloge

est la principale responsable du « monde ennuyé », où elle est une présence essentielle, inévitable. Peut-être n'existe-t-il même pas de conditionnement enraciné avec plus de ténacité – de façon plus irrémédiable – dans l'esprit de l'« hypocrite lecteur ».

Ce texte, composé de six quatrains d'alexandrins à rimes embrassées, comporte vingt-quatre vers, c'est-à-dire autant de vers qu'il y a d'heures dans la journée. Ce qui signifie que la structure métrique fondamentale de ce poème (les vers) correspond à l'articulation horaire de l'horloge. Poème et horloge coïncident donc. La lecture du texte reproduit en quelque sorte le mouvement que les aiguilles d'une horloge font au cours d'une journée.

Une seconde constatation concerne l'organisation du discours. En effet, il s'agit d'une seule grande phrase affective-exclamative exprimant l'indignation et dont la proposition principale, comportant l'ellipse du verbe, se trouve tout entière dans l'exclamation du début : « Horloge ! ». En effet, cette dernière est suivie d'une apposition (« dieu sinistre... »), puis d'une relative (« Dont le doigt nous menace et nous dit : »), qui contient le long discours direct prononcé par le « doigt » de l'horloge (« Souviens-toi », etc.), discours se prolongeant jusqu'à la fin du poème. Le narrateur-poète ne parle qu'au début, pendant un peu plus d'un vers et demi, tandis que tout le reste est occupé par les mots attribués à l'Horloge.

Ces deux constatations nous permettent de tirer la conclusion suivante : le narrateur-poète est conquis par l'espace qu'impose l'horloge. En d'autres termes, il est lui aussi à l'intérieur du cadran, du « dieu de l'Utile » et en fait partie intégrante. Sa présence et sa voix (même si celle-ci a au moins deux timbres sur le plan rhétorique) nous accompagnent tout le long du texte. Le temps de la poésie existante, celle qui est élaborée et pratiquée dans le « monde ennuyé », est donc réglée par le temps de l'horloge à l'intérieur duquel se situe le poète.

Cependant, tout en se trouvant à l'intérieur, le narrateur-poète essaie aussi de prendre ses distances avec ce poème-horloge. En faisant parler le « doigt » de l'horloge en discours direct, il lui accorde une certaine autonomie et lui donne une voix propre. Il lui offre la dignité d'un « dieu », d'un « dieu sinistre, effrayant, impassible », d'un « dieu » créé par les hommes du « monde ennuyé » et donc, au sens

propre, d'une *idole*. Cette idole funeste a aussi la faculté monstrueuse de parler avec son doigt menaçant et réprobateur (c'est-à-dire avec l'aiguille qui indique les heures¹).

On assiste ainsi à une sorte de révolte que le narrateur-poète manifeste à l'intérieur de ce personnage effrayant, l'Horloge, omniprésente en raison de ses vingt-quatre *vers-heures* et de la proposition principale uniquement constituée par l'exclamation qui commence le texte, (« Horloge ! »).

Cette distance et cette révolte séparant le poète-narrateur de l'Horloge nous conduisent à faire une remarque fondamentale : contrairement à Gautier, dans la pièce du même titre de son recueil *España*, rien ne nous autorise à considérer que le poète adhère aux paroles prononcées par la sinistre machine parlante. En dépit du fait qu'il fait partie intégrante de cette dernière, il garde ses distances par rapport à son discours et porte sur elle un jugement très négatif (« dieu sinistre », « effrayant », « impassible », etc.).

Dans une volonté de définir la nature effective de ce texte, il serait pertinent de relever la présence d'un espace inconnu (fréquent chez Baudelaire) comportant à la fois une participation et une séparation, une adhésion et un refus.

L'Horloge de Baudelaire, comme le poème de Gautier, exprime une vision tout à fait déprimante et consternante. Il reprend bon nombre des avertissements que tous les moralistes du « monde ennuyé », païens et chrétiens, n'ont cessé de répéter au cours des siècles : le *memento mori* bien connu, en somme, sur lequel s'érige toute la sagesse des « races malades » (« *J'aime le souvenir de ces époques nues...* »).

C'est ainsi que le monstre mécanique annonce à ses créateurs (les hommes du « monde ennuyé ») leur mort inexorable, décrétée avec raillerie – et presque avec ironie – précisément par les personnifications auxquelles on peut confier tout son espoir : le « divin Hasard » (l'opposé de l'Horloge qui le nie, puisque l'exactitude et la nécessité de

1. Le procédé rhétorique est motivé par le fait que le terme *horloge*, en passant par le latin *horologium*, vient du grec *ὠρολόγιον*, qui signifie « ce qui dit l'heure » (*ὠρα* = heure + *λέγειν* = dire). Il s'agit donc, précisément, d'un objet défini, par son étymologie, comme un objet qui *parle*.

l'horloge sont tout le contraire du hasard), l'« auguste Vertu » (non pratiquée) et le dernier refuge, le « Repentir (pour lequel cependant « il est trop tard »).

C'est ainsi que le monstre mécanique apostrophe ses propres fondateurs, les qualifiant de « lâches » et d'imprévoyants, irrévocablement condamnés par un temps bien mal conçu : « Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard ». Que peut-on imaginer de plus artificiel et de plus aride, de plus affreux ?

Et pourtant, c'est précisément à ce « dieu » épouvantable, à cette idole odieuse qu'à été livré le Temps, c'est-à-dire la vie. C'est elle qui en dicte la loi inexorable. Car c'est bien elle qui affirme que le Temps est un joueur infailible (« Souviens-toi que le Temps est un joueur avide/ Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi ») et la vulgarité de ce Temps représenté comme un joueur ne doit pas nous échapper.

Ce temps, mystérieux et indéfinissable, a provoqué la création par le « monde ennuyé »² d'une philosophie complexe. En réalité, déterminé par l'horloge (produit de plus en plus perfectionné par « l'impuissante analyse »), le temps s'est limité à son caractère mécanique, tyrannique, infailible et irréversible, et ce, par « le monde ennuyé » lui-même !

Or le caractère inhumain de ce temps réduit à l'univocité froide et mécanique de l'horloge est prouvé par le fait que, malgré son omniprésence envahissante et son inflexibilité, l'horloge ne réussit pas à soumettre entièrement ses propres fondateurs. Malgré les avertissements de l'instrument mécanique monstrueux auquel le temps (la vie) a été réduit, ses inventeurs sont toujours, en fait, prodigues et jouisseurs (voir la quatrième strophe). Ils ne se préoccupent nullement d'extraire l'or des minutes. Ils restent lâches et imprévoyants (strophe 6). Ils n'acceptent pas leur propre créature inflexible et sévère, leur « dieu », leur idole, qui est bien sûr utile mais, aussi, hostile.

2. Il suffit de penser, après la controverse originelle entre Parménide et Héraclite, à la célèbre explication du temps que saint Augustin a avancée de manière géniale, en en saisissant la nature psychique (*Confessions*, XI). Sur bien des aspects de la conception du temps dans le monde occidental, on se reportera au beau livre de Lionello Sozzi, *Vivere nel presente. Un aspetto della visione del tempo nella cultura occidentale*, Bologna, Il Mulino, 2004.

L'Horloge, en tant qu'idole, est la réalité existante. C'est le « monde ennuyé », avec ses lois tenues pour inévitables. C'est l'image la plus concrète, la plus monstrueuse du « dieu de l'Utile » ou, si l'on préfère, de la prétendue « condition humaine ».

Plus précisément, l'Horloge parle en sa qualité de laïque. Même si elle admoneste, son pessimisme est complet, ne laissant entrevoir aucune rédemption ultra-terrestre. Elle parle d'un « divin Hasard » impitoyable. Elle parle aussi d'une vertu qui, même si elle est « auguste » et « épouse », ne reste pas moins vierge. Quant au Repentir, l'Horloge s'exprime avec ironie, comme semble le souligner l'hémistiche entre parenthèses et doublement exclamatif de l'avant-dernier vers : « Oh ! la dernière auberge ! ».

Mais il existe un autre temps, qui ne peut être ramené au discours prononcé par l'horrible « doigt » qui indique sur le cadran les vingt-quatre heures de la journée. C'est l'Inconnu, l'*autre* par rapport à la réalité existante et à la poésie existante. L'Inconnu est le temps qui ne coïncide pas avec celui que l'horloge a transformé en une succession mécanique et irréversible de secondes, de minutes et d'heures, fondant l'évidence inéluctable – irrémédiable – du présent, du passé et du futur. Le temps de l'horloge, fruit du *logos* – ou, si l'on veut, de l'« impuissante analyse » – est la prison dans laquelle les « nations corrompues » se sont enfermées. Le temps de l'horloge est la cause première de l'angoisse. La langue elle-même, dans sa structure et dans ses significations, est formée par cette temporalité déprimante, coercitive, apparemment irrémédiable.

Pour remédier à cette « réalité » désespérante et impitoyable représentée par l'horloge, la culture du « monde ennuyé », essentiellement dualiste, n'a rien trouvé de mieux que d'élaborer un concept en quelque sorte opposé, celui d'*éternité*, c'est-à-dire un autre monstre terrifiant et inhumain, pas moins insupportable que l'horloge, comme Baudelaire l'a douloureusement écrit à la fin de cet extraordinaire poème qu'est *Le Masque* :

C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
Demain, après-demain et toujours ! – comme nous !

En réalité, le temps est bien autre chose que celui qu'impose l'horloge, à laquelle la culture existante a opposé une « éternité »

inimaginable. Le temps véritable est l'« Infini » révélé par la Beauté, celui que le Poète a dit aimer et n'avoir jamais connu (« Un Infini que j'aime et n'ai jamais connu », dans *Hymne à la Beauté*). Le temps se dissimule dans l'espace inexploré et dénué de langue qui est compris entre les termes de *temps* et d'*éternité* ou, si l'on veut, de *devenir* et d'*être*.

On remarquera maintenant que *L'Horloge* fonde son discours sur la répétition « *souviens-toi* », aussi pressante qu'inutile. Mais quel souvenir le poète a-t-il dit aimer ? Certainement pas le souvenir que l'Horloge a sévèrement montré du doigt. Il a dit qu'il aimait le « souvenir de ces époques nues, / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues », ces époques où l'homme et la femme « Jouissaient sans mensonge et sans anxiété » et où la louve Cybèle « Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux » (« *J'aime le souvenir de ces époques nues...* »).

Ce *temps-là* renfermait, sans aucune contradiction, le temps et l'éternité, le laïque et le sacré. En effet, le lecteur des *Fleurs du Mal* sait que l'extase favorisée par le parfum des cheveux-alcôve de la femme exotique, dans *La Chevelure*, a instauré un temps différent de celui qui est imposé par l'horloge : dans cette extase, les souvenirs deviennent simultanément passé, présent et futur. Dans la trente-deuxième pièce du recueil (« *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...* »), le souvenir d'un passé lointain et de la femme exotique dans sa « majesté native » s'est aussi transformé, grâce au désir et sous l'effet de l'écriture, en présent et en futur.

C'est bien ce temps inconnu – un temps caché par le « dieu de l'Utile » et par son Horloge monstrueuse – que le poète porte en lui et qui est ineffaçable, dans son cœur « profond comme un abîme ». Voilà ce que signifie pour lui être apparu et être né « dans ce monde ennuyé », « par un décret des puissances suprêmes », comme un *enfant-adulte*. Sa poésie, son entreprise héroïque et généreuse, même si elles se réalisent à l'intérieur du temps voulu par l'Horloge, trouvent dans ce *temps inconnu* la force dont elles ont besoin.

En somme, ce *temps* d'un poète, qui se dissimule, plus ou moins assoupi, dans le cœur de tous, est son « rêve infini », un rêve qui a dans l'éternité du tombeau non pas son ennemie, mais sa confidente (« Le tombeau, confident de mon rêve infini », dans *Remords posthume*).

AVATARS DU TEMPS DANS *LES FLEURS DU MAL*

Ces considérations nous conduisent directement au grand poème qui achève la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, c'est-à-dire *Le Voyage*, notamment dans ses deux dernières sections, la septième et la huitième :

Amer savoir, celui qu'on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !

Faut-il partir ? Rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
À qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme ; il en est d'autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier : En avant !
De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? »

À l'accent familier nous devinons le spectre ;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

Voilà donc de nouveau le Temps sous une forme allégorique. Cette fois-ci, cependant, à la place du traditionnel vieillard ailé, nous sommes en présence, de façon assez inattendue, d'un « rétiaire ». Ce mot, digne d'attention non seulement pour lui-même, mais aussi parce

qu'il se situe à la césure, se séparant de l'adjectif (« infâme ») qui l'accompagne et qui est, lui aussi, mis en relief. C'est un mot particulier, formé sur un calque moderne du latin *retiarus*³ (de *rete*, filet), qui nous renvoie directement au monde romain, à un spectacle sanglant des époques antiques du « monde ennuyé », celui des gladiateurs. Le temps que nous connaissons n'est pas *universel*, mais possède des caractéristiques telles qu'elles le mettent en rapport avec le passé latin (qui a pourtant la prétention d'être l'humanité tout entière).

Dans l'arène que contrôle le « rétiaire infâme », les victimes sont, en premier lieu, les apôtres et le Juif errant, autrement dit le monde judéo-chrétien ; ceux-ci sont représentés en un perpétuel mouvement, même en recourant à des moyens modernes (wagons et vaisseaux), pour se soustraire à l'ennemi impitoyable qui les menace, tandis que d'autres restent immobiles en sachant *tuer* le rétiaire, c'est-à-dire, puisqu'il s'agit du temps, en s'occupant de choses insignifiantes. En effet, tous ceux qui vivent dans le « monde ennuyé » savent bien que la locution *tuer le temps* ne comporte pas d'actions particulièrement courageuses et graves, puisqu'elle veut seulement dire « s'amuser à des riens, afin de passer le temps sans ennui⁴ ». Devant un sujet d'apparence très sérieuse, Baudelaire se permet de plaisanter en introduisant dans ce contexte au ton si grave et si solennel une allusion ridicule et peu sérieuse. C'est qu'il est en train de représenter un temps dénué de toute valeur véritable, celui que s'est créé le « monde ennuyé ».

Il y a enfin ceux qui, tout au long du texte, sont désignés par le pronom personnel « nous ». Ceux-là n'évitent pas le gladiateur, le « rétiaire », et ne savent pas moins « le tuer ». Ils le laissent jouer son rôle infâme d'acteur dans l'arène. C'est avec satisfaction, disent-ils, qu'ils le verront poser, triomphant, le pied sur leur dos pour y enfoncer le trident fatal. Ils affirment qu'en ce moment suprême ils pourront espérer

3. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, les premières attestations de ce terme remontent au début du XVII^e siècle : « ...est emprunté (1611, puis v. 1620) au latin *retiarus* [...]. Le mot français est resté didactique et n'a pas eu la diffusion de *gladiateur* ».

4. Bescherelle (1852), à l'article *temps*.

AVATARS DU TEMPS DANS *LES FLEURS DU MAL*

et crier « En avant ! » et s'embarquer ainsi avec une joie et une ferveur juvéniles sur la « mer des Ténèbres ». Iront-ils vraiment « en avant », comme ils ont manifesté l'intention de le crier, quand l'antique rétiaire temps sera finalement sur le point de les achever ? Or au moment même où l'on imagine ce voyage « en avant », quelqu'un demande aux autres (ou peut-être à nous, lecteurs) dans cette obscurité immense, s'ils entendent chanter – l'unité de la strophe assure la fusion intime du futur et du présent – des voix « charmantes et funèbres », des voix qui font revenir en arrière, ramenant une fois encore au voyage littéraire inaugural de notre culture, au voyage d'Ulysse, qui a débarqué sur la terre des Lotophages, ces mangeurs d'un fruit « miraculeux », celui du lotus précisément, qui avait le pouvoir, tout comme les philtres magiques de Circé, de faire oublier le retour dans la patrie d'origine⁵ :

Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé ! C'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim.

Ces voix, qui ont tout l'air d'être des voix d'outre-tombe, donnent maintenant à la précédente « mer des Ténèbres » une atmosphère homérique. Cette mer ténébreuse, en effet, rappelle la sombre Cimmérie, cette terre précisément enveloppée d'une « sombre nuit », le triste lieu aux confins de l'Océan où Ulysse, rencontrant l'ombre de Tirésias, descendit dans l'Hadès de ses amis et des chers morts de sa famille⁶.

L'atmosphère dans laquelle nous sommes soudain introduits est indubitablement étrange, délirante, et très certainement teintée de classicisme littéraire. C'est comme si la préfiguration du voyage dans la mort (« Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres ») s'était transformée en une réalité présente, comme si le voyage désiré était devenu un voyage concret, qui a vraiment lieu, en compagnie d'autres passagers (« Entendez-vous ces voix... »). Dans l'unité musicale d'une même strophe, le futur s'unit certainement au présent, mais c'est un

5. *Odyssée*, IX, v. 82-99.

6. Chant XI de l'*Odyssée*.

MARIO RICHTER

futur-présent, qui se révèle être un passé (celui de l'*Odyssée*). Cela signifie que nous assistons à l'abandon du temps existant, le « rétiaire », c'est-à-dire le temps linéaire réglé par l'horloge et par le « dieu de l'Utile ».

Nous assistons en outre au paradoxe d'un chant *commémoratif* – le souvenir littéraire de l'*Odyssée*, qui a toutefois pour objet, puisqu'il s'agit du lotus, l'*oubli* de la patrie. Mais une question s'impose : quel est donc ce chant (« Qui chantent »), défini comme charmant et funèbre ? On pourrait avancer l'hypothèse qu'il s'agit du « chant » de la *poésie* comme forme conçue et élaborée par notre culture, à commencer par les grands poèmes homériques qui l'inaugurent et auxquels cette préfiguration-imagination fait certainement allusion⁷.

En particulier, nous pourrions dire que ce que nous entendons ici s'apparente, pour rester dans le contexte homérique qui est évoqué de façon explicite, à un chant de sirènes, de voix « charmantes et funèbres » qui, en fait, n'invitent pas à poursuivre le voyage, à avancer sur la « mer des Ténèbres » (une sorte de Cimmérie), mais à se nourrir jusqu'à l'ivresse d'un fruit mythique et littéraire, le lotus, pour jouir de la douceur, qualifiée d'« étrange », d'une « après-midi » féminine qui ne connaîtra jamais sa fin naturelle et qui n'aura ni aube ni matin :

Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin.

Dans l'horrible éternité de l'après-midi, dans sa « douceur étrange » procurée par le Lotus « miraculeux », il y a des spectres, eux aussi caractéristiques de l'imaginaire classique, ces morts qui se présentaient sous une forme immatérielle aux vivants, tout spécialement à leurs amis, à leur famille (« À l'accent familier nous devinons le spectre »). Malgré l'oubli de la patrie que la consommation des fruits du lotus devait provoquer, ceux qui parlent disent maintenant qu'à nouveau, dans le « spectre » qui vient à leur rencontre, ils entendent des voix à l'« accent familier ». Tous ceux qui ont imaginé leur propre mort

7. C'est donc le chant de nature orphique, fondé sur les « vieilles rubriques », ces vieux poncifs avec lesquels, dans *La Béatrice*, les « démons vicieux » disent que le poète prétend risiblement intéresser la nature : « Vouloir intéresser au chant de ses douleurs/ Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs » (v. 19-20).

accompagnée du cri « En avant ! », reconnaissent « là-bas », c'est-à-dire sous terre ou dans l'Hadès, où les Antiques situaient le monde des défunts, leur ami le plus cher et le plus fidèle. Ils ne reconnaissent pas n'importe quel ami, mais leur *Pylade*, le cousin et ami inséparable d'Oreste, le fils d'Agamemnon et de Clytemnestre, le héros tragique par excellence, malheureux vengeur de la volonté divine, obsédé par les Euménides, protagoniste de la célèbre trilogie d'Eschyle (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*) et des tragédies d'Euripide *Oreste* et *Électre*, jusqu'aux reprises néoclassiques, sur le modèle de l'*Oreste* de Vittorio Alfieri (« Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous »).

Dans le nouveau monde souterrain où abordent tant d'Orestes (ceux qui disent « nous » dans le texte), on entend aussi une tendre voix féminine, accueillante et familière, qui invite à venir près d'elle, non pour *réchauffer* les cœurs, comme cela arrive normalement dans la vie, mais pour les *rafraîchir* dans cette étrange « après-midi », douce et éternelle, sur la « mer des Ténèbres ». La voix féminine est celle de la *sœur*, mais elle est reconnaissable à l'accent classique exemplaire de cette Électre qui, elle aussi fille d'Agamemnon et de Clytemnestre – comme tout « hypocrite lecteur » le sait bien –, vengea, avec son jeune frère Oreste, son père, traîtreusement tué par sa mère et son amant Égisthe (« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »)⁸.

Cette sœur « classique » de l'au-delà, qui, en raison de la rime rare, se situe maintenant en rapport étroit avec le spectre précédent à l'accent familier, est présente comme la femme avec laquelle celui qui dit « nous » a partagé, pendant sa vie, une intimité de sentiments dévoués et respectueux, comme le laisse entendre l'acte d'embrasser ses genoux (« Dit celle dont jadis nous baisions les genoux »). C'est une sœur qui laisse sans doute deviner l'image d'une amante, et donc aussi planer, puisqu'il s'agit de la sœur d'Oreste, le soupçon d'un rapport incestueux⁹.

Or ce chant suggestif, d'inspiration homérique et tragique, cet outre-tombe classique, ces paroles de spectres littéraires de l'Antiquité, plusieurs fois repris (surtout dans les tragédies grecques, par exemple le

8. Voir Pierre Brunel, *Le Mythe d'Électre*, Colin, 1971.

9. C'est seulement après Baudelaire que l'on a parfois imaginé une Électre incestueuse (par exemple, dans le roman inachevé de A. C. Swinburne, *Lesbia Brandon*).

spectre d'Agamemnon dans les *Choéphores*, celui de Clytemnestre dans les *Euménides*...), sont nés de la « Curiosité » et de l'« Imagination »¹⁰ d'hommes du « monde ennuyé » qui, imaginant être, à travers la présence du rétiaire Temps, dans une arène antique, ont eu pendant un moment l'illusion de pouvoir avancer (« En avant ! »), de s'embarquer vraiment sur la mer inconnue des Ténèbres. En réalité, avec le « trois-mâts » de leur âme en voyage à la recherche de leur Icarie (« Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie »), ils sont revenus en arrière dans l'ordre temporel pour retrouver le monde d'Homère et des personnages tragiques exemplaires de la tradition littéraire occidentale comme Oreste (évoqué de façon implicite), Pylade et Électre. Cela signifie qu'avec ces voyageurs intrépides nous ne sommes nullement sortis de l'arène où triomphe le « rétiaire infâme », le temps.

On peut se demander maintenant s'il est possible, aussi fascinante soit-elle, de prendre au sérieux cette curieuse préfiguration-imagination d'un outre-tombe classique, une espèce d'Hadès littéraire, avec des chants, des fruits magiques de lotus, avec un spectre et des personnages chers à la tradition tragique du « monde ennuyé ». Et que dire de ce début « Entendez-vous ces voix... » ? Qui devrait entendre ces voix ? Si, comme cela semble le cas, le locuteur s'adressait à nous (ou *aussi* à nous), je ne pense pas que nous pourrions lui répondre : « Oui, nous aussi, nous entendons ces voix ». Nous les écoutons seulement avec une curiosité étonnée, peut-être même avec une certaine sympathie, même si on les considère comme des fictions littéraires, comme des événements assez peu crédibles. Nous comprenons de toute façon qu'il s'agit d'une hallucination auditive, attribuable à celui qui est en train de parler. Nous comprenons aussi que son embarquement, avec d'autres, sur la « mer des Ténèbres », sur son « trois-mâts » (l'âme), a été dicté par un préjugé du type classique (annoncé par « rétiaire »), préjugé qui nous est, à nous hypocrites lecteurs, sûrement très familier, et que nous apprécions fort, pourrions-nous ajouter.

Quant à moi, je n'ai aucune hésitation à reconnaître que mon goût personnel d'« hypocrite lecteur » se plaît à lire cet étrange chant évocateur, triste et beau, à savourer cette « douceur étrange », littéraire et

10. Voir, respectivement, les vers 27 et 39 du *Voyage*.

d'inspiration classique, qui recèle le charme mystérieux de la meilleure poésie consacrée aux tombeaux. Mais, après ce que nous avons vu et appris tout au long d'un recueil qui va se conclure, comment pouvons-nous penser que tout puisse se résoudre dans ce beau retour à l'ancien qui finit par aboutir à des accents d'une fantaisie de goût classique ?

En résumé, il s'agit, tout bien pesé, d'un jeu littéraire (l'arène aussi est un lieu ludique), d'une littérature habile, charmante et funèbre, d'inspiration orphique, si l'on considère que, selon le mythe, Orphée descendit aux Enfers pour ramener à la vie son Eurydice ; nous nous trouvons donc, comme je l'ai dit, devant une de ces « vieilles rubriques » dont parlent les « démons vicieux » dans *La Béatrice*, en se moquant du poète, Orphée caricatural et histrionique. Que Baudelaire ne prenne pas véritablement au sérieux cette partie, à l'apparence si grave, de son livre, est au moins prouvé par ces téméraires qui, dans l'arène, savent *tuer* le rétiaire infâme, mais qui, en réalité, compte tenu de la locution banale *tuer le temps*, ne sont que ces gens ridicules qui font passer le temps en s'amusant à des choses insignifiantes.

Malgré tous les voyages accomplis, nous ne sommes pas sortis du monde de l'Antiquité grecque qui fonde notre culture. En effet, ceux qui viennent à notre rencontre ne sont pas de vrais *amis*, mais par métonymie, de classiques *Pylades* (« nos Pylades »). Celle qui accueille pour rafraîchir le cœur n'est pas la vraie *femme fidèle*, mais, à nouveau, par métonymie, une *Électre* classique (« ton Électre »), avec toutes les ambiguïtés inquiétantes que l'on a reconnues sous une apparence si musicale et si douce. Et les voyageurs arrivent dans l'au-delà non pour ce qu'ils sont effectivement, mais comme des *voyageurs homériques antiques* au pays des Lotophages, comme des Orestes implicites sous les traits de héros de l'*Odysée*.

Ce chant d'outre-tombe classique surgit soudainement à l'intérieur d'une strophe dominée par un intrépide « En avant ! ». Tout aussi soudainement, voici qu'il s'éteint, nous laissant brusquement en suspens, comme dans un rêve – puisque c'est ici que se termine cette septième section –, dans l'évocation douce et triste (et non sans quelque soupçon inquiétant) d'un vieux sentiment familier retrouvé, le souvenir poignant de « notre » sœur Électre qui « nous » accueille en nous invitant à nager avec elle dans une après-midi d'éternité.

MARIO RICHTER

Les voyageurs qui viennent de dire qu'ils ont entendu le chant séduisant et littéraire, mais trompeur, d'antiques voix funèbres les invitant à manger le fruit du lotus parfumé ne cèdent toutefois pas aux séductions de ces voix homériques qui chantent, et ne s'abandonnent pas à la « douceur étrange » de cette « après-midi qui n'a jamais de fin ».

Voici en effet qu'éclate un cri (huitième section, qui conclut le livre), une invocation qui forme un contraste avec l'atmosphère musicale du classicisme littéraire d'outre-tombe que nous venons de quitter :

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Cette invocation à la Mort, au capitaine du navire-âme (sans doute le « trois-mâts »), est une autre exhortation désespérée. Toutefois, il ne s'agit plus d'aller « en avant », mais, et cette fois de façon très sérieuse, sans aucun sourire badin, de faire un plongeon définitif en abandonnant l'âme élaborée par la culture existante, un plongeon « au fond du gouffre ». C'est l'espoir, extrême et désespéré, de sortir définitivement de nous-mêmes, de ce que nous sommes, de la culture et de la sensibilité classiques (et chrétiennes) qui nous constituent. C'est là le seul moyen pouvant nous délivrer du « rétiaire infâme », du temps (le temps que nous impose l'horloge, l'idole à laquelle on a confié toute la réalité et tout le pouvoir).

Il s'agit donc d'accomplir un voyage qui aille *véritablement* au fond de l'*Inconnu*, un voyage nous permettant de sortir du pays qui nous ennuie (« Ce pays nous ennuie ») afin de trouver un autre temps qui puisse *véritablement* nous surprendre avec quelque chose de *nouveau*, raison fondamentale pour laquelle un jour le Poète, « par un décret des puissances suprêmes », est *apparu* et *né* « dans ce monde ennuyé ».

Antonio Prete

La poésie dans les rues.
Lecture d'*A une passante*

« Fourmillante cité, cité pleine de rêves » (*Les Sept Vieillards* ; OC I, 275) . La ville moderne, avec ses rues emplies de tumulte, avec ses réverbères et ses silences nocturnes, avec ses entrecroisements de vies et de destins, n'a pas été seulement la toile de fond de la narration romanesque du XIX^e siècle mais un personnage vivant, une présence, tour à tour labyrinthique ou déployée, énigmatique ou familière, fantasmatique ou corporelle. Les avenues, les édifices, les intérieurs bourgeois, les mansardes et les combles, les quartiers n'ont pas seulement accueilli les personnages, ils leur ont donné une langue, un ton, un rythme. La respiration même de la ville s'est faite trame, corps, souffle animant la narration.

C'est la poésie, cependant, qui a affronté la ville moderne comme Œdipe a affronté les interrogations du sphynx, fixant la *nouvelle nature*, artificielle et méduséenne à la fois. C'est au poète qu'il échet de débusquer l'enchantement de ses rues et de ses boulevards, d'évoquer l'invisible, d'en montrer la séduction et de la tenir en respect, afin de donner un corps aux simulacres, une consistance aux voix et un rythme à ses bruits. Mais pour accueillir dans la langue – dans une langue ouverte sur l'invisible – les présences et les existences qui se pressent en foule, il fallait une nouvelle, et l'on peut dire dantesque, disposition au voyage figuratif, allégorique et méditatif. L'enfer de Paris aura-t-il son Dante ? s'était demandé Balzac. Les « Tableaux parisiens » de Baudelaire ne sont certes pas la réponse directe à cette question, mais à cette question ils répliquent par une autre interrogation : comment donner forme – évocation, style, passion – au paysage urbain saturé de voix et de figures, à la douleur, aux démons et aux rêves qui hantent la métropole ?

ANTONIO PRETE

Ethnographe de la population visible, mais aussi bien ethnographe de l'invisible, le poète inaugure la poésie moderne par une nouvelle *peregrinatio*. La nature, urbanisée et pétrifiée, faite marchandise et transit, spectacle et mode, exige une nouvelle traversée et une nouvelle *mimesis*. Ainsi, le moderne flâneur mélancolique, comme l'a interprété Benjamin, est à la poursuite – dans les chantiers, dans les rues isolées, dans les passages – des apparitions qu'il lira comme des allégories. Ce sont des apparitions qui déchirent le voile du temps ; elles révèlent un autre temps, voire un outre-temps, qui se superpose au bruit de la ville, suspend et enchante, pour un instant, le tumulte qui envahit l'espace urbain. Tandis que le grotesque multiplie ses figurations et que la décrépitude laisse voir sa proximité avec le vide de sens et avec la mort, des corps perdus se dessinent, lumineux dans leur absence, rayonnants dans leur irrémédiable éloignement. Tandis que les aveugles traversent « le noir illimité » d'une cité déserte d'images, l'impossible déploie, dans la lumière des réverbères, ses appels retentissants. Tandis que le regard s'arrête, à l'angle d'une rue, sur les pauvres haillons d'une jeune fille, une beauté vibrante, royale, arrache le voile qui la dissimulait. Des apparitions se succèdent sous les cieux de la ville. Mais, pour le poète moderne, c'est à travers le ciel de la métropole que passe le méridien de la mélancolie :

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.

(OCI, 86.)

Le souvenir est le plus résistant des simulacres présents dans la ville. Les figures et les personnages du *Spleen de Paris* et du *Peintre de la vie moderne* (le visage du saltimbanque et le maquillage de la femme, l'au-delà des fenêtres observées de la rue et le pas nonchalant du dandy) sont les dessins d'un album qui recèle, en chacune de ses pages, le tressaillement d'un souvenir basculant dans l'immémorial, d'une image effleurant le temps non vécu. Le dépaysement se fait douleur de l'éloignement et le vers voudra accueillir tout ce que la cité ne sait comprendre ou ne sait que suspendre à ses marges. Nostalgie sans remède. Hospitalité de la langue :

LECTURE D'À UNE PASSANTE

Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

(OCI, 87.)

La flânerie la plus ouverte à l'impression et au choc conduit le poète dans les rues de la langue, dans le face-à-face, ardu et enchanté, avec la langue :

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.

(OCI, 83.)

L'alchimie fantastique, qui fait ressurgir dans la langue figures et songes, souvenirs et paysages désertiques ou marins, lointains égarés, advient dans la chambre du poète : à la fois lieu de séparation d'avec la ville et observatoire ouvert sur le ciel, point d'où contempler le mouvement qui réveille la cité et la cellule où la poésie édifie son propre temps, en accueillant l'invisible, le perdu, l'impossible. La *peregrinatio* dans l'enfer de la ville nouvelle se fait dans la langue, dans ses recoins, dans son parfum. La poésie est descendue dans les rues.

Dans la perception du poète qui observe la rue et la multitude des visages, apparaissent – filtre chromatique et perspective – des silhouettes et des lumières lui venant des peintres qu'il côtoie. Mais voilà que se dessinent aussi, avec des contours s'estompant sur l'incertaine frontière entre souvenir et oubli, les figures féminines remontant de son lointain voyage de jeunesse, son séjour à l'île Maurice et à l'île Bourbon : le pas de la Malabaraise ou de la Belle Dorothée, leur port solennel peut réapparaître au cœur de la métropole, devenu rythme d'un autre pas¹.

Au cœur du Paris baudelairien, et au centre des « Tableaux parisiens », apparaît ainsi la silhouette, et les vers, du sonnet *À une passante* :

1. Voir Yves Bonnefoy, « La Belle Dorothée ou poésie et peinture », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002 ; recueilli dans *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011, p. 185-202.

ANTONIO PRETE

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(OCI, 92-93.)

« La rue assourdissante autour de moi hurlait ». Tout commence par un détachement, une séparation, et en même temps une immersion : la rue avec son bruit assourdissant et l'individu qui se trouve au milieu de la foule. Un vers seulement, qui est une définition de temps et d'espace : le jour avec le cri haletant de la multitude, la rue de la ville qui abolit toute forme et toute définition possibles pour ne se montrer qu'envahie par le bruit, par l'excès de bruit. Le sujet est au centre de cet assaut. L'ouverture est narrative : le récit part en effet de l'indication du temps et du lieu, et de l'évocation d'un état. Mais immédiatement l'apparition impose une présence qui éloigne tout élément extérieur, qui crée son propre espace, son propre temps : la femme, avant même d'être perçue dans le geste de soulever de la main l'ample vêtement ourlé, est saisie dans les traits d'une figure douloureuse, majestueusement douloureuse : une beauté qui unit l'élégance et le deuil, un corps qui est image digne et retenue de la douleur et qui, dans cette noble dignité, n'abolit pas la grâce des formes. Le mouvement tient dans un verbe qui, d'une part, montre ce qui unit le personnage à la foule – le passage – et, d'autre part, détache le personnage de la foule pour placer son geste et sa marche dans la sphère de l'inattendu, dans l'espace narratif de l'événement qui ne peut se répéter : « Une femme passa ». Du fond de l'anonymat, une image surgit

LECTURE D'À UNE PASSANTE

et vient se placer au centre de la perception : le passage efface le hurlement de la rue, isole le temps de l'apparition, sa forme, son geste, et immédiatement l'image reprend dans le tourbillon de l'irréversible, dans la fuite de ce qui a été. Mais ce temps, dans le récit, se dilate et révèle peu à peu les degrés d'une proximité qui montre, de plus près encore, les traits de la figure féminine, avant d'exposer les détails de la rencontre.

Le vers, isolé, qui ouvre le second quatrain (« Agile et noble, avec sa jambe de statue »), est la reprise de la description amorcée au deuxième vers de la première strophe, mais c'est aussi un gros plan de l'image, maintenant proche, qui expose, dans la corporéité solennelle, dans l'adjonction de l'agilité à la noblesse, dans l'élégance sculpturale, les éléments visuels d'une séduction déjà en acte. Le bruit et la foule se sont effacés et silencieusement la figure s'impose avec force au regard ; s'éloignant du fond pour se placer au centre de la narration, elle approfondit ainsi sa singularité et dans le même temps esquisse déjà un mouvement vers l'allégorie. Mais dans ce mouvement elle ne s'attarde pas : c'est « une passante » perdue dans la foule, non pas la passante qui exprimera l'inattendue présence de la beauté et de l'amour, ainsi que l'instantanée dissipation de la beauté et de l'amour.

Le temps du passage, cependant, est comme retenu, l'instant est dilaté, la représentation prolongée vers cette suspension que le temps imparfait sait accueillir : et c'est dans ce temps suspendu que se déploie l'aventure de la rencontre inattendue et absolue. Réapparaît alors le *moi* du premier vers, non plus sujet anonyme, mais sujet du regard et de la relation, ouvert à l'expérience de la rencontre unique, à la métamorphose de soi, à l'aventure extrême qui se joue dans un temps en dehors du temps. Le corps, tout d'abord saisi dans le mouvement et dans la démarche de cette silhouette féminine, apparaît désormais comme visage, comme lumière des yeux dans le visage.

Les yeux comme ciel, le ciel des yeux : dans la comparaison résolue en métaphore se reflète un motif de la doctrine d'amour médiévale et de la tradition pétrarquiste, et affleure à nouveau, transformée, la théologie physique de l'amour, le rapport entre pensée d'amour et cosmologie, entre expérience de l'amour et lumière. Le renvoi est obligé, dans la culture italienne, à Marsile Ficin, avec les références aux humeurs qui

ANTONIO PRETE

passent des yeux de la dame aux yeux et au corps de l'amoureux : « je buvais » dit la condition de celui qui s'est préparé à accueillir l'autre en soi : configuration corporelle d'un passage, de douceur et de plaisir, à travers le regard.

Analogie est l'expérience décrite par le même verbe dans *Le Balcon* : « Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison ! » (OC I, 37). Quant au ciel des yeux et à la lumière qui y brille, dans *Les Fleurs du Mal* les variations s'approprient les figures venant de la poésie d'amour en réinventant des modes, des rapprochements, des propriétés. Ainsi, du charme ensorcelant de la lumière aux reflets de pierres précieuses – dans le poème « *Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants...* » (OC I, 29), qui a son équivalent dans *Le Chat* (« Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux / Mêlés de métal et d'agate » ; OC I, 35) – on passe à la « clarté mystique » qui scintille en d'autres « charmants Yeux » (*Le Flambeau vivant* ; OC I, 44) pour arriver jusqu'au lumineux premier vers de *Causerie* : « Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose » (OC I, 56). Ou bien c'est la relation, de proximité et de complicité, des yeux avec le ciel qui ouvre la méditation amoureuse, comme dans le premier quatrain de *Ciel brouillé* :

On dirait ton regard d'une vapeur couvert ;
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.

(OC I, 49.)

Ou comme dans les vers de *L'Invitation au voyage* :

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

(OC I, 53.)

Revenons aux yeux de la passante, au ciel « livide » dans lequel s'annonce l'ouragan : figure d'une attirance énigmatique, d'une extranéité qui fascine, d'un inconnu qui envoûte. Mais signe aussi d'une adhésion à

LECTURE D'À UNE PASSANTE

un élément du sublime : le *tempétueux*, qui est la manifestation d'un pouvoir qui est au-delà des limites de l'homme : représentation du divin, qui a pour usage, selon des modes bibliques, de se manifester comme *terribilis*. Ce ciel est dangereux comme une mer en tempête, et *Le Voyage* évoque ceux qui y ont fait naufrage : « Astrologues noyés dans les yeux d'une femme » (OC I, 129). Tels des astrologues, les voyageurs ont scruté ce ciel, y trouvant la force de partir, dans le but de seconder une pulsion amoureuse qui est pulsion vers l'égarement et le naufrage des sens. On peut s'y perdre dans ce ciel, d'où jaillit, comme d'un regard méduséen, la douceur de l'enchantement, mais susceptible de se transformer en un plaisir dangereux et mortel (« la douceur qui fascine et le plaisir qui tue »).

Le premier quatrain portait au cœur de la modernité l'image d'une beauté « majestueuse » et mystérieuse, « fastueuse » et douloureuse à la fois, substituant ainsi à l'abstraite représentation des apparitions de l'amour le hurlement de la rue assourdissante (et déjà dans la tradition dantesque la rue était le théâtre de la rencontre). Le deuxième quatrain convoque des passages de la poésie d'amour relatifs au regard et au trouble. Mais dans les deux derniers tercets le sonnet franchit l'enceinte de la convention – modes et codes de la poésie d'amour classique et médiévale – et aborde l'espace ouvert où la rencontre se configure comme expérience singulière, unique, absolue. Le regard déchire le sens d'une temporalité linéaire et continue, le trouble se transforme en renaissance, le fugitif en présence conservée au-delà de sa propre dissipation. Extranéité et proximité se conjuguent. Non pas dans un nom mais dans l'absence de nom, absence qui confère une identité plus forte que celle qu'aucun nom ne saurait donner.

Un éclair... puis la nuit. L'éclair des yeux, consécutif à la comparaison de l'œil avec le ciel, est mis en relief dans son instantanéité par le silence, signifié par les points de suspension, et par la béance soudaine de la nuit, figure de l'absence mais aussi envers du visible. En un seul hémistiche sont recueillis et mis face à face les deux extrêmes de la lumière et de l'obscurité, de la présence et de l'absence, du regard et de la disparition. Cette synthèse, avec en arrière-plan, bien que non dit, le passage de la foule et le bruit de la rue, inaugure un élément de la poésie métropolitaine : la rapidité du regard, le temps instantané, que la photographie capture et fixe en image. L'« éclair » est semblable au brusque flash lumineux qui frappe le sujet du portrait et impressionne la plaque. La nuit

n'est pas seulement le temps de la disparition, de l'effacement de l'image, elle est aussi l'obscurité intérieure qui souffre de la privation du voir comme d'une irrémédiable absence. Le passage est déjà consommé, la nuit est la solitude qui s'ouvre à la conscience de l'irréversible. « Scende la luna; e si scolora il mondo² » (« Précipite la lune ; et le monde pâlit ») : le vers du *Tramonto della luna* de Leopardi, avec son amplification allégorique, prête à l'idée même de disparition une dimension métaphysique. Le passage de l'image et sa disparition ouvrent l'interrogation sur le temps, sur le sens du fugitif, sur le rapport entre la beauté et le transitoire. L'« éclair » est l'événement : ouverture d'un temps suspendu entre ce qui a déjà été et ce qui ne sera jamais plus. Et ce fut bien le surgissement foudroyant et impétueux de ce temps suspendu qui frappa Benjamin, exégète et traducteur des « Tableaux parisiens ».

« Fugitive beauté » : dans son élégance, le mouvement et la disparition du mouvement. Et ce « fugitive » qui qualifie la beauté a une amplification qui va au-delà de la passante : la beauté est *toujours* fugitive. Il est vrai que Baudelaire inaugure dans la poésie moderne la séquence des *passantes* et des *fugitives*, mais il est tout aussi vrai que la beauté fugitive ici décrite transmet les échos d'images antérieures, telle la *Silvia* de Leopardi, en particulier dans le vers : « Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi³ » (« dans tes yeux rieurs et fugitifs »), qui semble se réfracter, chez Nerval, dans ce vers de *Myrto* (dans *Les Chimères*) : « Et dans l'éclair furtif de ton œil souriant ». Le sonnet de Nerval commence par « Je pense à toi, Myrto, divine enchanteresse », un début qui résonne dans deux ouvertures baudelairiennes : « Andromaque, je pense à vous », le premier vers du *Cygne* (OC I, 85), et « Je veux te raconter, ô molle enchanteresse », l'incipit du *Beau Navire* (OC I, 51). Réfractions fréquentes, qui font de la poésie une terre d'incursions et de traversées, de reprises et d'échos.

La rencontre – rencontre de regards – est déjà advenue et, avec elle, la soudaine renaissance. Un bond qui jette hors de l'oubli celui qui est noyé dans la foule. Un bond dans la présence de soi à soi-même à travers

2. Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica a cura di Emilio Peruzzi, Milan, Rizzoli, t. I, p. 569.

3. *Ibid.*, p. 457.

LECTURE D'À UNE PASSANTE

le regard de l'autre – regard qui ne fait qu'un, désormais, avec l'absence, avec le non-retour. L'impossibilité du regard et de la rencontre ouvre la perception du temps irréversible, et de l'au-delà du temps comme unique et abyssal territoire du possible, d'un possible qui est l'apparence illusoire de l'impossible. L'« éternité » évoquée efface l'événement et sa singularité, le projetant dans l'intemporel. Et elle oppose violemment l'expérience de la rencontre à ce *sans-temps* où le *re-voir*, s'il devait avoir lieu, adviendrait au-delà des sens, au-delà même du voir. À cette étendue sans limites qu'est le *sans-temps*, insondable et par là même situable dans la plus tragico-mique distance (« Quoi ? – L'Éternité », dira Rimbaud), correspond l'étendue terrestre du *possible*. Mais il s'agit d'un possible fragile, qui se décline dans l'ordre de l'espace et du temps selon une série de figures tournoyant vers la négation, vers la confirmation de l'impossible répétition et de l'absence : le *jamais plus*. Ce même *mai più* que Leopardi disait ne pouvoir entendre sans être pris d'un sentiment d'horreur – horreur de l'évidence de l'irréversible, de l'annonce de la disparition, de l'impossible retour – de nouveau affleure ici accompagné d'une atténuation (*peut-être*) mais qui n'en efface pas moins la violence.

L'ailleurs, le lointain, l'écart temporel disent l'amertume de la perte. Dans le jamais plus se tient la menace de l'oubli. La promesse était toute dans l'instant de l'« éclair », mais la fuite de l'instant la dissipe. Ne rien savoir l'un de l'autre, telle est la foule qui va. Au sein de la multitude, l'anonymat est aussi voisinage privé d'une conscience qui puisse aller au-delà de l'apparence. Dans la foule, le sentiment de l'autre est fondé sur la commune appartenance au passage, au transit. La rencontre a confié sa profondeur, sa vérité même, au regard, à l'éclair du regard : la nuit qui a éteint l'éclair est aussi la nuit de l'extranéité qui survient, de l'impossible proximité, de l'impossible connaissance. Marcher au cœur de la multitude c'est être dans l'ignorance de la direction de chacun. Dans la foule, le chemin n'a pas de direction ou, si une direction existe, elle est comme suspendue, rendue opaque du fait que personne ne connaît vraiment le sens vers lequel l'autre, toujours anonyme, se dirige. Le chemin lui-même, dans cette privation générale de but, s'expose dans sa raison véritable. C'est ce que dira un autre poète :

ANTONIO PRETE

Caminante no hay camino
El camino se hace al andar⁴.

Les vers d'Antonio Machado relèvent eux aussi d'une *peregrinatio* dans la modernité.

L'avant-dernier vers du sonnet de Baudelaire – « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » – dit également la blessure de l'éloignement réciproque et de l'irrévocable distance qui s'établit entre les deux passants. Mais lorsque la distance affirme son incontestable domination, l'expérience de la rencontre se dessine comme révélation d'une expérience d'amour qui a, tout à la fois, l'énergie de ce qui n'a pu être et la force de ce qui ne s'est pas vraiment produit : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ». Le *toi* est un arc tendu sur la césure de l'alexandrin. Autour de cet arc se recueille le mouvement rythmique du vers. La femme n'a pas de nom propre, c'est le seul *toi* qui, par sa force, compense cette privation.

Dans celle qui est peut-être la plus belle des répétitions invocatrices de Baudelaire (« ô toi [...] ô toi ») se révèle l'avènement d'un amour resplendissant dans sa possibilité en même temps que dans son impossibilité d'être. Un autre savoir survient, dans la disparition du regard, le savoir d'un amour jamais vécu et pourtant capable de briser la vitre de l'écart temporel et de vibrer dans la forme d'une certitude transposée dans un autre horizon de temps, celui d'un temps hypothétique, irréel et impossible. Le *toi* s'épanouit, avec toute la proximité et toute la fraternité non hypocrite que la poésie de Baudelaire nous a fait connaître. Il a, en effet, le timbre de l'invocation qui ouvre *L'Invitation au voyage* : « Mon enfant, ma sœur » (OC I, 53).

L'étrangère est devenue, dans cet autre temps, véritablement proche, confidente et interlocutrice d'une certitude, la certitude d'une expérience d'amour non vécue et pourtant plus forte que tout amour vécu. Le *toi* ouvre le temps conditionnel dans lequel s'engouffrent les souvenirs, tremblants eux aussi dans leur inexistence et malgré tout plus denses et agissants que ceux qui appartiennent à ce qui est réellement advenu.

4. Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Fortanet, 1917, p. 229. [« Toi qui marches, il n'existe pas de chemin / Le chemin se fait en marchant. »]

LECTURE D'À UNE PASSANTE

C'est le sublime revéçu dans la modernité, la résonance de ce qui n'est pas : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde* » (OC II, 59).

Dans l'horizon de ce nouveau sublime lié au hasard et au rêve de l'impossible, *À une passante* peut être rapproché de la *canzone* de Leopardi *Alla sua donna*. Le chant léopardien en fait n'appartient pas à la ligne méditative de la remémoration : absence qui revient comme image, oubli qui cherche une figure. L'image de l'autre, ici, dit la non-possession, l'expérience d'une privation et d'une distance, dans laquelle seulement peut s'ouvrir un dialogue. L'éros est relation d'échec avec l'absence de l'autre. C'est de cet autre, qui est le caché, l'introuvable, le non-situable et qui cependant génère *pathos* et rêves, que naît la reconnaissance de l'amour.

Si la femme léopardienne est l'infigurable beauté, *l'absoluta forma*, la passante baudelairienne est la représentation du féminin qui, par le *maquillage* et l'artifice, masque le *naturel*, c'est-à-dire le *satanique*, mais l'une et l'autre femme brisent l'ordre d'une temporalité continue, domestique et apparente. Si l'amour léopardien est l'extension infinie de l'image inscrite dans la limite du désir, c'est-à-dire dans son impossibilité à être comblé, l'amour baudelairien est l'excès d'une *antériorité* sans frontières livré à l'éclair d'un instant. La poésie, qui est expérience physique de la distance et de toutes ses résonances, dans un cas comme dans l'autre rapproche ce qui est absent, donne réalité au non-événement, familiarise avec l'étranger. Le sublime est dicible comme manque : ne s'agit-il pas du signe le plus décisif du moderne ?

Le sonnet de Baudelaire ouvre le passage à bien d'autres mystérieuses fugitives. Parmi les variations du modèle, pour nous en tenir à la poésie, voilà que vient à nous, des *Soledades* (1903) d'Antonio Machado, une femme énigmatique, au châle noir, au visage pâle, et qui affiche une distance hautaine :

Siempre fugitiva y siempre
cerca de mí, en negro manto
mal cubierto el desdenoso
gesto de tu rostro pálido.
No sé adónde vas, ni dónde

ANTONIO PRETE

tu virgen belleza tálamo
busca en la noche⁵.

Présence à la fois lointaine et proche, elle se dissimule mais connaît les voies de la séduction.

Dans *Pianissimo* (1914) de Camillo Sbarbaro, le sonnet de Baudelaire laisse des traces certaines. On y trouve l'agitation tumultueuse de la rue et la solitude, des silhouettes qui passent, à peine perçues, et la naissance du désir :

Andando per la strada così solo
Tra la gente che m'urta e non mi vede
Mi pare d'esser da me stesso assente⁶.

Ce n'est pas le scintillement dans les yeux mais « l'improvviso lampo d'una nuca⁷ » qui éveille l'attention du poète. Toutefois la ville, si elle entre dans ses yeux, ne descend pas dans son intériorité, ne se fait pas pensée et corps : elle reste sur la peau stupéfaite de la perception. Et le surgissement du pathos s'estompe aussitôt en une froide atonie :

Ché tutta la mia vita è nei miei occhi.
Ogni cosa che passa la commuove
Come debole vento d'acqua morta⁸.

L'outre-temps baudelairien est ici contracté dans la quiétude d'un présent qui veut apparaître privé de profondeur, dans un désert du sentir qui rend vaine l'expérience de l'ailleurs. C'est le XX^e siècle, avec les fêlures d'un sujet qui enregistre la perte de tout repère, les absences et les silences de l'âme.

5. Antonio Machado, *Soledades*, XVI ; *ibid.*, p. 33. Nous traduisons : « Toujours fugitive et toujours / près de moi, dans ton châle noir / couvrant mal le dédain / qu'exprime ton visage pâle. // Je ne sais où tu vas, ni ce que / ta vierge beauté / cherche dans la nuit ».

6. Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Firenze, La Voce, 1914, p. 20 : « M'en allant par les rues si seul / Parmi les gens qui me heurtent sans me voir / Il me semble être à moi-même absent ».

7. *Ibid.* : « L'éclair soudain d'une nuque ».

8. *Ibid.* : « Car toute ma vie est dans mes yeux. / Chaque chose qui passe l'agite / Ainsi qu'un faible vent d'eau morte ».

LECTURE D'À UNE PASSANTE

Au lieu d'une légère complicité ébahie, c'est un pacte qui lie la passante de la poésie de Giorgio Caproni et la ville. Dans le *canzoniere* amoureux dédié à Annina – la mère lorsqu'elle était jeune fille – le moule de la *canzone* en *stil novo* accueille avec la même intensité enchanteresse la jeune fille et la ville ; l'apparition ne naît pas du souvenir mais d'un temps-fiction où le sujet du regard – le fils amoureux – vit une vie qui n'est pas la sienne, chante un amour qui ne lui appartient pas et qui, pourtant, lui est intimement familier :

Livorno, quando lei passava,
d'aria e di barche odorava⁹.

la gente se l'additava
vedendola, e si voltava
anche lei a salutare,
il petto si gonfiava
timido, e le si riabbassava,
quieto nel suo tumultuare
come il sospiro del mare¹⁰.

Dans le poème de Campana, dont le titre est en français, *Une femme qui passe* – splendide exégèse musicale de la passante baudelairienne –, se confrontent et se superposent en même temps le bruit de la ville et la disparition de la femme, le rythme de son pas et la pensée d'amour qui fait toute sa séduction :

Passò. Di tra il chiasso
Di carri balzanti e tonanti serena è sparita
Il cuore or la segue per una via infinita
Per dove da canto all'amore fiorisce l'idea¹¹.

9. Giorgio Caproni, *Quando passava*, dans *Il Seme del piangere*, recueilli dans *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2008, p. 205 : « Livourne, quand elle passait / d'air et de bateaux embaumait ».

10. *La gente se l'additava*. *Ibid.*, p. 207 : « les gens se la montraient du doigt / en la voyant, et elle se retournait / elle aussi pour les saluer, / sa poitrine se soulevait / timide, et se rabaisait, / tranquille dans son ondolement / comme le soupir de la mer ».

11. Dino Campana, *Une femme qui passe* (vers 1914), dans *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Neuro Bonifazi, Milano, Garzanti, 1989, p. 103 : « Elle passa. Au milieu du vacarme / Des carrioles bondissant et roulant, seréine elle a disparu / Le cœur maintenant la suit par un chemin sans fin / Là où de chant à l'amour fleurit l'idée ».

ANTONIO PRETE

Après le passage : c'est le temps de l'écoute de soi, le temps de la pensée dominante, de l'idée. Douce abstraction qui accueille l'image, jusqu'à la poursuivre dans l'infini. Mais c'est précisément la disparition de la passante, du temps du regard, et du bruit de la ville, qui conduit à la confrontation extrême avec l'éloignement absolu : « Ma pallido cerchia la vita un lontano orizzonte » (« Mais pâle cerce la vie un horizon lointain »).

D'autres passantes vont par les rues de la poésie contemporaine. Dans un geste, dans un éclair de leurs yeux, dans la nuit de l'oubli d'où elles pourront ressurgir vers de nouvelles figurations, dans le rideau qu'elles ouvrent sur le théâtre intérieur de celui qui est frappé par leur passage, il peut y avoir, encore, quelque chose de la passante des *Fleurs du Mal*.

Traduit de l'italien par Pascale Climent-Delteil.

Massimo Colesanti

Une Béatrice pour Baudelaire

Cette lecture de *La Béatrice* ne prétend pas venir à bout de la complexité du poème et encore moins reprendre à la base la vieille question de l'influence de Dante sur Baudelaire (bien souvent débattue, pour aboutir à des conclusions différentes¹), même s'il faudra nécessairement que je me réfère à Dante. J'essaierai en revanche d'examiner quelques aspects essentiels de ce texte célèbre, son fonctionnement et sa dynamique, aussi bien en lui-même que par rapport à l'ensemble du recueil et à la section à laquelle il appartient.

Je m'arrêterai avant tout sur son titre, si clairement allusif, et même banal avec son allusion dantesque si transparente. On dirait presque que le poète renonce ici à apposer un titre « mystérieux et pétard » (Baudelaire à Poulet-Malassis, 7 mars 1857 ; *CP* II, 378), et qu'il utilise au contraire, en s'inscrivant ainsi dans une longue tradition littéraire, un titre ordinaire et inoffensif par lequel il désigne une femme « angélisée » qui intercède auprès de Dieu pour racheter, vivifier et sauver. Sur les premiè-

1. Outre le livre d'Albert Counson, *Dante en France*, Fontemoing, 1906, les études de Werner Paul Friederich, *Dante's Fame Abroad (1350-1850)*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, et d'André Pézard, *Comment Dante conquît la France aux beaux temps du romantisme*, dans *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Turin, S.E.I., 1963, p. 683-706, voir en particulier : Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire*, Crès, 1920 ; Jean Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, 1953 ; Bernard Delmay et Maria Carmela Lori, « Une réexamination des valeurs dantesques dans l'œuvre poétique et la pensée de Baudelaire », dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone*, Genève, Slatkine, 1984, t. III, p. 433-467 ; Antonio Prete, *Dammata Beatrix. La "Commedia" e "Les Fleurs du Mal"*, dans *Il demone dell'analogia*, Milan, Feltrinelli, 1986, p. 61-79 ; Mario Pazzaglia, *Il mito di Beatrice*, Bologne, Patron, 1998 ; Corrado Bologna, *Il ritorno di Beatrice*, Rome, Salerno Editrice, 1998.

res épreuves de l'édition des *Fleurs du Mal* de 1857, dans laquelle a paru la première fois ce poème, qui est probablement un texte de jeunesse, Baudelaire se demandait, et demandait à son éditeur : « Beatrix | Béatrice | Beatrice | ? » (OC I, 1067.) Et il observait sur un deuxième jeu d'épreuves : « remarquez que Béatrix est français, et Beatrice italien, et qu'ici Beatrice est forcément italien, voulant dire : la déité, la maîtresse du poète. D'ailleurs j'en réfère simplement à vous » (OC I, 1067).

La référence à la Beatrice de Dante est ici déclarée et évidente ; le lecteur, le *candidus lector*, peut encore rester sur sa première impression et penser qu'il va lire un poème d'un style et d'un ton en *stil novo*. Mais l'« hypocrite lecteur », à qui s'adresse Baudelaire dans le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, sait que les choses pourraient bien être complètement différentes. Qu'elles *pourraient* être différentes, et pas nécessairement qu'elles *doivent* l'être. Le critique avisé, et surtout le philologue, qui doit être lui aussi, en un certain sens, un « hypocrite lecteur » et qui doit donc jouer le jeu, sait bien que ce n'est pas la première fois que Baudelaire a utilisé un tel titre dans la composition graduelle de son « livre », avec tous les changements, les déplacements et les substitutions que celle-ci a subis². Il sait bien que le misogynne Baudelaire a eu aussi ses passions et ses amours pour le *stil novo* ; qu'il a pétrarquisé et ronsardisé à sa façon, et pas seulement sur l'horrible (comme l'observait Sainte-Beuve non sans une pointe d'ironie³), et qu'il a quand même voulu sauver l'essence divine, la forme immortelle de la femme *naturelle*, c'est-à-dire « abominable », toujours « vulgaire », et qui est donc le contraire du dandy⁴. Je pense naturellement à *Une charogne* et à *Une martyre*.

2. Les critiques ont souligné l'usage répété de ce titre par Baudelaire, avec des considérations très différentes des nôtres : voir en particulier James S. Patty, « Baudelaire's Knowledge and Use of Dante », *Studies in Philology*, October 1956, p. 599-611 ; Mark Musa et John Porter Houston, « Dante, *La Béatrice*, and Baudelaire's Archaism », *Italica*, March 1965, p. 169-174 ; Anis Abou Ghanam, « Les Métamorphoses de Béatrice », *Revue de littérature comparée*, LVI, 1982, p. 493-504.

3. Lettre à Baudelaire, 20 juin 1857 ; Sainte-Beuve, *Correspondance générale*, recueillie, classée et annotée par Jean Bonnerot, Toulouse-Paris, Privat-Didier, t. X, 1960, p. 423.

4. *Mon cœur mis à nu*, f° 5 (OC I, 677). Voir aussi Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, édition intégrale avec texte français en regard de Massimo Colesanti, Rome, Newton & Compton, 1998, p. 838.

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

Il est certain que ce nom, que ce titre, lié à une image de pureté, de sublimation divine, devenu un *topos* littéraire et poétique, certes, mais aussi un symbole ou un pseudonyme de la femme aimée, réelle et concrète, intriguait et obsédait Baudelaire, sous la plume de qui il revient souvent. Ainsi, ce n'est pas un hasard si dans *La Fanfarlo*, si imprégnée d'auto-ironie et même de sarcasme dirigé sur soi-même (ce qui est déjà important pour le poème qui nous intéresse), Baudelaire fait écrire au rimailler Samuel Cramer un sonnet à la louange de la femme aimée dans lequel Cramer « louait en style mystique sa beauté de Béatrix, sa voix, la pureté angélique de ses yeux, la chasteté de sa démarche, etc... » (OC I, 569)⁵. Par la suite, lorsqu'il publia en 1851 dans *Le Messager de l'Assemblée* le sonnet qui, comme en 1855, portera le titre *Le Spleen*, et *De profundis clamavi* en 1857, dans la première édition (un titre qu'il conservera dans la deuxième édition, en 1861), il l'intitula *La Béatrix* et il voulut l'inclure dans un recueil de onze poèmes portant le titre – lui aussi dantesque et significatif – de *Les Limbes*. Or dans la transformation ou dans le glissement du titre (*La Béatrix* > *Le Spleen* > *De profundis clamavi*), et dans certaines variantes que présente le texte définitif (la plus importante étant la majuscule au « Toi » du premier vers), ce sonnet a une connotation dramatique, de sorte que c'est bien à la figure d'une ou d'un intermédiaire, d'une ou d'un intercesseur et ensuite, dans le texte définitif, à Dieu lui-même, bien que d'une façon ambiguë, que le poète s'adresse, en une invocation qui présente un caractère et des termes positivement chrétiens :

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé...

(OC I, 32.)

Nous avons donc ici le titre *La Béatrix* (1851), qui est d'un certain point de vue – et ce point est essentiel – en accord avec l'image et le

5. Cet épisode est en réalité plus complexe : Cramer écrit deux sonnets, l'un, stilnoviste, pour M^{me} de Cosmelly, la femme sérieuse qu'il aime ou qu'il croit aimer ; l'autre, piquant, pour l'actrice Fanfarlo, dont il est en train de s'éprendre ; mais à cause d'un échange d'enveloppes ou d'adresses (vieux stratagème littéraire), c'est la Fanfarlo qui reçoit le sonnet mystique, et M^{me} de Cosmelly le sonnet piquant. L'intention parodique et désacralisante est claire.

mythe traditionnels, car il est donné à un sonnet où l'on implore la pitié, où l'on prie une Béatrice, pour qu'elle serve d'intermédiaire entre le Ciel et la terre, entre Dieu et l'homme afin de sauver le poète du gouffre d'horreur et de damnation dans lequel il est tombé, et qu'il sorte (peut-être ?) « a riveder le stelle ». Cette valeur est surtout confirmée par le troisième titre, *De profundis clamavi*, adopté en 1857 et maintenu en 1861.

Mais voici que dans le recueil de dix-huit poèmes paru dans la *Revue des Deux Mondes* en juin 1855⁶, sous le titre, pour la première fois, des *Fleurs du Mal* (et donc déjà une anticipation de la première édition qui verra le jour deux ans plus tard), alors que le sonnet *La Béatrix* prend le titre *Le Spleen*, titre chargé d'une connotation plus pessimiste et plus désespérée, nous retrouvons le titre *La Béatrice*, identique à celui du poème qui nous intéresse ici, mais attribué à un poème d'un ton et d'une forme tout à fait différents : un poème d'invectives, de malédictions et de récriminations. Dès les premiers vers, on comprend que ce titre a désormais une valeur antiphrastique, de désacralisation et de dérision⁷. Il s'agit donc ici, comme cela apparaîtra à la fin, d'un masque sarcastique, d'un pseudonyme moqueur et dérisoire, qui révèle par antiphrase l'amertume et le désespoir d'un homme qui se sent exploité et vaincu. Il n'y a rien d'étonnant à ce que ce poème change de titre dans la deuxième édition pour prendre celui de *Le Vampire*, bien plus pertinent.

La Béatrice ou *La Béatrix* se révèle donc être un titre ambigu, fluctuant, que le poète applique à des situations opposées, d'imploration et de malédiction, relevant du mythe et de son contraire. Cela nous permet d'exclure que Baudelaire ait voulu lui prêter une connotation péjorative en antéposant l'article défini au nom de personne, et qu'il ait prétendu dégrader ce symbole, en le réduisant au rôle d'une actrice (comme *La Fanfarlo*), d'une prostituée ou d'une courtisane de haut vol. Il faut plutôt voir dans ce « la » une allusion claire à une figure céleste très connue, familière sinon populaire, ce qu'est précisément la Béatrice de Dante.

6. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1855, p. 1079-1093 ; *La Béatrice* occupe l'avant-dernière place, sous le numéro XVIII^c.

7. Ces deux poèmes, qui ont porté tous deux le titre de *La Béatrix* et de *La Béatrice*, et qui présentent des tons et des formes entièrement différents, se suivent, aussi bien dans la première édition, en 1857 (XXVIII-XXIX), que dans la deuxième, en 1861 (XXX-XXXI).

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

C'est en effet pour cette raison que la fréquence du titre indique une obsession, à savoir l'aspiration vers l'idéal qui n'a cessé de poursuivre Baudelaire. Et il est certainement curieux qu'ayant employé ce titre dans des sens très divergents, très probablement pour une seule femme, Jeanne Duval, il ne l'a en revanche jamais utilisé dans les poèmes consacrés à M^{me} Sabatier, qu'il a idolâtrée comme une authentique Béatrice. Je me réfère surtout aux trois sonnets qui ont sans doute été composés pour M^{me} Sabatier – la pièce sans titre « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...* » puis *Le Flambeau vivant* et *L'Aube spirituelle* –, des compositions idéalisantes qui se situent dans le sillon qui remonte à Dante et au « stíl novo », ou même à Pétrarque et au pétrarquisme français du XVI^e siècle. Ces trois sonnets auraient très bien pu avoir pour titre *La Béatrice*, dans un sens positif naturellement. Au centre de chacun d'entre eux, on rencontre la figure d'une femme dont le poète célèbre les vertus, la beauté, la bonté et la divinité, une femme qui est à la fois inspiratrice et garante de rédemption. Sans oublier, dans ce contexte, ce poème plus long et plus complexe qu'est *Réversibilité*, également dédiée à M^{me} Sabatier, qui se termine par une explicite demande d'intercession.

Toutefois, pour ces poèmes, Baudelaire n'a jamais envisagé – pas même sur les autographes qui nous sont parvenus⁸, ni sur les épreuves – le titre qui nous intéresse ici, à la fois parce qu'il devait le tenir pour inapproprié à la femme concrète à laquelle il s'adressait et qu'il considérait pourtant ou plutôt qu'il voulait considérer comme telle (une « Béatrice »), et parce qu'il ne voulait pas, par pudeur, *plaquer* un nom emblématique, et qui n'était pas le sien, sur une histoire personnelle et intime.

Mais alors, dans le poème qui nous intéresse ici, quelle est la Béatrice de Baudelaire, s'il en est une ? Le lecteur qui aborde ce poème, après avoir lu les six poèmes de la section à laquelle il appartient sait déjà qu'il ne trouvera pas sous ce titre des splendeurs angéliques, mais des lumières sinistres et ambiguës, même s'il peut sans doute penser que c'est dans cet abîme de perdition, dans cette « *selva oscura* » du péché, que le secours d'une Béatrice (comme dans *l'Enfer* dantesque) peut intervenir

8. Certains de ces poèmes furent envoyés, anonymes, par Baudelaire à M^{me} Sabatier, dans des lettres ; voir les lettres du 3 mai 1853 et des 7 et 16 février 1854 (*CP/I*, 223, 266 et 267).

afin de guider l'homme sur le chemin de la rédemption. Nous voyons toutefois que ce titre plein de promesses semble être immédiatement laissé de côté. Il n'y a aucun rapport, comme c'est souvent le cas, entre le titre et le début du poème. Au contraire, dans le déroulement assez long et narratif – trente alexandrins à rimes plates, divisés en trois parties inégales – il faut attendre la fin, et en particulier le vers 28, pour trouver une expression qui se réfère au titre. Voici la première des trois parties du poème :

Dans des terrains cendreaux, calcinés, sans verdure,
 Comme je me plaignais un jour à la nature,
 Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
 J'aiguais lentement sur mon cœur le poignard,
 Je vis en plein midi descendre sur ma tête
 Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
 Qui portait un troupeau de démons vicieux,
 Semblables à des nains cruels et curieux.
 À me considérer froidement ils se mirent,
 Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
 Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
 En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux.

Cette première partie est le compte rendu d'une hallucination, sinon d'un cauchemar, qui peut se configurer comme une allégorie de type vaguement dantesque, ou même goyesque, mais qui rappelle surtout d'autres passages des *Fleurs du Mal*, en particulier la deuxième et la troisième strophe des *Sept Vieillards* (également hallucinatoire), alors que le paysage désolé du premier vers rappelle les décors dans lesquels Baudelaire situe des visions diaboliques et désespérées (*La Destruction*, *Un voyage à Cythère* et le petit poème en prose intitulé *Chacun sa chimère*), mais aussi le paysage apocalyptique du sonnet *De profundis clamavi* (intitulé à l'origine, ainsi que nous le rappelions, *La Béatrix*). Un lieu à première vue improbable pour l'apparition d'une Béatrice : ce n'est certainement ni le Paradis terrestre du chant XXVIII du *Purgatoire*, ni le « prato di fresca verdura », le « verde smalto » où se trouvent les « spiriti magni »⁹ (*Enfer*, IV, v. 111, 118, 119) dans

9. « Pré de fraîche verdure » ; « vert émail » ; « grands esprits ». (Dante, *La Divine Comédie*, trad. Pier Angelo Fiorentino, Gosselin, 1840 ; rééd. Hachette, 1858, p. 14.)

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

les Limbes dantesques, où Béatrice apparaît pour « appeler » Virgile. Mais ce paysage pourrait rappeler la « spiaggia diserta », le « gran diserto »¹⁰ où tombe Dante hors d'haleine (*Enfer*, I, v. 29, 64), même si ici « diserto » signifie plutôt « solitaire » que « désertique ».

Ce titre symbolique semble donc mis de côté, mais il n'est certainement pas oublié. Il continue de fonctionner à l'intérieur du texte : c'est une prémisse et une promesse que le lecteur ne saurait oublier facilement et, en fait, l'absence, tout au long de vingt-sept vers, de toute référence directe au sujet accroît l'attente de son apparition. Après ce rappel initial du titre, la poésie procède par antiphrase, par opposition, par dérisions et en développant une ironie qui porte sur des détails descriptifs complémentaires par rapport au personnage et aux nombreux passages où il apparaît dans l'œuvre de Dante. Ainsi, ce troupeau de démons qui descendent du ciel au lieu de remonter de l'enfer, avec l'image du nuage funèbre, ce nuage gros d'une tempête qui les transporte, est une antithèse, et une antiphrase, de l'ascension des anges et des nuages blancs ou roses qui accompagnent souvent l'apparition ou la vision de la Béatrice salvatrice. Je me réfère, en particulier, à un passage de la *Vita nuova* concernant la vision de la mort de Béatrice : « Io immaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebulletta bianchissima¹¹ ». Une image qui revient dans la chanson suivante, *Donna pietosa e di novella etade* :

li angeli che tornavan suso in cielo,
e una nuvoletta avean davanti,
dopo la qual gridavan tutti : Osanna¹².

10. « Plage déserte » ; « grand désert ». (*Ibid.*, p. 2.)

11. *Vita nuova*, XXIII (*Opere minori*, a cura di Alberto Del Monte, Milan, Rizzoli, 1966, p. 196). « Puis je regardais vers le ciel, et il me sembla voir une multitude d'anges, qui se dirigeaient en chœur vers la voûte céleste, conduits par une légère vapeur d'une blancheur éclatante. » (*La Vie nouvelle ; Œuvres complètes* de Dante, traduites par Étienne-Jean Delécluze, Charpentier, 1845, p. 30.)

12. *Ibid.*, p. 200. « [...] les anges [...] retournaient au ciel qui dispersait une nuée derrière laquelle ils chantaient ensemble : Hosanna ! » (*La Vie nouvelle*, éd. cit., p. 32.) S'il n'est pas certain que Baudelaire ait lu la *Vita nuova*, il connaissait certainement cette *canzone* dans la traduction-paraphrase qu'en avait faite Sainte-Beuve, dans *À mon ami*

MASSIMO COLESANTI

Mais il faut surtout songer au nuage de fleurs qui auréole l'apparition de Béatrice dans le Paradis terrestre, au chant XXX du *Purgatoire* (v. 28-33) :

cosí dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
e ricadeva in giù dentro e di fori,
sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva¹³.

Un élément fondamental semble tout cependant remettre en question, et qui semble laisser à ce titre au moins son ambivalence, comme en trompe-l'œil, ou plutôt sa nature écartelée entre le ciel et l'enfer, entre l'« idéal » et le « spleen ». Le processus et la technique de composition antiphastique engagent le poète lui-même, qui se met ici en scène (caricature, ombre d'Hamlet, histrion en vacances, etc.), et précisément en tant que poète : l'ironie s'ajoute ou se mélange à l'auto-ironie, la dérision se muent en autodérision, de sorte que la partie jugeante – le poète, le sujet poétique – n'est pas moins frappée que la partie jugée, si l'on peut dire, de l'objet, créant un climat homogène de négativité qui s'oppose au titre, mais qui le sauve aussi, en un certain sens, en lui conservant toute sa signification de pureté, un idéal qui s'éloigne à mesure, avant d'être à la fin démenti dans le détail, et contredit, mais en restant tel, pur, comme une aspiration, un rêve, un idéal inatteignable. Voici donc les deux passages où le poète se moque de lui-même : dans la deuxième partie, indirectement, à travers le discours des diables :

– « Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,

Antony Deschamps, un poème des *Consolations* (1830), où se trouvent ces vers : « Je pleurai de vrais pleurs sur ma joue inondée. / Puis, regardant, je vis en grand nombre dans l'air, / Pareils aux blancs flocons de la neige en hiver, / Des anges qui berçaient, mollement remuée, / Une âme assise au bord d'une blanche nuée, / Ils l'emportaient au ciel en chantant *Hosanna !* » (*Poésies complètes de Sainte-Beuve*, édition revue et augmentée, Charpentier, 1869, p. 245.)

13. « Ainsi, à travers un nuage de fleurs qui montait et retombait de toutes parts des mains des anges, couronnée d'une branche d'olivier sur un voile blanc, une femme m'apparut, vêtue, sous un manteau vert, d'une robe couleur de flamme. » (Dante, *La Divine Comédie*, éd. cit., p. 230-231.)

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand'pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »

Dans la dernière partie, en revanche, l'autodérision est encore plus forte, et plus directe. Le poète, inébranlable face à toutes les insultes, s'exalte au contraire, ironiquement et démesurément, se dressant comme un héros fanfaron : il est donc d'autant plus surpris et pris à contre-pied par l'apparition inattendue et bouleversante de la « reine » de son cœur, de sa Béatrice, parmi les diables et en connivence avec eux (à tel poète diabolique, telle Béatrice satanique, pourrait-on dire) :

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts
Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur troupe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil !
La reine de mon cœur, au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse.

Il est probable que Baudelaire se réfère dans tout son poème, par antiphrase, à plusieurs passages de Dante, mais cela est spécialement vrai dans cette dernière partie, quand la « dame » entre enfin en scène. Les critiques se sont souvent livrés à des rapprochements intertextuels, identifiant des échos dantesques ici ou là, ainsi que dans sa structure générale, allégorique et visionnaire, considérée selon une perspective renversée¹⁴. Or

14. Outre les études déjà citées, voir Martine Bercot, « De Béatrice en Béatrice », *Berenice*, 7 mars 1989, p. 75-83 ; Richard D. E. Burton, « Baudelaire and Shakespeare : Literary Reference and Meaning in *Les Sept Vieillards* and *La Béatrice* », *Comparative Literature Studies*, xxvi, 1, 1989, p. 1-27 ; Peter Collier, « Baudelaire and Dante », *Studi francesi*, n° 102, 1990, p. 417-435 ; Michel Brix, « Mademoiselle Person et *La Béatrice* », *Bulletin baudelairien*, décem-

il faut se montrer très prudent devant ces rapprochements, car nous ne sommes pas certains que Baudelaire, qui a lu (tout ?) et cité l'*Enfer*¹⁵, ait lu aussi le *Purgatoire* et le *Paradis*, et la *Vita nuova*, qu'il ne cite jamais¹⁶. Les sources éventuelles ont une importance relative chez un poète comme Baudelaire, car elles sont absorbées ou brûlées lors de leur régénération poétique. Mais ici, les choses vont différemment : l'antiphrase – tout le texte est clairement antiphrastique – a besoin d'une phrase, c'est-à-dire d'une expression de départ, ou même d'un mythe, d'une image, d'une situation si possible connus ou codifiés, pour pouvoir les reprendre intentionnellement dans un sens opposé. Or à part ce que nous avons déjà avancé à propos de la première partie, il y a au moins trois points, qui n'ont pas encore été signalés, pour lesquels nous serions tentés de voir des allusions possibles à l'œuvre de Dante, et à sa Béatrice : la « rubrique », le « regard nonpareil » et le *gabbo*, la raillerie, la dérision.

Rubriques, au vers 21, est un terme archaïque, rare à l'époque de Baudelaire dans l'acception où il l'emploie, et dont c'est ici, dans tous ses écrits, la seule occurrence. Un terme qui ne veut pas seulement dire, comme probablement ici, « truc, astuce, stratagème, pratique de métier », mais qui signifie aussi « titre d'un livre, d'un chapitre ou d'un article » (en

bre 1997, p. 46-47. Sur la dimension allégorique de la poésie de Baudelaire, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, en particulier p. 590-591).

15. Baudelaire cite Dante à plusieurs reprises, à propos du tableau de Delacroix *Dante et Virgile aux Enfers*, qu'il admirait ; il en parle dans son *Salon de 1846*, où il transcrit un passage du IV^e chant de l'*Enfer* (v. 64-102) dans la traduction en prose de Pier Angelo Fiorentino, de 1840 (*OC* II, 437-438, et *passim*). Sa connaissance de l'*Enfer* est donc certaine.

16. Le fait que Baudelaire ne cite jamais le *Purgatoire* ni le *Paradis* ne prouve pas qu'il n'en avait pas connaissance, toujours dans la traduction de Fiorentino ; il cite « en passant » *La Divine Comédie* pour s'étonner que Gustave Doré ait illustré l'œuvre du poète « le plus sérieux et le plus triste » (lettre à Nadar du 16 mai 1859, *CPI* I, 577). Le même raisonnement peut s'appliquer à la *Vita nuova*, qui n'est jamais citée non plus, mais dans les années où Baudelaire s'intéresse à Dante et probablement compose *La Béatrice*, la *Vita nuova* est traduite en français : *La Divine Comédie de Dante Alighieri*, traduction nouvelle par A. Brizeux [...], précédée de *La Vie nouvelle du Dante*, traduite par É.-J. Delécluze, Paris, Charpentier, 1841 (rééd. 1847, 1853, 1857, 1859, etc.). Baudelaire connaissait Delécluze même s'il ne partageait pas toujours ses idées de critique d'art.

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

particulier, anciennement, d'ouvrages juridiques et liturgiques, et manuscrits). Dans cette acception, ce terme est présent par deux fois dans le début de la *Vita nuova* : « In quella parte del libro de la mia memoria [...], si trova una rubrica la quale dice : *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica [...] »¹⁷.

S'agit-il d'une coïncidence négligeable, eu égard à l'acception sensiblement différente que Dante et Baudelaire donnent à ce terme ? C'est possible. L'opposition est toutefois évidente et nette entre les « vieilles rubriques » et l'*incipit vita nova* que proclame la rubrique dantesque, de même qu'entre le ton d'agacement, de mépris et de colère des diables, et l'idée d'espoir qu'implique l'expression de Dante, car l'allusion pourrait être encore plus malicieuse, comme nous le croyons. Les diables, implicitement, mais avec une nonchalance moqueuse, revendiquent la paternité de la poésie de Baudelaire, ou plutôt de toute la Poésie, alors que la « *Vita nuova* » se place sous l'inspiration divine.

Un autre aspect jusqu'à présent négligé, me semble-t-il, c'est l'apparition de la femme, première et dernière allusion à la « Béatrice » du titre. Remarquons que Baudelaire utilise à nouveau des expédients « retardants », qui renforcent le sentiment d'attente et qui prolongent l'ambiguïté. L'apparition doit être considérée dans le contexte de la troisième partie, c'est-à-dire des huit derniers vers, et non seulement dans le vers : « La reine de mon cœur, au regard nonpareil », qui en est l'image spécifique, y compris du point de vue strictement « grammatical », parce qu'elle est incluse dans une seule phrase qui comprend aussi l'exclamation du vers précédent. Et dès le premier vers, on a l'impression d'une contrariété, de quelque chose qui empêche le cours naturel que le poète, à l'orgueil démesuré, manifeste et suppose. Le conditionnel « J'aurais pu » indique une intention, qu'il est cependant incapable de réaliser, de mettre en œuvre, conditionnel qui est en corrélation avec le « Si je n'eusse pas vu » du vers 26. Toutefois, le lecteur reste encore dans l'attente et dans le doute : il perçoit qu'un événement est

17. *Vita nuova*, éd. cit., p. 153 ; le terme *rubrique* est conservé dans la traduction de Delécluze : « se trouve une rubrique qui dit : Ici commence la vie nouvelle. Sous cette rubrique » (trad. cit., éd. de 1859, p. 7). Sur la coïncidence de ce terme chez Dante et chez Baudelaire, voir Mark Musa et John Porter Houston, art. cit., p. 172 et Anis Abou Ghannam, art. cit., p. 500.

sur le point de se produire, mais sans pouvoir encore comprendre s'il sera positif ou négatif, si le « crime » qui n'a pas fait « chanceler le soleil », annoncé avec emphase au vers 27, concerne seulement la « troupe obscène » des démons – et « obscène » rime et fait antithèse avec « souveraine » –, ou s'il concerne, activement ou passivement, la « reine de mon cœur, au regard nonpareil », qui pourrait être la complice mais aussi la victime de tentations, de trahisons ou d'infamies, et qui pourrait accabler ou secourir. C'est en effet la présentation même de la Béatrice qui accroît le sentiment d'attente, et de doute, avec des traits encore positifs, et de louange, bien qu'ils soient subjectifs, c'est-à-dire qu'ils appartiennent au poète amoureux. Nous y trouvons des expressions elles aussi ambiguës : d'une part, la femme est qualifiée de « reine de mon cœur », une expression convenue et générique, digne de la poésie d'amour la plus traditionnelle ; d'autre part, son regard est qualifié de « nonpareil », qui reprend un autre lieu commun – quel poète n'a pas fait l'éloge des yeux, du regard incomparable, unique, de sa dame ? –, mais avec un adjectif moins commun, archaïque même, rarissime au XIX^e siècle, et que Baudelaire emploie ici pour la première et dernière fois dans toute sa production poétique. Ce terme fait irruption, avec sa patine ancienne et envoûtante, et il brille, en rimant avec « soleil », comme le rappel de quelque chose de connu, de traditionnel, mais aussi de suprême, de divin, de miraculeux, comme une qualité que nous sommes habitués à associer au nom et à l'image de Béatrice. Et qui sait si Baudelaire n'a pas pensé – mais ici en accord apparent plutôt que par antiphrase claire – aux nombreux passages de la *Vita nuova*, du *Purgatoire* et du *Paradis* (toujours en admettant qu'il les ait connus) où Dante loue les yeux de Béatrice, mais surtout aux deux ou trois passages de l'*Enfer* où Virgile s'attache à leur description : « Lucevan li occhi suoi più che la stella » ; « li occhi lucenti lagrimando volse »¹⁸, du chant II (v. 55 et 116), et du chant X (v. 130-132), dans une reprise importante, avec l'œil de Béatrice véritablement « incomparable », beau et divin : « quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio¹⁹ ».

18. « Ses yeux brillaient plus que l'étoile » ; « Elle tourna vers moi ses yeux brillants et pleins de larmes ». (Dante, *La Divine Comédie*, trad. cit., éd. cit., p. 6-7.)

19. « Quand tu seras devant le doux rayon de cette femme dont le bel œil voit tout, tu apprendras d'elle le voyage de ta vie. » (*Ibid.*, p. 36.)

UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE

L'accord de Baudelaire avec Dante est apparent, c'est-à-dire ironique, car immédiatement démenti et contredit : regard, yeux nonpareils, rieurs, mais chargés de sarcasme. Cette attente ambiguë, incertaine et hésitante, contraste d'ailleurs avec la « certitude » qui accompagne toujours chez Dante l'image et l'apparition de Béatrice.

Le contraste devient encore plus évident dans les deux derniers vers du poème, dans lesquels se concentre le poison de cette antiphrase. La divine Béatrice, la Béatrice « *loda di Dio vera* », la Béatrice des chœurs angéliques est la complice des diables, avec lesquels elle se rit du poète et se moque de sa détresse, de sa surprise, qu'elle accentue en passant brutalement à de « sales caresses ».

C'est Béatrice qui rit avec « d'autres », aux côtés « d'autres », Béatrice qui se moque, donc qui se *gabby* du poète, et de sa confusion. On songe fatalement au *gabbo* de la *Vita nuova* (chap. XIV), dans le récit en prose de Dante, puis dans le sonnet « *Con l'altre donne mia vista gabbate...* », et je ne suis pas le premier à le signaler. Ce rapprochement a même donné lieu, voilà bien des années, à une curieuse querelle : James S. Patty, qui a été le premier, si je ne me trompe, à le proposer, a également été le premier à le tenir pour très improbable, car rapprocher les femmes pleines d'esprit de Dante des diables railleurs et sarcastiques de Baudelaire lui semblait un parallèle tiré par les cheveux²⁰. Abou Ghanam est du même avis²¹, alors que Mark Musa et John Porter Houston sont d'une opinion contraire, puisqu'ils croient à une réminiscence de l'épisode de la *Vita nuova*²². À mon avis également, c'est ici, dans cette inversion grinçante, que réside la force et l'efficacité de cette antiphrase dérisoire, avec des éléments communs, analogues, mais de sens opposés. Et si nous devions vraiment trouver un indice que Baudelaire a lu la *Vita nuova*, nous ne saurions pas en relever de meilleure.

Je voudrais tirer au moins une conclusion de cette affirmation : je ne crois pas que le titre donné à ce poème soit une vengeance particulière, peut-être contre Jeanne Duval, comme l'ont pensé plusieurs critiques. Ce titre a une portée bien plus générale, il a le ton d'une déception profonde,

20. Voir James S. Patty, art. cit., p. 607-608.

21. Voir Anis Abou Ghanam, art. cit., p. 495.

22. Voir Mark Musa, John Porter Houston, art. cit., p. 169-170.

d'un regret exacerbé qui transparait précisément dans l'amertume et dans la violence de la raillerie. La Béatrice, une Béatrice, Baudelaire l'a rêvée, il l'a imaginée (comme il a attendu « toujours, toujours en vain, l'être aux ailes de gaze ! » [OC I, 55]), en raison de sa sombre misogynie, qui n'aurait pas été si impitoyable si une image idéalisée n'avait pas polarisé ses fréquents élans vers l'Idéal. Cette femme, cette Béatrice que nous découvrons si tard dans la lecture du recueil, n'est pas la dernière figure féminine que nous y rencontrons, après les cycles de « Spleen et idéal » (pour Jeanne Duval, pour M^{me} Sabatier, pour Marie Daubrun), et après toutes les autres rencontres fugitives qu'enregistrent *Les Fleurs du Mal* – depuis les louanges en latin à Françoise (*Francisca mea laudes*), jusqu'à l'hommage *À une dame créole*, depuis l'Agathe de *Mæsta et errabunda* jusqu'aux « tableaux parisiens » de la mendicante aux cheveux roux et de la « passante ». Dans l'économie du recueil, qu'il faut toujours garder à l'esprit, il y a encore une marge pour rééquilibrer, de bien des points de vue, cette dénonciation de l'infidélité et de la perversion féminines, que *La Béatrice* incarne, en même temps que l'amertume et la déception du poète. Bien entendu, je néglige ici les attaques contre la femme que nous trouvons encore dans *Le Voyage* (« La Circé tyrannique aux dangereux parfums », ou « La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide / Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût »), qui doivent être replacées dans le cadre de la condamnation de toute l'humanité (l'homme y est encore plus maltraité que la femme : « L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide, / Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égout »). Je me réfère plutôt à ce splendide et musical sonnet en décasyllabes qu'est *La Mort des amants* : en se représentant le moment suprême, peut-être Baudelaire a-t-il imaginé ici son Paradis, et trouvé sa Béatrice. Ce n'est certainement pas le triomphe de Dante dans le ciel du Soleil (*Paradis*, XI, v. 11-12), mais c'est l'ascension, « sous des cieux plus beaux », d'un poète moderne, spirituel et sensuel, avec son sentiment angoissé, irrémédiable, de la chute et de la faute, mais qui eut lui aussi, à certains moments, son « élévation », son ouverture confiante d'espoir et de « résurrection », envisagée en la compagnie salvatrice d'une femme, fidèle et amoureuse.

Traduit de l'italien par Jérôme Nicolas.

Luca Pietromarchi

Baudelaire et la ligne qui danse

Du thème des lignes, tel qu'il apparaît dans une œuvre, peut-on dire qu'il figure le sens de celle-ci ainsi que le destin d'une vie se donne à lire dans les lignes qui sillonnent la paume d'une main ? Serait-il possible d'approcher la direction d'une œuvre poétique en suivant les lignes qui la traversent, cherchant dans leur sinuosité, leur continuité ou leurs brisures, l'ambition qu'elles nourrissent ou la crise qu'elles expriment ? Tel pourrait être le propos de cette lecture de quelques fragments baudelairiens qui ont trait à la configuration de la ligne, saisie dans toutes ses potentialités dynamiques et graphiques, mais relevant toutes de l'ordre du poétique.

Dans un des projets de préface pour l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861, Baudelaire écrit :

La phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante; elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur; elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés.

(OCI, 183.)

Baudelaire présente d'emblée la phrase poétique comme une ligne à géométrie variable susceptible de suivre et de mesurer, sinon d'arrêter, le tracé des grandes lignes dynamiques qui sillonnent son espace intérieur, tel que le configure un célèbre passage de *Mon cœur mis à nu* :

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spirituali-

LUCA PIETROMARCHI

té, est un désir de monter en grade; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre.

(OC I, 683.)

L'être baudelairien se déclare ainsi le prisonnier d'une représentation de la vie spirituelle qui se développe sur un axe vertical, orienté vers le ciel ou vers l'enfer, qui ne connaît que la double possibilité d'une élévation ou d'une chute : en tous cas à la merci de la verticalité d'une ligne droite qui prétend exercer sa tyrannie jusque dans la modulation de la phrase poétique, la contraignant à s'exténuer dans une double, et harcelante, polarisation vers le haut et vers le bas.

De même, la possibilité d'imiter « le zigzag figurant une série d'angles superposés » maintient l'expression poétique à l'intérieur d'une géométrie linéaire et tranchante, susceptible d'imiter les tiraillements d'une conscience tourmentée par les exigences opposées d'une morale qui réclame soit l'obéissance au principe d'une élévation spirituelle, soit l'abandon aux lois de la pesanteur. Georges Poulet, dans *Les Métamorphoses du cercle*, définit ainsi la ligne droite de Baudelaire : « Allant tout droit sur sa route, elle néglige tout ce qui n'est pas sur son trajet. Elle est direction sans effusion »¹. Or, le rapprochement du passage de *Mon cœur mis à nu* et du projet de préface permet d'assigner à la ligne baudelairienne une valeur morale. La ligne droite dessine une morale intransigeante et exclusive, dans le sens où elle exclut tout principe de conciliation entre les figures qui se situent aux deux extrémités de son axe : Dieu et Satan, accompagnés par leur cortège d'antinomies : le corps et l'esprit, la Madone et la Sorcière, le Ciel et l'Enfer, la Sainte et la Mégère. La ligne droite ne les réunit pas, elle les divise : c'est la ligne de l'épée de saint Pierre qui sépare le Bien du Mal, la ligne du glaive de la Justice qui tranche ses arrêts.

Cependant, *Les Fleurs du Mal* sont fortement travaillées par une volonté qui prétend desserrer l'emprise de la double postulation entre Dieu et Satan, libérant et la morale et la prosodie de la double tyrannie de la rectitude et de la linéarité. Ainsi que Baudelaire revendique la supériorité de Delacroix sur Ingres et la primauté de la couleur sur le dessin, son

1. Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Plon, 1961, p. 359.

BAUDELAIRE ET LA LIGNE QUI DANSE

imagination aime profiter du temps de répit et des marges de liberté que le relâchement de la ligne droite crée avec son jeu de danses. Et c'est dans cet espace qu'il est possible de reconnaître quelques-unes des rares, et précaires, figures du bonheur baudelairien.

Dès *La Fanfarlo*, l'aversion de Baudelaire à l'égard de la ligne droite est nette : « Cramer haïssait profondément, et il avait, selon moi, parfaitement raison, les grandes lignes droites » (OC I, 576). Ces mêmes lignes que sont les rayons du soleil qui accableront la belle Dorothee avec leur « lumière droite et terrible » (OC I, 316). Et lors de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855, parlant du dessin de Delacroix, Baudelaire dénonce « la ligne droite, cette ligne tragique et systématique » (OC II, 596), en ayant précisé, à la page précédente : « Un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force ; le dessin doit être comme la nature, vivant et agité » (OC II, 595). Ces adjectifs à consonance morale soulignent que la fonction du « bon dessin » est d'accompagner, et non de rectifier, la mobilité expressive et l'agitation d'un visage, d'un corps, ou d'un paysage tel que celui qui apparaît dans un autre passage de *l'Exposition universelle* :

La nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent.

(OC II, 595.)

L'indécision et la sinuosité de la ligne naturelle, qui ne réclament pas le choix d'un pôle à l'exclusion de l'autre, mais qui les enlacent et les réunissent peuvent, au premier abord, être confondues avec celles de l'arabesque.

Baudelaire donnera deux définitions de l'arabesque, dans *Fusées* : « Le dessin arabesque est le plus spiritualiste des dessins », et : « Le dessin arabesque est le plus idéal de tous » (OC I, 652). Le caractère spiritualiste, et non simplement spirituel, ainsi que l'a remarqué André Guyaux², mais

2. Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, édition d'André Guyaux, Gallimard, coll. Folio, 1986, p. 565.

surtout l'adjectif « idéal », orientent résolument vers le haut le développement de l'arabesque et soulignent la force verticalisante de son principe dynamique. L'arabesque baudelairienne peut ainsi se lire comme une ligne droite *rusée*, qui demande au jeu de ses courbes l'énergie d'un nouvel essor pour s'élancer vers ces hauteurs que la ligne droite s'épuise à atteindre. Au service du même idéalisme contraignant de la ligne droite, l'arabesque, ainsi que l'a décrite Jean-Pierre Richard, « tire sa valeur spirituelle et esthétique de sa sécheresse volontaire, de sa précision décorative, de son pouvoir d'abstraire et de trancher³ ».

L'arabesque approche du spirituel tout autant qu'elle éloigne la nature. Lorsque Baudelaire traduit, partiellement, l'ouvrage de Poe *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, il omettra le second substantif, mais il commentera ce titre dans *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* : « titre remarquable et intentionnel, car les ornements grotesques et arabesques repoussent la figure humaine, et l'on verra qu'à beaucoup d'égards la littérature de Poe est extra ou suprahumaine » (OC II, 304). Définition qui maintient et souligne la vocation antinaturelle de l'arabesque baudelairienne, que pourrait se définir comme l'expression calligraphique de l'aspiration spirituelle vers l'extraordinaire.

La ligne qui sera comme la nature, vivante, agitée, indécise, ne sera donc pas l'arabesque, mais plutôt la serpentine. Ligne sensuelle et captivante, la serpentine capture les ondulations et les contradictions d'une nature qui n'appartient ni à Dieu ni au Diable, mais simultanément à l'un et à l'autre.

Dans son *Analyse de la beauté*, Hogarth avait défini la ligne serpentine comme la ligne de la beauté⁴. Or, dès 1756, Burke, dans son *Enquête sur les origines de nos idées sur le sublime et le merveilleux*, donnait une interprétation moins spirituelle et plus hédoniste de la serpentine en rapprochant le plaisir suscité par la contemplation de la beauté avec « l'agréable sensa-

3. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Éditions du Seuil, 1955, p. 146.

4. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, Reeves, 1753, p. 50 (chap. X : « Of compositions with the serpentine line »), Le frontispice de cette édition est illustré par une serpentine enfermée dans une pyramide transparente. Voir Georges Blin, « Résumés des cours au Collège de France ; 1968-1969 », dans *Baudelaire*, Gallimard, 2011, p. 244 : « De la ligne serpentine nous avons pesé toute l'éblouissante méditation chez Hogarth, que Baudelaire ne devait pas seulement admirer comme caricaturiste, mais pour l'*Analyse de la beauté* (qui contenait même l'idée d'une "grâce du singe" : comme théoricien ».

tion procurée par une rapide et confortable voiture qui nous transporte sur un terrain doucement ondulé⁵ ». C'est cette interprétation que le *Tristram Shandy* de Sterne traduira dans le dessin en serpentine que trace le caporal Trim en agitant dans l'air son bâton. Ce dessin, qui représente les caprices du hasard, fait de la serpentine la figure d'une heureuse adhérence à l'imprévisible de la vie. Et si le choc de l'imprévisible est l'un des chiffres de la modernité, il ne sera pas anodin de remarquer, ainsi que le fait Patrick Labarthe en citant Georges Blin⁶, que c'est bien dans *L'Analyse de la beauté* que le terme *modernité* apparaît pour la première fois, faisant de la serpentine la transcription graphique de la vie moderne. Le dessin de la serpentine de Sterne se retrouve en tête de *La Peau de chagrin*, où sa fonction est de représenter, d'après l'« Introduction » de Philarète Chasles, directement inspirée par Balzac, « la vie avec ses ondulations bizarres, avec sa course vagabonde et son allure *serpentine*⁷ ».

Ondulation, course, allure : le domaine lexical propre à la définition de la ligne serpentine renvoie à un contexte physique et sensuel, qui sera le domaine naturel de la serpentine romantique, figure d'un idéalisme teinté d'une forte connotation sensualiste, mais tendu par l'ambition d'exaucer les désirs du corps sans oublier les ambitions de l'âme. « La sinuosité des lignes », écrit Baudelaire dans « Le Poème du haschisch », « est un langage définitivement clair où vous lisez l'agitation et le désir des âmes » (OC I, 430). Or cette agitation et ce désir, au contraire de la serpentine de Sterne et de Balzac qui en seconde les soubresauts, la serpentine romantique les exprime mais les contrôle. Elle traduit leurs convulsions dans l'ordre d'un rythme et d'une cadence, absorbant leur violence dans ses volutes, substituant à leur choc le principe d'une harmonieuse continuité.

Le dessin que trace la serpentine s'avère en effet la parfaite traduction du caractère « de la vraie poésie » ainsi que Baudelaire l'énonce en

5. « [...] the sort of sense they have had on being swiftly drawn in an easy coach on a smooth turf, with gradual ascents and declivities. » (Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Basil, Tournelsen, 1792, p. 256.)

6. Patrick Labarthe commente « Petits poèmes en prose » de Baudelaire, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000, p. 30.

7. Balzac, *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, édition dirigée par Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. X, 1979, p. 1189.

parlant de Gautier : « C'est du reste le caractère de la vraie poésie 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... » (OC II, 126.) *L'Étude de mains*, dans *Émaux et camées*, célébration en miniature d'une poésie de l'élasticité et de l'ondulation, constitue l'illustration on ne pourrait plus adéquate de ce propos :

Une courbure florentine,
Avec un bel air de fierté,
Faisait, en ligne serpentine,
Onduler son pouce écarté⁸.

Or la ligne serpentine qui sillonne la section « Spleen et idéal » des *Fleurs du Mal* n'est pas seulement l'expression d'une élégance capricieuse et nonchalante. Sa vertu est aussi de conjurer la « saccade » et le « cassé », c'est à dire de se poser comme ligne qui relie, annexe et absorbe dans son mouvement les forces contraires qui tendent à faire de la ligne du destin de notre « pauvre moi », ainsi que le définit Baudelaire dans le *Salon de 1846*, une « ligne brisée » (OC II, 455). Jean-Pierre Richard a décrit les vertus du sinueux baudelairien : « il combine un bercement et une avancée ; il conjugue une paresse et un élan », y reconnaissant une « puissance de fusion, de liaison sensible⁹ ». Mais ce « rôle d'union et de mariage » ne fait pas de la serpentine la ligne de raccord entre des opposés qui ne relèveraient que d'un ordre physique, tels que l'immobilité et le mouvement ou que « l'écoulement d'une lumière et la palpitation d'une eau¹⁰ ».

L'ambition de la serpentine baudelairienne est, en effet, plutôt celle d'opérer la conciliation entre la « double postulation » morale qui tire l'être vers le haut et, simultanément, vers le bas. C'est une ligne qui leste l'élan spirituel du poids de la sensualité et qui prête à la gravité de la beauté idéalisée le visage d'Éros. La serpentine maintient, à l'intérieur de la joie de l'esprit, l'intégrité d'un plaisir sensuel qui se refuse à tout principe d'exclusion et de sacrifice afin d'inclure et de cultiver, dans la sinuo-

8. Gautier, *Émaux et camées* ; *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Bartillat, 2004, p. 452.

9. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 146.

10. *Ibid.*, p.145.

BAUDELAIRE ET LA LIGNE QUI DANSE

sité de son mouvement vertical, le souvenir de son origine animale. Il ne faut pas négliger que, dans *Mon cœur mis à nu*, la « joie de descendre » qu'implique la postulation vers Satan est définie comme une forme d'« animalité » (OC I, 683).

Appliquée à la description du corps d'une femme, la flexion de la serpentine fera alors surgir, derrière la Madone qui de son pied écrase la couleuvre, la présence d'Ève et le rappel de sa première complicité avec le serpent. Si la serpentine est la ligne de la beauté baudelairienne, distincte de la beauté parnassienne qui hait « le mouvement qui déplace les lignes », cette ligne ne cessera de faire valoir le souvenir de son origine étymologique pour désigner une beauté qui conjugue les postulations de l'ange et la séduction du serpent¹¹.

Telle est l'évidence que montrent les deux poèmes des *Fleurs du Mal* consacrés à la beauté de la femme-serpent : « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* », et le poème suivant, *Le Serpent qui danse*, dont je rappelle la cinquième strophe :

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

(OC I, 30.)

Dans son projet de lettre à Jules Janin (février 1865), Baudelaire pose la question suivante : « Pourquoi le poète ne serait-il pas [...] un psyllle amoureux de ses reptiles, et jouissant des caresses glacées de leurs anneaux en même temps que des terreurs de la foule ? » (OC II, 238). Dans son *Voyage en Orient*, Nerval avait parlé de « l'art mystérieux » des « anciens psyllles de Cyrénaïque¹² », renvoyant au Psaume LVII, qui évoque le charmeur et l'enchanteur de serpents. Et c'est bien le poète, dans

11. Sur ce thème, voir André Guyaux, « D'un serpent l'autre. Ondulations baudelairiennes et ropsiennes », dans *Silences fin-de-siècle. Hommage à Jean de Palacio*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2008, p. 211-226, en particulier p. 219, où le dessin arabesque est efficacement défini : « le dessin qui serpente ».

12. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1984, p. 811.

LUCA PIETROMARCHI

le rôle du psylle, que le sonnet XXVII montre dans l'exercice de son pouvoir :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

(OC I, 29.)

Le mouvement ondulatoire du serpent qui suit la ligne musicale du psylle serait l'effet du pouvoir « mystérieux » de ce dernier, qui implique l'initiation aux secrets musicaux de l'univers. « L'harmonie, le balancement des lignes, l'eurythmie dans les mouvements », écrit Baudelaire dans « Le Poème du haschisch », permettent de comprendre « le rythme immortel et universel » (OC I, 432). Les « jongleurs sacrés » qui « agitent en cadence » les longs serpents au bout de leurs bâtons peuvent apparaître comme les répondants allégoriques du poète-psylle qui apprivoise le serpent en prêtant à ses convulsions la régularité d'une danse et la voluptueuse cadence de ses vers. D'où le prestige de la rime *danse-cadence*, qui réunit dans l'oscillation contrôlée d'un mouvement régulier le mouvement linéaire du bâton et les contorsions du serpent.

Telle est donc la valeur de la rime qui apparaît dans la cinquième strophe du *Serpent qui danse*. Commentant l'alternance métrique de ce poème, Pierre Brunel écrit : « L'octosyllabe lance l'élan du corps du reptile, le pentasyllabe exprime la reptation qui suit¹³. » Mais si le vers paraît effectivement trahir la volonté mimétique du jeu métrique par rapport à son objet, l'intention de la poésie est plutôt de traduire les spirales de la bête dans le rythme d'une cadence poétique où l'alternance des mètres exprime l'heureuse et onduleuse alliance de la tension vers le haut et de la reptation vers le bas¹⁴.

13. Pierre Brunel, *Baudelaire et le « puits des magies »*, Corti, 2003, p. 166.

14. André Guyaux, art. cit., p. 220 : « Le vers de Baudelaire “ondule” disait déjà Laforgue [...] il “se développe avec indifférence”, comme “le serpent au bout d'un bâton” ». Même sensible à cet aspect de la poésie de Baudelaire, Laforgue cherchera l'expression de son idéal poétique en suivant d'autres lignes : « La ligne droite est ennuyeuse – la ligne infléchie mollement est fade [...]. L'idéal est la ligne mille fois brisée, pétillante d'écarts imprévus, décevant l'œil, le fouettant, l'irritant, le tenant en haleine – pas de lignes, mille

BAUDELAIRE ET LA LIGNE QUI DANSE

En fait, ce que le psylle brandit est un thyrses vivant. Cet « emblème sacerdotal », ainsi qu'il est défini dans le poème en prose qui lui est consacré, est « la représentation de [n]otre étonnante dualité » (OC I, 336) : dualité de la volonté et de la fantaisie, du masculin et du féminin, que le thyrses juxtapose et entrelace, mais ne fond pas. Le bâton demeure « sec, dur, droit » et oppose sa droiture aux lignes « sinueuses et fuyardes » qui le courtisent sans le séduire. Tandis que le serpent qui danse poétiquement exhibe une dualité résolue dans l'unité d'un même mouvement où il transmet au bâton son agitation et où celui-ci lui prête sa mesure. La sinuosité de leur mouvement qui fond les contraires tracera ainsi la ligne de la beauté de la femme à qui le serpent qui danse sert de comparaison. Beauté fondée sur le principe du mélange des opposés non seulement physiques, mais surtout mythiques et moraux, tels qu'on les voit fondre dans le creuset du vers 11 du sonnet : « Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique¹⁵ » (OC I, 29).

La « caresse glacée » de la serpentine assimile donc l'ange au sphinx, ainsi que, prise dans ses anneaux, la nature de la Beauté dans l'*Hymne* qui lui est consacré, devient indécidable :

Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, leur [...]

(OC I, 25.)

L'ange, le sphinx, la sirène et la fée ne sont plus qu'un seul être qui montrant ses différents visages à chaque flexion de la serpentine qui les enlace dans un même essor fluide. Et cet essor reçoit son impulsion prosodique à travers l'insistante reprise anaphorique de la préposition *comme*, qui rythme les deux textes, articulant leur mouvement sinueux : « comme

lignes brisées se colorant par leurs brisures vibrantes dans les masses ondulatoires de l'atmosphère. » (Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debauve, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Âge d'Homme, t. III, 2000, p. 379.)

15. La serpentine semble ici rejoindre un des caractères essentiels qu'André Chastel reconnaissait aux grottesques, à savoir « l'apesanteur des formes et la prolifération des hybrides » (André Chastel, *La Grottesque*, Le Promeneur, 1988, p. 67).

LUCA PIETROMARCHI

ces longs serpents... », « Comme le sable morne... », « Comme les longs réseaux de la houle des mers », « Comme un navire qui s'éveille... ». Le bien-fondé de ces comparaisons mérite qu'on s'y arrête, car le principe de continuité de la serpentine trouve sa naturelle prolongation dans le déroulement de la houle marine. C'est dans ce cadre que le sinueux s'amplifie vers l'ondoyant.

Le premier vers du sonnet « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* » trouve son développement thématique naturel au vers 7, où la « houle des mers » rappelle l'onde dans l'évocation d'une Beauté que *Le Serpent qui danse* associera à « un fin vaisseau / Qui roule bord sur bord ». Inutile ici de rappeler les pages que Baudelaire consacre au bonheur de contempler le mouvement eurythmique des vaisseaux, où le dessin que trace le mouvement de leurs agréments compliqués est la transcription aérienne des ondulations que la mer leur transmet. Le déroulement des lames imprime au « fin vaisseau » son roulis, et génère un mouvement ondulatoire qui relie le ciel et la mer, comme dans *La Vie antérieure*, où

Les houles, en roulant les images des cieus,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant [...]

(OCI, 18.)

On retrouve le verbe *mêler* dans « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* », accordant au déroulement marin et au développement de la serpentine la même fonction de relier le dissemblable dans une seule ligne.

Ce grand mouvement ondulatoire qui absorbe la diversité en continuité, s'étend à travers toute la première section des *Fleurs du Mal*. « Le déroulement infini de sa lame », amorcé dans *L'Homme et la mer* se propage dans « l'ondulation de ce corps musculeux » qui est celui du *Masque* (OCI, 23), et s'apaise dans les merveilleux « Infinis bercements du loisir embaumé » de *La Chevelure* (OCI, 26). Mais la comparaison qu'établit la septième strophe du *Serpent qui danse* entre la femme et un vaisseau (« Et ton corps se penche et s'allonge / Comme un fin vaisseau ») trouve son accomplissement, miracle des symétries baudelairiennes, dans la septième strophe du *Beau navire*, où l'allure serpentine de la femme et le rythme

BAUDELAIRE ET LA LIGNE QUI DANSE

ondoyant du vaisseau s'amorcent à partir du jeu balayant de la jupe qui trace dans l'air ses voluptueuses serpentines :

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,

Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.

(OC I, 52.)

Mais le mouvement de cette heureuse sinuosité a une durée limitée, et nous le verrons mourir, non d'exténuation, mais d'une crise violente, lorsque le souvenir des paysages marins s'efface devant la réalité des « Tableaux parisiens », là où les soubresauts de la ville moderne hachent la ligne serpentine en mille tronçons, dénouant violemment l'association entre la serpentine et la vie moderne que Hogarth avait suggéré. Jean-Pierre Richard a défini l'espace urbain de Baudelaire comme un espace soumis à la « loi tragique de l'angulaire »¹⁶, et Antoine Compagnon a analysé les effets de cette loi sur une prosodie dominée par la parataxe, où « chaque phrase rompt avec la précédente, fait un angle, un rebroussement, un zigzag »¹⁷.

De nombreuses figures désignent la valeur métonymique que l'on peut attribuer au premier vers des *Petites Vieilles* : « Dans les plis sinueux des vieilles capitales » ; cette sinuosité, à peine dépliée, libérera un essaim de créatures qui ont perdu la souplesse de leur première beauté. Ce sera aussi le cas du vieillard à la barbe « roide comme une épée » :

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,

16. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 156. Un passage des *Jeunes-France* de Gautier (1833) sur la démarche d'Onuphrius dans les rues de Paris illustre cette « loi de l'angulaire » : « Dans la rue [...] ses mouvements étaient heurtés, saccadés ; ses gestes anguleux, comme s'ils eussent été produits par des ressorts d'acier. Sa démarche incertaine, entrecoupée d'élans subits de zig-zags, ou suspendue tout à coup [...] le faisait passer pour un fou ou du moins pour un original, ce qui ne vaut guère mieux. » (Gautier, *Les Jeunes-France* ; *Œuvres*, édition établie par Paolo Tortonese, Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 52.)

17. Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2003, p. 150.

LUCA PIETROMARCHI

Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
Lui donnait la tournure et le pas maladroit.

(*Les Sept Vieillards*, OC I, 88.)

Au « mystique fandango » qui, dans *Le Thyrses*, réunissait la verticalité du bâton et la sinuosité des pampres, se substitue le choc angulaire de deux lignes droites, celle de l'échine et celle du bâton, laissant deviner la présence d'un psylle qui semble brandir son instrument sacerdotal comme s'il s'agissait d'une béquille. À leur suite, *Les Petites Vieilles* montrent des êtres « Tout cassés », aux « membres discords », « frémissant au fracas roulant des omnibus » : dans ce participe présent il est loisible de reconnaître l'écho du « navire glissant sur les gouffres amers » de *L'Albatros*, ou le souvenir du *Beau Navire* qui « va roulant / Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent ». Mais à la sinuosité du roulis marin s'est substitué le roulement saccadé de l'omnibus, à l'opposé du carrosse confortable de Burke, dont l'harmonieuse eurythmie se renverse en un mouvement chaotique. D'autre part, le poème en prose *Perte d'auréole* définit Paris comme un « chaos mouvant » (OC I, 352), espace qui brise le déroulement de la ligne sinueuse et humilie son ambition de réunir dans un même élan les aspirations de l'esprit et le désir du corps.

Dans les « Tableaux parisiens », la ligne serpentine ne disparaît pas. Elle retombe plutôt sur elle-même, privée de force, brisée par les saccades de la vie urbaine qui n'en laissent substituer que les tronçons épars, allégorie d'une poétique révolue. Toute l'idée poétique qui donnait son élan à la serpentine est en effet soumise, dans les « Tableaux parisiens », à ce principe du renversement et de la dégradation que Jean Starobinski a reconnu dans *Le Cygne* : un renversement « qui n'est pas seulement, au sens étymologique du terme, la réduction au trivial, mais encore et surtout le tarissement, l'assèchement¹⁸ ». Appliqué à la serpentine, ce renversement se produira dans l'ordre de la dérision et du roidissement.

Le mouvement sinueux produit par les « vêtements ondoyants » du sonnet « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* », et relancé par l'« étoffe vacillante » du *Serpent qui danse*, se transmet jusqu'au cœur des « Tableaux

18. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 66.

parisiens », reconnaissable dans l'allitération en -s du quatrième vers de *À une passante* – « Une femme passa [...] / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ». Or, la sinuosité de ces volutes brise le cercle de l'espace urbain qui entoure le moi – « La rue assourdissante autour de moi hurlait¹⁹ » – et n'atténue pas la rigueur géométrique. Ainsi, le chiasme de l'avant-dernier vers – « Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais » (OC I, 92), dessinera, au lieu d'un enlacement, la trajectoire de deux lignes droites qui se croisent sans se rencontrer.

Comme elle était apparue, la « passante » disparaît dans les « plis sinueux » de la vieille capitale avec son allure serpentine à laquelle le temps et Paris enlèveront son élasticité et son pouvoir de séduction. Nous la retrouverons, dans *Le Peintre de la vie moderne*, tandis qu'« elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier ». C'est le dernier avatar de la femme-serpent, mais c'est avant tout l'image variée, telle est l'expression de Baudelaire, « de la beauté interlope » : « Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie » (OC II, 720). La ligne qu'elle dessine est une serpentine lasse, une serpentine qui a renoncé à l'ambition d'articuler élastiquement la reptation vers le Mal et l'élanement vers le spirituel.

Comme abandonnée à sa propre inutilité, la sinueuse élégance de « l'ourlet » de la passante s'épuise en une dernière ondulation dans « La ruche qui se joue au bord des clavicles » du squelette attifé de *Danse macabre*, dernière modulation de la serpentine baudelairienne qui, comme « sa robe exagérée », « s'écroule abondamment sur un pied sec », après avoir subi la dérisoire comparaison avec « un ruisseau lascif qui se frotte au rocher » (OC I, 97). Le motif de l'assèchement apparaît ici comme dans *Le Cygne* : l'oiseau mélancolique rappelle, dans le mouvement de son « cou convulsif », le roidissement du corps de la « très chère », qui, dans *Les Bijoux*, ondulait « comme un cygne » (OC I, 158).

Cette sclérose de l'ondulatoire investit de même le mouvement qui, à travers les verbes *rouler* et *dérouler*, assurait à la serpentine son pouvoir

19. Voir le *Salon de 1846* : « La circonférence, idéal de la ligne courbe, est comparable à une figure analogue composée d'une infinité de lignes droites, qui doit se confondre avec elle, les angles intérieurs s'obtusant de plus en plus » (OC II, 455).

LUCA PIETROMARCHI

d'élancer l'être au-delà de la « double postulation » entre Dieu et Satan. N'est-il pas en effet possible de reconnaître l'image d'une dérisoire réduction métonymique du grand roulis des vaisseaux baudelairiens dans l'assonance si grinçante, de « la girouette [qui] s'enroue » (OC I, 101) de *Brumes et pluies* ? Le mouvement giratoire de la serpentine s'y épuise en un lent mouvement circulaire avant de mourir en un prévisible dernier soubresaut.

Ce grincement se retrouvera dans *Les Métamorphoses du vampire*, où les « débris de squelette »

D'eux-mêmes rendaient le cri d'une girouette
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver.

(OC I, 159.)

C'est ce cri que la poésie voudra traduire, sans le recomposer en une ligne harmonique, imitant en cela le trait de Constantin Guys, lequel « n'a pas arrondi volontairement des angles, aplani les rudesses de la vie, amorti ces fulgurants éclats » (OC II, 724). Et c'est bien cette esthétique de la serpentine brisée, cette esthétique qui assume tout ce que l'idéal poétique énoncé à propos de Gautier refusait, à savoir le brusque et le cassé, « la précipitation et la saccade », qui informera, plus que la prose « heurtée » des *Petits poèmes en prose*, la structure même du livre. Dans la lettre-préface à Arsène Houssaye, les poèmes seront définis les « tronçons » d'un serpent : image qui n'exprime plus cette conciliation des contraires que la serpentine promettait, mais qui borne toute intention harmonisatrice à la juxtaposition d'éléments disparates.

La poétique du fragmentaire ou du *non sequitur*, selon la définition d'Antoine Compagnon²⁰, et qui est au cœur de l'expérience de la poésie moderne, s'ébauche ainsi à partir des tronçons produits par la crise de la ligne serpentine, parmi les épaves des grands vaisseaux baudelairiens, ces grandes images allégoriques de la beauté eurythmique.

20. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 149.

Luca Bevilacqua

Le *Confiteor* du peintre

« Au coucher du soleil, tristement je m'assieds » : ce vers de *L'isolement*, de Lamartine, est peut-être la synthèse parfaite d'un *topos* littéraire très fréquent au XIX^e siècle. La contemplation solitaire du couchant, associée par le poète à une méditation grave, qui relie la fin de la journée au déclin de la vie, est l'un des grands thèmes qui traversent le romantisme jusqu'à Mallarmé et à ses glorieux incendies solaires, qui perpétuent l'éternel conflit entre le jour et la nuit, l'être et le néant.

Baudelaire, malgré son aversion pour certaines manières romantiques, a plusieurs fois traité le sujet. Sa représentation de la mélancolie, pourtant très riche en images et en allégories, semble ne pouvoir se passer de ce scénario de couleurs imitant « tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie » (*Le Crépuscule du soir*; OC I, 312). Dans sa poésie le couchant s'inscrit presque toujours dans un paysage urbain, baignant les façades et les fenêtres des bâtiments tandis que les rues s'habillent de lumières artificielles. Dans ce cadre métropolitain, ce qui semble intéresser le poète est le calme et le soulagement que l'homme éprouve à la fin de la journée lorsque les soucis du quotidien semblent s'estomper.

Néanmoins, dans les premières lignes du « *Confiteor* » de *l'artiste* on trouve la description d'une fin de journée tout à fait différente, puisqu'elle a lieu en bord de mer, dans un décor naturel qui, loin d'inspirer une quiétude contemplative, arrache le sujet à lui-même, le projetant, en raison de sa déchirante sensibilité, en dehors du paysage. Le ton du début de ce poème en prose pourrait même nous porter à croire à un hyperromantisme de Baudelaire, exprimé dans le texte, au delà des images employées, par un style très emphatique, riche en exclamations et en répétitions.

LUCA BEVILACQUA

Le Confiteur de l'artiste

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immutabilité du spectacle me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

(OCI, 278.)

La plupart des critiques ont voulu voir dans ce poème en prose, qui présente d'ailleurs un assez bon nombre d'anomalies par rapport au reste de l'œuvre de Baudelaire (à partir de la singulière variation sur le thème de la « fin de journée » qu'on vient de signaler), une déclaration de poétique ou, dans le meilleur des cas, un témoignage des difficultés liées à l'expérience créatrice quand celle-ci se mesure avec l'inaccessible beauté de la nature. « La présente confession », affirme avec autorité Robert Kopp, « résume l'art poétique de Baudelaire¹ ». Or l'hypothèse interprétative que je propose ici suit une ligne presque opposée. L'analyse du texte nous conduira en effet à soutenir que « l'art poétique » évoqué par

1. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, édition de Robert Kopp, introduction de Georges Blin, Gallimard, coll. Poésie, 2006, p. 288.

LE CONFITEUR DU PEINTRE

Baudelaire dans ce poème, par le biais du thème de la rivalité entre l'artiste et la nature, ne correspond pas à l'art poétique qui est le sien.

En fait, un soupçon d'inauthenticité (ou de *mystification*, pour reprendre un mot central dans *Le Mauvais Vitrier*) peut être reconnu dès les premières lignes du poème, qui frappent à cause d'une emphase qui n'est peut-être pas surprenante en elle-même², mais qui inspire le doute si l'on considère que Baudelaire exprime ici un sentiment de stupeur presque extatique devant un paysage naturel : le ciel, la mer, la fin d'une belle journée d'automne.

La référence à l'automne nous apparaît, surtout, peu innocente. C'est la saison qui marque la fin de l'été, mais qui de coutume est associée, à toute époque et sous toute latitude, au déclin de la vie. En projetant le *sensus finis* de l'automne à l'intérieur du sentiment déjà invoqué par la « fin de journée », Baudelaire crée un effet de redondance. Il s'agit d'un procédé rhétorique dont le but est de susciter immédiatement chez le lecteur une forte implication émotive : cette mise en abyme de la fin qui se réfléchit à l'intérieur d'une autre fin, suivie d'une série d'exclamations, nous invite à croire qu'il s'agit là d'une expérience véritablement « pénétrante », dans le sens où le sujet est frappé même intérieurement, et non seulement au niveau de la vision, par l'intensité du spectacle auquel il assiste.

D'autre part, on pourrait observer que le choix même des éléments de la scène est suspect. La fin de la journée – s'agit-il à proprement parler d'un couchant ? –, l'automne, la contemplation de l'espace infini, la solitude : tout cela semble répondre à un cliché littéraire. Quelque chose qui, plus qu'un beau panorama, intéressait certainement Baudelaire. Son intérêt pour le cliché³, voire pour le lieu commun, a été souvent souligné sur la base de ce fragment de *Hygiène* : « Grand style (rien de plus beau que le lieu commun) » (OC I, 670) et de ce passage du *Salon de 1859* : « existe-t-il [...] »

2. Le ton de Baudelaire, dans *Les Fleurs du Mal* mais aussi dans *Le Spleen de Paris*, est souvent solennel. Les exclamations et les invocations abondent, comme démontre le fait qu'on a compté, seulement dans les *Fleurs*, 449 points d'exclamation, dont 383 dans des phrases « proférées par le poète lui-même ». (Léon Bopp, *Psychologie des « Fleurs du Mal »*, Genève, Droz, 1969, t. II, p. 969.)

3. Sur ce sujet, voir le livre de Henk Nuiten, *Baudelaire et le cliché. Le cliché entre les mains de l'auteur des « Fleurs du Mal »*, Stuttgart, F. Steiner, 1989.

quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le lieu commun ? » (OC II, 609).

Ce qui fait le charme du lieu commun aux yeux de Baudelaire, c'est la possibilité de traiter, en le renouvelant, un sujet qui vante déjà une tradition, qu'elle soit ancienne ou récente, française ou étrangère. La manipulation des matériels, l'étude et la réinvention de la forme à partir d'un objet donné, lui apparaissent comme des opérations qui, en mobilisant « positivement » l'imagination, se situent au cœur même de la tâche poétique. Ce qui ne veut pas dire, en revanche, que le poète ne se sente pas personnellement impliqué, sur un plan émotif, par l'argument qu'il a choisi. En poésie, un sentiment emphatisé, ou construit avec des alchimies verbales, n'est pas nécessairement un sentiment faux.

Dans le cas de la première partie du « *Confiteor* » de *l'artiste*, le style, ce pathos exhibé que nous avons qualifié d'hyperromantique, peut être considéré d'une part comme un effet rhétorique (qui s'appuie sur une série de clichés), et d'une autre part comme l'expression sincère d'un sentiment presque stupéfait d'identification, de pénétration réciproque, entre l'observateur et le paysage. En fait, même si cette identification entre le poète et la nature, se déroulant sur un mode sublime et dramatique, représente un *topos* du romantisme lamartinien, Baudelaire approfondit à sa manière le thème dans la partie centrale du texte. Cette brève et incomparable dissertation sur le rapport entre le moi et le paysage contemplé, pour la finesse des observations, pour l'intensité cérébrale qui préside aux images, n'est pas concevable au delà d'une intelligence directe du phénomène que le texte décrit. Baudelaire nous donne alors, à partir de l'*incipit* du poème, avec ses exclamations, un exemple parfait de ce qu'il définit lui-même, dans des notes écrites en vue du *Spleen de Paris*, un « mélange d'emphase sincère et d'emphase ironique » (OC I, 372).

Si l'exhibition affectée de certaines « sensations délicieuses » peut trouver une corrélation dans l'expérience du poète, il est intéressant d'observer de plus près les stratégies stylistiques conçues par Baudelaire afin d'entraîner rapidement le lecteur dans son discours. En particulier, l'emploi de la métaphore. « Grand délice que celui de noyer le regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! » : le verbe « noyer » peut désigner l'action de faire disparaître quelque chose à l'aide d'une grande quantité de liquide (l'air et l'eau s'étant fondues, ici, en une masse liquide unique,

exprimée par le terme abstrait « immensité »). Mais la signification originelle du verbe est celle de faire périr un être par asphyxie en le plongeant dans un liquide. Il s'agit donc d'une métaphore qui, même si elle n'est pas particulièrement originale, possède un écho dramatique très fort. « Noyer », au-delà du sens propre ou figuré, suggère un acte définitif, sans remède possible. « Noyer le regard », cela veut dire glorifier la faculté de la vision jusqu'au point de l'annuler, de la perdre, dans l'instant même où seule l'émotion s'exprime.

Cette intensité dramatique est confirmée peu après, au moment où il est question de la « petite voile frissonnante à l'horizon ». *Frissonner* est un verbe très approprié pour suggérer cette vibration presque imperceptible des contours d'un objet assez de l'observateur, si l'on considère la présence de vapeurs marines dans l'air. Mais il s'agit aussi d'un verbe qui, comme le précédent, dans son acception littérale, s'applique a fortiori à un être vivant. Voilà donc un sens sous-jacent qui agit sournoisement sur le lecteur : cette petite voile, dans le moment même de son apparition, cesse d'être un objet inanimé, élément accidentel du paysage, pour devenir « matière vivante » (*Spleen*, OC I, 73), un être dont le léger tremblement révèle peut-être la sensation de froid ou la peur éprouvée par quelqu'un qui serait perdu dans le grand espace de la mer.

Il ne sera donc pas surprenant de voir que la petite voile, animée déjà par la métaphore anthropomorphisante du frisson, se prend à imiter, comme un acteur involontaire, l'état d'âme du poète. La petite voile devient alors une allégorie dans le plein sens baudelairien : non seulement, en fait, elle résume un sentiment particulier du poète par rapport à une circonstance spatiale et temporelle déterminée (la contemplation du paysage), mais elle semble pouvoir signifier quelque chose de plus vaste et de plus important, la condition même de cet individu et l'idée qu'il a de sa propre vie : « par sa petitesse et son isolement [elle] imite mon irrémédiable existence ».

Dans ce mouvement qui va de la contemplation émue d'un paysage à une conscience réflexive plus aiguë de ses sentiments et de ses pensées, le poète passe aussi d'une exposition impersonnelle (verbe à la troisième personne ; infinitif) à une posture lyrique (« *mon* existence »). Ce biais stylistique lui permet de mieux introduire le point crucial de cette méditation sur le rapport entre le paysage et lui-même : « toutes ces choses pen-

sent par moi, ou je pense par elles ». La tension intellectuelle, le désir d'aller au fond de la question poussent Baudelaire, avant de poursuivre son raisonnement, à ouvrir une parenthèse à valeur explicative pour éclairer l'ambiguïté de ce dernier énoncé : « car dans la grandeur de la rêverie le *moi* se perd vite ! ». Encore un point d'exclamation, pour souligner peut-être la surprise face à ce phénomène causé par la rêverie (l'évanouissement du *moi*), phénomène qui n'éclaire pas complètement, en revanche, le mystère de l'interchangeabilité entre l'action du sujet se servant, pour penser, des éléments du paysage, et l'action accomplie par ces mêmes éléments naturels, qui prennent vie grâce au processus contemplatif et réflexif du poète. Il s'agit, notons-le, d'une variation sur la célèbre sentence du philosophe empiriste George Berkeley : « *esse est percipi* » (les choses existent dans la mesure où elles sont perçues).

Mais dès l'instant où, en une simplification évidente, Baudelaire appelle tout cela « pensées », il sait qu'il lui faut préciser son argument. Il ne s'agit pas, en effet, de « pensées » logiques, procédant par réflexion ou déduction, mais plutôt de pensées-images, ou de pensées-mélodies (il vient d'évoquer, entre les lignes, l'effet de contraste entre le « silence » et la « mélodie monotone de la houle »). Il observe alors que toutes ces choses « pensent [...] musicalement et pittoresquement ».

Le paragraphe suivant décrit le moment où l'intensité de cette fusion entre l'homme et le paysage atteint une sorte de paroxysme. Alors que toute frontière entre le moi et le monde semble enfin abattue, dans une circularité qui nous interdit de comprendre qui engendre ces pensées diverses, soudainement le sujet déclare ne plus réussir à supporter physiquement une volupté qui se transforme d'abord en malaise et puis en souffrance – et déjà au début du poème les fins de journées d'automne étaient « pénétrantes jusqu'à la douleur ». Esprit et corps ne peuvent résister à une telle tension. Les « nerfs » sont « trop tendus » : c'est précisément l'image dont se sert Baudelaire pour désigner cet effondrement qui atteint, à travers la corporéité, un plan notamment spirituel, dont il est question dans le dernier paragraphe.

Dans ces dernières lignes la critique a souvent vu les conséquences extrêmes d'un processus qui conduit brusquement de l'extase à la souffrance.

france, de la volupté à la désillusion la plus tragique⁴. En se bornant à cette dynamique (très familière pour le lecteur de Baudelaire), on risque pourtant de ne pas apercevoir de contradiction, ni même un élément complètement étranger aux idées de l'auteur sur l'art et sur la poésie. En effet, à la fin du texte on voit le poète – mais sommes-nous certains qu'il s'agit d'un *poète* ? – complètement écrasé pour avoir perdu son *duellum* avec la beauté du paysage. Oui, Baudelaire, si l'on s'en tient à la lettre du texte, affirmerait qu'il faut renoncer à la poursuite du beau en raison du fait que l'artiste ne pourra jamais disputer la primauté de cette « enchanteresse sans pitié » qui est la Nature⁵. Ce qui équivaut à dire que le poète suscité par Baudelaire se trouve totalement prisonnier sur un plan esthétique (« laisse-moi ! », crie-t-il), victime d'une sorte de sortilège, d'un *enchantement*, de la part de la beauté naturelle. Ce poète, même dans son cri d'« orgueil », estime qu'on ne peut pas surmonter cette « rivale toujours victorieuse ».

Or il faudra convenir que le poète ici évoqué – mais le titre du texte et la dénomination qu'on trouve à la dernière ligne nous disent qu'il s'agit d'un « artiste » – ne peut être Baudelaire. Aucune identification n'est possible entre le « je » qui s'exprime à la fin de ce texte et l'auteur, dont on connaît la poétique de l'artifice. Comme l'écrit Giovanni Macchia, en synthétisant un argument universellement accepté, Baudelaire veut « éloigner la nature comme source directe d'expression⁶ ». Un refus qui, sur un autre versant critique, avait attiré l'attention de Jean-Paul Sartre, qui souligne dans son essai le sentiment de peur et de répulsion éprouvé par Baudelaire devant l'« existence amorphe » représentée par la nature⁷.

4. « Le moi retrouve – après en avoir perdu le sentiment – sa finitude, accablé soudain par “la profondeur du Ciel” où il se noyait, tantôt, avec délice. La création dont il s'était senti le centre vivant, pensant, lui redevient complètement extérieure, étrangère – un “spectacle”. Réaction de rejet d'une violence croissante : consternation, exaspération, révolte. » (Nicolas Vallet, *Charles Baudelaire. Petits poèmes en prose*, Bréal, 1998, p. 45.)

5. Même si la majuscule au mot « Nature » est justifiée par la position du mot au début de la phrase, on peut présumer que le caractère vocatif de l'énoncé implique ici une personnification.

6. Giovanni Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia* (1946), in *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 1997, p. 1321.

7. « Si l'homme [Baudelaire] prend peur au sein de la nature, c'est qu'il se sent pris dans une immense existence amorphe et gratuite qui le transit tout entier de sa gratuité : il n'a plus *sa* place nulle part, il est posé sur la terre, sans but, sans raison d'être comme une

Celui qui dans la fiction prononce les mots désespérés de la fin du poème, ces mots qui impliquent une acceptation résignée de la supérieure beauté de la nature, ne peut pas coïncider exactement avec l'écrivain qui déclare dans *Le Peintre de la vie moderne* ce mot célèbre : « Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul » (OC II, 715). D'autant plus que cette phrase est suivie, deux pages plus loin, par cette interrogation fort éloquente : « Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? » (OC II, 717.)

La contradiction que révèle l'architecture du *Confiteor* ne semble donc pas trouver une solution simple. Même si l'on force la lecture du poème en attribuant au mot « nature » une signification symbolique ou métaphysique, comme dans le cas du sonnet *Correspondances* (solution que ne justifie aucun élément textuel), le problème du rapport entre la première partie du texte et sa conclusion demeure. Sonia Stephens, dans sa remarquable étude sur *Le Spleen de Paris*, a relevé cette dialectique, sans arriver à une solution satisfaisante qui dépasse l'ordinaire bipolarisme :

What occurs in *Le "Confiteor"*, however, is an oscillation between a generalized lyrical subject, first identified as the je of the poet, and a second, less generalized, first person who appears – separated in time from the first (by *bientôt* and *maintenant*) – only to reject the lyrical established in the first part of the poem⁸.

Robert Kopp fait une suggestion qui semblerait résoudre ces contradictions. À propos du sentiment extatique décrit dans la partie centrale du texte, il observe que « Baudelaire a connu cet état durant les “beaux jours de l'esprit” que représente, par exemple, la peinture de Delacroix, ou la poésie de Banville⁹ ». En considérant ce beau paysage décrit dans le *Confiteor*, l'association d'idées est presque immédiate. Si nous résistons à l'idée que Baudelaire ait pu exprimer un vif transport face à la beauté de la Na-

bryère ou une touffe de genêt. Au milieu des villes, au contraire, entouré d'objets précis dont l'existence est déterminée par leur rôle et qui sont tous auréolés d'une valeur ou d'un prix, il se rassure. » (Sartre, *Baudelaire* [1947], Gallimard, 1975, p. 99.)

8. Sonia Stephens, *Baudelaire's Prose poems. The Practice and Politics of Irony*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 49.

9. *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 288.

LE CONFITEUR DU PEINTRE

ture, nous sommes plus disposés à considérer que nous nous trouvons en présence d'une méditation suscitée par un tableau.

Le genre de la « marine » était très à la mode parmi les paysagistes, précisément durant les années où Baudelaire composa ce poème en prose. La preuve la plus évidente de l'intérêt du poète envers ce type de peinture se trouve dans un texte majeur, le *Salon de 1859*. Rappelons que le *Confiteur* sera publié en août 1862. Dans le chapitre intitulé « Le paysage », Baudelaire rend compte notamment d'œuvres de Théodore Rousseau, Jean-Baptiste Corot, Eugène Lavielle, Paul Huet et Eugène Boudin.

On pourrait imaginer que la marine évoquée dans le *Confiteur* s'inspire du tableau de l'un de ces peintres, non nécessairement exposé au salon de 1859. L'idée d'établir un lien direct avec un tableau précis serait néanmoins réductrice et difficile à démontrer, en l'absence de toute indication de la part du poète. Il s'agit plutôt de savoir si l'hypothèse de l'*ekphrasis*, qui ferait de la première partie de ce poème la description d'une œuvre d'art, plutôt que d'un véritable paysage, est recevable et surtout utile pour résoudre les contradictions que nous avons aperçues dans le texte lui-même.

Pour aller au-delà du simple postulat par lequel la nature, aux yeux de Baudelaire, est moins belle que la peinture, et par conséquent moins digne d'être évoquée par la poésie, il faut en appeler à un autre argument. On se souvient du passage du *Salon de 1846* où les rôles, traditionnellement séparés, de la poésie et de la critique sont mêlés : « Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » (OC II, 418). On sait qu'il ne s'agit pas là d'une simple présente déjà dans *Les Fleurs du Mal*, où, comme l'a fait remarquer John E. Jackson, « plusieurs poèmes se donnent, de façon plus ou moins explicite, comme description ou comme glose d'une œuvre d'art, d'une gravure ou d'une sculpture¹⁰ ». *Le Masque*, *Danse macabre*, *À une madone*, *Une gravure fantastique*, *Le Squelette laboureur*, *L'Amour et le crâne* et, dans *Les Épaves*, *Lola de Valence* (sur un tableau de Manet), *Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix* sont autant d'exemples de ce type de composition. Sur un plan plus général, le titre de la section

10. John E. Jackson, « Le poème sur le tableau et le poème comme tableau : l'exemple de Baudelaire », *Revue des Belles Lettres*, n° 1, 1983, p. 63-77. Moins inhérent à cet aspect, voir aussi Pierre Laforgue, *Ut Pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

« Tableaux parisiens » rappelle d'une façon impérative la correspondance que Baudelaire établit entre le langage de la poésie et celui de la peinture. Liaison glorifiée par l'hommage dans *Les Phares*. Et dans *Le Spleen de Paris*, Jean Prévost a vu dans *Chacun sa chimère* la transposition poétique d'une gravure de Goya intitulée *Tu que no puedes*¹¹.

Cependant, si l'on admet que le *Confiteor* décrit un tableau plutôt qu'un paysage réel – ce qui justifierait l'exaltation de la beauté de la nature (réflétée par l'art), nous heurtons au problème de la coupure entre la première partie du texte et les dernières lignes. En d'autres termes, en faisant l'hypothèse de l'*ekphrasis*, on n'arrive pas à comprendre pourquoi le moi lyrique, sorte de double du poète, abandonne brusquement le plan de la pure contemplation pour exprimer quelque chose – l'échec qu'il a subi au plan de la création – qui n'est pas en rapport direct avec la contemplation d'un tableau.

Pour en venir à notre hypothèse sur *Le « Confiteor » de l'artiste*, il faut interpréter ce texte non pas comme un poème sur un tableau, mais un poème sur une certaine manière de peindre. Ou, plus précisément : un poème qui décrit, à travers un récit fictif à la première personne, l'attitude spécifique d'un peintre paysagiste face à l'objet de ses méditations et des ses ambitions artistiques. Cette hypothèse est appuyée par l'observation de Georges Blin, selon qui ce poème « passe de la contemplation descriptive à un exposé de principes¹² ». Il ne s'agit pas, en effet, des « principes » poétiques du poète, mais des convictions esthétiques d'un « artiste » qui voudrait rivaliser avec la nature.

Un élément textuel que, jusqu'ici, nous avons négligé : le titre du poème, pourra servir de fondement à notre conjecture. Il faut considérer d'abord le mot « artiste » dans son acception première : « Celui qui exerce un des beaux-arts » (Littré). Dans le cas présent, un peintre. Mais surtout, il faut attribuer une signification exacte au mot latin « *confiteor* ». La critique fait généralement référence à une « confession » dont le sens religieux serait plutôt métaphorique, pour indiquer une profession de foi

11. Jean Prévost, *Baudelaire : essai sur l'inspiration et la création poétique*, Mercure de France, 1953, p. 155-156.

12. Georges Blin, « Introduction aux *Petits poèmes en prose* », *Fontaine*, février 1946 ; recueilli dans *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 141-177, ici p. 166.

LE CONFITEUR DU PEINTRE

relative à l'art. Ce qui en apparence s'accorde bien avec l'exposition des principes poétiques qu'on trouve dans la dernière partie du texte. Notre avis est différent. « *Confiteor* » se réfère précisément au sens liturgique de la prière qui récite une admission de culpabilité : « Je confesse à Dieu tout-puissant, / Je reconnais devant mes frères que j'ai péché, / en pensée, en parole, par action et par omission ». On lit dans la version tridentine : « *Confiteor Deo omnipotenti, [...] quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere : mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.* »

Quelle est cette faute ? Quel est le péché commis par l'artiste (le peintre) à travers ses pensées et ses actions ? Une première réponse est fournie par Baudelaire lui-même, dans le *Salon de 1859* :

l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ;
mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur,
dans ce culte naïf de la nature, non épurée, non expliquée par
l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général.

(OC II, 660.)

Et d'une manière encore plus nette, à propos de la peinture de Théodore Rousseau :

Peu d'hommes ont plus sincèrement aimé la lumière et l'ont mieux
rendue. [...] M. Rousseau m'a toujours ébloui ; mais [...] il tombe
dans le fameux défaut moderne, qui naît d'un amour aveugle de la
nature, de rien que la nature.

(OC II, 662.)

Voilà donc le péché du peintre : être tombé dans une sorte d'hypnose, dans l'adoration exclusive de la nature ; avoir cherché même à la devancer (probablement à travers une imitation parfaite), ce qui l'a conduit à perdre de vue sa tâche première – la recherche du beau artistique –, qui comporte toujours pour Baudelaire un recours à l'imagination :

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes
auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est
une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.

(OC II, 627.)

Et pourtant, si l'on revient aux lignes conclusives du *Confiteor*, on s'aperçoit que le texte ne décrit pas seulement une erreur esthétique,

d'ailleurs assez répandue selon Baudelaire (« le fameux défaut moderne »). Un véritable drame a lieu, auquel correspond un échec existentiel : la tension, la souffrance même, expriment la vérité personnelle et humaine de cette défaite, vécue par l'artiste comme une catastrophe qui ne laisse entrevoir aucune solution. Si nous y sommes attentifs, tout le poème se fonde sur une structure pseudo-narrative (moins manifeste par rapport à d'autres textes du *Spleen de Paris*), dont le but est de rendre plus concret, plus vrai, ce qui sera dit dans la conclusion. Le peintre *se confesse* et raconte, au présent, ce qu'il lui est arrivé. Il a commencé par une observation passionnée du paysage, il a choisi la scène (la saison, l'heure de la journée, la mer, la petite voile à l'horizon) et, à travers un regard prolongé, il s'est laissé transporter par ses sensations et ses pensées. Mais voilà que le bonheur cède la place à une peine inattendue et qui fait présager, peut-être, un châtement. La succession temporelle marquée par l'adverbe « bientôt », qui sépare un *avant* agréable, plein de « délice », d'un « maintenant » douloureux, a pour effet de renforcer le caractère d'une brève anecdote.

Il s'agit d'une expérience qui révèle au peintre l'inanité d'une tentative qui déborderait les potentialités d'un homme. En cela consiste, au delà des considérations strictement esthétiques, la faute. Une faute qui suscite en lui le besoin de la confession. L'artiste a cédé à son ambition de « rivaliser » avec la Nature, il s'est laissé tenter par cette beauté, et sa tentatrice, l'« enchanteresse sans pitié », est implorée justement pour qu'elle lui accorde une sorte de grâce : « Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil¹³ ! » Selon un modèle fréquent dans les poèmes de Baudelaire, la conclusion laisse au lecteur une vague impression d'infini : comme d'un tourment destiné à durer longtemps, sinon pour l'éternité : « faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? » On ne peut savoir si la grâce (la pacification, le pardon) arrivera. On en doute, la Nature étant « sans pitié » (mots qui s'accordent bien avec l'« insensibilité de la mer »), c'est-à-dire une entité froide et presque satanique, par rapport à un sujet qui, au contraire, ne semble pouvoir survivre que par ses souffrances et ses regrets.

13. Une semblable demande de grâce apparaît aussi à la fin de *À une heure du matin* : « 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 ! » (OC I, 287.)

LE CONFITEUR DU PEINTRE

Or on pourra objecter que ce sujet trop sensible¹⁴, et pourtant totalement épris de la Beauté, un sujet ambitieux, idéaliste, finalement vaincu et abandonné à ses propres angoisses, correspond à une représentation que souvent Baudelaire nous donne de lui-même comme poète dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris*. Et toute la première partie du « *Confiteor* » de *l'artiste* est très baudelairienne, en particulier le passage relatif au rapport entre le moi et la nature, avec son emphase, l'allégorie de la petite voile, et le choc qui conduit de l'extase à la désillusion. Pourquoi, alors, formuler l'hypothèse que ce poème est consacré à un peintre ? Quelle nécessité pousserait Baudelaire à se représenter à travers quelqu'un qui pratique un art différent du sien et qui, surtout, obéit à un *credo* poétique (l'admiration pour le beau naturel) presque opposé à ses principes ?

La raison de ce choix est en réalité la même que l'on retrouve dans toute une série de poèmes, notamment les poèmes en prose, dans lesquels on aperçoit l'autoreprésentation à l'œuvre sous des figures variées (enfants, fous, veuves, pauvres, bouffons, saltimbanques). Il ne s'agit donc pas d'un cas particulier, mais d'une solution que Baudelaire adopte souvent : l'autre lui permet de mettre en scène des aspects de son univers intérieur qui ne seraient pas représentables autrement.

Mais ce qui nous surprend dans ce poème c'est qu'on peut reconnaître précisément non pas le tableau, mais l'identité de *l'autre*, c'est-à-dire du peintre duquel Baudelaire s'est inspiré dans la création de son « artiste » raté et (peut-être) repent.

Il est assez curieux que le nom d'Eugène Boudin ait été suggéré par la critique à propos du premier poème du *Spleen de Paris*, *L'Étranger*, et non pas pour le *Confiteor*, à une seule exception. L'amour de l'étranger pour les nuages, « les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages », évoque ce passage du *Salon de 1859* sur la peinture de Boudin :

M. Boudin [a composé] plusieurs centaines d'études au pastel improvisées en face de la mer et du ciel [...]. Ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le

14. Voir *Fusées* : « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie. » (OC I, 661.)

LUCA BEVILACQUA

vent ; ainsi, par exemple : 8 octobre, midi, vent de nord-ouest. [...] Je n'exagère rien. J'ai vu. À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium.

(OC II, 666.)

Le rapprochement entre ce passage et *L'Étranger* a été suggéré par Claude Pichois. Il trouve un prolongement suggestif dans les illustrations du beau livre de Claude Pichois et Yann Le Pichon *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire*¹⁵. Ici, les cieux et les nuages des tableaux de Boudin figurent en sorte de commentaire du poème inaugural du *Spleen de Paris*, tandis que nulle allusion y est faite à notre texte, qui néanmoins comporte un éloge de « l'immensité du ciel et de la mer » et de l'« incomparable chasteté de l'azur ».

Le seul critique qui, à notre connaissance, ait remarqué le strict lien entre l'argument du *Confiteor* et l'expérience artistique de Boudin est Felix W. Leakey. Dans son essai *Baudelaire and Nature*, où l'idée de nature dans l'œuvre de Baudelaire est considérée dans toute son ambivalence, Leakey revient plusieurs fois sur le *Confiteor*. Mais le passage qui nous intéresse est la reprise, dans les notes, d'extraits du journal intime de Boudin¹⁶, en partie édités par Georges Jean-Aubry¹⁷.

Boudin, en 1854, écrit dans son journal :

Perfection qui fuis, fuis toujours ! [...] Nature que je regarde sans cesse, sans la voir. [...] Parfois en me promenant mélancolique, je regarde cette lumière qui inonde la terre, qui frémit sur l'eau, qui joue sur les vêtements et j'ai des défaillances de voir combien il faut de

15. Claude Pichois, Yann Le Pichon, *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Stock, 1992.

16. Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester-New York, The University Press, 1969, p. 282.

17. Georges Jean-Aubry, *Eugène Boudin, d'après des documents inédits. L'Homme et l'œuvre*, Bernheim-Jeune, 1922.

LE CONFITEOR DU PEINTRE

génie pour saisir tant des difficultés. [...] J'entrevois parfois ce qu'il faudrait exprimer¹⁸.

Leakey se rend compte de la proximité entre ces phrases et le poème en prose de Baudelaire. Et pourtant il se montre très prudent, se limitant à constater l'« étrange anticipation » présente dans ces lignes (« this “confiteor” which strangely anticipates our present text »). On sait, pourtant, grâce précisément au *Salon de 1859*, que Baudelaire a rendu visite à l'atelier du peintre pendant son séjour à Honfleur en cette même année (« j'ai vu récemment, chez M. Boudin [...] »). Il nous semble donc tout à fait probable que, montrant à Baudelaire ses recherches et son travail en cours d'exécution (« plusieurs centaines d'études »), le peintre lui a exposé ses principes et ses préoccupations. C'est-à-dire des pensées analogues à celles qu'on vient de lire, et de celles-ci, toujours extraites de son journal, à la date 28 mai 1859 :

La nature est si belle, si splendide que c'est toujours là mon tourment secret, quand la misère lâche un peu prise. C'est un bien grand bonheur pour nous de voir, d'admirer sans cesse toutes [ces] splendeurs du ciel et de la terre ; s'il n'y avait qu'à les admirer, mais ne s'y mêle-t-il pas sans cesse le tourment de les reproduire, les impossibilités de la peinture à créer à son tour par des moyens si bornés¹⁹.

Le désir d'imiter (« reproduire ») la nature, c'est précisément la faute du peintre, aux yeux de Baudelaire – une faute qui conduit à l'échec. Et pourtant, on peut comprendre la raison pour laquelle, dans la page du *Salon* qu'on vient de citer, Baudelaire montre une sincère admiration, ou pour dire mieux, une sympathie à l'endroit de Boudin. Il faut tenir compte surtout de ce « tourment » créatif que le journal de Boudin révèle, et que le peintre n'aura pu cacher au poète qui visitait son atelier. Ces centaines d'études, ces ébauches, tous ces pastels où les nuages et les cieux se reflètent dans l'esprit de l'observateur (ainsi que dans l'esprit de l'observateur du tableau), ne sont-ils pas le témoignage d'un culte démesuré pour l'art ? On se souvient des vers de *La Beauté* où, après avoir évoqué la cruauté de ce « rêve de pierre » qui est le beau pour l'artiste, la

18. *Ibid.*, p. 29.

19. *Ibid.*, p. 35.

pensée va immanquablement aux poètes qui « consumeront leurs jours en d'austères études ». (OC I, 21.)

Boudin semble avoir compris, comme le constate Baudelaire dans son *Salon*, « la différence qui sépare une étude d'un tableau », mais il peut « s'enorgueillir de son dévouement à son art ». C'est dans cette abnégation, dans cet orgueil qui risque néanmoins d'être nuisible (« Cesse de tenter [...] mon orgueil ! »), que le poète se reflète comme dans un miroir. C'est la raison pour laquelle, selon Claude Pichois, Baudelaire, dans son *Salon*, « s'identifie presque à Boudin en écrivant comme un poème en prose. » (OC II, 1407.)

Mais le véritable poème en prose d'identification à un peintre, c'est le *Confiteor*. Bien qu'il ne soit pas mentionné directement, Boudin y apparaît comme le modèle de l'artiste tourmenté et tenté par un rêve impossible, voire par un idéal esthétique irréalisable. Qui moins que Baudelaire pouvait se déclarer insensible à toute tentation²⁰ ? L'artiste, tenté par une ambition néfaste (l'adoration de la nature), essaie, par sa confession, d'expier au moins en partie sa faute. Mais la conscience de l'échec, et la désillusion qui suit, sont pour lui la cause d'une douleur démesurée, qu'aucune rationalisation ne soulage. D'où le cri « de frayeur » qui clôt le poème.

Si, dans une sorte de plagiat, Baudelaire emprunte momentanément à Boudin ses pensées et sa vision de l'art, il faut cependant ajouter qu'il attribue au peintre ses mots, une certaine grandiloquence, mais surtout sa propension personnelle au langage symbolique ou allégorique. Lorsqu'il incarne la somme de deux personnalités différentes, le protagoniste du poème montre, pour reprendre les mots de Patrick Labarthe, « cette capacité du sujet lyrique à dépasser la sphère du singulier pour s'ouvrir à l'universalité du "drame anonyme"²¹ ». Ce qui équivaut à dire que cet « artiste », épris de beauté naturelle, est devenu lui-même une allégorie.

Avec le *Confiteor* nous assistons à une opération qui est, en même temps, poétique et critique. On peut y discerner une instance très personnelle, presque une apologie de la peinture, voire une confession relative à la pure passion des images : on se souvient du célèbre *memento*

20. *Les Tentations* est bien aussi le titre d'un des *Petits poèmes en prose*.

21. Patrick Labarthe commente « *Petits poèmes en prose* » de Baudelaire, Gallimard, coll. Foliothèque, 2000, p. 25.

LE CONFITEUR DU PEINTRE

inscrit dans *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). » (OC I, 701.) Et à côté de cela, un désir de sortir de soi-même, c'est-à-dire d'user de cet « incomparable privilège » que *Les Foules* reconnaissent au poète : « Le poète [...] peut à sa guise être lui-même et autrui. » (OC I, 291.)

Le résultat le plus surprenant de cette opération, c'est que Baudelaire a réalisé un exemple parfait de sa manière de voir la peinture paysagiste. En fait, dans le *Salon de 1859*, il reproche aux paysagistes (et notamment à Boudin) non seulement l'amour excessif de la nature, mais le fait que souvent dans ces tableaux la figure humaine est absente, ainsi que l'expression du sentiment que la nature suscite. Tel est le reproche formulé au début du chapitre VII du *Salon de 1859* :

Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effort singulier, concevoir un instant la nature sans l'homme, et toute la masse suggestive éparpillée dans l'espace sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie. Il est certain que tout cet ordre et toute cette harmonie n'en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée ; mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas. Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de bizarre ni de douloureux.

(OC II, 660.)

Or dans le *Confiteur* nous avons simultanément la description du paysage et la présence de l'homme (l'« artiste ») absorbé par la contemplation de ce paysage. En d'autres termes, on peut admirer à la fois l'objet et le sentiment suscité, ce qui correspond à l'idée de la peinture que Baudelaire expose au début de *L'Art philosophique* :

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

(OC II, 598.)

Andrea Del Lungo

Sens du regard et construction identitaire.
Sur *Les Fenêtres*

Les Fenêtres : titre simple, voire anodin – dans la mesure où il renvoie de manière quasi transparente au sujet du poème en prose –, et en même temps dense de significations. Si Baudelaire est le premier poète qui élève cet objet référentiel de la vie quotidienne au rang de titre – il aura maints épigones : Mallarmé, Apollinaire, Rilke, Ponge¹... –, la fenêtre constitue néanmoins un thème majeur qui traverse l'histoire littéraire², souvent associé à une valeur métaphorique capitale : par son rôle de cadrage, la fenêtre articule un rapport du sujet au monde sur lequel se fonde la représentation artistique, ou la projection imaginaire de l'œuvre d'art, selon un paradigme pictural qui remonte à la Renaissance, notamment au traité *De pictura* de Leon Battista Alberti (datant de 1435), et dont la littérature s'est souvent inspirée, faisant de la fenêtre une métaphore de la création.

1. Le poème *Les Fenêtres*, de Mallarmé, date de 1866 ; celui d'Apollinaire, qui porte le même titre, figure dans le recueil *Calligrammes*, publié en 1918 ; *La Fenêtre* est un poème que Rilke rédige en français en 1924, intégré à une suite de dix poèmes intitulée *Les Fenêtres*, et parue en 1927 ; *La Fenêtre* de Ponge a paru dans *Pièces*, en 1962.

2. Rappelons les études de Jean Rousset sur Flaubert (dans *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, 1962, chap. V : « Madame Bovary ou le livre sur rien », voir en particulier p. 123-133) et de Philippe Hamon sur Zola (*Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981 ; rééd. : *Du descriptif*, Hachette, 1993, chap. V et VI, voir en particulier p. 165-184 et p. 205-239). Pour un aperçu historique de la représentation littéraire des fenêtres, je renvoie à mon article « Finestra, balcone », en collaboration avec Remo Ceserani, (*Dizionario tematico di letteratura*, sous la direction de Remo Ceserani, Mario Domenichelli et Pino Fasano, Turin, UTET, 2007, t. II, p. 866-873) et à mon livre, *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2014.

Dans le chapitre sur « Le paysage » du *Salon de 1859*, Baudelaire actualise implicitement la réflexion d'Alberti, qui fait de la fenêtre le cadre conceptuel et optique du tableau, pour dénoncer le manque d'imagination des paysagistes modernes :

Élèves de maîtres divers, ils peignent tous fort bien, et presque tous oublient qu'un site naturel n'a de valeur que le sentiment actuel que l'artiste y sait mettre. La plupart tombent dans le défaut que je signalais au commencement de cette étude : ils prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ; ils copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or un poème ne se copie jamais : il veut être composé. Ainsi ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait.

(OC II, 660-661.)

La fenêtre, restreinte à sa fonction de cadre du réel, devient une métaphore à valeur négative, dans la mesure où elle fonctionne comme dispositif d'une simple copie du réel, à laquelle Baudelaire oppose l'imagination comme « reine des facultés »³. Mais la particularité de la réflexion baudelairienne réside dans la volonté de structurer l'imagination comme un art de la composition (le poème « veut être composé »), concept fondateur que le poète avait déjà exposé dans ses études sur Edgar Allan Poe – rédigées entre 1852 et 1859 –, à propos notamment de *La Genèse d'un poème*. Baudelaire associe ainsi la théorie sur l'art à sa propre création poétique, dans laquelle l'image de la fenêtre est omniprésente⁴. Elle figure précisément la saisie du réel par l'imaginaire, à travers un regard qui associe le déchiffrement herméneutique à l'observation visionnaire. La fenêtre, seuil capital entre le sujet et le réel, *structure* non seulement la perception de ce dernier,

3. Les seuls peintres que Baudelaire sauve au sein de l'école paysagiste, qui prône un « culte naïf de la nature » (OC II, 660), sont ceux qui investissent le paysage d'un sentiment mélancolique, comme Jadin et Clésinger. C'est à propos de leurs œuvres que le poète affirme que « l'imagination fait le paysage » (OC II, 665).

4. L'article de Daichi Hirota, « La poétique de la fenêtre chez Baudelaire », recense les occurrences de l'image dans l'œuvre de Baudelaire et observe la forte présence de ce motif dans les poèmes en prose d'après 1862 (*L'Année Baudelaire*, 13-14, 2009-2010, p. 198).

SUR LES FENÊTRES

mais aussi le processus imaginatif et poétique qui en permet la représentation : à cinq siècles d'écart, la fenêtre mentale définissant l'espace où Alberti projetait sa création revient au cœur des interrogations formelles de la modernité.

Le poème en prose *Les Fenêtres* constitue un exemple capital d'une telle théorie de la représentation susceptible d'articuler l'ordre herméneutique et la puissance imaginative ; de surcroît, par le cadre de la fenêtre, en réalité double, s'opère dans ce poème une projection vers l'autre qui provoque un repli sur soi, et qui conduit à l'affirmation, *in extremis*, de l'identité même du poète. Telle est du moins mon hypothèse, qui complète, notamment sur le dernier aspect que je viens de définir, l'admirable lecture de ce poème proposée par Jean Starobinski, à laquelle je ferai référence.

« *Au dehors* » ou « *du dehors* » ? *Le sens du regard*

Avant de commenter le poème, il faut d'abord considérer une question philologique susceptible d'en infléchir l'interprétation. Le poème fut publié une seule fois du vivant de l'auteur, dans la *Revue nationale et étrangère* du 10 décembre 1863, accompagné de deux autres poèmes en prose (*Le Thyrsis* et *Déjà !*) ; puis il fut repris au tome IV des *Œuvres complètes*, chez Michel Lévy, qui donne en 1869 la première publication d'ensemble, posthume, des *Petits poèmes en prose*, avec quelques variantes par rapport à la version de 1863. Voici les deux versions du poème, dans leur intégralité :

Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre.

Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre.

Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui

ANDREA DEL LUNGO

ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec très-peu de données, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » 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 ?

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 lésende [*si*], et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » 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 ?

Les variantes sont peu nombreuses : elles portent sur la ponctuation (une virgule ajoutée dans la première phrase), sur la structure des paragraphes (la suppression d'un alinéa permettant la fusion de deux premiers paragraphes dans la version de 1869), sur la typographie (élimination de l'italique dans la dernière phrase), mais aussi sur le texte : dans la première phrase, « au dehors » devient « du dehors » ; et au milieu du troisième paragraphe, l'expression quelque peu positiviste « avec très-peu de données » se trouve remplacée par le plus indéfini « avec presque rien ».

La seconde version étant posthume, il devient naturellement impossible de savoir si les variantes relèvent d'une intention auctoriale, ou d'une contingence éditoriale, vaste question qui se pose pour l'ensemble des poèmes en prose ; une tradition critique semble pencher vers la seconde hypothèse, considérant avec Jean-Luc Steinmetz que le texte de l'édition posthume a été profondément modifié et faussé par les éditeurs⁵. En effet, une intervention éditoriale paraît à peu près certaine pour un ensemble de variantes qui concernent la ponctuation, les alinéas ou la typographie (notamment dans l'emploi des majuscules), et que l'on retrouve *dans l'ensemble des poèmes*, signe probable d'une uniformisation du

5. Voir la note de son édition du *Spleen de Paris*, précisément à propos du poème qui nous occupe (Le Livre de poche, 2003, p. 235).

SUR LES FENÊTRES

texte suivant des critères éditoriaux⁶. Les variantes textuelles engendrent en revanche un doute sur leur origine : elles ne concernent qu'une partie des poèmes, et peuvent parfois être très nombreuses, signe probable, cette fois, d'une intervention auctoriale. En ce qui concerne *Les Fenêtres*, la variante textuelle du milieu (« avec très-peu de données » / « avec presque rien ») pourrait ainsi constituer une correction d'auteur, comme le prouverait le fait que, parmi les trois poèmes publiés dans la *Revue nationale et étrangère* du 10 décembre 1863, seul *Les Fenêtres* comporte des modifications du texte. L'hypothèse reste évidemment conjecturale, à plus forte raison pour la première variante (« au dehors » / « du dehors »), qui a souvent été interprétée comme une coquille de l'édition posthume⁷. Or, cette première variante, d'apparence minimale, me paraît absolument capitale : la version de 1863 commence par « Celui qui regarde *au* dehors à travers une fenêtre ouverte » ; alors que le texte de 1869 donne « Celui qui regarde *du* dehors à travers une fenêtre ouverte ». Ces deux leçons, qu'une seule lettre distingue, impliquent deux lectures différentes, voire quasiment opposées, du poème.

Le premier paragraphe, suivant une structure que l'on retrouve dans plusieurs poèmes en prose, exprime des considérations gnomiques qu'un deuxième mouvement du texte, sous forme d'anecdote à valeur exemplaire, vient développer, inscrivant le sujet poétique, avant qu'une « moralité », lisible ici dans l'imaginaire dialogique final, ne scelle la composition du poème. De ce fait, la première phrase, qui prend la forme d'un énoncé gnomique, constitue la clé herméneutique du poème : en dépit de son statut formel, elle *renverse* une vérité communément admise, une *doxa*

6. Ne donnons qu'un exemple limité aux deux poèmes qui accompagnaient *Les Fenêtres* dans la *Revue nationale et étrangère* du 10 décembre 1863, dont voici le relevé des variantes : dans *Le Thyrsé*, une virgule supprimée, deux alinéas éliminés, deux majuscules ajoutées, et une seule variante d'ordre grammatical (un mot au pluriel passé au singulier) ; dans *Déjà !*, une virgule supprimée, trois virgules ajoutées, une virgule transformée en point-virgule ; voir l'édition critique de Robert Kopp (José Corti, 1969, p. 106-107 et p. 109-110).

7. Voir notamment le bref article de Jean Pellegrin, qui rapproche cette coquille initiale de celle du mot « lésende », et qui conclut de manière péremptoire : « Il faut adopter décidément la première version, celle de la *Revue nationale et étrangère* » (Jean Pellegrin, « Question de sens », *Bulletin baudelairien*, 22, 1987, p. 83).

postulant qu'une fenêtre ouverte permet de voir davantage de choses qu'une fenêtre fermée. Le poète énonce donc le contraire, au moyen d'une comparaison entre deux observateurs dans laquelle le verbe *voir* prend une importance cruciale, si on le compare au verbe *regarder* : ce dernier ne renvoie qu'à l'aspect physique de l'observation, alors que le premier – *voir*, au cœur de la phrase et structurant la comparaison – indique la perception et implique l'idée d'un accès à la connaissance.

Cependant, la comparaison repose aussi sur un parallélisme dans la construction de la phrase, qui met en relation les deux sujets : « celui qui regarde au/du dehors à travers une fenêtre ouverte », et « celui qui regarde une fenêtre fermée ». Le seul détail qui distingue les deux syntagmes est la présence, dans le premier, de la locution adverbiale, sur laquelle plane le doute : « au dehors », ou « du dehors »⁸ ? Il est pourtant clair que là se décide le dispositif spatial du poème, dont la signification est fondamentale dans un texte qui prend pour sujet principal l'image-seuil de la fenêtre, et son observation. Revenons alors à cette première phrase. Le second syntagme ne fait aucun doute, la fenêtre fermée étant logiquement vue de l'extérieur. Mais qu'en est-il de la position de l'observateur devant la fenêtre ouverte ? Le choix de la première version, « au dehors », semble apparemment aller dans le sens de l'opposition conceptuelle décrite par Baudelaire, dans la mesure où elle renverse le point de vue entre les deux observateurs : le premier regarde *depuis l'intérieur*, à travers une fenêtre ouverte ; le second regarde *depuis l'extérieur* une fenêtre fermée⁹.

8. La question embarrasse manifestement les éditeurs modernes qui, sur ce point précis du poème, ne peuvent donner que des leçons conjecturales : Robert Kopp, dans son édition critique de 1969, adopte « du dehors », comme l'avait fait Henri Lemaitre (Garnier, 1962) ; Jean-Luc Steinmetz (2003) choisit la version de 1863 ; Claude Pichois, dans la Pléiade, donne la version de 1869, à l'exception de cette variante, pour laquelle il choisit « au dehors », justifiant cet écart par rapport à l'édition de 1869 en faisant, à l'instar de Jean Pellegrin, l'hypothèse d'une coquille.

9. C'est sur la base de cette spatialisation que Jean Pellegrin récuse la leçon « du dehors » : le premier terme de comparaison, dont il souligne la « légère impropriété », – on regarde « *par* une fenêtre », et non « à travers une fenêtre ouverte » – sert selon le critique de repoussoir afin de mettre en valeur le second, cette fenêtre fermée qui prend valeur de tableau. Rapprochant le début du poème de l'essai *Le Paysage*, Pellegrin oppose ainsi, à l'usage naïf de la fenêtre ouverte que font les peintre « positivistes », un « renversement

L'opposition se révèle cependant imparfaite au niveau de sa spatialisation, car le premier sujet regarderait ainsi l'espace extérieur, et le second la fenêtre elle-même. Au niveau conceptuel, l'opposition fonctionne encore moins : la suite immédiate du poème montre en effet que la fenêtre fermée permet précisément de percevoir l'espace intérieur (« ce qui se passe derrière une vitre ») ; il devient alors peu logique de la comparer à une vision qui procède de l'intérieur vers l'extérieur.

L'idée que Baudelaire énonce dans ce poème est qu'une fenêtre fermée, faisant obstacle au regard, permet de *voir* davantage de choses qu'une fenêtre ouverte, qui laisse aisément percevoir le regard *vers l'intérieur*. Le parallélisme de la phrase semble d'ailleurs impliquer un parallélisme dans le positionnement des observateurs, ce dont témoigne aussi l'absence de la locution adverbiale dans le second syntagme, locution en effet superflue du moment que le « du dehors » du premier syntagme désigne aussi la spatialisation du second¹⁰ : les observateurs regardent tous les deux « du dehors », pour scruter l'espace qui se trouve à l'intérieur de la fenêtre : le premier regarde « ce qu'on peut voir au soleil », c'est-à-dire ce que celui-ci éclaire à l'intérieur de la fenêtre, par son ouverture ; le second *voit* – là où *voir* devient synonyme d'« imaginer » – ce que l'on ne pourrait pas voir, spectacle infiniment « plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant » que celui d'une fenêtre ouverte, précisément parce qu'il est perçu par l'imagination.

délibéré » et paradoxal, c'est-à-dire la vision de la fenêtre-tableau considérée comme lieu de rêverie (Jean Pellegrin, « Question de sens », p. 82).

10. Selon ce raisonnement, on pourrait considérer qu'« au dehors », dans l'édition pré-originale du poème, est un coquille que l'auteur ensuite corrige : telle est mon hypothèse. Sima Godfrey, commentant cette leçon initiale, émet également l'hypothèse d'une correction auctoriale : « » Baudelaire's subsequent correction [...] is crucial to our understanding of the *flâneur-voyeur-artiste* as he evolves in Baudelaire's aesthetics. Baudelaire has deliberately and abruptly wrenched him from his upper-story interior lodgings, from which he had earlier observed so much of Paris [...] and thrust him down into the streets » (« Baudelaire's Windows », *L'Esprit créateur*, Vol. XXII, No 4, 1982, p. 90). Comme l'a noté Steve Murphy, ce commentaire paraît peu pertinent si l'on se réfère à la suite du poème, où la perspective spatiale change au profit d'une vision aérienne excluant la présence d'un promeneur qui observe d'en bas (*Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Champion, 2003, p. 202-203).

Au regard qui traverse la fenêtre ouverte, accompagné d'un soleil luisant, s'oppose ainsi la vision d'une fenêtre aveugle, dont l'obscurité n'est trouée que par une chandelle¹¹, mais qui se révèle paradoxalement « plus éblouissante » : c'est sur ce dernier adjectif, soustrait au parallélisme des rimes (« profond, mystérieux, fécond, ténébreux ») que culmine l'accumulation de la phrase définissant ce qui est l'objet *absolu* (« il n'est pas d'objet plus profond... ») de l'inspiration poétique : cette « féconde » fenêtre fermée. Par l'effet d'éblouissement qui lui est propre, elle se définit à la fois comme le lieu privilégié de la poésie, et l'espace qui permet de conjuguer les deux pôles de l'antithèse : c'est un « trou noir ou lumineux » – qui excite le voyeurisme ainsi qu'une volonté de pénétration –, où la vie palpite avec ses souffrances bien réelles et ses rêves, fruits de l'imagination.

La première phrase prend ainsi toute sa signification : par la détermination de deux points de vue identiques – si l'on adopte l'hypothèse d'une vision depuis l'extérieur –, Baudelaire affirme ainsi *le pouvoir de l'imagination*, comme seul moyen de saisir une « réalité » (« ce qui se passe derrière la vitre ») qui reste insaisissable pour celui à qui cette même réalité, l'espace intérieur à la fenêtre, se donne à voir dans toute sa luminosité et dans toute sa matérialité.

La fenêtre double, ou comment devenir poète

Espace d'une condensation cosmique, la fenêtre fermée permet la projection dans la vie d'autrui, le partage des souffrances et des rêves. C'est ce que raconte le deuxième mouvement du poème, prenant la forme d'une scène de vision focalisée par le « je » du poète, qui vient confirmer l'ensemble des hypothèses générales énoncées dans la première partie. L'emploi du présent, au début du paragraphe (« j'aperçois »), enchaîne encore plus fortement la vision de la « femme mûre » à l'observation de la fenêtre fermée, décrite dans le paragraphe précédent: sans doute, la figure

11. Ce qui transforme la fenêtre en tableau, comme le montre Jean Pellegrin, ne serait-ce que par l'allusion figurative aux nombreuses représentations picturales de la mélancolie, depuis Georges de La Tour.

SUR LES FENÊTRES

de la vieille femme est aperçue, par l'énonciateur, à l'intérieur du cadre d'une fenêtre fermée.

Mais une deuxième fenêtre s'ouvre à ce moment capital : le texte suggère, par sa mise en scène, que la fenêtre fermée est observée *depuis une autre fenêtre* où se trouve le poète. La preuve en est la spatialisation métaphorique du début de la scène : « par-delà des vagues de toits ». Elle implique en effet le positionnement élevé de la fenêtre de l'inconnue – dans son état de misère, celle-ci habite sans doute une mansarde –, qui ne peut être vue que d'une autre fenêtre également élevée, celle du poète, figurant elle aussi une condition de misère et de solitude¹². Cet effet de vision de l'extérieur, par une fenêtre ouverte, celle du poète, confirme notre hypothèse au sujet de la première phrase du texte : celui qui regarde « au dehors » à travers une fenêtre ouverte – ici, le poète – voit beaucoup de choses, au point qu'il peut voir aussi une fenêtre fermée...

Or cette élévation de la vision entre deux hautes fenêtres prend aussi une valeur symbolique¹³ : d'une part, elle déréalise la ville, transformée en océan, et associée aux significations que la métaphore marine prend dans la poétique baudelairienne, comme représentation de

12. Mise en scène que l'on peut rapprocher de celle du *Mauvais Vitrier*, où l'ouverture de la haute fenêtre déclenche une « action d'éclat », dans tous les sens du terme... Mais dans *Le Mauvais Vitrier* le regard se dirige vers les bassesses de la rue, alors que dans *Les Fenêtres* le plan horizontal élevé ne montre que les toits de la ville. Daichi Hirota met en relation ces deux poèmes attribuant à la vision par la fenêtre un rôle d'« approfondissement de l'imagination » (art. cit., p. 208). Voir, sur ce point, le commentaire de Steve Murphy : « Dans les deux versions cette vision “par delà des vagues de toits” laisse supposer un regard relativement horizontal [...]. La fréquence de l'observation permet d'inférer que l'observateur regarde d'un endroit où il se place souvent – chambre, bureau ou salon d'un appartement ou galetas dont on ne saura rien sinon, par implication, sa relative hauteur, ce qui pourrait être, du point de vue sociologique, un indice de l'impécuniosité de l'auteur. » (*Op. cit.*, p. 203.) Bizarrement, le critique ne relève pas l'évidence, c'est-à-dire que cette vision procède nécessairement d'une fenêtre...

13. Si l'on ne considère pas attentivement la spatialisation du poème, on court le risque du contresens : Gérard Gasarian commente la métaphore des « vagues de toits » par une réflexion déroutante : « de même que l'océan est contenu dans la chevelure, la mer est encadrée par cette fenêtre (de l'imagination) dont elle ne sort pas, pas plus que cette “femme mûre” qu'on aperçoit ensuite. » (Gérard Gasarian, « Révolutions du récit chez Baudelaire », *Poétique*, 110, avril 1997, p. 214-215.)

l'inconnu, voire de l'infini ; d'autre part, c'est au sein de cet univers soudainement éloigné des réalités de la ville que le poète peut se projeter dans l'existence d'autrui, jusqu'à « refai[re] l'histoire » de la vieille femme inconnue. Par-delà les vagues de toits, les deux fenêtres ouvrent la possibilité d'une communion entre les êtres séparés et solitaires. La fenêtre fermée rend la vie de l'inconnue aussi visible que lisible, au point que le poète peut accéder à un savoir, imaginaire ou conjectural, qui permet de définir l'état social (« pauvre »), le travail domestique (« toujours penchée sur quelque chose »), ainsi que l'état de captivité (« et qui ne sort jamais ») de la vieille femme ; d'ailleurs, avec le peu d'indices que la fenêtre laisse entrevoir, le poète peut « refai[re] l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende ».

Par cette tension entre histoire et légende, le poème pose une question majeure : la fenêtre fermée serait-elle le cadre du déploiement de l'imagination, comme le laisse supposer le parallélisme du début –, ou du déchiffrement herméneutique, comme le prouve la capacité du poète à restituer une totalité à partir des plus menus indices ? Il me semble que le poème, par l'articulation à l'exemple, de l'axiome initial montre précisément la complémentarité de ces deux attitudes, dévoilant ainsi les ressorts cachés de ce don de seconde vue, hérité d'un paradigme balzacien d'observation visionnaire que Baudelaire a contribué à définir. Ou plus exactement, dans le passage de l'histoire à la légende, le poème suggère que le déchiffrement herméneutique, qui permet de « refai[re] l'histoire » avec une puissance rétrospective, constitue le préalable nécessaire à un investissement imaginaire dont la puissance prospective réside dans la création artistique¹⁴. Il faut alors entendre le mot « légende » dans son

14. Steve Murphy (*op. cit.*, p. 204-207) pose la même question (« se trouve-t-on en présence d'une herméneutique quasi balzacienne ? »), pour exclure une telle hypothèse sur la base d'un décalage de temporalité entre le présent (« j'aperçois ») et le passé composé (« j'ai refait ») qui impliquerait une itération de la vision excluant toute « curiosité ou inquiétude épistémologique », et conclure : « Ce n'est pas à la reconstitution de la véritable Histoire (biographique) de la femme que l'on assiste, par des inférences dignes du narrateur balzacien ou du détective Dupin chez Poe, mais à une fabrication, à une histoire (fiction) qui se substitue à l'Histoire véritable (biographique) de la femme. » Une telle négation de l'ordre herméneutique semble pourtant infirmée par l'exemple suivant du « pauvre vieux homme » (que Murphy lit comme un prétexte dénonçant une facilité

SUR LES FENÊTRES

double sens, qui renvoie autant à une histoire imaginaire, celle que le poète raconte, l'inscrivant dans la tradition de la fable et l'éloignant ainsi de la vision du réel¹⁵, qu'au commentaire textuel qui vient désigner et expliquer une illustration. L'image de la vieille femme, cadrée dans sa fenêtre, devient ainsi un tableau, le poète se chargeant de rendre lisible le visible ; c'est-à-dire, de créer un poème à partir, précisément, de l'image de cette fenêtre fermée dont le premier paragraphe annonçait déjà la fécondité, et qui doit maintenant être définie comme le point d'accès à la conscience d'autrui, par une projection imaginaire qui permet le retour sur soi. Le poète, d'ailleurs, « se raconte » l'histoire qu'il vient de créer, « en pleurant », signe d'une émotion intense par laquelle il semble partager le triste sort de l'inconnue, ou affirmer sa capacité imaginative de « vivre et souffrir dans d'autres que lui », dont il tire sa fierté de créateur.

Force est de constater, cependant, que la légende est escamotée, ou littéralement repliée dans l'espace intime du poète qui la raconte en soi-même, sans la dévoiler au lecteur; et surtout, que la communion spirituelle avec l'autre, qu'implique le partage des souffrances, se révèle en réalité impossible, dans la mesure où la réciprocité du regard en est exclue. Telle est l'hypothèse de Jean Starobinski, qui commente en ces termes :

la fenêtre lointaine encadre une figure à la fois visible et inaccessible. Les vagues de toits, puis la vitre *séparent*, tandis que la lumière intérieure *éclaire*. [...] Mais si la fenêtre attire le regard, elle n'est elle-même l'origine d'aucun regard dirigé vers le spectateur. Nulle réciprocité. La fenêtre est un œil qui fascine, mais qui ne regarde pas¹⁶.

narrative), donnant à mes yeux la preuve que l'observation du réel n'est pas un prétexte, mais au contraire une condition nécessaire de l'observation visionnaire, capable de « refaire l'histoire » de n'importe quel sujet : ce deuxième exemple témoigne précisément d'un pouvoir herméneutique généralisé.

15. Jean Starobinski souligne qu'un « élément de fantastique se glisse dans la perception même : comment les rides du visage peuvent-elles être aperçues “par-delà des vagues de toits” ? Elles s'inscrivent néanmoins dans le *chiaroscuro* de l'apparition, où ne se laisse pas lire le “quelque chose” sur lequel la femme se penche » (Jean Starobinski, « Fenêtres [De Rousseau à Baudelaire] », dans *L'Idée de la ville*, sous la direction de François Guéry, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 183-184).

16. *Ibid.*, p. 183.

En effet, la vieille femme est saisie dans son espace intime, qui se configure comme une véritable prison, dont la fermeture ne permet même plus le passage du regard vers l'extérieur ; et la conclusion du critique semble résumer les thématiques majeures du *Spleen de Paris* :

L'espace urbain, au niveau des toits, comme au niveau de la rue, offre en spectacle l'étrangeté, met en scène la non-relation, avive le sentiment de la solitude, et le désir de lui trouver une compensation – dans l'art, dans le rêve, dans le défi¹⁷.

La lecture proposée par Jean Starobinski porte justement sur cette idée de compensation : l'attrait de la fenêtre fermée s'explique par le fait que le poète ne se résigne pas au simple constat de la présence de l'inconnue, c'est-à-dire à son opacité et à son déficit de sens ; il entend ainsi « reconquérir le sens manquant, le conjecturer, le réinventer, réinsérer dans la durée d'une histoire la figure saisie dans l'instant isolé d'un coup d'œil »¹⁸. Une telle fabulation, précise le critique, se laisse aisément définir, selon le langage psychologique courant, comme une « projection » : la preuve réside dans l'évocation de l'acte fabulateur, mais non de son contenu, dont la destination reste privée, faisant du fabulateur l'unique auditeur de la « légende » imaginée. Le discours interprétatif, note encore Jean Starobinski, accepte de n'être qu'une fiction ; et de ce point de vue il n'importe guère que cette légende – c'est la question que pose la moralité finale – soit la vraie.

Jean Starobinski lit donc ce poème en prose comme une « parabole sur l'interprétation », le rapprochant de la figure du cercle qu'il a lui-même définie dans *La Relation critique* (Gallimard, 1970) : au sein de ce parcours circulaire, l'interprétation se replie sur l'interprète lui-même, qui en devient

17. *Ibid.* La conclusion de Daichi Hirota est plus pessimiste encore: « Le poème *Les Fenêtres* peut être considéré comme un modèle de toutes les relations inabouties entre les hommes anonymes de la société moderne », parmi lesquels le critique compte aussi la figure de l'auteur et du lecteur (art. cit., p. 211-212) ; la possibilité d'une « compensation dans l'art », qu'évoque Starobinski, ouvre cependant une lecture différente de la fin du poème, visant à une définition identitaire du poète et de sa fonction.

18. Jean Starobinski, art. cit., p. 184.

finalement le bénéficiaire : « l'objet interprété devient, à mon égard, moyen d'interprétation : il me permet de me lire et de me déchiffrer moi-même¹⁹. » Telle est la « position » du poète dans *Les Fenêtres*, comme en témoigne la réplique finale : « 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 ? ». Cette moralité, sous forme de dialogue fictif, montre que l'élément essentiel de l'expérience de l'altérité consiste dans le repli qu'elle provoque, ouvrant l'analyse de sa propre conscience. À ce propos, Karlheinz Stierle souligne que l'objection sur la vérité de la légende « ne peut pas porter, parce que dans la légende la banale réalité se trouve déjà mise entre parenthèses, mais aussi parce que la réalité de la conscience subjective est la réalité plus profonde de la ville²⁰ ». Jean Starobinski observe de son côté que par la réplique finale « l'intensification de la conscience de soi ramène l'individu à son seul monde personnel et l'y enclôt », renvoyant l'inconnue à sa plus complète solitude, au sein du naufrage de « la réalité placée hors du poète²¹ ». Le critique conclut sa réflexion par une synthèse sur la poétique baudelairienne de la ville, considérant que celle-ci aura fourni les matériaux d'une allégorie, et que le poète y aura perçu un aspect de lui-même : « Dans le labyrinthe des rues, ou par dessus "des vagues de toits", à travers tous les spectacles rencontrés, il n'aura cessé de poursuivre un inconnu privilégié : lui-même²². »

Je crois cependant que la réplique finale ouvre une lecture complémentaire, montrant que le poète, dans *Les Fenêtres*, n'aura cessé d'affirmer son rôle de créateur qui le définit au sein de sa relation aux autres, et l'expulsion de la réalité extérieure aura été moins un prétexte que la raison même d'une définition identitaire : une fois cette réalité déchiffrée, le poète est rendu à la connaissance de soi. La dernière phrase en donne peut-être la clé, conjuguant deux éléments de ce retour de connaissance : « sentir que je suis et ce que je suis ». Si le premier indique l'immanence d'un « être au monde », déjà annoncée par le fait que la réalité extérieure

19. *Ibid.*, p. 185.

20. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* (1993), Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 547.

21. Jean Starobinski, art. cit., p. 185.

22. *Ibid.*, p. 186.

ANDREA DEL LUNGO

« aide à vivre », le second élément reste plus énigmatique : il renvoie moins, en tout cas, à une définition essentielle – *qui* je suis – qu’à la détermination d’une fonction – *ce que* je suis²³. La réalité placée hors du poète l’aide alors à sentir ce qu’il est au sein de la relation à cette même réalité, que les deux fenêtres spéculaires représentaient symboliquement : elle l’aide à sentir *qu’il est poète*. Ou, plus exactement, poète penché à une fenêtre ouverte, et en quête de ces fenêtres fermées qui constituent le lieu de la connaissance du monde, et de soi.

23. Dans la version de 1863, *ce que* figure en italique, comme pour indiquer que là se joue l’interprétation de la relation du poète avec le monde.

Andrea Schellino

Décadence et crépuscule. Le soleil couchant dans l'œuvre critique de Baudelaire

Dans son livre sur la poétique de la mélancolie chez Baudelaire, Giovanni Macchia observe que l'une des empreintes de la modernité du poète des *Fleurs du Mal* réside dans la conscience lucide qu'il a d'une société saturée et presque déclinante, dont il se flattait d'être le chantre ambigu et hypocrite. Ce sont « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine » de l'homme moderne qui se trahissent dans les visages et les mouvements des petites vieilles disloquées et des joueurs fiévreux. Ce sont les échos des *suspiria* venus des profondeurs de l'âme humaine que le poète a voulu fixer¹. Selon Macchia, reconnaître le classicisme et même l'humanisme de Baudelaire, qui se déclinent en premier lieu dans son exigence formelle de l'ordre et du respect des règles de la versification², n'interdit pas d'y voir une approche du concept de décadence :

La poétique de la mélancolie est une poétique automnale, qui vit dans un état éclairé par le souvenir. C'est le temps de l'évocation. Quand Baudelaire s'enferme dans les limites les plus rigoureuses du

1. Giovanni Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1945 ; rééd. dans *Baudelaire*, Milano, Rizzoli, 1975, rééd. 1986, p. 165-172.

2. Après Proust, mais aussi après Gourmont et Cladel, Macchia reconnaît les signes d'un classicisme dans les vers de Baudelaire, et même d'une « religion de l'ordre », qu'il situe dans la filiation à Racine. (Giovanni Macchia, *Baudelaire, op. cit.*, p. 167.) Voir aussi Proust, « À propos de Baudelaire » [1921], dans *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration de Yves Sandre, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

ANDREA SCHELLINO

présent (le présent de la ville), il est réveillé par le goût décadent de cette réalité très moderne³.

Parmi les images les plus puissantes qui hantent l'imagination baudelairienne, celle du soleil couchant est destinée à devenir un poncif de la saga décadente⁴. Le crépuscule, derrière son aspect paisible et rêveur, allégorise la réflexion de Baudelaire sur sa pratique artistique et sur son temps : on y reconnaît les ombres qui abritent les rêves nocturnes, le contour des roses fanées aux odeurs fortes et le spleen douloureux⁵. En même temps, le crépuscule porte en lui les marques et le souvenir du soleil qui va disparaître, jadis brillant au zénith, et que le poète poursuit de sa nostalgie, comme dans *Le Coucher du soleil romantique* :

– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire.

(OCI, 149.)

L'image du soleil couchant est principalement développée par Baudelaire dans la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* de Poe (OC II, 319-321) et dans *Le Peintre de la vie moderne* (OC II, 699, 704 et 711-712). Dans le premier cas, l'épanchement lyrique lié au crépuscule ouvre une percée dans le passage consacré à la discussion du concept de « littérature de décadence », dont certains critiques comme Villemain et Pontmartin se servent, selon Baudelaire, pour discréditer les écrivains qui savent maîtriser les ressources de la langue et de la prosodie, et qui ne se plient pas à

3. Giovanni Macchia, *Baudelaire, op. cit.*, p. 170-171.

4. Il ne faut pas oublier la grande diffusion de cette image dans la poésie du XIX^e siècle ; voir, par exemple, *Soleils couchants*, de Hugo, dans *Les Feuilles d'Automne* (1831), *Soleils couchants* de Verlaine, dans *Poèmes saturniens* (1866) et *Soleil couchant* de Heredia, dans *Les Trophées* (1893). Selon Catherine Coquio, le texte de Baudelaire, après les *exempla* interprétatifs de Gautier et de Barbey d'Aurevilly, a servi de centon à la génération fin-de-siècle (« La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral », *Romantisme*, 82, 1993, p. 95 *sqq.*).

5. L'un des quatre *Spleen*, dans *Les Fleurs du Mal*, où l'angoissant enchaînement des figures de l'indestructible mémoire, se clôt sur l'énigme de la matière vivante qui « ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche ». (OCI, 73.)

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

l'idéologie dominante, progressiste et moraliste⁶. Si Baudelaire réfute cet « anathème » (OC II, 319), il reconnaît que la faute principale des partisans de la santé littéraire est de ne pas admettre que la « décadence » est aussi une réalité fatale et inéluctable ; ils ne peuvent, pour cette raison, reprocher à quiconque « d'accomplir la loi mystérieuse » (OC II, 320)⁷. C'est en ce moment que Baudelaire, qui ne cache pas sa fascination pour la décadence, introduit la représentation du soleil qui s'engloutit avec les illusions et les espérances humaines :

Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles: ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de

6. Claude Pichois cite, à propos de ce début *ex abrupto*, le nom de Désiré Nisard, auteur des *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (Gosselin, 1834) et théoricien engagé en faveur du classicisme contre les décadences anciennes et modernes. On connaît d'ailleurs le goût de Baudelaire pour la langue de la dernière décadence latine (voir la note jointe, en 1857, à *Francisca mea laudes* [OC I, 940]). Mais, même si les principaux articles développant la perspective d'une dénonciation de la décadence ont paru après 1857, Baudelaire baignait dans un milieu où cette accusation était dans l'air. Pontmartin, dans son compte rendu aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* (*Le Spectateur*, 19 septembre 1857), a relancé la querelle sur la décadence, entamée dans un article du *Journal de Bruxelles* du 15 juillet 1857. La polémique avec Villemain est plus tardive ; au-delà de l'essai ébauché sur lui, Baudelaire le place à côté de Jules Janin pour attaquer ces « pédagogues ignorants » qui déplorent la « Décadence » des grands écrivains mélancoliques de la modernité, comme Byron, Tennyson et Poe. (OC II, 237 et 1235). Voir André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 173-174 et 1037-1038 et Albert Thibaudet, *Intérieurs*, édition présentée et annotée par Robert Kopp, Gallimard, 2010, p. 43, 236.

7. Nietzsche écrit à la mi-avril 1886 à Carl Fuchs, à propos de Wagner : « Et ceci est *décadence* : un mot qui, parmi des gens comme nous, c'est clair, ne déprécie pas mais définit ». Un peu plus tard, il reconnaîtra que la décadence est un phénomène intrinsèque à la vie, un mouvement nécessaire. (Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Berlin-München, de Gruyter, Vol. VIII, 1986, p. 177 [nous traduisons]. Voir Franco Volpi, *Il Nichilismo*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 50.)

ANDREA SCHELLINO

vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves.

(OC II, 320.)

Dans la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Baudelaire annonce cette *Finis Europæ* historique et idéale qui sera un leitmotiv de l'intellectualisme à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e : la décadence d'une civilisation dépend de l'inexorable loi cyclique qui règle le développement des nations. Cette théorie est exposée dans le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 ; le thème de la décadence y est amplement développé. En suivant une conception organistique de la société⁸, Baudelaire assimile les nations aux individus, qui connaissent une enfance, une jeunesse, une maturité et une vieillesse. Ces « vastes êtres collectifs » (OC II, 582) que sont les nations peuvent s'endormir sur la richesse acquise, et connaître la ruine de leur civilisation :

souvent il arrive que c'est le principe même qui a fait leur force et leur développement qui amène leur décadence, surtout quand ce principe, vivifié jadis par une ardeur conquérante, est devenu pour la majorité une espèce de routine.

(OC II, 582.)

Ce passage a inspiré la « Théorie de la décadence » ébauchée par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, où la décadence est comprise comme un principe de désagrégation : lorsqu'il est atteint, ce degré de civilisation provoque la fragmentation sociale et son corollaire, la désagrégation littéraire. Selon Bourget, l'organisme qu'est le langage se dissout dans ses éléments :

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se dé-

8. Mazzino Montinari, « Aufgabe der Nietzsche-Forschung heute : Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts », *Nietzsche-Studien*, 1988, p. 146 *sqq.* Voir aussi la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* (OC II, 320).

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

compose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot⁹.

Ce schéma interprétatif aura son analyse philosophique la plus affinée dans les pages de Nietzsche sur Wagner¹⁰ et, au-delà, sur la civilisation occidentale. Nietzsche lui-même, d'autre part, n'était pas insensible à la représentation du soleil couchant¹¹.

Les décadences modernes

La préfiguration baudelairienne de la décadence occidentale n'est pas le lieu d'une réflexion abstraite ; elle est profondément enracinée dans l'intériorité du poète¹². Le sentiment de la ruine et même de la destruction a pu devenir chez Baudelaire un véritable « ver métaphysique », qui ronge de l'intérieur l'ordre personnel et universel. Le virus de la décadence finit donc par corroder l'expérience de l'être au monde, de même que la poétique de Baudelaire, fille de cette expérience douloureuse, est également enveloppée dans cette forme de décadence qui est, comme l'écrit Luca Pietromarchi, une « poétique des choses qui tombent dans l'ombre d'elles-

9. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, 1993, p. 14. On peut trouver la préoriginale du texte (*La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1881) dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905), op. cit.*, p. 585-601. Voir aussi André Guyaux, « "Un poète si profondément germanique..." : Le Baudelaire de Paul Bourget », dans *Baudelaire : nouveaux chantiers*, textes réunis par Yves Charnet et Jean Delabroy, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995, p. 133-144.

10. Notamment dans un cahier de l'hiver 1883-1884 et dans *Der Fall Wagner*, écrit au printemps de 1888. (Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin-München, Vol. VII/1, 1988, p. 688 ; v. VI/3, p. 21.)

11. Voir le dithyrambe *Die Sonne sinkt*. Pour une analyse de ce texte, voir Gitta Gritzmann, « Nietzsches Lyrik als Ausdruckskunst : Poetisch und stilistisch konstitutive Merkmale in Nietzsches 6. Dionysos-Dithyrambus *Die Sonne sinkt* », *Nietzsche-Studien* (Berlin-New York), 26, 1997, p. 34-71.

12. Voir Marie Pinel, « Baudelaire et la décadence : soleil couchant ou esprit d'enfance ? », dans *Les Décadents à l'école des Alexandrins* (journées d'étude des 30 novembre et 1^{er} décembre 1995), études rassemblées et présentées par Perrine Galand-Hallyn, *Lez Valenciennes*, n° 19, 1996, p. 41-61.

mêmes¹³ ». C'est cette figuration aussi intellectuelle qu'existentielle qui a jeté « la "semence" » dont parle Mario Praz, « destinée à proliférer dans les "serres chaudes" de la fin du siècle »¹⁴.

Baudelaire montre, dans *Symptômes de Ruine*, à travers la description d'un rêve récurrent, l'accablement de son âme sous le poids d'une intuition persistante concernant la déchéance de la réalité ; dans une liste de projets de poèmes en prose, il cite ce titre, au début d'une section qui aurait dû trouver son ressort « dans les étrangetés du rêve¹⁵ » : *Oneirocritie*. Ce texte onirique et surnaturaliste fut rédigé, selon Claude Pichois (*OC*, I 1357), en marge des *Carver* de Piranèse et des commentaires qu'en donna De Quincey dans un passage, non traduit par Baudelaire, des *Confessions of an English Opium-Eater*. Le *sensus finis* qui parcourt toute l'œuvre de Baudelaire¹⁶, est élevé dans ce fragment à la représentation d'une décadence infinie, où fissures et craquements promettent un désastre qui ne se produira jamais. Dans cette mise en scène de ruine perpétuelle, l'architecture labyrinthique et aliénante étouffe le poète, prisonnier d'une contre-utopie où la masse de pierres est prête à écraser « cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements » :

13. « Poetica delle cose che cadono nell'ombra di se stesse. » (Baudelaire, *I Fiori del male*, trad. de Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 31).

14. Mariella Di Maio, « La chair, la mort et le diable... », dans « *Les Fleurs du Mal* » (colloque de la Sorbonne, 10-11 janvier 2003), actes édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Colloques de la Sorbonne, 2003, p. 79. « Serres chaudes d'une décadence » est une expression qui apparaît dans l'article de Barbey d'Aurevilly d'août 1857 (rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905), op. cit.*, p. 191-198). Voir aussi Mario Praz, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Milano, Rizzoli, 2008. Selon Sartre, Baudelaire connu « la volupté amère de la décadence, dont il communique le goût, comme un virus, à ses disciples symbolistes » (*Baudelaire* [1947], Gallimard, 1975, p. 159). Georges Blin a contesté ce point de vue (*Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948, p. 137).

15. Voir les notes de Claude Pichois (*OC* I, 1355 et 367-370). On retrouve ce titre au n° 35 d'un premier projet, au n° 86 d'une deuxième liste et dans la liste des « *Poèmes faciles à faire* » qui figure dans la même double page que le projet précédent (*OC* I, 365-370). Voir Laurent Schneider, « *Symptômes de ruines: fragments d'avenir* », *L'Année Baudelaire*, 4, 2000, p. 13-28 et Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire, op. cit.*, p. 52-53.

16. Voir Giovanni Macchia, *Baudelaire, op. cit.*, p. 91.

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre, des appartements, des chambres, *des temples*, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel.* – Comment avertir les gens, les nations – ? avertissons à l'oreille les plus intelligents.

Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.*

(OC I, 372.)

À cette perception de la décadence, qui se situe au cœur de sa poésie, Baudelaire joint une analyse lucide de son époque et des mythes contemporains de son époque, qui cachent selon lui la décadence propre à la modernité. L'occasion d'une réflexion sur la société moderne et les systèmes idéologiques dominants, fut donnée à Baudelaire par l'Exposition universelle de 1855 ; Baudelaire avait conçu un compte rendu en trois parties, dont la première – « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité » – fut publié dans *Le Pays* le 26 mai 1855. Après la première exposition, à Londres, en 1851, le Second Empire, qui avait organisé cet événement pour glorifier l'irrésistible marche de l'homme moderne sur les chemins du Progrès, présenta « une ample rétrospective d'un demi-siècle d'art pour montrer, dans ce domaine, la prééminence de la France¹⁷ ».

Giorgio Agamben s'est penché sur ce premier article : selon le philosophe italien, la stratégie de Baudelaire face à l'intrusion de l'idéologie positiviste fut de fétichiser l'œuvre d'art, séparant ainsi sa valeur d'usage et sa valeur d'échange. À la différence de Walter Benjamin, Agamben pense que Baudelaire restitue à l'œuvre d'art une nouvelle aura ; mais – ici se situe le véritable choc de l'expérience moderne – l'œuvre d'art se dissout dans ce paradoxe : « une marchandise dans laquelle valeur d'usage et valeur d'échange se suppriment l'une l'autre, et dont la valeur

17. Notice de Claude Pichois (OC II, 1367).

consiste, donc, dans l'inutilité et l'usage dans son intangibilité, n'est plus marchandise : la marchandisation absolue de l'œuvre d'art est l'abolition la plus radicale de la marchandise¹⁸. » Selon Agamben, c'est pour cette raison que Baudelaire a confié à l'art la tâche suprême de l'appropriation de l'irréalité.

Baudelaire donne à cette occasion une analyse approfondie de l'idée de progrès, qui constitue le noyau et « le diagnostic d'une décadence déjà trop visible » (OC II, 580). Ce « fanal obscur, invention du philosophisme actuel », « cette idée grotesque » délivre l'âme humaine de sa liberté et par conséquence du châtement, unique rédemption de l'humanité, amenant l'homme à s'endormir « sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude ». L'idéologie illuministe et positiviste, propagée par des philosophes « zoocrates » et industriels, a, pour Baudelaire, le défaut capital de perdre « la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel » (OC II, 580). En d'autres termes, ces prophètes des « *magnifiques destins en progrès*¹⁹ » pensent qu'au progrès technique et scientifique correspond un égal progrès moral, voire artistique et intellectuel. Dans un fragment de *Mon cœur mis à nu*, le poète explique que la vraie civilisation « n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes », mais « dans la diminution des traces du péché originel » (OC I, 697).

Selon Baudelaire, même si l'on peut constater un progrès matériel, personne ne saurait en garantir la durée : il ne peut exister de loi du progrès. L'américanisation du monde, processus de nivellement spirituel, avec sa fausse promesse de prospérité et de bonheur universel, cache la fondamentale barbarie du monde et le fond pervers de l'homme. Baudelaire suggère au lecteur une effrayante répétition du Progrès, qui, *mutatis*

18. « Una merce in cui valore d'uso e valore di scambio si aboliscono a vicenda, e il cui valore consiste, perciò, nella inutilità e il cui uso nella sua intangibilità, non è più merce : la mercificazione assoluta dell'opera d'arte è anche l'abolizione più radicale della merce ». (Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, p. 51.)

19. « *Magnifiche sorti e progressive* ». Ainsi Giacomo Leopardi au v. 51 de *La Ginestra, o il fiore del deserto*, 1836 (*Canti*, édition critique a cura di Emilio Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981, t. I, p. 580).

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

mutandis, ressemble à une version grotesque de l'*ewige Wiederkehr* de Nietzsche²⁰. Voici ce qu'écrivit Baudelaire à ce propos, en 1855 :

Je laisse de côté la question de savoir si [...] le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture ; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum qui fait son éternel désespoir ?

(OC II, 581.)

La réfutation de l'idéologie du progrès est un thème conducteur de la pensée de Baudelaire. L'une des polémiques les plus vives contre les partisans du progrès apparaît dans la préface de 1857 aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* de Poe, où l'écrivain américain est présenté comme le modèle du détracteur des doctrines positivistes et socialistes, ainsi que de la démocratie américaine²¹, le régime politique qui correspond le mieux à l'idéologie du progrès, cette « grande hérésie de la décrépitude » (OC II, 324). La lutte acharnée contre les chimères contemporaines pousse Baudelaire, dans cette préface, à réévaluer les théories de Rousseau, pour lesquelles il eut toujours une certaine méfiance. Face à la dépravation de l'homme soi-disant civilisé, même le sauvage, dont Jean-Jacques s'était fait l'avocat dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* , est un modèle de vertu et de bonheur :

20. Les tentatives de rapprochement de ce type dans la critique, conduites d'ailleurs selon diverses perspectives, ne manquent pas. Voir, par exemple : Walter Benjamin, « Zentralpark », dans *Gesammelte Schriften* , herausgegeben von Rolf Tiedemann-Hermann Schwenpenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, Vol. I/2, p. 655-690 (trad. fr. : *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* , traduction de Jean Lacoste, Payot, 1979) ; Friedrich Lövenich, « Kompensierte Moderne. Zur Erkenntnis der moderne Ästhetisierung der Realität bei Nietzsche und Baudelaire », *Tijdschrift voor Filosofie* , n° 52, 1990, p. 655 ; Laurent Schneider, « L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche », *Romantisme* , 115, 2002, p. 91 ; Giovanni Cacciavillani, *Negli anni profondi. Studio sull'opera di Baudelaire* , Roma, Donzelli, 2006, p. 111, 166.

21. « Il [Poe] n'est Américain qu'en tant que *Jongleur* . Quant au reste, c'est presque une pensée *anti-américaine* . » (Baudelaire à Sainte-Beuve, 26 mars 1856 ; *CPl* , 345.)

ANDREA SCHELLINO

L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance ; cependant que l'homme sauvage, époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal²².

(OC II, 325-326.)

Si le soleil couchant de l'homme moderne est la *viva imago* de sa décadence, au contraire l'astre qui décline est pour le sauvage l'occasion d'une remémoration lyrique : Baudelaire est poussé jusqu'à ces extrémités par sa haine pour un « siècle voué à la matière » (OC II, 327).

L'opposition à la théorie du progrès est au centre des rapports de Baudelaire avec ses inspirateurs (plus ou moins reconnus) ; au delà de Poe et de Maistre, c'est au carrefour de l'engagement social et des prétentions progressistes que se joue sa relation avec Hugo : l'admiration de Baudelaire pour l'auteur des *Contemplations* allait au poète romantique et non certes au prophète du progrès. En lisant l'essai de Baudelaire sur Gautier publié dans *L'Artiste* le 13 mars 1859, Hugo, sollicité pour une lettre-préface à l'édition en plaquette de l'article, ne manqua pas de relever l'écart qui les séparait. Dans cette notice littéraire on peut lire notamment : « nous [Baudelaire et Gautier] nous entretenmes également de la grande fatuité du siècle et de la folie du progrès » (OC I, 108). Voici la réaction de Hugo :

Je comprends toute votre philosophie (car, comme tout poète, vous contenez un philosophe) ; je fais plus que la comprendre, je l'admets ; mais je garde la mienne. Je n'ai jamais dit : l'Art pour l'Art ; j'ai toujours dit : l'Art pour le Progrès. Au fond, c'est la même chose, et votre esprit est trop pénétrant pour ne pas le sentir. En avant ! c'est le mot du Progrès ; c'est aussi le cri de l'Art. Tout le verbe de la Poésie est là. *Ite*²³.

22. Voir aussi ce fragment de *Mon cœur mis à nu* : « Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles, et même anthropophages, tous peuvent être supérieurs, par l'énergie, par la dignité personnelles, à nos races d'Occident ». (OC I, 697.)

23. Hugo à Baudelaire, 6 octobre 1859 ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905)*, op. cit., p. 297-298.

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

Baudelaire, peu sensible à ce plaidoyer, railla la rhétorique de son illustre correspondant vers le 10 octobre 1859, dans une lettre à Poulet-Malassis, à laquelle était joint le texte de Hugo : « Ne négligez pas non plus de donner un violent coup de poing dans le plexus solaire de De Broise. Cela est nécessaire pour la correction des épreuves et le Progrès de la Typographie. C'est là le Verbe et le cri de l'Art. *Ite !* » (CPII, 608).

Il n'est guère difficile de repérer les allusions circonstanciées aux idéologies du progrès dans l'œuvre de Baudelaire. *Le Voyage*²⁴ décrète l'impuissance humaine à ne pouvoir jamais atteindre aucun progrès spirituel dans ce monde – le « *nouveau* », dernier mot du poème et du recueil, gît au fond de l'Inconnu. Le poème est dédié à Maxime du Camp, le plus éminent des « amateurs du progrès »²⁵. Mais, surtout, ce qui nous conduit à souligner encore le lien entre la critique radicale du Progrès et la théorisation de la décadence chez Baudelaire, est le long « hors-d'œuvre » de *Fusées* : « Le monde va finir [...] ». Le poète y livre sa propre philosophie de l'histoire²⁶. Le pessimisme avec lequel Baudelaire prévoit l'avenir de l'humanité se fonde sur une considération lucide du présent, dominé par le culte de l'argent et l'anéantissement de toute faculté spirituelle :

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 anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs.

(OC I, 665-666.)

24. Quelques spécialistes ont rapproché le poème de Baudelaire de *Die Sonne Sinkt* de Nietzsche : Karl Pestalozzi, « Nietzsches Baudelaire-Rezeption », *Nietzsche-Studien*, 7, 1978, p. 169 et Jacques Le Rider, « Nietzsche et Baudelaire », *Littérature*, n° 86, 1992, p. 101.

25. Baudelaire à Asselineau, 20 février 1859 (CPII, 553).

26. Voir Bernard Howells, *Baudelaire. Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Oxford, Legenda, 1996, et les notes d'André Guyaux dans son édition de *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Gallimard, coll. Folio, 1986, en particulier p. 579. Nietzsche fut un excellent lecteur de ce fragment. Il s'agit du plus long morceau de Baudelaire transcrit par Nietzsche, rédigé probablement vers la mi-février 1888, partiellement traduit par lui en allemand. (Voir Henri Thomas, « Les Notes de Nietzsche sur Baudelaire », *La NRF*, décembre 1953, p. 1126-1127.)

L'enfer à venir, selon Baudelaire, sera celui du cœur humain, avili alors qu'il croit vivre pleinement ; c'est ainsi que du « progrès universel » à la « ruine universelle » (OC I, 666) il ne s'agira que d'un glissement fatal.

Décadences des artistes, artistes des décadences

Soucieux d'éclairer l'esthétique de ses contemporains, Baudelaire a essayé de les situer en relation à son idée de la décadence. Cette *cosmopolis* de la décadence, dans laquelle il s'inclut lui-même, ne jouit pas d'une grande uniformité interne. Dans une lettre du 11 mai 1865 il taquine Manet, qui se formalise des moqueries et des plaisanteries de la presse : « *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art* » (CPI II, 497).

L'inclusion de certains artistes dans le domaine de la décadence correspond à un choix esthétique précis. Le projet d'un article sur « L'Art philosophique », longuement médité, nous conduit au cœur de la question. Le but de l'essai aurait dû être, selon les termes de la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*, « l'hérésie moderne capitale, – l'enseignement » (OC II, 337), qui pour Baudelaire constitue un principe de corruption de l'art et de la poésie : la mission de l'art ne saurait être celle de perfectionner les mœurs ou de démontrer quoi que ce soit d'utile ; si le poète poursuit un but moral, il réduira sa force poétique. La suprématie de l'art philosophique et didactique, dont le champion est le peintre lyonnais Paul Chenavard et dont le pays de propagation est l'Allemagne, paraît aux yeux de Baudelaire un signe évident de décadence moderne ; ce sont ses corollaires esthétiques qui le préoccupent davantage : « est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin [...] ? » (OC II, 598). Les tentatives subreptices d'introduire la musique dans la peinture, la couleur dans la sculpture, des moyens plastiques dans la littérature, ou, pire, « une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même » (OC II, 598), témoignent de la décadence dans l'esthétique et de la pratique artistique de la modernité.

Dans les fragments de « L'Art philosophique », Baudelaire, pour qui l'époque qui est la sienne approche de la vieillesse de l'humanité, dominée par l'Amérique et l'Industrie, mentionne d'autres symptômes de décadence dans la société, et notamment dans la peinture : « Bassesse du paysage – signe de décadence. / La suprématie simultanée de la musique et de

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

l'industrie – signe de décadence.» (OC II, 603.) Chenavard représente l'utopie vide des *mala tempora* : il « est un grand esprit de la décadence et il restera comme signe monstrueux du temps » (OC II, 603).

Ce jugement radical a comme objet la prétention de réduire l'Art à un enseignement, à le gorger de contenus moraux et sociaux ; de même, dans le domaine littéraire, Auguste Barbier, avec son impératif d'honnêteté et ses négligences formelles, côtoie la décadence : chez lui « le souci perpétuel et exclusif d'exprimer des pensées honnêtes ou utiles a amené peu à peu un léger mépris de la correction, du poli et du fini, qui suffirait à lui seul pour constituer une décadence²⁷ ». Contre l'opinion presque universelle de son temps, Baudelaire soutient que la Décadence de la modernité ne se traduit pas par la « curiosité malsaine », la « dépravation [...] froide, raisonnée²⁸ » de la poésie ou la morbidité de l'Art pour l'Art, comme beaucoup de chroniqueurs de son époque persistent à le croire, mais dans l'art et la littérature impurs, incapables à se constituer comme autosuffisants. Son hypothèse sur la décadence se coordonne au principe fondamental d'autonomie de l'art : le Beau, selon lui, ne se subordonne pas au Bien.

Il existe cependant de grands artistes, cibles des « pédagogues ignorants » selon les termes du projet de lettre à Jules Janin (OC II, 237), des artistes capables de manier les ressources de l'Art et de la Forme, et d'interpréter avec supériorité l'époque de Décadence qu'ils ont traversée : Edgar Poe, Chateaubriand, Delacroix ou Constantin Guys.

Dans le libelle inachevé contre Villemain, où il aurait voulu se venger du secrétaire perpétuel de l'Académie française, Baudelaire prend la défense de Chateaubriand : Villemain est « incapable d'apprécier le grand gentilhomme des décadences » (OC II, 195). Delacroix, peintre aristocratique par excellence, chef de l'école moderne et romantique, avec, comme l'écrit Gautier, « sa passion fébrile, sa couleur orangeuse, sa mélancolie poétique, sa palette de soleil couchant, et sa savante pratique d'artiste de la

27. Notice sur Auguste Barbier, qu'Eugène Crépet écarta de son anthologie (OC II, 143).

28. Auguste Vermorel, « L'École malsaine en poésie », *La Jeune France*, n° 5, 17 février 1861, rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905)*, *op. cit.*, p. 310. Vermorel considère la poésie de Baudelaire comme un des « agents les plus actifs de la décadence », parce que, selon lui, elle est vouée au culte de la forme et à l'adoration de la matière.

décadence » fut et demeura le « maître d'élection » de Baudelaire²⁹. Le poète ne s'est guère soucié de contenir son interprétation doloriste de Delacroix, qui n'approuvait pas complètement cette ferveur critique. Baudelaire, dans la peinture de Delacroix, voyait s'agiter les figures, semblables à celles de Poe, « sur des fonds violâtres et verdâtres où se révèlent la phosphorescence de la pourriture et la senteur de l'orage³⁰ ». Au printemps 1884, parmi les écrits de Nietzsche, où Baudelaire forme avec Delacroix et Wagner la triade névralgique de la modernité, Delacroix, « image de la décadence de ce temps³¹ », apparaît comme l'un des pères de la confusion propre à l'art moderne, où se mélangent peinture et littérature, prose et vers, passions et défaillances ; autrement dit, la même tendance moderne à la *Gesamtkunstwerk* décrite par Baudelaire dans son projet sur « L'Art philosophique ».

C'est dans le grand texte de 1863 sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, que Baudelaire éclaire la position des grands esprits, et sa propre place, dans le « siècle de décadence » (OC II, 210) : c'est à travers le dandysme, cette aristocratie des époques vieilles, que quelques artistes « déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native » (OC II, 711), peuvent trouver leur place dans une société vouée à la Matière et au Progrès : « le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences » (OC II, 712). Le dandy de Baudelaire, idéal d'éternelle supériorité artistique et spirituelle, est une « apothéose morale et esthétique du crépuscule »³² selon les termes de Giovanni Macchia, c'est-à-dire l'équivalent de l'exaltation stylistique du crépuscule. Le dandy incarne le naufrage de la civilisation occidentale, qui dégage des reflets fascinants et

29. Théophile Gautier, préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, Michel Lévy, t. I, 1868 ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal » (1855-1905)*, *op. cit.*, p. 506. Voir aussi Alfred E. Carter, « Théophile Gautier and the Conception of Decadence », *The University of Toronto Quarterly*, October 1951, p. 54-63.

30. Préface aux *Histoires extraordinaires*, mars 1856 (OC II, 317).

31. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, *op. cit.*, v. XI, p. 51. Traduction et référence tirées de Jacques Le Rider, « Nietzsche et Baudelaire », *op. cit.*, p. 94. Sur l'héritage esthétique de Baudelaire recueilli par Nietzsche, voir aussi Adam Vance, « Nietzsche lecteur de Baudelaire, fragments d'une esthétique de la décomposition », *art. cit.*, p. 29-44.

32. « Apoteosi morale ed estetica del crepuscolo » (Giovanni Macchia, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 170.)

DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE

poétiques : « le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie » (OC II, 712).

Modèle de la vie dans l'art et, plus tard, inépuisable source de clichés littéraires, le soleil qui disparaît à l'horizon, fournit à Gautier l'une des clefs de l'œuvre de Baudelaire et le sens même de son apparition dans le ciel des lettres :

Le soleil couchant, pour être moins simple de ton que celui du matin, est-il un soleil de décadence digne de mépris et d'anathème ? On nous dira que cette splendeur tardive où les nuances se décomposent, s'enflamment, s'exacerbent et triplent d'intensité, va s'éteindre bientôt dans la nuit. Mais la nuit qui fait éclore des millions d'astres, avec sa lune changeante, ses aurores boréales, ses pénombres mystérieuses et ses effrois énigmatiques, n'a-t-elle pas bien aussi son mérite et sa poésie³³ ?

Le coucher du soleil, avec sa densité philosophique et sa poésie, est pour Baudelaire à l'image de la vie des artistes qui interrogent leur époque.

33. Gautier, notice sur Baudelaire pour l'anthologie d'Eugène Crépet (1863, [août 1862]) ; rééd. dans André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, op. cit., p. 353.

Francesco Spandri

Comment on acquiert du génie... quand on a des dettes

Le public ignore combien de maux accablent la littérature dans sa transformation commerciale.

Balzac, *Un grand homme de province à Paris*, préface (1839).

N'ayez jamais de créanciers ; faites, si vous voulez, semblant d'en avoir, c'est tout ce que je puis vous passer.

Baudelaire, « Conseils aux jeunes littérateurs » (1846).

Le *Salon de 1846* salue Balzac comme une figure légendaire : « Car les héros de l'*Iliade* ne vont qu'à votre cheville, ô Vautrin, ô Rastignac, ô Birotteau, [...] – 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 ! » (OC II, 496). Ce style énergique, interjectif, anaphorique, est celui d'un jeune critique à la recherche du côté épique de son siècle. Cet enthousiasme n'a rien d'épisodique, Balzac étant pour Baudelaire l'objet d'une admiration profonde et durable : « ce grand historien » (OC II, 17), « ce grand génie » (OC II, 579), « visionnaire passionné » (OC II, 120) ; sans considérer que c'est bien lui, le plus épique des romanciers, lui, le nouvel Homère, lui, le créateur qui rivalise en héroïsme avec ses propres créatures, qui pourrait avoir inspiré à Baudelaire le titre des *Fleurs du Mal* : simple hypothèse, mais fort vigoureusement suggérée par un passage étonnant de *Splendeurs et misères des courtisanes* où Lucien de Rubempré, prêt à consommer son suicide « étrange et merveilleux » (OC II, 494), assimile le faux abbé Carlos Herrera à « la poésie du mal¹ ».

1. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, dans *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. VI, 1977, p. 790. Sur la fascination qu'éprouve Lucien de Rubempré pour Vautrin, voir Max Milner, « La poésie du mal chez Balzac », *L'Année balzacienne*, 1963, p. 321.

Le livre de Graham Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, est une étude très complète des rapports entre ces deux peintres de la vie moderne. C'est pourquoi nous nous attacherons à une notion précise, qui se situe au point d'intersection de leurs horizons respectifs : la notion de *génie endetté*. C'est l'un des textes de Baudelaire qui montre « le plus clairement l'empreinte de Balzac² » qui nous y incite : il s'agit de *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, amusante anecdote publiée par *Le Corsaire-Satan* du 24 novembre 1845 où, dès les premières lignes, l'on voit apparaître l'héroïque, le singulier, le romantique et le poétique inventeur de Vautrin, de Rastignac et de Birotteau, absorbé par une noire tristesse :

... Il était triste, [...]. Il était triste. C'était bien lui, la plus forte tête commerciale et littéraire du XIX^e siècle ; lui, le cerveau poétique tapissé de chiffres comme le cabinet d'un financier ; c'était bien lui, l'homme aux faillites mythologiques, aux entreprises hyperboliques et fantasmagoriques [...] ; le grand pourchasseur de rêves, sans cesse à la recherche de l'absolu ; lui, le personnage le plus curieux, le plus cocasse, le plus intéressant et le plus vaniteux des personnages de *La Comédie humaine*, lui, cet original aussi insupportable dans la vie que délicieux dans ses écrits, ce gros enfant bouffi de génie et de vanité, [...] ! Qu'avait-il donc à être si noir, le grand homme ! [...] ; la tristesse du grand homme était une tristesse vulgaire, terre à terre, ignoble, honteuse et ridicule ; il se trouvait dans ce cas mortifiant que nous connaissons tous, où chaque minute qui s'envole emporte sur ses ailes une chance de salut ; où l'œil fixé sur l'horloge, le génie de l'invention sent la nécessité de doubler, tripler, décupler ses forces dans la proportion du temps qui diminue, et de la vitesse approchant de l'heure fatale. L'illustre auteur de la *Théorie de la lettre de change* avait le lendemain un billet de douze cents francs à payer, et la soirée était fort avancée.

(OC II, 6.)

Devoir douze cents francs et se trouver hors d'état de s'acquitter, telle est donc la situation délicate où se trouve l'illustre romancier. L'heure fatale approche pour lui. Le voilà au seuil de la prison pour dettes. En franchira-t-il les portes ? Évidemment non, puisque le génie

2. Graham Robb, *Baudelaire lecteur de Balzac*, José Corti, 1988, p. 8.

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

dont la nature l'a doué le sauvera. En effet, c'est en se faisant surpayer deux articles qu'il fera écrire par des écrivains de sa suite que ce théoricien de la lettre de change sera en mesure de payer son billet. « Et c'est ainsi », conclut Baudelaire, « qu'on paie ses dettes... quand on a du génie » (OC II, 8).

Le génie endetté qui anime la scène de cette amusante anecdote présente tous les symptômes d'un personnage *bifrons* : « faillites mythologiques », « gros enfant bouffi de génie et de vanité », « grand homme », « tristesse vulgaire, terre à terre, ignoble, honteuse et ridicule ». Hyperbolique et caricatural, ce personnage a de curieuses résonances autobiographiques. Dans *La Fanfarlo* (1847), nouvelle où le portrait parodique de Baudelaire apparaît sous les traits de Samuel Cramer, « le romantique Samuel » (OC I, 571), demi-génie, demi-grand homme, joue « pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies » (OC I, 554), au nombre desquelles se trouve celle du génie endetté : « quand il devait quelques misérables vingt mille francs, il s'écriait joyeusement : "Quel triste et lamentable sort que celui d'un génie harcelé par un million de dettes !" » (OC I, 554).

Il est aisé de reconnaître dans la simulation de cet impudent comédien la marque d'une ironie indécidable, l'indice d'une pensée qui demeure indéterminée et d'une question qui reste incertaine. Comment situer ce génie « harcelé par un million de dettes » ? Quel sens faut-il donner à cette image du génie ? L'anecdote publiée par *Le Corsaire-Satan* suggère, dès son titre, des interrogations analogues. C'est méconnaître sa portée que de n'y voir qu'une « fantaisie [...] sur les mœurs littéraires du temps » (OC I, xxxi), qu'un « petit article de dénigrement et d'indiscrétion³ » dénonçant avec virulence les « procédés de finance et de collaboration de Balzac⁴ ». Plus profondément, c'est de la corrélation de la puissance créatrice avec l'argent qu'il s'agit.

3. Jean Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et la création poétiques* (1953), Cadeilhan, Zulma, 1997, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 40. Selon Pierre-Georges Castex, on ne peut pas soupçonner Baudelaire de malveillance : « Dans ces pages humoristiques, on a vu bien à tort une intention malveillante. Baudelaire, sans doute, y montre Balzac en train de recourir à des expédients contestables pour faire face à ses difficultés financières. Mais je ne pense pas qu'au fond de lui-même, il soit indigné ni étonné et l'on sent au contraire une sympathie profondé-

Dans les pages denses qu'il consacre à cet écrit, Graham Robb prend soin d'aborder les aspects essentiels qui le caractérisent : son histoire, les réactions diverses qu'il a suscitées depuis son exhumation (1880), le milieu auquel il appartient (le petit journal), le style qui lui est propre (« allusif et épigrammatique⁵ »), le genre dont il relève (la « charge balzacienne⁶ »), le cliché qu'il utilise (Balzac « commerçant de la littérature⁷ »), le thème qu'il développe (les dettes), les allusions qu'il fait à *La Comédie humaine*, à certains côtés moins connus de la vie de Balzac et à certains de ses goûts (« sa prédilection pour le café et son penchant pour l'aristocratie⁸ »). Selon le critique anglais, l'ambiguïté est ce qui fait la force du texte. Quant au sujet, il est plus sérieux qu'il n'y paraît à première vue :

Baudelaire a écrit cette charge d'un double point de vue, qui donne une idée de ses sentiments encore équivoques – incertitude qui n'exclut cependant pas une grande admiration pour les œuvres de Balzac. Le poète parle à la fois du côté de la critique contemporaine et du côté du romancier. Si par exemple le cerveau de Balzac est « tapissé de chiffres comme le cabinet d'un financier », l'image évoque les sarcasmes de la critique devant « ce bruit d'argent et cette horrible odeur de billion », dont les romans minutieusement réalistes de Balzac, selon elle, étaient pleins ; [...]. D'ailleurs, la matière même de l'anecdote, telle que Baudelaire la rapporte, participe de ce goût de Balzac – ou de la société qu'il dépeint – pour l'argent ; [...]. Surtout, Baudelaire inscrit son article dans cette longue querelle à laquelle Sainte-Beuve, entre autres, avaient donné le branle⁹.

Mise à distance et identification : telle est donc la double trajectoire dessinée par cet écrit dont le contenu anecdotique se rattache à un problème général.

ment compréhensive dans la phrase où il le salue comme « le grand pourchasseur de rêves, sans cesse à la recherche de l'absolu ». » (« Balzac et Baudelaire », *Revue des sciences humaines*, 89, janvier-mars 1958 ; rééd. dans *Horizons romantiques*, Corti, 1983, p. 253.)

5. Graham Robb, *op. cit.*, p. 121.

6. *Ibid.*, p. 123.

7. *Ibid.*, p. 124.

8. *Ibid.*, p. 137.

9. *Ibid.*, p. 144-145.

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

En effet, *Comment on paie ses dettes...* appartient à cette constellation composite de textes quasi sociologiques ou d'allure moralisante qui traitent la question, centrale au XIX^e siècle, de l'introduction de l'argent dans l'activité de l'écrivain. À juste titre, Graham Robb fait allusion à l'article « De la littérature industrielle », où Sainte-Beuve accuse la montée en puissance du journalisme et l'industrialisation de la librairie¹⁰. Mais on pourrait citer aussi le chapitre « De l'industrie littéraire » dans la seconde *Démocratie en Amérique* (1840), où Tocqueville attire l'attention sur le mouvement par lequel l'esprit industriel pénètre dans les lettres¹¹, ou encore la grande étude « L'Argent dans la littérature », où Zola s'attache à définir l'état matériel de l'écrivain moderne¹².

Que l'anecdote baudelairienne s'insère dans un cadre plus vaste, qu'elle possède un double fond n'est pas surprenant. Deux poèmes de la première période, « Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre... » et *La Muse vénale* peuvent servir à signaler ce double fond. Dans le premier, qui n'a pas été recueilli dans les *Fleurs du Mal*, être auteur et vendre sa pensée s'équivalent (v. 8). Dans le second, les seuls droits dont le « saltimbanque à jeun » (v. 12) peut jouir dans le monde vulgaire qui est le sien sont ceux de connaître la prostitution et la misère.

Mais il ne faut pas trop s'apitoyer sur le sort de ce « saltimbanque » réduit à la mendicité. Si son « rire trempé de pleurs » (v. 13) est celui d'un homme qui manque de pain, sa voix sait reproduire toutes les inflexions humaines. Attaquer le bourgeois, condamner la marchandisation de la littérature, n'est que peine perdue. Le jeune Baudelaire, toute réflexion faite, a considéré qu'il n'y avait qu'un parti à prendre : faire comme Eugène Sue avec des moyens nouveaux. Voici ce qu'il écrit de la littérature « en vogue » dans ses *Conseils aux jeunes littérateurs* (1846) :

10. *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} septembre 1839.

11. Il s'agit du chapitre XIV de la première partie du traité : « La démocratie ne fait pas seulement pénétrer le goût des lettres dans les classes industrielles, elle introduit l'esprit industriel au sein de la littérature. [...]. Les littératures démocratiques fourmillent toujours de ces auteurs qui n'aperçoivent dans les lettres qu'une industrie, et, pour quelques grands écrivains qu'on y voit, on y compte par milliers des vendeurs d'idées. » (*De la démocratie en Amérique*, biographie, préface et bibliographie par François Furet, Flammarion, coll. GF, t. II, 1981, p. 77.)

12. Publiée dans *Le Messager de l'Europe* en mars 1880.

FRANCESCO SPANDRI

La question n'est pas de savoir si la littérature du cœur ou de la forme est supérieure à celle en vogue. Cela est trop vrai, pour moi du moins. Mais cela ne sera qu'à moitié juste, tant que vous n'aurez pas dans le genre que vous voulez installer autant de talent qu'Eugène Sue dans le sien. Allumez autant d'intérêt avec des moyens nouveaux ; possédez une force égale et supérieure dans un sens contraire, doublez, triplez, quadruplez la dose jusqu'à une égale concentration, et vous n'aurez plus le droit de médire du bourgeois, car le bourgeois sera avec vous.

(OC II, 14.)

Quelques lignes plus loin, il ajoute ce propos balzacien :

Quelque belle que soit une maison, elle est avant tout, – avant que sa beauté soit démontrée, – tant de haut sur tant de large. – De même la littérature, qui est la matière la plus inappréciable, – est avant tout un remplissage de colonnes ; et l'architecte littéraire, dont le nom seul n'est pas une chance de bénéfice, doit vendre à tous prix.

(OC II, 14.)

Dans ce deuxième passage, c'est le point de vue quantitatif qui est prépondérant et c'est l'habileté commerciale de « l'architecte littéraire » qui est mise en jeu par le donneur de conseils. Habileté qu'il est très significatif de voir associée quelques années plus tard à l'auteur de *La Comédie humaine* dans la notice sur le chansonnier Pierre Dupont (août 1851) : « Le poète doit vivre par lui-même ; il doit, comme disait Honoré de Balzac, offrir une surface commerciale. Il faut que son outil le nourrisse » (OC II, 30). Le poète doit battre monnaie avec son encrier. Ses idées, une fois tombées dans l'encre, doivent rapporter.

S'il y a un principe dont Baudelaire a une conscience claire, c'est que les livres sont une marchandise à vendre et à acheter. La question, pour lui, n'est pas de faire la morale, de mépriser Eugène Sue ou d'accuser la littérature de mercantilisme, mais de savoir naviguer sur cet océan d'argent et de misère qui couvre une grande partie du globe littéraire.

L'illustre auteur qui anime la scène de « Comment on paie ses dettes... » maîtrise ce savoir. Il prouve, par son habileté enviable et indigne, que l'argent rapetisse et agrandit. Mais il y a plus. Cet auteur endetté et débrouillard personnifie une vérité paradoxale : les dettes sont l'apanage

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

de l'homme de génie. Cette vérité qui se mesure à la figure de Balzac s'imposera à l'esprit de Baudelaire avec de plus en plus de force. On s'en aperçoit, par exemple, à la lecture d'une lettre à sa mère d'août 1851, où le poète ne se compare au grand homme que pour déplorer d'être paresseux et d'avoir des dettes :

J'avais il y a quelques jours entre les mains des papiers de jeunesse de Balzac. Personne ne pourra jamais se figurer combien ce grand homme était maladroit, niais, et BÊTE dans sa jeunesse. Et cependant il est parvenu à avoir, à se procurer, pour ainsi dire, non seulement des conceptions grandioses, mais encore immensément d'esprit. Mais il a TOUJOURS travaillé. Il est sans doute bien consolant de penser que par le travail on acquiert non seulement de l'argent mais aussi un talent incontestable. Mais à trente ans, Balzac avait depuis plusieurs années pris l'habitude d'un travail permanent, et jusqu'ici je n'ai de commun avec lui que les dettes et les projets.

(CPI, 177.)

Baudelaire s'avoue coupable. Il est passé sous le porche fatal de la trentaine et il n'a encore donné aucune véritable preuve de son génie. Il se console en pensant que le pouvoir de créer est une disposition acquise, une capacité que l'on peut obtenir par le travail¹³. Avoir des dettes dignes de Balzac sans en avoir le génie, telle est encore l'image qu'il donnera de lui-même à sa mère quelques années plus tard :

Il faut que je gagne beaucoup d'argent pour me délivrer de Paris. Vous ne sauriez croire ce que je paye d'intérêts, de frais d'huissier, etc... Je n'ai pas le courage, je n'ai pas le génie de Balzac, et j'ai tous les embarras qui l'ont rendu si malheureux.

(CPI, 444.)

13. Dettes et travail forment, dans la correspondance, un nœud difficile à trancher. Voir la lettre à M^{me} Aupick du 19 février 1858 : « Je crois sérieusement, sans emphase, et sans illusion, que par un travail assidu, je puis là-bas [à Honfleur] payer toutes mes dettes en deux ans, c'est-à-dire gagner trois fois plus qu'ici » (CPI I, 451). Voir aussi la lettre à M^{me} Aupick du 6 février 1866 : « (Mes dettes, mon impuissance à travailler, le conseil judiciaire, ta santé, l'affaire Garnier, tout cela fait un remue-ménage dans ma cervelle, et mon immobilité augmente se remue-ménage.) » (CPI II, 587-588.) Voir l'entrée « Argent » dans le *Dictionnaire Baudelaire* de Claude Pichois et Jean-Paul Avice, Tusson, Du Lérot, 2002, p. 24.

FRANCESCO SPANDRI

Mais les difficultés financières rendent quelquefois l'écrivain capable de créations extraordinaires, de même que l'assiduité au travail peut faire naître le talent. Si l'exemple de Balzac est consolant pour ce jeune poète qui s'accuse, c'est qu'il emblématise la relation entre *devoir* et *écrire*. C'est quand il ressent une sourde impuissance le gagner que l'auteur des futures *Fleurs du Mal* songe simultanément à ses dettes et à ses vers. Voici ce qu'il écrit à sa mère, dans la lettre déjà citée d'août 1851 :

Mais tu ne sais pas ce que c'est que les jours de doute. Il me semble quelquefois que je suis devenu trop raisonneur et que j'ai trop lu pour concevoir quelque chose de franc et de naïf. Je suis trop savant et pas assez laborieux. [...].

Mais il n'y a pas à reculer. Il faut que dans le courant de 1852, je sois relevé de mon incapacité, *et qu'avant le jour de l'an, j'aie déjà payé quelques dettes, et publié mes vers*. Je finirai par apprendre cette phrase par cœur.

(CPII, 178.)

L'obstination de Baudelaire à ne pas céder s'exprime dans la contiguïté entre « *payé* » et « *publié* ». Est-ce donc pour payer quelques dettes qu'on publie des vers ? Est-ce pour solder des créances qu'on produit une œuvre ?

Le mythe du « génie endetté », du génie poursuivi et « fécondé » par ses créanciers affleure dans cette contiguïté. La légende d'un Balzac qui manque chroniquement d'argent, d'un Balzac qui écrit des romans pour payer ses dettes et publie des livres pour obéir à la nécessité semble faite tout exprès pour inspirer un poète paresseux, mécontent de lui-même et endetté. D'ailleurs, cette légende n'a pas cessé de se confirmer au cours du siècle. Voici ce qu'écrivit Taine, dans son article sur Balzac, en 1858 :

Balzac fut [...] un homme d'affaires endetté. [...]. Pour devenir indépendant, il se fit spéculateur, [...]. Tout manqua ; il vit approcher la faillite [...], il liquida, resta chargé de dettes et écrivit des romans pour les payer¹⁴.

14. Taine, « La vie et le caractère de Balzac », *Journal des débats*, 3 février 1858 ; rééd. dans *Balzac*, préface et notices de Stéphane Vachon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 1999, p. 195.

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

La railleuse préface du *Père Goriot* (1835), en prenant la défense de l'auteur, s'oriente dans la même direction de pensée :

pendant longtemps, sa seule intention en publiant des livres fut d'obéir à [...] *la nécessité*, [...] qui a pour exécuteurs des hommes nommés *créanciers*, gens précieux, car ce nom veut dire qu'ils ont foi en nous¹⁵.

Les « créanciers » sont à l'écrivain ce que les usuriers sont à l'homme riche, ils lui font sentir, comme dit Gobseck, « la griffe de la Nécessité¹⁶ ». On dirait que devoir et créer un chef-d'œuvre sont des faits sinon apparentés, du moins susceptibles de l'être et que, dans un certain nombre de cas, on n'est capable de créer que lorsque la puissance créatrice se présente sous la forme inquiétante d'une lettre de change. La dette, en définitive, est la sœur du génie. C'est d'ailleurs autour de ce thème que s'organise l'article de Baudelaire. Thème, comme on va le voir, paradoxal, qu'une longue fréquentation de *La Comédie humaine* a pu lui rendre familier.

Combien de fois Balzac n'a-t-il pas évoqué dans son œuvre les dettes de ses personnages ! Combien de fois n'a-t-il pas raconté comment on paie ses dettes ! Le quatrième chapitre de *La Muse du département* (1843), « Une manière de payer ses dettes¹⁷ », décrit à la fois la manière dont le petit Polydore de La Baudraye cherche à récupérer les créances qu'il a sur d'illustres émigrés et la manière dont le duc de Navarreins, premier gentilhomme de la Chambre, se tire d'embarras. Dans une courte nouvelle, *Les Roueries d'un créancier* (1845), titre qui sera changé en *Un homme d'affaires*, c'est un véritable duel entre la « Créance » et la « Dette insolente »¹⁸ qui est promis au lecteur : on y voit un homme ruiné, Cérizet, et un banqueroutier, Claparon, aux prises avec le plus expérimenté des débiteurs, le comte Maxime de Trailles.

La voûte que les dettes élèvent au-dessus de nombreux personnages balzaciens n'est pas une voûte céleste mais une voûte menaçante dont il

15. Balzac, *Le Père Goriot* ; *La Comédie humaine*, éd. cit., t. III, 1976, p. 38.

16. Balzac, *Gobseck* (1830) ; *ibid.*, t. II, 1976, p. 971.

17. Balzac, *La Muse du département* ; *ibid.*, t. IV, 1976, p. 636, var. a.

18. Balzac, *Un homme d'affaires* ; *ibid.*, t. VII, 1977, p. 784.

faut craindre les éboulements. L'ambitieux évite soigneusement de s'endetter. Dans *La Muse du département* (1843), c'est en ces termes que le feuilletoniste Étienne Lousteau annonce à son futur beau-père, M^e Cardot, ses intentions de s'assagir :

Vous comprenez que mes folies ne sont plus à faire... Dans ce temps-là, le plaisir m'emportait, j'ai de l'ambition aujourd'hui ; mais nous sommes dans une époque où pour parvenir il faut être sans dettes, avoir une fortune, femmes et enfants¹⁹.

Cette profession de foi bourgeoise, propre à enchanter un honnête notaire qui doit marier sa fille, est éloquente. Il y a ceux qui font des folies, qui ont l'étoffe de joyeux fêtards, et ceux qui fuient les dettes comme la peste, qui sont propriétaires et qui aiment le solide. Même profession de foi prononcée quelques pages plus loin par Bixiou :

Nous naviguons dans une époque essentiellement bourgeoise, où l'honneur, la vertu, la délicatesse, le talent, le savoir, le génie, en un mot, consiste à payer ses billets, à ne rien devoir à personne, et à bien faire ses petites affaires²⁰.

Être rangé, décent, acquitter ses loyers et ses contributions, voilà le secret pour réussir dans la société louis-philipparde.

Eugène de Rastignac, dans *Le Père Goriot* (1834-1835), procède tout autrement. Venu à Paris pour y faire son droit, il veut aller dans le monde mais n'a pas un sou « pour avoir des gants propres²¹ ». Son avenir est dans les douze cents francs qu'il a demandés à sa mère, avec lesquels il doit « ouvrir la campagne²² ». Or c'est à l'instant où cet argent se glisse dans sa poche qu'il commence à s'endetter. Et c'est à l'instant où il commence à s'endetter, qu'il commence à vivre :

19. Balzac, *La Muse du département* ; *ibid.*, t. IV, 1976, p. 739-740.

20. *Ibid.*, p. 748.

21. Balzac, *Le Père Goriot* ; *ibid.*, t. III, 1976, p. 120.

22. *Ibid.*, p. 121.

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

Âge où tout est luisant, où tout scintille et flambe ! âge de force joyeuse dont personne ne profite, ni l'homme, ni la femme ! âge des dettes et des vives craintes qui décuplent tous les plaisirs²³ !

C'est en s'endettant, donc, qu'Eugène entre dans le bel âge. Devoir de l'argent le galvanise et rend ses plaisirs dix fois plus grands. S'endetter, pour lui, c'est vivre !

La Comédie humaine met deux systèmes en présence. D'un côté l'idéologie du bourgeois, à laquelle se conforment les honnêtes gens qui ont embrassé une carrière sérieuse, de l'autre la doctrine du viveur.

Lucien de Rubempré, le plus candide des ilotes proscrits par la politique de la Restauration, représente, dans *Un grand homme de province à Paris* (1839), un cas très intéressant de réhabilitation de la dette. Entré dans la voie de l'endettement avec une effrayante rapidité, ce provincial lancé dans les milieux littéraires de la capitale finit par se convaincre que les dettes sont l'apanage de l'homme fort. Ses amis de la bohème noient les scrupules qui le tourmentent « dans des flots de vin de Champagne glacé de plaisanteries²⁴ », des plaisanteries visiblement poussées trop loin, mais d'une vigueur extrême :

Les dettes ! il n'y a pas d'homme fort sans dettes ! Les dettes représentent des besoins satisfaits, des vices exigeants. Un homme ne parvient que pressé par la main de fer de la nécessité. « Aux grands hommes, le Mont-de-Piété reconnaissant ! lui criait Blondet. – Tout vouloir, c'est devoir tout, disait Bixiou. – Non, tout devoir, c'est avoir eu tout ! » répondait des Lupeaulx. Les viveurs savaient prouver à cet enfant que ses dettes seraient l'aiguillon d'or avec lequel il piquerait les chevaux attelés au char de sa fortune²⁵.

Les dettes apparaissent à cet « enfant » non seulement comme le secret de la réussite et de la fortune mais aussi, pour ainsi dire, comme la sage-femme du grand homme car elles supposent qu'on a épuisé toutes les jouissances de la vie. Autrement dit, le grand homme est celui qu'on

23. *Ibid.*, p. 131.

24. Balzac, *Un grand homme de province à Paris* (1839), deuxième partie d'*Illusions perdues* ; *ibid.*, t. V, 1977, p. 494.

25. *Ibid.*

montre dans ses vices et dans ses dettes et non dans l'éclat de ses vertus et de son courage.

La Peau de chagrin (1830-1831) fait un grand pas dans cette direction, puisque le thème de la dette s'y trouve prolongé par un développement inattendu. En effet, c'est à l'instant où Raphaël de Valentin quitte la vie chaste qu'il a menée pendant trois ans pour la vie de débauche à laquelle il s'adonne désormais, qu'il connaît la puissance vivifiante de la dette : « Pour continuer de mourir », dit-il à Émile Blondet, « je signai des lettres de change à courte échéance, et le jour du paiement arriva. Cruelles émotions ! et comme elles font vivre de jeunes cœurs²⁶ ! » Les lettres de change que ce jeune homme a souscrites seront protestées, elles seront fertiles en douleurs, mais elles auront mis en branle son imagination. Pour ce viveur débutant, d'une manière tout à fait paradoxale, griffonner des lettres de change, mettre son passif en circulation, c'est exister par l'imagination :

Une dette est une œuvre d'imagination [que les créanciers] ne comprennent pas. Des élans de l'âme entraînent, subjuguent souvent un emprunteur, tandis que rien de grand ne subjugué, rien de généreux ne guide ceux qui vivent dans l'argent et ne connaissent que l'argent²⁷.

Dans ses moments d'expansion imaginative, Raphaël aperçoit ses billets métamorphosés en « vicillard chargé de famille », en « paralytique environné d'enfants », en « veuve » de guerre. Le jour de l'échéance, il sent ses dettes jaillir « partout comme des sauterelles », de sa « pendule », de ses « fauteuils », de ses « meubles²⁸ ». Cet artiste-philosophe qui s'est consacré à l'élaboration d'une *Théorie de la volonté* afin d'exercer dans le monde « les droits régaliens de l'homme de génie »²⁹ prouve par son expérience d'emprunteur visionnaire que devoir de l'argent, avoir du génie et créer sont une même chose. C'est de la corrélation entre la puissance créatrice et l'argent qu'il s'agit. Corrélation absolue, nécessaire.

26. Balzac, *La Peau de chagrin* ; *ibid.*, t. X, 1979, p. 199.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 201.

29. *Ibid.*, p. 138.

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES

Dans *Les Souffrances de l'inventeur* (1843), le chapitre X s'intitule dans le feuilleton de *L'État* : « Cours public et gratuit des comptes de retour à l'usage des gens qui ne sont pas en mesure de payer leurs billets³⁰. » Or ce cours visant à instruire à travers l'exemple d'un pauvre diable, David Séchard, poursuivi pour dettes, est révélateur, ce pauvre diable n'étant rien moins... qu'un inventeur de génie.

Avoir du génie, c'est dévorer l'argent. « Le Génie », se demande le narrateur de *La Recherche de l'Absolu* (1834) à propos de Balthazar Claës, « n'est-il pas un constant excès qui dévore le temps, l'argent, le corps, et qui mène à l'hôpital plus rapidement encore que les passions mauvaises³¹ ? ». « Oh que la gloire se vend cher », écrit Balzac à l'Étrangère, « que les hommes la rendent difficile à acquérir, non il n'y a pas de grand homme à bon marché³² ». On ne saurait prendre plus nettement position contre l'idéologie bourgeoise telle qu'on l'a vue formulée par Lousteau et Bixiou dans *La Muse du département*. On ne peut pas vouloir de grands cerveaux, de beaux ouvrages, d'idées fortes, des pensées neuves à prix fixe. Qu'il n'ait pas un sou ou jette son or à pleines mains, le génie ne saurait être sans dettes.

C'est cette vérité que Baudelaire peint avec brio au lecteur du *Corsaire-Satan*. Vérité paradoxale, qu'une grande familiarité avec *La Comédie humaine* a pu lui rendre saisissable. Déshonorantes, vivifiantes, les dettes sont chez Balzac le privilège du grand homme, la loi suprême du génie. Elles lui appartiennent essentiellement. Or l'auteur de « Comment on paie ses dettes... » réduit cette coappartenance décisive à l'état de blague, une blague que, toutefois, les dernières lignes de l'article voudraient faire cesser :

Si quelque malin s'avisait de prendre ceci pour une blague de petit journal et un attentat à la gloire du plus grand homme de notre siècle, il se tromperait honteusement ; j'ai voulu montrer que le grand poète

30. Balzac, *Illusions perdues* ; *ibid.*, t. V, 1977, p. 590, var. a.

31. Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, *ibid.*, t. X, 1979, p. 672.

32. Lettre du 20 novembre 1833, dans Balzac, *Lettres à M^{me} Hanska*, édition établie par Roger Pierrot, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I, 1990, p. 97.

FRANCESCO SPANDRI

savait dénouer une lettre de change aussi facilement que le roman le plus mystérieux et le plus intrigué.

(OC II, 8.)

Si ces lignes rectificatives, ajoutées en 1846 pour la publication dans *L'Écho*, accentuent l'éloge, c'est que la blague a pris un sens profond. Baudelaire puise dans la légende balzacienne, il joue avec l'image du poète endetté, mais le créateur de Rastignac, de Lucien de Rubempré et de Raphaël de Valentin savait prouver de mille manières au jeune écrivain de vingt-quatre ans qu'il est bien possible d'acquérir du génie... quand on a des dettes.

Valerio Magrelli

Céline lecteur de *Recueillement*

RECUEILLEMENT

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 défunes 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.

Cet essai, qui étudie la présence du sonnet *Recueillement* dans *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* de Céline, se situe dans le cadre d'une recherche consacrée à la propagation du texte baudelairien chez dix auteurs du XX^e siècle¹. Le projet prit naissance à l'occasion d'un cours sur *Recueillement*, que j'avais organisé pour deux raisons : d'un côté les nom-

1. Valerio Magrelli, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma, Laterza, 2010.

breuses analyses du texte disponibles, de l'autre le lipogramme que Georges Perec en avait proposé dans son roman *La Disparition*. J'ai rédigé ainsi une première contribution, dans laquelle j'ai essayé de tracer la fortune du sonnet à partir de la prise de position particulière assumée par Paul Valéry à son égard. Ce travail fut suivi d'un deuxième, consacré à l'apparition de ce même poème dans *Fin de partie* de Samuel Beckett.

Ce fut ensuite le tour de Céline, puis de Colette, de Nabokov, de Queneau et de Houellebecq. Un cas à part a été représenté par un poème de Michaux, où l'influence de Baudelaire demeure hypothétique. Mais la question fondamentale était une autre : toutes les citations et les allusions repérées se trouvaient à l'intérieur de textes littéraires, et non pas de travaux critiques, avec les deux exceptions de Valéry (dont la lecture outrée constitua la base de toute polémique à venir) et de Jean Prévost (qui a fait subir au poème un traitement extrêmement inventif sur le plan métrique). Plutôt que formuler des réflexions de type analytique, nos dix écrivains avaient donc inséré le sonnet dans le vif de leurs œuvres, en proposant d'authentiques réactivations. Tiré du patrimoine littéraire, *Recueillement* l'enrichissait à nouveau ; transplantés sur les tronçons de nouveaux textes, ses vers recommençaient à fleurir.

Il s'agit d'un sonnet dont la renommée s'explique par sa présence dans le cercle restreint des modèles poétiques adoptés par le système scolaire français. C'est pourquoi, en le soumettant à la métamorphose lipogrammatique, Perec l'avait déjà défini, en 1969, comme un de ces « madrigaux archi-connus qu'on a tous lus dans un Michard ou dans un Pompidou, qu'on a tous appris quand on avait dix ans² ». Mais *Recueillement*, à partir de son célèbre *incipit*, représente surtout le symbole d'une situation psychique particulière, caractérisée par une sorte de renversement des contraires. Il s'agit d'un oxymoron qui, au fur et à mesure que les strophes se développent, conduit à une complète reformulation du sens commun : tandis que la « Douleur » est élue interlocutrice du poète et présentée comme une figure à laquelle adresser toute la sympathie possible, le « Plaisir » est au contraire considéré comme un « bourreau sans merci ». En fait, après avoir séparé le sujet de ses deux sentiments antagonistes, après avoir transformé ces derniers en figures autonomes

2. Georges Perec, *La Disparition*, Denoël, 1969, p. 116.

(« Douleur » et « Plaisir »), Baudelaire opère un surprenant changement de signe : la « Douleur », au lieu d'être une présence hostile, devient une amie délicate et souffrante, tandis que le « Plaisir », loin d'être recherché, se révèle un féroce persécuteur.

Certes, il s'agit d'un état d'âme qui a été souvent décrit, à partir de Shakespeare dans la *Douzième Nuit* jusqu'à George Eliot dans *Middlemarch*. Si tout cela est vrai, il faut toutefois souligner que seul Baudelaire a su réduire la représentation de ce sentiment à l'absolue rigueur d'un emblème. Walter Benjamin le confirma magistralement, en déclarant que peut-être le poète n'atteignit jamais rien de si parfait que dans *Recueillement*, c'est-à-dire lorsque, écrasé par les forces hostiles, il semblait sur le point de céder à la résignation.

À la réalisation d'un tel sommet expressif contribuent deux choix stylistiques : d'un côté, l'emploi de l'oxymoron ; de l'autre, comme l'a expliqué Hans Robert Jauss, un exubérant usage de substantifs avec la lettre initiale majuscule³. En effet, en s'opposant au mythe de la spontanéité, en luttant contre la prétention romantique de pouvoir exprimer directement tout sentiment, *Les Fleurs du Mal* réussirent dans l'entreprise de restituer à la poésie une nouvelle capacité de matérialisation de l'abstrait. Selon Jauss, les personnifications adoptées par Baudelaire auraient même contribué à préparer l'éclosion de la pensée freudienne, en mettant en scène, sous forme d'émotions allégorisées, une authentique « bataille de l'âme »⁴. L'on verrait ainsi se préciser le modèle poétique d'une moderne psychomachia, capable de disputer au moi autoconscient la primauté dans le gouvernement des pulsions.

Le texte a ainsi acquis dans le temps une valeur, pour ainsi dire, araldique, étant désormais reçu comme le prototype d'une constellation psychique particulière. L'exemple de Céline pourra en servir d'illustration.

Voyage au bout de la nuit nous permet d'observer de très près le type de phénomène d'assimilation créative qui est à la base de notre parcours intertextuel. Dans le cas de Céline, la présence de la citation de Baudelaire est prouvée et délimitée, mais il semble que maintes résonances

3. Référence.

4. Référence.

doivent encore être saisies. Néanmoins, avant de les examiner dans le détail, il est préférable de céder la parole à Henri Godard, qui sera notre guide dans cet itinéraire.

Les deux premiers romans de Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936), trahissent l'existence de nombreuses lectures, mais ce qui les caractérise est le rapport tout à fait particulier qu'ils instituent avec les auteurs évoqués. Il s'agit en effet d'une relation fondée surtout sur une attitude antagoniste à leurs égards : « Ce qui distingue Céline », écrit Henri Godard, « c'est qu'il cherche en général moins à les imiter qu'à leur opposer, sur le même sujet, une autre vision et un autre langage⁵. »

Essayons donc d'éclaircir cette logique de la citation. Selon Henri Godard, Céline est poussé par une authentique volonté de réécriture par rapport à certains textes, et cela justement parce qu'ils apparaissent à ses yeux comme problématiques, « soit qu'ils aient ouvert des voies mais qu'ils ne les aient pas suivies jusqu'au bout, et alors il s'agit de reprendre les mêmes chemins, sans se laisser arrêter ni par la timidité ni par le poids des habitudes, soit qu'ils aient parlé de choses qui le touchent, mais dans une écriture qui lui paraissait en contradiction avec leur témoignage ou avec les réalités à décrire⁶ ».

Comme le démontrent de nombreuses déclarations et entretiens, à la base de la relation controversée entre Céline et la tradition, il faut voir un profond dégoût envers les Belles Lettres, et en général envers tout ce qui se révèle scolaire ou livresque. *Voyage au bout de la nuit* foisonne toutefois d'allusions littéraires, par exemple à Rabelais, à Lamartine ou à Chateaubriand. Stephen Day croit que cela doit être mis sur le compte de la formation du protagoniste, Bardamu : « Étant incapable d'assimiler cette guerre au moyen de sa pauvre imagination, et nourri de morceaux choisis, à quoi pourrait-il se raccrocher moralement et intellectuellement pendant l'épreuve sinon à ces modèles [...] ? » Le problème est que ces

5. Henri Godard, « Notice, notes et variantes », dans Céline, *Romans*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1981, p. 1217.

6. *Ibid.*, p. 1245.

7. Stephen Day, « Imagination et parodie dans *Voyage au bout de la nuit* », *Australian Journal of French Studies*, XIII, 1-2, 1976, p. 59.

matériaux, ces morceaux choisis, n'ont d'autre emploi que dans le sens du refus, de la négation, du sarcasme, puisqu'une grande partie de l'expression imaginative de Bardamu prend sa source et évolue dans le domaine de la parodie littéraire. Ainsi, dans le vif de la bataille, il se verra obligé de constater « la désuétude d'un discours dans lequel on ne peut plus lire le monde actuel⁸ ». La déformation ironique du patrimoine culturel officiel réfléchit donc l'écroulement d'un système de valeurs désormais incapable d'endiguer l'horreur du réel.

Dans le *Voyage*, un des cas extrêmes de contestation et de manipulation est représenté par la réécriture d'une lettre de Montaigne à sa femme. Mais les principaux modèles littéraires que ce roman évoque sont nombreux. Parmi les renvois les plus évidents, outre à ceux que nous avons déjà cités, on peut noter les noms de Shakespeare, de Dostoïevskij et de Conrad (ce dernier confirmé par un lecteur tel que Claude Lévi-Strauss). Parmi les écrivains français contemporains, les plus importants sont Henri Barbusse, Eugène Dabit, Paul Morand et Charles-Ferdinand Ramuz, suivis par Léon Daudet, André Gide, Georges Duhamel, Pierre Mac Orlan, Francis Carco, Marcel Proust (le seul contemporain à être explicitement mentionné dans le *Voyage*) et Jules Vallès. En ce qui concerne ce dernier, il faut souligner que Céline partagea sa féroce critique de l'enseignement de la culture classique. Pour lui, comme pour l'auteur de *L'Enfant*, cette forme d'éducation n'était qu'« un code, le monopole du savoir géré par une classe privilégiée⁹ ».

Dans ce cadre, quel est l'espace effectivement occupé par les *Fleurs du Mal* dans la navigation de Céline ? Bien qu'il semble excessif d'affirmer avec Marc Hanrez que, parmi les hommes de lettres, il ait « toujours préféré les poètes¹⁰ », néanmoins, dans son œuvre, la présence de Baudelaire apparaît, sinon fréquente, du moins familière. Marie-Christine Bellosta a observé que Céline partageait avec Baudelaire l'idée d'un grotesque d'essence romantique, redevable au concept de *singerie*

8. *Ibid.*, p. 62.

9. Stephen Day, « Céline et Vallès, la recherche d'une utopie », dans *Céline* [colloque de Paris, 17-19 juillet 1979], Société d'études céliniennes, 1980, p. 50-51.

10. Marc Hanrez, *Céline*, Gallimard, 1961, p. 147.

chez le poète, de *cabotinage* chez le romancier. Face à cette analogie, persiste toutefois une profonde différence : en fait, pour Céline, le grotesque de Baudelaire est une véritable tromperie, pour ne pas avoir su étendre à la sphère publique « sa petite damnation personnelle »¹¹. En revanche, le narrateur se révèle résolument décidé à greffer la convulsion mystique des *Fleurs du Mal* dans un domaine plus spécifiquement politique. D'ailleurs, la présence de ce recueil se retrouve dans plusieurs de ses œuvres. Peu de doute, par exemple, que Céline, dans *Mort à crédit*, ne se lie à la famille baudelairienne « de ceux qui savent que la forme d'une ville change »¹², là où il analyse le processus de vieillissement qui frappe Paris :

Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maisons, les numéros, les tramways et les gens de la coiffure, autour de son existence [...] On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà tempéré assez pour son grade¹³.

Dans l'œuvre de Céline, donc, il n'est pas difficile de trouver plusieurs renvois à l'œuvre de Baudelaire. Mais une occasion biographique mérite d'être soulignée. Il s'agit d'un entretien dans lequel Jacques Izoard raconte une étrange rencontre avec Céline. L'écrivain l'accueillit chez lui en lui montrant un curieux collage monté avec des passages de l'un des quatre projets de préface de Baudelaire pour la réédition des *Fleurs du Mal*. Arrêtons-nous sur cette image, qui nous permet de comprendre la grande attention qu'il accordait au poète : le romancier qui, recevant le visiteur, est à tel point enthousiaste de son collage qu'il lui en donne une copie afin qu'il la transcrive¹⁴.

11. Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de « Voyage au bout de la nuit »*, PUF, 1990, p. 312. Voir aussi p. 290-291.

12. Henri Godard, « Notice, notes et variantes », dans Céline, *Romans*, éd. cit., t. I, p. 1315. Voir aussi Pierre Laine, « D'un voyage à l'autre. L'intertextualité baudelairienne chez Céline », *Cahiers du « Cerf XX »*, 5, 1989, p. 7-18.

13. Céline, *Mort à crédit ; Romans*, éd. cit., t. I, p. 527.

14. Jacques Izoard, « Un entretien avec L.-F. Céline », *L'Essai*, I, 2, novembre 1959, p. 4. Voir aussi Jacques Izoard, « L.-F. Céline : je reste dans la loi et je suis avec le pouvoir », *Lettres*, 2^e série, 1, novembre 1959, p. 12.

Dans ce collage, Céline décompose le texte de Baudelaire de façon à obtenir une sorte de manifeste. Voilà les trois passages originaux reproduits dans leur ordre :

Je sais que l'amant passionné du beau style s'expose à la haine des multitudes, mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle [...] Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apportés à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès. Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion [...] j'ai eu l'imprudence de lire ce matin quelques feuilles publiques. Soudain, une indolence du poids de vingt atmosphères s'est abattue sur moi et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit¹⁵.

(OC I, 181-182.)

Qui prononce ces phrases amères et indignées ? Qui profère ces anathèmes contre la société ? À qui appartient ce sentiment d'orgueilleux détachement et de dégoût du monde ? Une fois parvenus à des tels niveaux d'identification, les jugements méprisants du dandy du XIX^e siècle fusionnent avec les convictions de son admirateur exalté.

Il s'agit maintenant de nous concentrer sur les échos baudelairiens présents dans *Voyage au bout de la nuit*. À ce propos, Godard suggère que la scène sur la péniche, avec sa description de Robinson couché sur un « grand divan plein de parfums¹⁶ », renvoie explicitement à *La Mort des amants*. Si cette citation est transparente, d'autres pourraient être immédiatement décelées derrière le voile du sarcasme célinien, comme dans ce passage : « Contre l'abomination d'être pauvre, il faut avouons-le, c'est un devoir, tout essayer, se saouler avec n'importe quoi, du vin, du pas cher, de la masturbation, du cinéma¹⁷. » Le rapprochement avec *Enivrez-vous* a été ponctuellement critiqué. Le même procédé se vérifie dans la

15. Le texte de Baudelaire est cité dans « Interview avec Jacques Izoard », *Cahiers Céline*, 2, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, 1976, p. 137.

16. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 404 et note d'Henri Godard, *ibid.*, p. 000.

17. *Ibid.*, p. 212.

scène, ouvertement ironique, qui se situe dans le cinéma Tarabout : « Dans les coulisses même tout était luxe, aisance, cuisses, lumières, savon, sandwichs¹⁸. » L'indice intertextuel est ici flagrant, qui renvoie à la dernière strophe de *L'Invitation au voyage* : « Là tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté ». Mais ce n'est pas tout : derrière le personnage de Lola d'Amérique, par exemple, il est aisé de déceler le souvenir de la baudelairienne Lola de Valence¹⁹.

À partir de tels présupposés, il n'est pas surprenant que Céline se soit intéressé, même fugacement, à *Recueillement*. D'ailleurs, se demande Henri Godard, « comment ne serait-il pas sensible à la thématique baudelairienne de la nuit qui tombe sur la ville, lui à qui la nuit fournit le thème-symbole de tout son roman²⁰ ? » Nous sommes ainsi parvenus à la page où il est question de notre sonnet. Il s'agit d'un passage où on lit simplement : « La nuit est sortie de dessous les arches²¹ ». D'après Henri Godard ce passage fait référence aux vers de *Recueillement* : « Surgir du fond des eaux le Regret souriant, // Le Soleil moribond s'endormir sous une arche ».

Là où la note de l'écrivain s'arrête, en se limitant à signaler une présence cachée, notre intervention commence. L'hypothèse que nous entendons adopter se fonde sur la conviction que le rapprochement avec *Recueillement* va bien au-delà d'un simple renvoi. La particularité de la citation consiste même dans sa capacité à se développer en dehors de cette phrase. Essayons de nous aventurer dans le réseau des signaux

18. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 355. Voir Serge Gavronsky, « Proust dans l'appareillage célinien », dans *Céline colloque de Paris*, 17-19 juillet 1979, Société d'études céliniennes, 1980, p. 71 ; Stephen Day, « Imagination et parodie dans *Voyage au bout de la nuit* », art. cit., p. 60, et Jean-Pierre Damour, *Louis-Ferdinand Céline. Voyage au bout de la nuit*, PUF, 1985, p. 102.

19. Marie-Christine Bellosta, *Céline, op. cit.*, p. 183. Comme d'autres possibles modèles céliniens, Marie-Christine Bellosta signale le portrait de Lola Montès, peint par Édouard Manet en 1862, et le personnage de Lola Lola, personnage du film *Der blaue Engel* de Joseph von Sternberg (*L'Ange bleu*, 1930).

20. Henri Godard commente « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline, Gallimard, coll. Foliothèque, 1991, p. 51.

21. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 288.

céliniens qui constituent la trame du « chapitre » (en acceptant cette dénomination impropre). Notre objectif sera de démontrer que le renvoi à *Recueillement* ne se limite pas à une allusion sporadique mais constitue le centre d'un véritable tissu verbal.

L'épisode en question appartient à la section finale du *Voyage*, et dans l'édition de la Pléiade il occupe environ cinq pages ; nous nous intéresserons en particulier à la deuxième. À partir des toutes premières lignes, Bardamu revient à sa maison de Rancy après avoir rencontré un collègue près de l'Institut Bioduret Joseph à la Vilette. Il est très préoccupé par les mauvaises conditions d'un jeune voisin, Bébert. Après avoir traversé la rue Bonaparte, bienveillante et gracieuse, il s'arrête devant la Seine, probablement entre le pont du Carrousel et le pont des Arts, incertain si passer de l'autre côté (là où, dit-il, « commençaient mes ennuis²² »). Apparaît à ce moment une citation, reliée au thème du paysage fluvial. En ironisant sur sa propre irrésolution face à la nécessité de franchir la Seine, Bardamu s'exclame : « Tout le monde n'est pas César ! »

Malgré son ton badin, le mot révèle la fonction que la culture classique assume dans la prose de Céline. En particulier, ce repère érudit précède ce que le romancier dira à propos de son père dans *Mort à crédit* : « Il faisait des phrases entières latines. Ça lui revenait aux grands moments²³. » Et l'on peut également relever un solennel : « Alea Jacta²⁴ ! » Dans notre cas, toutefois, le dé n'est pas jeté, et le héros, incertain et hésitant, préfère attendre la nuit en deçà de son Rubicon, en passant les heures qui le séparent du coucher de soleil près de quelque pêcheur.

Avec une méditation axée sur la fin de la jeunesse, l'image de la Seine et de son lent flux se joint à l'image du temps, ou pour mieux dire d'un Temps baudelairiennement glorifié par la majuscule :

On découvre dans tout son passé ridicule tellement de ridicule, de tromperie, de crédulité, qu'on voudrait peut-être s'arrêter tout net

22. *Ibid.*, p. 287.

23. Céline, *Mort à crédit*, éd. cit., p. 690. Voir aussi Françoise Waquet, *Le Latin ou l'empire d'un signe. XVII^e-XX^e siècle*, Albin Michel, 1998.

24. Céline, *Mort à crédit*, éd. cit., p. 689.

VALERIO MAGRELLI

d'être jeune, attendre la jeunesse qu'elle se détache, attendre qu'elle vous dépasse, la voir s'en aller, s'éloigner, regarder toute sa vanité, porter la main dans son vide, la voir repasser encore devant soi, et puis soi partir, être sûr qu'elle s'en est bien allée sa jeunesse et tranquillement alors, de son côté, bien à soi, repasser tout doucement de l'autre côté du Temps pour regarder vraiment comment qu'ils sont les gens et les choses²⁵.

Dans son mouvement complexe, la longue période traduit la séparation spatiale opérée par la Seine, dans une sorte de barrage chronologique confié à l'image du Temps, jusqu'au moment où la libération finale (« et puis soi partir ») permet au sujet de se situer de l'autre côté de l'existence, pour atteindre finalement la vérité des objets et des personnes (« pour regarder vraiment comment qu'ils sont »). Voilà donc le prélude à la page qui nous intéresse, et que nous reproduisons *in extenso* :

Au bord du quai les pêcheurs ne prenaient rien. Ils n'avaient même pas l'air de tenir beaucoup à en prendre des poissons. Les poissons devaient les connaître. Ils restaient là tous à faire semblant. Un joli dernier soleil tenait encore un peu de chaleur autour de nous, faisant sauter sur l'eau des petits reflets coupés de bleu et d'or. Du vent, il en venait du tout frais d'en face à travers les grands arbres, tout souriant le vent, se penchant à travers mille feuilles, en rafales douces. On était bien. Deux heures pleines, on est resté ainsi à ne rien prendre, à ne rien faire. Et puis la Seine est tournée au sombre et le coin du pont est devenu tout rouge du crépuscule. Le monde en passant sur le quai nous avait oubliés là, nous autres, entre la rive et l'eau.

La nuit est sortie de dessous les arches, elle est montée tout le long du château, elle a pris la façade, les fenêtres, l'une après l'autre, qui flambaient devant l'ombre. Et puis, elles se sont éteintes aussi, les fenêtres.

Il ne restait plus qu'à partir une fois de plus.

Les bouquinistes des quais fermaient leurs boîtes. « Tu viens ! » que criait la femme par dessus le parapet à son mari, à mon côté, qui refermait lui ses instruments, et son pliant et les asticots. Il a grogné et tous les autres pêcheurs ont grogné après lui et on est remonté,

25. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 288.

CÉLINE LECTEUR DE *RECUEILLEMENT*

moi-aussi, là-haut, en grognant, avec les gens qui marchent. Je lui ai parlé, à sa femme, comme ça pour lui dire quelque chose d'aimable avant que ça soye le nuit partout. Tout de suite, elle a voulu me vendre un livre. C'en était un de livre qu'elle avait oublié de rentrer dans sa boîte à ce qu'elle prétendait. « Alors ce serait pour moins cher, pour presque rien... » qu'elle ajoutait. Un vieux petit « Montaigne » un vrai de vrai pour un franc. Je voulais bien lui faire plaisir à cette femme pour si peu d'argent. Je l'ai pris son « Montaigne »²⁶.

Avant de revenir à cette scène, il faut en résumer la suite. Après le glissement de l'ombre sur le Louvre (c'est-à-dire « le château » au delà du fleuve), après la rencontre avec les bouquinistes et l'achat d'un exemplaire des *Essais*, Bardamu s'adonne à une extraordinaire parodie de Montaigne. Il propose une réécriture de la lettre que le philosophe avait envoyée à sa femme à propos de la mort de leur fils, lettre dans laquelle est mentionnée une autre lettre sur le même argument, celle que Plutarque avait adressée à sa propre femme. Au milieu de ces jeux mimétiques, Bardamu confesse que son intérêt pour ces textes dérive de la préoccupation pour Bébert, son voisin malade. À la lamentation pour la fin de la jeunesse qui ouvrait le chapitre, répond la peur pour la santé du jeune garçon.

Avec son énergie caractéristique, Céline nous conduit au cœur d'une poétique centrée sur l'amour pour les êtres humains, nourrie de piété pour les humbles et les opprimés. Ce qui suscite la fureur de l'écrivain, c'est le ton de résignation et d'indifférence avec lequel Montaigne voudrait consoler sa femme, en essayant de cacher sa douleur, au lieu de la reconnaître et de l'affronter. Comme pour démasquer toute forme d'hypocrisie respectabilité, le chapitre se poursuit avec la description d'un cochon torturé par la foule. L'atroce rituel, qui s'accomplit place Blanche, est une réponse implicite à toute tentative d'édulcorer la violence de la condition humaine. Le chapitre se termine avec le retour du héros chez lui. Toutefois, afin que s'accomplisse cet authentique *nostos*, Bardamu, avant de s'endormir, se demandera si le jeune garçon est encore vivant.

Telle est donc la trame des cinq pages qui nous intéressent, et qui se situent à l'intérieur de la réflexion baudelairienne sur la figure du flâneur.

26. *Ibid.*, p. 288-289.

La lignée généalogique est évidente, caractérisée par l'amour des randonnées parisiennes et par la haine aussi bien pour la campagne, que pour la nature en général, haine que Céline partage avec l'auteur des *Fleurs du Mal*. « La nature », écrit Céline, « est une chose effrayante et même quand elle est fermement domestiquée, comme au Bois, elle donne encore une sorte d'angoisse aux véritables citoyens²⁷ ». Comme preuve de cela, on a remarqué que les balades de Bardamu privilégient toujours l'espace urbain, bien qu'elles confirment « la transformation de la promenade en errance et la déchirure du rapport promeneur/ville »²⁸. C'est ce que notre chapitre montre de façon éloquente, avec le va-et-vient du protagoniste, à pied, entre la banlieue et le centre de Paris, entre la désolation périphérique de Rancy et l'atmosphère de recueillement offerte par les bords de la Seine.

Mais il faudra observer attentivement ce qui nous concerne le plus. Le début est délicat, une sorte d'aquarelle, avec une scène de pêche qui se dessine dans le crépuscule. Il est bien de noter avant tout l'apparition d'un aimable « dernier soleil », qui jette sur cette page la même atmosphère du soir de *Recueillement*. En rapprochant le sonnet de Baudelaire de la page de Céline, on peut aisément noter le recours à deux verbes, tels que « sourire » et « se pencher », présents dans les v. 11 et 9 du sonnet et dans les premières lignes du texte de Céline (« tout souriant le vent, se penchant à travers mille feuilles, en rafales douces²⁹ »). Mais les signaux s'intensifient, et peu de lignes après apparaît le substantif, baudelairien par excellence, de « crépuscule » (ce passage a été cité dans une célèbre analyse de Leo Spitzer³⁰).

Nous sommes ainsi arrivés au passage qui a attiré l'attention d'Henri Godard, c'est à dire au paragraphe qui s'ouvre avec ces mots :

27. *Ibid.*, p. 55.

28. Gianfranco Rubino, « Percorrere la città », dans *Interni urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, a cura di Gianfranco Rubino e Gabriella Violato, Roma, Bulzoni, 2005, p. 285. Voir aussi Paolo Tamassia, « Città, metropoli, banlieue. Forme e valore simbolico del fenomeno urbano in *Voyage au bout de la nuit* di Céline », *ibid.*, p. 179-203, et Alain Cresciucci, *Les Territoires céliens. Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L.-F. Céline*, Klincksieck, 1990.

29. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 288.

30. Leo Spitzer, « Une habitude de style (Le rappel) chez M. Céline » [1935], dans *Louis Ferdinand Céline, Cahiers de l'Herne*, n° 2, 1965, p. 158.

« La nuit est sortie de dessous les arches. » La ressemblance avec le poème de Baudelaire est évidente, et il est facile d'affirmer que cette phrase évoque le dernier tercet de *Recueillement*, en unissant la préposition et le substantif du douzième vers (“sous une arche”) à la personnification du quatorzième (“Nuit”). À ce point précisément, au moment où l'auteur se détache de *Recueillement*, il se passe quelque chose d'étrange. Céline, en fait, accomplit un mouvement inattendu. Précédée d'une série de petits indices lexicaux, l'insertion du poème dans la prose semblerait terminée. Tout au contraire, en un magnifique coup de théâtre, au moment même de conclure le jeu, Céline le reprend et, au lieu d'abandonner son Baudelaire après l'avoir cité, il s'engage en une surprenante variation sur le même thème pour exhiber l'invention la plus remarquable.

Nous nous référons à la rencontre de Bardamu avec une bouquiniste, qui le convaincra d'acheter, à prix d'occasion, un petit livre, « un vieux petit “Montaigne” ». Comme on l'a observé, cette œuvre sera l'objet d'un bref et féroce exercice de style, un tour de force parodique qui fera résonner « le côté sordide et sans appel de la mort³¹ ». Il s'agit de la réécriture de la lettre dans laquelle l'auteur des *Essais* consolait sa femme de la perte de leur enfant. En quelques lignes nous assistions ainsi à l'évocation de trois femmes, celle du bouquiniste, celle de Montaigne et celle de Plutarque. Parmi elles, toutefois, il n'y a que la première qui nous intéresse vraiment. Examinons sa fonction narrative.

Après la longue description du paysage et de la psychologie de ses habitants, la bouquiniste prend deux fois la parole, en ayant recours à la première personne. Sur le plan stylistique, le choix est assez notable, puisque l'irruption du discours direct, avec son ton dur et grossier, déchire le tissu verbal jusqu'alors patiemment tramé. Nous avons déjà commenté la deuxième intervention, destinée à happer le client : essayons maintenant d'analyser la première. Tandis que la nuit sort de dessous les arches, la femme, du haut du pont, s'adresse en criant à son mari. Grâce au substantif « parapet » (proche des « balcons » du sonnet), le renvoi à *Recueillement* semblerait évident, mais il ne faut pas s'arrêter à ce seul élément : le lien avec Baudelaire est en vérité beaucoup plus

31. André Smith, *La Nuit de Louis-Ferdinand Céline*, Grasset, 1973, p. 36.

consistant. En fait, le vrai point de contact consiste dans le cri de la commerçante. Son bruyant appel (« Tu viens! ») rappelle la douce invitation qui résonne dans le huitième vers du poème, là où le sujet se tourne vers la personnification de la « Douleur » en l'exhortant à s'approcher. C'est-à-dire que Céline désigne ce lieu stratégique du sonnet, là où apparaît son unique enjambement: « Viens par ici, / Loin d'eux ».

Or, par rapport à cette page, on pourrait dire que le passage du *Voyage* présente une situation renversée. En engageant un curieux jeu spéculaire avec son modèle, c'est la femme qui prend la parole, en tant que personnage désigné par un genre grammatical différent de celui du protagoniste. Destinataire du « Viens par ici » de *Recueillement* c'est ici la figure féminine qui s'exclame « Tu viens! », pour exhorter son mari à fermer la boîte. Ainsi, le changement subi par l'interlocutrice sur le plan énonciatif (en passant du récepteur à l'émetteur), et l'abaissement qui lui est imposé sur le plan représentatif (en passant de la muse protectrice à une simple marchande), achève ce processus parodique qui caractérise toute l'économie de la citation célinienne.

À partir de ces remarques, nous pouvons aisément voir que dans cette page de Céline, grâce à une série d'éléments facilement vérifiables, l'allusion à Baudelaire se propage dans quatre paragraphes. La forme de cette propagation est claire: en réduisant la noble figure de la « Douleur » au rang d'une pauvre bouquiniste, en transformant en un cri de marchande l'unique, et fondamental enjambement du poème, Céline accomplit d'avance, même s'il le fait d'une façon cachée, ce qu'il réalisera de façon spectaculaire avec la « traduction » de la lettre de Montaigne. La même page, donc, produit deux types de réécriture mimétique: la première, cachée, de Baudelaire, la seconde, manifeste, de Montaigne, pour démontrer que le *Voyage*, chef-d'œuvre du style « oral », est en réalité parcouru d'un contrepoint d'échos littéraires.

« C'en était un de livre qu'elle avait oublié de rentrer dans sa boîte », affirme le narrateur en se référant au volume que la bouquiniste lui vend. La même chose, en un certain sens, pourrait se dire des *Fleurs du Mal*: à la manière des *Essais*, l'œuvre de Baudelaire n'est pas fermée sous clef à l'arrivée de la nuit. Elle reste libre et continue à circuler, en laissant son empreinte sur une des plus touchantes séquences du *Voyage au bout de la nuit*.

Mais ce n'est pas tout. La confirmation du lien profond entre le sonnet et la scène analysée, nous est offerte par d'autres indices, disposés au long des trois pages qui suivent. La première scène concerne le meurtre d'un cochon place Blanche. Selon Stephen Day, cette scène constitue un deuxième « test » littéraire, après celui qui se confronte avec Montaigne (pour nous, il s'agirait plutôt d'un troisième test, après l'apparition de *Recueillement*). Avec ce morceau choisi, Céline aurait en fait voulu évoquer *La Mort du loup*, bien qu'en un sens exclusivement négatif. Il s'agirait d'un énième renversement du modèle, c'est-à-dire de la critique de l'attitude stoïque qui inspirait le poème de Vigny. Du faux héroïsme face à la mort d'autrui (l'auteur des *Essais* qui console sa femme pour la disparition de leur fils), on passe à l'impossible héroïsme face à sa propre mort (avec la transformation du vaillant loup en porc affolé) : « Comme dans sa transposition de la lettre de Montaigne », écrit Stephen Day, et, pourrions-nous ajouter, comme dans celle des vers de Baudelaire, « les images et les termes nobles de Vigny sont remplacés par des expressions populaires. Mais ici, au fur et à mesure de la parodie, le message originel semble se déformer, puis craquer³². »

Compte tenu de cette lecture, nous pouvons poursuivre notre tentative d'illustrer le récit de Céline à la lumière de *Recueillement*. Au risque de forcer notre interprétation, il semble possible d'établir un parallèle entre les vers de Baudelaire et la scène de l'abattage du porc. Les passants se pressent tout autour de l'animal : « C'était la foule [...] Les gens lui tortillaient les oreilles histoire de l'entendre crier³³. » À bien voir, dans le texte de Céline, « les gens » avaient déjà été évoqués à deux occasions, pour souligner l'opposition entre l'heureuse petite communauté des pêcheurs situés sur les bords de la Seine, et le chaos du trafic en haut, au niveau de la rue. La première apparition faisait allusion à une séparation entre deux groupes (« Le monde en passant sur le quai nous avait oubliés là, nous autres, entre la rive et l'eau³⁴ ») ; la seconde, au contraire, déclarait l'inéluctabilité d'une obligation désagréable (« Il a grogné et tous les autres pêcheurs ont grogné après lui et on est remonté, moi-aussi, là-

32. Stephen Day, « Imagination et parodie dans *Voyage au bout de la nuit* », art. cit., p. 61.

33. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 290.

34. *Ibid.*, p. 288.

haut, en grognant, avec les gens qui marchent »). Dans les deux cas, il en résultait un fort sentiment d'étrangeté entre la petite compagnie et le reste de la foule.

Or dans la scène qui se déroule place Blanche, ce même écart s'accroît ultérieurement, puisque l'opposition ne regarde plus deux groupes de personnes. Maintenant nous avons d'un côté la foule tout court, à laquelle appartient le héros qui observe l'événement, de l'autre une créature humanisée, sinon déifiée. En fait, malgré le registre vulgaire et profane, tout le passage trahit la présence du modèle christologique : il s'agit là d'une véritable réécriture de la flagellation. La pauvre bête gémit « comme un homme qu'on dérange, mais alors énormément », sans savoir « comment échapper aux hommes ». La violence contre le cochon devient intolérable : « Il hurlait encore plus fort à cause de la douleur ». Néanmoins, devant tant de souffrance, « on riait davantage [...]. On rigolait. » La morbide curiosité suscitée par les tourments de la victime est si grande qu'il faudra l'intervention des agents de police pour disperser « les groupes »³⁵. Pour compléter le tableau, tandis qu'un petit chien déchire les chairs du porc, Céline s'arrête sur le boucher, qui parle avec ses clients en maniant un « grand couteau ». Et à ce moment on relève une remarque, rapide et ambiguë, d'ordre sexuel : « Au mariage de sa fille il ne s'amuserait pas davantage. »

La scène est désormais complète. Nous nous trouvons face à une ample description sacrificielle, qui nous permet d'établir plusieurs rapprochements avec *Recueillement*. On reste frappé par les affinités entre les personnages de Céline et la « multitude vile » des mortels dont il est question dans le deuxième quatrain, inspiré d'Horace et de Pascal. Il est difficile d'imaginer une « fête servile » plus féroce que celle qui apparaît dans le passage du *Voyage*. « Sous le fouet du Plaisir » la foule s'acharne contre la proie, en la traquant et en la torturant, jusqu'à la voir tomber sous les coups d'un « bourreau sans pitié ». L'épouvantable vision se termine avec l'arrivée de la nuit, la nuit qui chez Céline, « ouvre l'espace au rêve³⁶ » ; au cauchemar plutôt, puisque à la rencontre avec le cochon destiné à être égorgé, fait suite la triste contemplation d'un cimetière.

35. *Ibid.*, p. 290.

36. Yves Lavoine, « *Voyage au bout de la nuit* » de Céline, Hachette, 1964, p. 75.

Du haut du pont de Caulaincourt, Bardamu regarde les premières lumières de Rancy, « au-delà du grand lac de nuit qui est sur le cimetière³⁷ ». En réalité, Rancy est une banlieue inventée, située au nord-ouest de la capitale, et correspondant plus ou moins à Clichy-la-Garenne. Selon Jean-Michel Rabaté, il s'agit d'une zone métropolitaine qui peut être définie comme « rance », et plus semblable aux grandes villes-dortoirs américaines qu'à Paris. C'est dans cet enfer urbain petit-bourgeois que Bardamu a voulu s'installer, en ouvrant un cabinet de médecin où il survit à peine, avec une foule de malades sans le sou auxquels il ressemble toujours plus. D'ici on le voit souvent partir vers le centre de la ville, pour revenir très tard, toujours à pied. Ce qui nous intéresse, toutefois, c'est qu'en tant que lié au thème de la nuit, ce trajet réitéré a une valeur emblématique³⁸.

La page sur le cimetière est suivie d'une série de réflexions sur le rapprochement entre l'idée de la nuit et celle de la mort. Au centre du tissu urbain, l'espace des défunts, privé d'illumination, apparaît comme une immense zone obscure. Au pont sur la Seine, d'où l'on voyait couler le fleuve de la vie, se substitue le pont de Caulaincourt, donnant sur le vaste lac, ténébreux et immobile, formé par l'étendue des tombeaux. Il s'agit d'un obstacle très difficile à franchir, puisque le protagoniste, pour arriver chez lui à Rancy, est obligé de contourner cet immense trou : « C'est si loin ! Alors on dirait qu'on fait le tour de la nuit même, tellement il faut marcher de temps et des pas autour du cimetière pour arriver aux fortifications³⁹. » Céline exprime ici un concept central : « On fait le tour de la nuit même », suggérant au lecteur la tentation de modifier le titre du roman, comme s'il s'agissait d'un *Voyage "autour" de la nuit...*

On découvre ainsi un nouveau point de contact possible entre le poème et le roman : si dans l'*excipit* de *Recueillement* nous sommes invités à écouter « la douce Nuit qui marche », ici, au contraire, c'est le héros qui

37. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 290.

38. Jean-Michel Rabaté, « Beckett et la poésie de la Zone (Dante... Apollinaire. Céline... Lévi) », dans *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Poetry and Other Prose / Poésies et autres poésies*, édité par Matthijs Engelberts, Marius Buning & Sjef Houppermans, Amsterdam-New York, Rodopi, 2000, p. 76.

39. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. cit., p. 290.

doit marcher (« il faut marcher de temps et des pas ») pour faire le tour « de la nuit même ». Mais durant le pénible détour du lac-cimetière, une nouvelle figure émerge, au premier plan. C'est la vendeuse de fleurs, « qui attend toujours là, les morts qui passent d'un jour à l'autre, d'une heure à l'autre⁴⁰ ». La tonalité funèbre qui caractérise la quotidienne arrivée des cadavres, réveille l'image de Bébert malade. Il s'agit d'un souvenir obsédant. Mais Bardamu, maintenant, prend la parole en tant que médecin, en analysant ses actes jusqu'à s'absoudre : « Rien à me reprocher. C'était pas ma faute⁴¹. » Si on est bien loin des « remords » que la vile multitude des mortels va recueillir dans la fête servile du sonnet, néanmoins ce sentiment de culpabilité, remarqué aussi par Stephen Day⁴², n'est pas sans constituer un autre trait psychologique susceptible de rapprocher le texte de Baudelaire de celui de Céline.

L'action racontée dans les trois derniers paragraphes des pages analysées est située dans l'appartement du narrateur. Dans le premier paragraphe, l'image de la nuit revient, légèrement métamorphosée, réduite à un élément privé, domestique : « C'était froid et silencieux chez moi. Comme une petite nuit dans un coin de la grande, exprès pour moi tout seul. » L'énorme obscurité qui règne sur le cimetière de Rancy se transforme ici en une petite portion de ténèbres. Pourtant, abandonnant un pareil repli intimiste, le deuxième paragraphe est traversé par des retentissements et des bruits qui viennent de la pièce où se trouve le malade : « De temps en temps montaient des bruits des pas et l'écho entraînait de plus en plus fort dans ma chambre, bourdonnait, s'estompait... Silence. »

L'acoustique de cette scène, avec ses sonorités qui arrivent amorties du lit d'un mourant, nous ramène à *Recueillement*, et à la similitude entre le bruit des pas nocturnes et le froissement d'un linceul. Mais c'est surtout le troisième et dernier paragraphe qui montre de la façon la plus convaincante la proximité entre les vers et la prose, lorsque la pensée du médecin revient à nouveau, inéluctablement, sur le sort de son patient. Au même moment, la figure de la nuit, déjà comparée à la noire surface d'un cimetière, finit par évoquer l'image d'un cercueil, ou pour mieux

40. *Ibid.*, p. 291.

41. *Ibid.*

42. Stephen Day, « Imagination et parodie dans *Voyage au bout de la nuit* », art. cit., p. 61.

CÉLINE LECTEUR DE *RECUEILLEMENT*

dire d'un sommeil-cercueil : « J'ai fini par m'endormir sur la question, dans ma nuit à moi, ce cercueil, tellement j'étais fatigué de marcher et de ne trouver rien. »

Ici la présence hypotextuelle de Baudelaire, ou du moins l'écho de son poème, nous touche sous différents aspects. Il suffit de penser à l'apparition, à l'intérieur de deux vers, des substantifs « linceul » et « Nuit », et du verbe « marcher », auxquels correspondent, dans une ligne du roman, les mots « nuit » et « marcher » (avec la variante de « cercueil » pour « linceul »). Encore plus remarquable est la présence du verbe à l'infinitif « s'endormir », qui ouvre le second tercet de *Recueillement* (en relation avec un « soleil moribond »), et qui revient : « m'endormir », dans la dernière période de la scène célinienne.

Certes, par rapport au registre parodique que nous avons décelé grâce à Henri Godard, les traces du modèle sont maintenant devenues décidément plus faibles. Toutefois l'on peut dire que le timbre des *Fleurs du Mal* ne cesse de se propager tout au long du chapitre. Nous pouvons suivre ainsi la lente irradiation du sonnet, comme si le narrateur voulait parcourir pas à pas tout son développement. Comme si, dans ces quelques pages du roman, le voyage de Céline pénétrait jusqu'au bout une nuit saturée des poisons baudelairiens.

Traduit de l'italien par Annie Oliver.

Gianfranco Contini

« Sans rythme¹ »

« Une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime » (OC I, 275) : telle est la célèbre définition que donne la lettre-dédicace à Hous-saye du modèle idéal baudelairien. Mais l'on sait très bien que, même en l'absence de rimes, il serait difficile de qualifier une telle réalisation d'arythmique, si ce n'est dans le sens restrictif de l'absence de recherche systématique d'une répétition de mesures. Dans cette même dédicace se reflète à rebours la phénoménologie des *Petits poèmes en prose* à proprement parler, dont le centre est fondé sur la fréquence d'hémistiches d'alexandrins, à la limite de la répétition immédiate, et donc de la reconstitution du vers.

Il suffit d'examiner la structure du premier paragraphe pour y trouver la preuve du caractère non aléatoire des faits (ce qui en soi n'est pas synonyme d'intention consciente). Ce paragraphe se termine en effet par un alexandrin. « J'ose vous dédier le serpent tout entier », donc l'infraction au canon réside seulement dans la rime interne, qui à son tour rime avec l'« amuser » qui précède ; cela semble être le seul cas de rythme renforcé par la rime, même s'il s'agit d'une rime pauvre, d'une rime très peu baudelairienne, dépourvue de véritable pertinence. Or, dans chaque clause de ce paragraphe (avant une forte pause, signalée dans la typographie par un point, ou, dans un seul cas, par un point virgule) il y a un hémistiche (« le lecteur sa lecture », « se rejoindront sans peine », « peut exister à part ») : sa position rend probable le fait que cette mesure soit

1. Paru en italien dans *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, t. I, p. 481-496. La dernière partie de l'article est consacrée à Saint-John Perse.

signifiante, alors que les exemples internes à eux seuls (« puisque tout, au contraire », « seront assez vivants », etc.) ne seraient pas concluants.

Certaines autres clausules sont des alexandrins (« alternativement et réciproquement », « nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur » suivant « cette combinaison »), rendant tout aussi incontestables les alexandrins internes (« dont on ne pourrait pas rire, sans injustice », « car je ne suspends pas la volonté rétive »). La seule exception semblerait être alors « intrigue superflue », hémistiche hypermétrique d'une syllabe, s'il n'était précédé d'un hémistiche lié syntaxiquement, qui contient en effet la détermination « au fil interminable » : la somme produit un alexandrin doublement hypermétrique plus semblable qu'aucun autre au mouvement d'un alexandrin classique, et en particulier d'un alexandrin baudelairien, « au fil interminable + d'une intrigue superflue ». Comme alexandrins hypermétriques on trouvera aussi « n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux ? » et même l'alexandrin final de la dédicace (insolite par le ce emphatique), « d'accomplir juste ce qu'il a projeté de faire ».

Aux alexandrins croissants à droite (qui glissent sur le e muet, intrigue, appelé, projeté, qui n'est plus le centre d'une syllabe) s'opposent ce que l'on peut appeler les alexandrins croissants à gauche, caractérisés par des hémistiches à gauche en -ie(s) qui n'entrent pas en synalèphe avec une voyelle initiale à droite. C'est le cas de « ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite », qui est donc en réalité, selon l'orthodoxie traditionnelle, la somme de deux hémistiches. Au début d'un paragraphe, place presque aussi visible que la clausule, on peut par exemple trouver un nombre impair d'hémistiches : un : « Mais, pour dire le vrai », mais aussi jusqu'à trois : « Quel est celui de nous / qui n'a pas, dans ses jours / d'ambition, rêvé ». C'est de la fusion syntaxique de couples d'hémistiches semblables que naît l'alexandrin, dont le dernier exemple est « du croisement de leurs innombrables rapports ».

Une même analyse peut être élargie, avec des résultats non moins probants, à chacun des poèmes en prose. On peut en citer qui offrent un intérêt général. Ainsi, la clausule/hémistiche apparaît dès le premier poème (*L'Étranger*), « les merveilleux nuages ! » dont la mesure rappelle, à un intervalle de quelques syllabes inévitables (« là-bas...là-bas... »), son parallèle syntaxique « les nuages qui passent... ». En grand nombre viennent à notre rencontre les alexandrins pleins, parfois parmi les plus

« SANS RYTHME »

extraordinaires que Baudelaire ait écrits : « au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre » (*Le Fou et la Vénus* ; si l'on tient compte de l'élément qui précède cet ajout, « Mais l'implacable Vénus regarde », où s'isole l'hémistiche « l'implacable Vénus », l'on obtient le double souvenir de la fin de *Don Juan aux Enfers*, « Mais le calme héros [...] / Regardait le sillage [...] », et de celui de *L'Homme et la mer* qui précède : « [...] ô frères implacables ! ») ; « servir de confident aux douleurs solitaires » (*Les Veuves*) ; « est incommunicable, + même entre gens qui s'aiment ! » (*Les Yeux des pauvres*) ; « Mon Dieu ! Seigneur, mon Dieu ! faites que le diable / me tienne sa parole ! » (*Le Joueur généreux*) ; « graviter vers la gloire ou vers le déshonneur » (*Les Vocations* ; après une cascade rythmique où se succèdent un alexandrin, « allant, à son insu, selon les circonstances », et un double hémistiche, « mûrir sa destinée, scandaliser ses proches »). La combinaison se complique si une clausule en alexandrin répond, en se mordant la queue, à une attaque en alexandrin : *À une heure du matin* commence avec « Enfin ! seul ! On n'entend plus que le roulement » et se termine par « ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! », laissant de côté les paliers intermédiaires. Il faut noter également cette figure que nous offre *Le « Confiteor » de l'artiste* : ouvert par un très bel alexandrin doublement croissant (« Que les fins de journées + d'automne sont pénétrantes »), il se poursuit avec des alexandrins de même irrégularité au début de chaque paragraphe (« délice que celui de noyer son regard », « Toutefois, ces pensées, + qu'elles sortent de moi »), mis à part le dernier qui est compensé par un hémistiche final (« avant d'être vaincu »).

Bien entendu, cette anthologie d'alexandrins-hors-les-vers perdrait certains de ses exemples les plus illustres si elle négligeait, outre les alexandrins internes, ceux de la fin, si ce n'est d'un poème, du moins d'un paragraphe : « remplissait la maison de ses glapissements » (*Le Désespoir de la vieille*, où chaque clausule est un hémistiche, « sans dents et sans cheveux », « des mines agréables », « que nous voulons aimer ! »), « la curiosité et l'admiration », « minute par minute + seconde par seconde ! » (*La Chambre double*, touffu d'alexandrins internes, « il n'est plus de minutes, + il n'est plus de secondes ! », « ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui », « mais si plein de dégoût, un seul objet connu »).

Il faut considérer avec une attention toute particulière les trois poèmes portant le titre *Spleen*, *La Chevelure* (avec le poème en prose

Un hémisphère dans une chevelure, qui est un double hémistiche acéphale), *L'Invitation au voyage*, *Le Crépuscule du soir*. En vérité on ne trouve un rapport direct avec les vers que dans le premier cas : les deux autres textes poétiques, et en particulier *L'Invitation au voyage* qui n'a aucun rapport avec l'alexandrin, en sont déjà si loin qu'ils n'ont pas laissé de traces formelles dans leurs homonymes en prose. Avec *La Chevelure* se pose au contraire un problème de chronologie relative, que d'aucuns ont même tenté de résoudre dans le sens contraire de celui qui est évident pour les deux autres cas, en contradiction avec la succession des premières éditions (1857 pour le poème en prose, 1859 pour le poème en vers). Le point stylistique qui nous intéresse permet de contribuer à trouver la solution.

Le glorieux final de l'avant-dernier quintil sonne ainsi :

Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

(OCI, 27.)

Et voici le finale, distingué syntaxiquement (dans les deux cas précédé par un point virgule), la laisse en prose elle aussi pénultième (les laisses correspondent dans l'ordre au même nombre de strophes) : « sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco. » (OC I, 301.) Il ne semble pouvoir subsister aucun doute sur l'ordre de la réélaboration : il serait surtout invraisemblable qu'il suffise d'une chiquenaude, qui inverserait exactement l'ordre des termes, pour obtenir un alexandrin aussi sublime (l'issue en prose, dans son anormalité, serait « du goudron, du musc, de l'huile de coco », du plus étendu au moins étendu, concevable uniquement de façon polémique (l'ordre dans son unité primitive, c'est-à-dire l'hémistiche, est en effet l'ordre normal). Toutefois il faut bien remarquer, qu'ainsi faisant, l'on ne poursuit pas, ou du moins l'on n'obtient pas une mise en prose radicale qui éliminerait toute trace de langage poétique (que l'on songe aux vestiges d'hexamètres qui perdurent dans des mises en prose telles que le fragment de *La Haye* ou le *Pseudo-Turpin*) : si « rivages » à la place de « bords » efface l'empreinte du vers, « odeurs combinées » à la place de « senteurs confondues » fait perdurer

« SANS RYTHME »

l'hémistiche, en n'introduisant que la baisse du ton propre à la prose. Dans cette laisse, du reste, est introduit *ex novo* un splendide alexandrin, « resplendir l'infini de l'azur tropical », outre les hémistiches « je respire l'odeur » et « à l'opium et au sucre ». Baudelaire, malgré tout, parle, pour ainsi dire, naturellement en alexandrins, ou en fragments d'alexandrins, même là où il les atténue et les réduit.

La preuve de l'antériorité du vers, nous la trouvons dans la chute de la quatrième strophe : « D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur ». Dans la première rédaction en prose, on lit : « sur un ciel immense où frémit une chaleur éternelle », dans la version définitive : « sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur ». Si vraiment le texte en vers suivait un texte originel en prose, cela se transformerait – et l'hypothèse d'une réécriture double et presque contemporaine ne serait pas absurde – à la fois en poésie (où serait utilisé « on frémit ») et en prose (où serait utilisé « immense »). Dans ce cas comme dans l'autre, plus simple, là où la poésie vient en premier on assiste, quoiqu'il en soit, à la reconstruction, sinon d'un alexandrin impeccable, du moins d'un double hémistiche, « immense où se prélassent + l'éternelle chaleur ». Pour l'obtenir, on réélabore à partir du vers ou, selon l'hypothèse la plus vraisemblable, on récupère du premier vers, « l'éternelle chaleur ». La laisse s'enrichit des hémistiches « de chants mélodiques » et (le second n'étant présent que dans la troisième et dernière rédaction, *Un hémisphère...*) « fines et compliquées ».

Des ajouts similaires, mais peut-être de facture moins passionnante, se rencontrent dans chaque laisse, mise à part la cinquième, pleinement en prose. La première en montre au début (absolu, donc) « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps l'odeur » et « plonger tout mon visage, + comme homme altéré » ; la seconde, à l'attaque « si tu pouvais savoir », à la partie interne « j'entends dans tes cheveux ! » et surtout à la clause « comme l'âme des autres hommes sur la musique » (écho du vers « comme d'autres esprits voguent sur la musique ») ; la troisième, aux hémistiches « contiennent tout un rêve » (reste du vers : « Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve »), « plus vaste [puis *bleu*] et plus profond », au double hémistiche « dont les moussons me portent + vers de charmants climats » (de l'autre « climats » à la rime), et au double hémistiche final « par les fruits, par les feuilles + et par la peau humaine ».

Seule la dernière laisse est réduite, quand « mordre, mordre longtemps » dans *Un hémisphère...* perd un « mordre », et l'alexandrin « mordille tes cheveux solides et crépus » est démantelé par les deux mots de remplacement « élastiques et rebelles », d'autant plus peut-être parce qu'elle est suivie, à la fin du poème et presque comme un reflet du début canonique, par le simili-alexandrin (où « je » est emphatisé) : « il me semble que je mange mes [puis *des*] souvenirs ».

L'écart entre *Le Crépuscule du soir* en vers et le poème en prose homonyme ressort de leur comparaison avec la première édition de ce dernier. Dans cette rédaction plus ancienne toute trace d'alexandrin est absente, mais nous y retrouvons un certain nombre d'hexasyllabes, dont certains en position de démarcation : à la fin d'une phrase (« fait la nuit dans le leur ») ou d'un paragraphe (« éclairent mon esprit ») ou même du poème (« et m'étonne toujours »), et, une fois, au début d'un paragraphe (« Mais j'ai eu deux amis »). Aucun d'eux n'est maintenu dans la rédaction définitive, amplement modifiée, le dernier exemple cité disparaissant d'ailleurs très vite (avec la substitution de « Cependant » à « Mais »). Dans la version définitive, nous retrouvons encore certaines micro-cadences internes (« un excellent poulet », « plus sombre, plus taquin », « d'une fête intérieure ») que le lecteur superficiel pourrait être tenté de considérer comme contraintes et non signifiantes malgré les tonalités sombres qui dominent la fin du poème, si quelques données n'éveillaient son attention. Avant tout : la clausule (devant un point virgule) « sa maîtresse et son fils » est substituée, mais dans la même langue familière, par « sa femme et son enfant » ; comment se fait-il alors que n'interviennent jamais dans cette phénoménologie ni « sa maîtresse et son enfant », ni « sa femme et son fils », si ce n'est parce qu'ils ne respectent pas un schéma, pour ainsi dire congénital, fondamental (en positif ou en négatif) ? Ensuite : la série la plus abondante de corrections, preuve évidente d'une certaine insatisfaction, est, dans la leçon primitive, constituée par la succession de « La venue du soir gâtait les meilleures choses » – à l'identique mais avec « pour lui » inséré après le verbe – et par « Le soir, précurseur des voluptés, lui gâtait les choses les plus succulentes » ; enfin, la leçon définitive, en introduisant « profondes » après « voluptés », calme l'inquiétude de l'auteur (et l'énoncé, si profondément baudelairien, met en symétrie substantif et adjectif, ce dernier étant connoté par une

« SANS RYTHME »

constance phonétique), mais en même temps elle est calmée par le remède habituel de l'hémistiche, « des voluptés profondes ».

On ne sera plus étonné, alors, de constater que le passage du rythme à l'arythmie, signalé aux endroits de démarcation, cède la place, lors d'un examen plus attentif, à un aller-retour qui, de fait, met en cause sans fin, la catégorie même de rythme. Dans le passage du premier au dernier stade de la rédaction définitive, la réduction de l'alexandrin hypermétrique à gauche (consécutif aux véritables alexandrins « du haut de la montagne arrive à mon balcon ») « à travers les nuées transparentes du soir » par le biais de la substitution avec « nues » et celle de l'hémistiche de clause « doux et tendre et brillant ! » par le biais de la suppression de *et brillant* révèlent la perte du rythme. Mais le bénéfice on le voit dans le passage d'« hospice des Antiquailles » à « hospice perché sur la montagne » (presque en contact, d'ailleurs, avec le triple hémistiche où s'embrassent deux alexandrins, « contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons ») ; par l'amplification de « mais sur lui-même » (hérité de la première rédaction) avec l'insertion de « aussi » après « mais » ; par le passage de « les feux des lampes » à « les feux des candélabres » ; par la formation du double hémistiche (à l'ouverture du paragraphe) « On dirait encore une + de ces robes étranges », où « un » suit « d'une ». Ces petites retouches enrichissent un texte où étaient déjà alignés d'autres triples ou doubles hémistiches (« apaisement se fait / dans les pauvres esprits / fatigués du labeur », « les lourdes draperies + qu'une main invisible », « les splendeurs amorties + d'une jupe éclatante »). Plus on s'éloigne dans le temps des distiques du *Crépuscule du soir* poétique, plus abondent à nouveau les atomes du tissu alexandrin.

Si avec *La Chevelure* on avait une dérivation immédiate du texte poétique, et avec *Le Crépuscule du soir* un simple souvenir de son schéma institutionnel, *L'Invitation au voyage* offre une autre situation encore, le souvenir de la base métrique y étant presque complètement oublié, celle-ci étant très éloignée de l'alexandrin qui pourtant domine *Les Fleurs du Mal* (exceptionnellement, des clauses telles que « et mon *dablia bleu* ! » ou « qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ? » rappellent « De tes traîtres yeux » ou « Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble ») ; en revanche ce qui abonde, et d'une façon non moindre que dans les cas examinés jusqu'ici, ce sont les enchaînements d'heptasyllabes et leurs

dérivés, jusqu'à la chute « de l'Infini vers toi ». La confrontation avec les états précédents donne assez de matière pour en mesurer la portée. La première clause de la phrase, « avec une maîtresse chérie », devient dans sa totalité l'hémistiche (hypermétrique) « avec une vieille amie » (précédent déjà « un pays de Cocagne », suivant presque tout de suite l'alexandrin « l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe », puis l'hémistiche « s'y est donné carrière »). Dans le second paragraphe l'alexandrin « où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre » (immédiatement précédé de « riche, tranquille, honnête ») résulte de la suppression de « l'air de prendre », entre « a » et « plaisir », et « [...] l'imprévu sont exclus » remplace « [...] l'imprévu n'existe pas », en s'imbriquant avec « exclus ; où le bonheur est marié au silence », puis « la cuisine elle-même ».) Le troisième paragraphe, qui en constitue une sorte de variation, est saturé d'hémistiches, qui coïncidaient seulement en partie, mais l'alexandrin « qui s'empare de nous dans les froides misères » (même dans son avant-dernier état) substitue un primitif « qui s'empare de notre esprit dans les plus dures misères », presque pour compenser la perte de « ta Mignon, ta Mignon aimée et protégée ».

Dans le paragraphe qui s'ouvre, et c'est le seul, par un alexandrin (« Sur les panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés »), un simple « et » le sépare d'une suite d'hémistiches qui, en son centre, se constitue en alexandrin, ainsi (selon le texte primitif) : « d'une richesse sombre, + vivent discrètement des peintures heureuses, + pleines de calme, comme + les âmes des artistes » ; les interventions suivantes concernaient la partie entre « peintures » et « comme » – actuellement « béates, calmes et profondes » –, en laissant intact l'alexandrin, qui se termine par « béates », et en supprimant uniquement le rythme de l'élément suivant, syntaxiquement artificiel ; mais même cette mince réduction – au fond, c'est comme si l'on rectifiait une équivoque –, trouve une compensation un peu plus loin, quand « âmes civilisées » est amélioré rythmiquement en « des âmes raffinées », compris dans une multitude de clauses semblables. Dans la suite, les hémistiches foisonnent encore, devenant parfois des alexandrins impeccables (« comme dans la maison d'un homme laborieux », « cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses », « tout chargés de richesses, et d'où montent les chants », « tout en réfléchissant les profondeurs du ciel »), et pour un hémistiche qui s'en va (« plus l'âme

« SANS RYTHME »

est délicate », symétrique de « l'éloignent du possible », se dilate en « plus l'âme est ambitieuse et délicate », un autre se maintient à travers la modification (« combien comptons-nous d'heures » pour « combien y a-t-il d'heures »), à l'intérieur d'une phrase ouverte, du reste, par un passage semblable : « Chaque homme porte en lui ». Tant de richesse ne se prête qu'à une seule interprétation, que l'on pourra succinctement énoncer comme une transformation de *L'Invitation au voyage* en un équivalent du poème en alexandrins.

« 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 [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne [...] le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. » (OC I, 276). L'aveu de complicité avec cet insigne auteur, présent dans la dédicace du *Spleen de Paris*, incite ponctuellement à examiner le « précurseur » de chaque proposition formulée au sujet des poèmes en prose, et le présent travail ne peut se soustraire à cette obligation. Il faut dire dès à présent qu'avec tout le bouillonnement d'hémistiches et d'alexandrins que *Gaspard de la Nuit* produit lui aussi, et le fréquent regroupement binaire ou de grade supérieur, en position le plus souvent de clausule, et même souvent de façon significative, on en tire une impression générale totalement différente.

Si le vers archétypique qui domine le *Spleen de Paris* – peu importe le niveau de conscience et de programme – est un alexandrin à mi-chemin entre Racine et *Les Fleurs du Mal*, il ne semble pas fortuit que le motif de *Gaspard de la Nuit* soit composé en alexandrins, mais de façon séduisante, des alexandrins plus en prose que ne sont ceux des *Consolations* de Sainte-Beuve, « Ami, te souviens-tu qu'en route pour Cologne [...] » : c'est le schéma d'un certain Victor Hugo faisant référence à François Coppée, dans l'échantillon duquel figure littéralement, avec le même rythme ternaire, le « Piove. È mercoledì. Sono a Cesena »² (« Il pleut. C'est mercredi. Je suis à Cesena ») d'un Français de 1830 : « Un dimanche, à Dijon, au cœur de la Bourgogne. » La parole de Bertrand est (rétrospectivement) plus basse de plusieurs tons par rapport au *Spleen de Paris*, elle

2. Premier vers du poème *A Cesena* de Marino Moretti (1885-1979). [Note du traducteur.]

appartient en effet au domaine du « pittoresque », et non à celui que Baudelaire lui oppose, et qui est celui d'une vie « plus abstraite », une vie qui n'est autre que le présent éternel.

Dès le premier paragraphe de *Gaspard de la Nuit* l'alexandrin fait une apparition centrale, se répétant en fait à rebours : « Enfance et poésie ! Que l'une est éphémère, et que l'autre est trompeuse ! » ; et il se renouvelle encore, au terme de ce très court paragraphe, dans le similitudinal « ses fleurs sont parfumées + et ses fruits sont amers ». Mais ce caractère lyrique est de courte durée. Ce n'est pas pour rien que les alexandrins suivants sont « joueurs de violons et peintres de portraits » et « s'échappa à son insu une fleur desséchée » et que les hémistiches disséminés sont de la portée de « J'étais un jour assis », « ainsi nommé de l'arme », « et du peintre Guillot », « La toux d'un promeneur » (au début d'un paragraphe), « C'était un pauvre diable » (début de la phrase suivante), « misères et souffrances » (chute de la même phrase), « dans le même jardin », « son feutre déformé », « brosse n'avait brossé » (qui crée un alexandrin avec ce qui précède, en s'enchaînant à l'exemple antérieur, « déformé que jamais », « sa physionomie », « chafouine et maladive », « condamnent à courir », « Nous étions maintenant » (autre début de paragraphe).

Ce sont des exemples dont la qualité semblerait à première vue douteuse à cause de leur nature fondamentalement aléatoire, et j'ignore (parce que malheureusement je n'en connais pas la technique, il faudrait pour cela un Monod de la philologie) si cela pourrait être prévu numériquement à travers un calcul de probabilité. Bien sûr, si tous les exemples étaient du type « et du peintre Guillot », que l'on doit citer par souci d'exhaustivité et qui rend la liste presque risible, la réponse positive ne se ferait pas attendre : ce sont les données syntaxiques en position de relief, les enchaînements, les symétries, les dédoublements qui font pencher pour la thèse de la pertinence (au sens technique du terme), du moins dans une forme atténuée selon laquelle, dans le contexte de la culture française du vers discursif et théâtral, une assertion en prose en quelque sorte poétique importe naturellement des structures rythmiques qui y font référence. (C'est une question semblable à celle, posée parfois de façon plutôt caricaturale, de l'hendécasyllabe dans la poésie italienne ; Eugenio Montale y a donné une réponse valable quand il me signala les

« SANS RYTHME »

hendécasyllabes qui régissaient, dans l'affiche d'une gare, les énoncés d'une célèbre entreprise : « Scuole riunite per corrispondenza. Impiegati, operai, e contadini³ ! »).

Je ne nie pas que l'on risque de rencontrer partout des alexandrins : j'ouvre au hasard le premier livre à portée de ma main, qui se trouve être un ouvrage d'auteurs non francophones (le *Répertoire métrique* de Mölk et Wolfzettel), et dans le premier paragraphe je rencontre, laissant de côté les nombreux hémistiches, de parfaits alexandrins : « nous avons appliqué le principe suivant », « au-dessous du schéma de vers correspondant »⁴. Il existe cependant une preuve en négatif, c'est-à-dire la difficulté de trouver chez un programmateur du style comme Flaubert des « alexandrins internes » qui pourtant ne sont pas complètement absents, comme « voulant ensevelir cette histoire de vol » (*L'Éducation sentimentale*) ou « savait brider un cheval, engraisser les volailles » (*Un cœur simple*) : cela ne veut-il pas dire qu'en passant par le « gueuloir » les signes les plus connus du genre poétique sont réprimés, si ce n'est supprimés de façon hypocrite ? Rien ne doit cependant ébranler la conviction, pour ce qui est d'Aloysius Bertrand dans le rôle de précurseur, que la présence d'éléments similaires d'un point de vue abstrait donne lieu dans des contextes différents à des désignations différentes.

On ne pourrait soumettre la totalité du livre à une analyse comme celle que nous avons faite des toutes premières pages de *Gaspard de la Nuit*. On en tirerait des résultats sensiblement identiques, même en faisant prévaloir les modalités décrites dans Bertrand de l'introduction plutôt que dans la majorité des poèmes qui constituent les *Fantaisies*. Mais il est utile de tirer du matériau analysé une confirmation et une précision des résultats obtenus. Si dans la conversation qui commence avec l'« inconnu », précisément là où notre examen s'était arrêté, des alexandrins lapidaires apparaissent, comme « Vous avez cherché l'art ! Et l'avez-vous trouvé ? » (en réponse à une réplique consistant essentielle-

3. « Écoles réunies par correspondance. Employés, ouvriers et paysans ! » Nous laissons la version italienne dans le texte pour maintenir l'hendécasyllabe original. [Note du traducteur.]

4. Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink, 1972, p. 14.

ment en un alexandrin hypermétrique à gauche, « si c'est être poète + que d'avoir cherché l'art ! ») et « Une chimère !... et moi aussi je l'ai cherché ! » et encore « Qu'est-ce que c'est que l'art ? – L'art est la science [bisyllabique] du poète », l'ascendance de l'emphase théâtrale est claire, et avec une étymologie culturelle fondamentale. La narration continue avec une résurrection du rythme (à intégrer à la cascade d'hémistiches, « charnier d'un bouquiniste », « sur une banderole », « le livre énigmatique », etc.) comme « effleurait le clavier de l'orgue universel » (clausule) ou encore « J'enjambai la fenêtre, et je regardai en bas » (phrase, plus « Ô surprise ! rêvais-je ? ») ou enfin « n'est plus qu'une Béatrix à la robe azurée » (clausule, crochetée à l'alexandrin syntaxiquement impossible « encore inassoupié ! Élisabeth n'est plus » et suivie de « Elle est morte monsieur »), pour mener à des alexandrins internes comme, à quelques lignes d'intervalle, « d'un rayon de soleil ou d'une ondée de pluie » ou « de tous les coins du ciel, en bandes fatiguées », en situation de clausule, car ils précèdent tous les deux une pause nécessaire entre une phrase complexe hachée de mouvances heptasyllabiques.

Il n'y a, littéralement, pas une seule page qui ne se prête à être commentée. Une fois faite, ou refaite, cette indispensable réserve, voici, tirés de l'introduction du *Gaspard*, et toujours par ordre topographique, quelques derniers exemples à signaler : « un Dijon d'aujourd'hui, un Dijon d'autrefois » (fin de paragraphe naissant directement de la matrice beuvienne) ; « qui frissonne à l'air vif et piquant du matin » (clausule) ; « Cependant un héraut sonne de la buccine » (attaque de paragraphe, à qui s'ajoute l'hémistiche « sur la tour du logis », et qui, à une phrase d'écart, est confirmé par le début, si on lit *pluvieux* comme un trisyllabe, « Le temps est pluvieux ; une brume grisâtre ») ; « où l'encens a fumé, où la cire a brûlé, où l'orgue a murmuré » (*sesquialexandrin*⁵ qui suit de peu « des chevets de tombeaux, des dalles d'oratoires »), à son tour suivi par « ont fléchi le genou », toujours dans le cadre d'une principale qui commence par « vos pas y heurteront ») ; « Cette ville n'est plus que l'ombre d'elle-même » (phrase entière dont la platitude est précédée par

5. Mot forgé par Contini, qui utilise le préfixe *sesqui-* pour désigner deux éléments ayant un rapport de 3 pour 2. Le *sesquialexandrin* est donc 1,5 fois plus long que l'alexandrin traditionnel. [Note du traducteur.]

« SANS RYTHME »

l'hémistiche antécédent « au domaine royal ») ; « les cloches de Paris, Philippe-le-Hardi l'horloge de la Courtray ; chaque prince à sa taille » (une série d'hémistiches que l'on peut monter en alexandrins et bien évidemment, beuviens) ; « il agiote à la bourse. On le grave en vignettes, + on le broche en romans » (précédé dans le désordre de « Néanmoins il existe », « Cela est positif », « Il pérore à la Chambre », syndrome d'ouverture auquel s'oppose à la clausule « que les miroirs de poche ont été inventés ») ; « Oui, monsieur, j'ai longtemps cherché l'art absolu ! Ô délire ! ô folie ! » (autre *sesquialexandrin* parlé)

On peut passer plus rapidement sur les poèmes de *Gaspard de la Nuit*, où la liste est statistiquement moins importante, mais également nécessaire. Les alexandrins de clausule ou même, au sens plein, du *Maçon* (« Voilà qu'un cavalier tambourine là-bas ») ou du *Départ pour le sabbat* (« escalada les bords du magique volume ») sont à leur comble en position finale du poème dans *La Chambre gothique* (« plonge son doigt de fer rougi à la fournaise ! », que seul le mince coussin du *y* sépare du précédent « qui, pour cautériser ma blessure sanglante »), *La Ronde sous la cloche* (« les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage ») et également dans *Le Deuxième Homme* (« cette pierre angulaire + de la création », si bien entendu *création* est lu en quatre syllabes). Et même la fréquente présence d'heptasyllabes en position, non seulement de fin de paragraphe (les occurrences à citer seraient trop nombreuses), mais en fin de poème (*Le Falot* : « damoiseil de Luyne ! », *Le Raffiné* : « un bouquet de violettes », avec synérèse ; *La Messe de minuit* : « son missel sous le bras » ; *La Cellule* : « un tromblon sous sa robe ») semblerait déjà donner une pertinence à cette figure plus facile si n'intervenait, pour ôter les derniers doutes, son utilisation à la fin de chacune des laisses des *Lépreux* (« dans de clairs marécages », après « que de hérons penchants » ; « lentes pour la souffrance ! », qu'un *si* sépare de son homologue « rapide pour la joie » ; « de leur éternité », après l'ensemble « sur le cadran solaire + dont l'aiguille hâtait la fuite de leur vie » / « de leur vie et l'approche » ; « reclus à leurs cellules »).

Une autre preuve de la consistance de l'atome heptasyllabique est la double répétition, dans *La Chasse*, à la fin du paragraphe, de la formule ternaire (précisément, hémistiche + alexandrin), énoncée au début, « claire étant la journée, + par les monts et les vaux, par les champs et les

bois » (tous les autres paragraphes, sauf un, se concluent également par un hémistiche). Une autre preuve encore, la répétition initiale dans *Les Muletiers* : « égrainent le rosaire ou nattent leurs cheveux, les brunes Andalouses + nonchalamment bercées ». La fin du premier paragraphe d'*Octobre* est analogue : « comme les hirondelles + précèdent le printemps, ils précèdent l'hiver » ; ou le début (véritable double alexandrin) du troisième paragraphe, central, de *Scarbo* : « Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre » (du reste un alexandrin clôt le paragraphe suivant : « un grelot d'or en branle à son bonnet pointu ! »).

La phénoménologie de *Gaspard de la Nuit*, plus clairsemée mais dans l'ensemble plus élégante constitue donc, comme on pouvait s'y attendre, un digne précédent, même du point de vue de la technique, du *Spleen de Paris*. La distinction capitale réside dans le fait que chez Baudelaire la prose d'intention poétique se nourrit de son propre vers dominant, un alexandrin, descendant direct de l'hexamètre virgilien – l'analyse des hexamètres baudelairiens conduite avec brio par Marino Barchiesi nous en convainc⁶ –, alors que Bertrand semble avoir plutôt pratiqué la métrique mélique du romantisme mineur. Son alexandrin vient de ses lectures et non, comme chez Baudelaire, de son atelier. La poésie en prose, en quelque sorte, n'est autre, pour Bertrand, que le substitut d'une métrique adéquate.

Traduit de l'italien par Stéphane Miglierina.

6. Marino Barchiesi, *Formation et survie des mythes*, Les Belles Lettres, 1977, (« Antiquité et modernité dans l'expérience de Baudelaire », p. 41-57).

Catherine Delons

Autour de la publication des *Œuvres posthumes*
(mai 1887-février 1888)

En 1986, Jean Ziegler déposa au département des Manuscrits de la BnF un ensemble documentaire essentiellement constitué de lettres adressées à Eugène ou Jacques Crépet et qui, tardivement inventorié, ne fut accessible qu'en 2009¹. Nombre de lettres adressées à Eugène Crépet concernent la publication des *Œuvres posthumes*, réponses à l'enquête préalable de Crépet ou réactions et remerciements, le livre reçu².

Les témoignages, essentiels, d'Ernest Prarond et de Jules Buisson, sur la jeunesse de Baudelaire, conservés dans le fonds Eugène Crépet, ont été, à plusieurs reprises, publiés par Claude Pichois³. Celui de Charles Toubin a été partiellement reproduit par Jacques Crépet dans sa réédition de l'étude biographique⁴. Certains témoignages, comme celui de Jules Troubat⁵, ne sont pas compris dans ce fonds qui renferme, cependant, d'autres docu-

1. NAF 28263 (fonds Eugène Crépet) et NAF 28264 (fonds Jacques Crépet).

2. Pour la présentation générale de ces fonds, nous nous permettons de signaler notre article « Les documents Crépet de la BnF », *Histoires littéraires*, n° 54, avril-mai-juin 2013.

3. *Mercur de France*, septembre 1954 ; *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1967, 2^e éd., 1976 ; *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, avec la collaboration d'Éric Dayre, Vanderbilt University, W.T. Bandy Center for Baudelaire Studies, 1991.

4. *Charles Baudelaire*, Étude biographique d'Eugène Crépet, revue et mise à jour par Jacques Crépet, Léon Vanier, 1906, p. 48.

5. Le 16 août 1886, Troubat adresse à Crépet une copie de quelques documents qu'il possède encore et, surtout, livre des « souvenirs qui flottent déjà confusément dans [s]a mémoire » afin de restituer à son correspondant « une petite physionomie de Baudelaire ». Cette lettre, publiée en février 1946 par Jacques Crépet dans le *Bulletin du bibliophile*, sera reprise, avec une deuxième lettre de Troubat, du 21 août 1886, dans *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, *op. cit.*, p. 109-122.

ments éclairant l'enquête de Crépet. Outre un apport documentaire, les correspondants de Crépet livrent une appréciation, pas toujours positive, de Baudelaire et de son œuvre.

Le 1^{er} décembre 1886, Crépet informe Auguste Dozon que, d'après Jules Buisson, Baudelaire aimait à réciter son poème *Le Sanglier*⁶ ; Dozon fait part de sa surprise ainsi que du souvenir que lui a laissé Baudelaire : « Ce que vous me dites m'a étonné, étonné et flatté : Baudelaire récitant des vers d'un autre, et surtout des miens ! Car, vous le savez, il affectait de regarder tout le monde du haut de sa grandeur⁷. » Quelques mois plus tôt, le lyonnais Joséphin Soulay s'était montré plus enthousiaste :

J'applaudis de tout cœur à la pensée que vous avez de faire revivre dans une étude biographique *sérieuse*, le grand poète des *Fleurs du Mal*. Je voudrais vous aider dans votre travail d'investigation ; mais la mesure de mon concours sera malheureusement bien modeste. J'ai perdu ou donné la plupart des lettres que j'avais reçues de Baudelaire⁸.

6. Le fonds (NAF 28263) comprend des brouillons (et copies de brouillons par Jean Ziegler) de lettres de Crépet à Dozon, ainsi que les réponses de ce dernier. Annette Dozon-Daverio a publié deux lettres de Crépet à Dozon, des 23 et 31 octobre 1886, dans le *Bulletin baudelairien*, t. XXII, n° 2, décembre 1987.

7. Lettre datée « jeudi soir » (NAF 28263).

8. 13 juillet 1886 (NAF 28263). Les lettres de Soulay, écrites sur un papier à en-tête de la Bibliothèque de Lyon, sont photocopiées et portent deux cachets : « legs Paul Mariéton » et « Bibliothèque du Musée Calvet d'Avignon ». Eugène Crépet, introduisant la correspondance de Baudelaire et de Soulay, cite des bribes de cette lettre (*Œuvres posthumes*, p. 300 et 306). Jacques Crépet (*Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 432, note 1) en cite un autre extrait, relatif au projet de Soulay d'un poème sur le chanvre. Soulay insiste aussi sur l'aspect novateur de sa propre œuvre poétique : « Vous dites que nous avons suivi, Baudelaire et moi, des voies parallèles. C'est vrai, mais ce qui est vrai aussi, et ce qui doit être noté, c'est que nous l'avons fait sans *nous donner le mot*. Un poète relève toujours d'un autre ; ici, la question de *filiation* est difficile à établir. Les critiques parisiens m'ont souvent fait l'honneur de me chercher une ressemblance de famille, sinon une *parenté directe* soit avec Baudelaire, soit avec Coppée, soit avec Sully Prudhomme. Mais ce sont-là des *jeunes*, comparés à ma vieille tête grise de 71 ans, et l'on semble trop oublier que la première édition de mes sonnets (édition fort incomplète, il est vrai) remonte à l'année 1847, tandis qu'aucun d'eux que je sache, n'a rien publié avant 1856. Vous ne m'en voudrez pas, très cher confrère, d'insister sur ce point par un sentiment, non d'amour propre mais de simple justice littéraire. » Crépet entendit le message ; il nota que « M. Soulay a eu l'honneur de précéder son ami dans la carrière et de ressusciter le sonnet » (*Œuvres posthumes*, p. 300). Soulay indiquant aussi la présence, dans ses œuvres publiées par

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES ŒUVRES POSTHUMES

Soulary s'efforcera, cependant, de compléter la documentation de Crépet en parcourant les volumes du *Salut public* conservés à la Bibliothèque de Lyon, en faisant copier les articles d'Armand Fraisse sur Baudelaire⁹, et, avec son ami Paul Mariéton, le jeune auteur, âgé de vingt-cinq ans en 1886, de *Joséphin Soulary et la pléiade lyonnaise*, paru en 1884), recherche « dans trois exemplaires magnifiques et richement annotés des *Fleurs du Mal* (1^{ère} et 2^e éd.), et des *Paradis artificiels* (1^{re} éd.) de la collection annotée à la Bibliothèque de la Ville » des documents sur Baudelaire au lycée de Lyon¹⁰. Le 14 août, Mariéton livre une appréciation mitigée de Baudelaire :

Il est assurément une des physionomies artistiques les plus essentiellement contemporaines. Quoique très partisan de quelques beaux morceaux de ses poésies, presque des chefs-d'œuvre, je n'ai jamais partagé l'enthousiasme absolu de la plupart de mes amis pour cette existence et cette œuvre voulues. Je connais plusieurs des intimes de Baudelaire, et tous me l'ont représenté comme un faux original¹¹.

Crépet se flattait, dans sa première lettre à Auguste Dozon, de préparer une biographie « beaucoup plus complète que celle d'Asselineau, avec preuves à l'appui pour une foule d'assertions et d'aperçus qui renouvellent entièrement la question¹² ». Renouveau qui, selon Édouard Gardet, friserait l'indiscrétion :

Ayant pleine confiance dans votre tact et dans votre discrétion, c'est sans aucune réserve que je vous ai donné en communication les documents que je possède sur Baudelaire [...]. Toutefois, j'ai été quelque peu surpris de voir figurer parmi les lettres que vous avez l'intention de reproduire in extenso, celles de Baudelaire ; l'une d'elles

Lemerre, d'un sonnet sur *Les Fleurs du Mal*, espérait que Crépet l'insérerait dans son ouvrage. Ce sonnet sera publié par Claude Pichois, *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1973, p. 360.

9. Lettres des 20 et 29 juillet 1886 (NAF 28263).

10. Lettre de Paul Mariéton à Eugène Crépet, 3 août 1886 (NAF 28263). Les recherches des deux amis furent, sur ce point, infructueuses. Crépet reconnut n'avoir découvert, des études de Baudelaire à Lyon, que sa qualité « d'élève médiocre », lequel n'avait obtenu, en sixième, qu'un « modeste accessit ». (*Œuvres posthumes*, p. XIV.)

11. NAF 28263.

12. 23 octobre 1886 (NAF 28263) et Annette Dozon-Daverio, art. cit.

déjà partiellement publiée, m'a toujours paru ne pouvoir l'être plus complètement, les passages omis n'étant pas, ce semble, de nature à être mis sous les yeux du lecteur¹³. La seconde, celle où il raconte à Asselineau un rêve qu'il vient de faire, est écrite dans un langage tellement libre qu'il me paraît également bien difficile, malgré toutes les précautions, de faire jouir le lecteur de sa spirituelle originalité¹⁴.

Cette réticence de Gardet influença-t-elle Crépet ? Aucune lettre de Baudelaire à Asselineau, dont Gardet était l'exécuteur testamentaire, n'est reproduite dans les *Œuvres posthumes*.

Eugène Crépet étendit son enquête au-delà de l'entourage littéraire de Baudelaire. Louis Favre, archiviste du Sénat, le renseigna sur la carrière de François Baudelaire. Narcisse Ancelle lui confia ses archives. Le 19 juillet 1886, le secrétaire de la mairie de La Neuville au Pont, berceau de la famille Baudelaire, adressait à Crépet des actes d'état civil et, le 21, précisait que « les Baudelaire devaient être vigneron, comme ceux actuellement résidant à La Neuville au Pont¹⁵. »

Le 1^{er} mai 1886, Crépet signait un contrat avec la maison Quantin qui s'engageait à publier « un volume des inédits de Baudelaire ». Le tirage serait de 1500 exemplaires ; 50 exemplaires supplémentaires seraient destinés au « service de l'auteur et de la presse ». L'ouvrage serait vendu 10 francs, les droits d'auteur seraient de 1 franc par ouvrage, et 500 francs seraient versés « à la remise de la préface¹⁶ ». En mai 1887, les *Œuvres posthumes et correspondances inédites précédées d'une Étude biographique*

13. Nous ne savons de quelle lettre il s'agit. Peut-être est-ce la lettre manquante du 9 mai 1853, signalée dans *CPI* I, 224, que le catalogue de vente (note 4, *CPI* I, 833) décrivait ainsi : « Lettre curieuse, trop curieuse, adressée à un ami, et qu'on ne pourrait imprimer en entier ». Mais où avait-elle été « partiellement publiée » ?

14. 4 septembre 1886. Dans cette « seconde » lettre, du 13 mars 1856, Baudelaire raconte un rêve qui se déroule dans une maison close (*CPI* I, 338).

15. NAF 28263. Ce fonds n'offre qu'un échantillon de l'enquête menée par Crépet. *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis* en donne un large aperçu. Crépet, de plus, se rendit à Bruxelles, et s'installa à l'hôtel du Grand Miroir. (Jean-François Delesalle, « Eugène Crépet. II Une visite au vicomte [de] Spoelberch de Lovenjoul », *Bulletin baudelairien*, hiver 1976, t. XI, n°2.)

16. NAF 28263.

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES *ŒUVRES POSTHUMES*

sont déposées au ministère de l'Intérieur. Le 28 mai, la *Bibliographie de la France* enregistre l'ouvrage¹⁷.

Dans son avant-propos, Crépet, après avoir indiqué la provenance des inédits, remercie les collectionneurs qui lui ont permis de reproduire des documents, et les témoins qui représentent la « tradition encore vivante¹⁸ ». Ces collectionneurs ou témoins reçoivent, ainsi que quelques amis ou relations non baudelairiennes de Crépet, un exemplaire de l'ouvrage. Ce « beau volume » est « comme un monument de pierre élevé par [Crépet] à la mémoire de Baudelaire », écrit Dozon¹⁹. Paul Mariéton, après avoir lu « à peu près la moitié » du « volume considérable » édifié à Baudelaire, assure qu'il en est « bien curieusement charmé ». Il ajoute : « Cette *question Baudelaire* passionne tous les écrivains de ma génération²⁰ ». Gaston Le Breton (« Je n'ai que des félicitations à vous adresser, car il est impossible de faire mieux ressortir la physionomie de Charles Baudelaire [...]. Il est si rare de rencontrer un livre possédant de pareilles sources, et vous devez vous trouver bien récompensé de vos recherches et de vos peines par l'excellent résultat que vous avez obtenu²¹ »), Auguste Vitu (« Je suis en train lire votre beau livre avec tout l'intérêt que vous pouvez imaginer²² »), Le Vavas seur (« Votre modestie vous trompe sur la valeur de l'ouvrage dont je trouve le style excellent²³ ») félicitent l'auteur. Champfleury abandonne tous ses travaux pour se plonger, dès réception, dans ce « très bel exemplaire²⁴ ». Charles Toubin remercie Crépet pour ce « beau livre si bien renseigné, si complet, si parfaitement mesuré dans son appréciation et d'une lecture si agréable²⁵ ». Troubat n'a fait que parcourir ce « beau livre sur Baudelaire » mais estime que « tout cet ensemble fait bien connaître l'homme et le poète, et [que] c'est un véritable service rendu aux Lettres que d'avoir rassemblé et publié des docu-

17. Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire* (1987), rééd. Fayard, 2005, p. 11.

18. *Œuvres posthumes*, p. IV.

19. Le 2 juin [1887] (NAF 28263).

20. 27 mai 1887 (NAF 28263).

21. 4 août 1888 (NAF 28263). Le Breton était directeur du musée de céramique de Rouen.

22. 8 mai 1887 (NAF 28263).

23. Lettre non datée (NAF 28263).

24. 25 mai 1887 (NAF 28263). *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis, op. cit.*, p. 128.

25. Alger, 24 mars 1888 (NAF 28263).

ments qui ont leur valeur, comme tout ce qui émane d'un esprit distingué ou supérieur²⁶. »

Des éloges, venant de critiques, font écho à ces appréciations des témoins et relations de Crépet : comme Troubat, Paul Marsan estime que « M. Crépet a bien mérité du monde des lettres en collationnant soigneusement tous les papiers de Baudelaire²⁷ » ; il ajoute : « Nous ne saurions trop l'en remercier ni le féliciter de l'intéressante façon dont il a dépouillé les liasses de manuscrits ébauchés qu'il a acquises à la vente de Poulet-Malassis. » Paul Ginisty exprime, en termes voisins, la même idée :

M. Crépet a eu la bonne fortune d'acquérir à la vente de Poulet-Malassis, l'original et lettré libraire que l'on sait, des liasses de manuscrits ébauchés de Baudelaire, contenant des indications qu'il a mises en œuvre d'une façon très intéressante, et elles ne pouvaient tomber en de meilleures mains que les siennes²⁸.

Timothée Colani loue en Crépet « un de ces chercheurs infatigables qui ne reculent devant aucune dépense de temps, de travail, ni d'argent pour réunir tous les documents dont ils ont besoin²⁹. » Émile de Molènes énumère les inédits composant ce « beau volume » : l'ensemble, conclut-il, « est d'une vraie curiosité³⁰ ». Le 14 mai, une reproduction d'extraits de *Mon cœur mis à nu* est précédée, dans le supplément littéraire du *Figaro*, de quelques lignes présentant l'ouvrage : « M. Crépet a recueilli avec soin les témoignages des contemporains et amis de Baudelaire ; lui-même l'a beaucoup connu³¹. » Un éloge très vif se lit, sous une plume anonyme, dans *Le Matin* du 23 mai :

26. 29 mai 1887 (NAF 28263). *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis, op. cit.*, p. 123.

27. *Le Courrier du soir*, 7 juin 1887, rubrique « Chronique », « Charles Baudelaire », p. 3-4.

28. *Gil Blas*, 7 juin 1887, rubrique « La vie littéraire », « Les projets de Baudelaire », p. 3.

29. *La République française*, 23 mai 1887, rubrique « Les Livres », « Charles Baudelaire : Œuvres posthumes et correspondances inédites, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, portrait et fac-similé de Baudelaire (Maison Quantin) », n° 3, signé « T. Colani ».

30. *La Liberté*, 23 septembre 1887, rubrique « À travers champs », p. 3, signé « Y ». L'identité de l'auteur est donnée par A. E. Carter, *Baudelaire et la critique française*, 1868-1917, Columbia, University of South Carolina, 1963, p. 97.

31. 14 mai 1887, n° 20, « *Mon cœur mis à nu* » - « Œuvres posthumes de Charles Baudelaire », p. 3. L'introduction aux extraits de *Mon cœur mis à nu* n'est pas signée.

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES *ŒUVRES POSTHUMES*

Ce volume s'ouvre par une étude biographique de M. Eugène Crépet, l'auteur de l'anthologie bien connue, *Les Poètes français*. Ce travail, rempli de documents authentiques et de premier ordre, met en pleine lumière la vie et la physionomie du poète le plus original de ce temps ; il fait assister à l'élaboration de sa pensée et permet de pénétrer dans le secret de sa conscience. C'est une révélation sincère et complète, qui rend la lecture de ce livre indispensable à tous les lettrés qu'intéressent à un point de vue quelconque l'œuvre et la mémoire du poète des *Fleurs du Mal*³².

Certains correspondants d'Eugène Crépet soulignent la qualité de l'étude biographique. Louis Favre :

L'étude biographique qui est votre œuvre est un modèle du genre. [...]. Cette opinion n'est pas seulement mienne, elle est aussi celle de Leconte de Lisle avec lequel nous avons déjà disserté sur le livre et ni lui ni moi ne doutons du succès que vous obtiendrez dans le monde des lettres et des lettrés³³.

Prarond :

la biographie de Baudelaire est maintenant bien complète et tout à fait loyale. Votre introduction le met sous le jour vrai avec la probité la plus scrupuleuse et des informations qui se contrôlent heureusement les unes par les autres. Les faits, les détails que vous avez su réunir, quoique très nombreux, sont si bien disposés, que la marche de votre travail n'en paraît aucunement retardée et que la lecture, plus attachante de page en page, devient poignante vers la fin³⁴.

Paul Mariéton évoque l'intérêt de la « monographie touchante du poète³⁵ », Champfleury estime que « la Notice est faite avec le plus grand soin ; on voit à combien de portes vous avez dû frapper et la masse de matériaux qu'il vous a fallu tailler et chiffrer avant de les faire entrer dans

32. « Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et Correspondances inédites* – Eugène Crépet – (Quantin) », p. 4, rubrique « Les Livres ».

33. 1^{er} juin 1887 (NAF 28263).

34. 21 mai 1887 (NAF 28263).

35. 27 mai 1887 (NAF 28263).

votre construction³⁶. » Les critiques qui évoquent l'étude biographique s'accordent, généralement, pour en louer le sérieux. L'article anecdotique, et tirant l'anecdote vers la légende, de Robert de Bonnières, commence par mentionner « l'excellente biographie » placée en tête des œuvres posthumes³⁷. Selon Colani, Crépet, collectionneur, « s'entend aussi à mettre en œuvre ses matériaux, ainsi que le prouve l'excellente notice biographique placée en tête du volume. » Maurice Fabre, dans *Le Passant*, signale « la très intéressante et très documentaire biographie de M. Eugène Crépet³⁸. » Barrès achève son article « Le caractère de Baudelaire » par un bref éloge de « cette monographie largement documentée³⁹. » Teodor de Wyzewa mentionne la « très érudite et instructive biographie⁴⁰ » de Crépet. Octave Uzanne, qui qualifie l'étude biographique de « pièce de résistance digne du monument qu'il [Crépet] vient d'élever à Baudelaire », salue également la volonté d'objectivité de l'auteur : « Simple biographe, M. Crépet s'est gardé de tout jugement⁴¹. »

Mais la reconnaissance de cette patiente érudition n'implique pas une adhésion totale. Bien des écueils cernent le biographe et l'éditeur d'inédits, accusé tantôt de timidité, tantôt d'indiscrétion. Appuyé sur « l'autorité de Sainte-Beuve », Crépet n'ose pas, estime Gustave Kahn, mettre Baudelaire « à sa vraie place⁴² ». Champfleury regrette que Crépet

36. 25 mai 1887 (NAF 28263) et *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, op. cit., p. 128.

37. « Baudelaire », *Le Figaro*, 22 mai 1887, p. 1.

38. *Le Passant*, revue littéraire et artistique (Perpignan), n° 93, juillet 1887, rubrique « Les Livres », « Charles Baudelaire. – Œuvres posthumes et correspondances inédites précédées d'une Étude biographique par Eug. Crépet. Portrait inédit et fac-similé de Charles Baudelaire. Paris, maison Quantin, 1887 », p. 254-255, signé « M.F. ».

39. *Le Voltaire*, 7 juin 1887, rubrique « Chronique des lettres », p. 1, rééd. *La Jeune France*, n° 108, août 1887, et dans André Guyaux, *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 701-705.

40. *La Revue indépendante de littérature et d'art*, t. IV, n° 9, « Œuvres posthumes de Baudelaire et de Victor Hugo », rubrique « Les Livres », p. 1-7.

41. *Le Livre*, 10 juin 1887, p. 286-288, rééd. *Les Zigzags d'un curieux*, Quantin, 1888, p. 123.

42. « M. Crépet, qui évidemment a pour Baudelaire la plus grande sympathie, n'ose pas encore, tant est lente la réparation, le mettre à sa vraie place. » *La Vie moderne*, 25 juillet 1887, rubrique « La vie littéraire », « Charles Baudelaire », p. 411-412, signé « G.K. ». Eugène Crépet a clos son étude biographique par la citation de Sainte-Beuve qui « a écrit, avec justesse » que le profil de Baudelaire « resterait gravé dans les médaillons de ce

se soit refusé à évoquer M^{me} Sabatier⁴³. Georges Rodenbach proteste contre ce type de « reportage posthume », où il voit une profanation du souvenir. Crépet, selon lui, sert bien mal Baudelaire : « Un sincère ami du poète n'aurait pas jugé à propos de raconter ses misérables amours avec Jeanne Duval, ses luttes contre l'égoïsme de sa famille, ses cruels embarras d'argent⁴⁴ ». Francis Nautet dénonce la publication, nuisible à la mémoire de Baudelaire, d'œuvres posthumes que l'éditeur « a longuement et indiscretement commentées⁴⁵ ». Anticipant le reproche d'indiscrétion, Crépet s'était justifié dans l'avant-propos des *Œuvres posthumes* : le caractère intime des inédits ne pouvait blesser « aucune susceptibilité pieuse », aucun parent de Baudelaire n'ayant survécu ; les hommes de lettres ne sauraient, eux, « méconnaître l'incontestable droit de la Postérité à rien ignorer qui touche ses élus⁴⁶ ». Il s'interdirait toutefois de publier « des documents diffamatoires ». Et en effet, le texte des *Journaux intimes* fut censuré : « Malgré tout notre respect pour le texte de Baudelaire, nous avons dû nous résigner à quelques retranchements indispensables⁴⁷. » Censure estimable, selon Uzanne : « Dans tout ce

temps » (*Œuvres posthumes*, p. CIV). Léon Bloy fustigera la timidité de Crépet cinq ans plus tard : « l'infamante nécessité de respecter quand même un public si peu capable de comprendre l'honneur qu'on lui fait [...], avait forcé l'éditeur à souffler deux ou trois lampes ardentes du Mépris ». (*Gil Blas*, 29 septembre 1892, p. 1 ; rééd. dans André Guyaux, *La Querelle de la statue de Baudelaire*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 350.)

43. Lettre du 25 mai 1887. M^{me} Sabatier vivait encore, ce qui explique la réserve du biographe. Crépet connaissait fort bien la liaison de Baudelaire avec la Présidente ; le 11 juin 1886, il demandait à Narcisse Ancelle de permettre à une copiste, qui a « des goûts très littéraires » de lire les lettres de M^{me} Sabatier à Baudelaire. (Anciennes archives Ancelle.)

44. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 728. Compte rendu paru anonymement dans *L'Art moderne*, Bruxelles, le 3 juillet 1887. Attribué à Verhaeren, il fut recueilli dans le t. III d'*Impressions* de Verhaeren en 1928. (*Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, notice, p. 1048-1052.)

45. *La Jeune Belgique* (Bruxelles), 15 février 1888, p. 53.

46. *Œuvres posthumes*, p. VI.

47. *Œuvres posthumes*, introduction aux *Journaux intimes*, p. 70. Crépet indique ne donner qu'un « extrait important » (p. 42) des notes sur la Belgique, et avoir dû se résoudre, pour la correspondance, à des suppressions « absolument inévitables », car « à propos de ses affaires, le poète malmène fort certains personnages » (introduction aux lettres à Poulet-Malassis, p. 129).

livre, il n'est [...] pas un prétexte à scandale qui ne soit écarté⁴⁸ ». De même, Gustave Frédéric loue la réserve de Crépet éditeur de *La Belgique vraie* et de la *Correspondance* : « critique avisé, ayant mesure et tact [Crépet] n'a pas trouvé utile pour Baudelaire, ni curieux pour les lecteurs, d'imprimer tant d'invectives, tant de souvenirs flétrissants⁴⁹. » Crépet reçut, par ailleurs, une lettre de protestation de M^{me} de Molènes, contestant l'attribution du scénario des *Souffrances d'un bouzard* à Baudelaire⁵⁰ ; Vitu, Champfleury et Prarond lui adressèrent de menues rectifications⁵¹.

Le rôle d'Eugène Crépet, éditeur et biographe, fut cependant mineur dans la réception des *Œuvres posthumes* : ce sont les inédits qui intéressent les critiques, dont ils transcrivent des fragments, souvent importants ; c'est aussi, et surtout, la place de Baudelaire, son influence sur la nouvelle génération de littérateurs que, pour la souligner ou la déplorer⁵², ils commentent abondamment. Personne, releva Claude Pichois, ne parut remarquer le caractère novateur de cette œuvre, Crépet appliquant à un contemporain l'esprit scientifique jusqu'alors réservé au passé⁵³.

Asselineau avait cité quelques éléments des « journaux intimes » dans sa biographie de Baudelaire, Uzanne en avait publié des extraits, à

48. *Les Zigzags d'un curieux*, *op. cit.*, p. 105.

49. *L'Indépendance belge*, 20 juin 1887, « Feuilleton de l'Indépendance » – « Revue littéraire » - « *Œuvres posthumes et correspondances inédites précédées d'une étude biographique* par M. Eugène Crépet, » p. 1-2.

50. Lettre non datée (NAF 28263), publiée par Jacques Crépet, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 303.

51. Auguste Vitu précisa l'attribution d'un sonnet sur Meurice et Vacquerie à Baudelaire, 8 mai 1887 (NAF 28263) et *Charles Baudelaire*, Jacques Crépet, *op. cit.*, p. 304. ; Champfleury et Prarond, notèrent l'impression erronée du nom du Greco, « Tococopuli » au lieu de « Teotocopuli » (NAF 28263 et *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, p. 129 pour Champfleury). Prarond releva aussi une erreur de la note de la page XXI : Baudelaire l'avait emmené non vers « l'île » mais « l'église » Saint-Louis revoir un tableau de Delacroix (21 mai 1887, NAF 28263).

52. « ... il se rencontra d'importants journaux pour renouveler les vieux outrages » dira Léon Bloy, *Gil Blas*, 29 septembre 1892, rééd. dans *La Querelle de la statue de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 351.

53. Voir « L'enquête d'Eugène Crépet », dans *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, *op. cit.*, p. 7 ; « Un anniversaire. Les *Œuvres posthumes* de 1887 », *Bulletin baudelairien*, décembre 1987, t. XXII, n°2.

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES *ŒUVRES POSTHUMES*

trois reprises⁵⁴, mais l'ensemble demeurait largement inédit. Les notes sur la Belgique n'étaient connues que par quelques indications données par Asselineau en 1869. Autres inédits, les scénarios et projets dramatiques auxquels Paul Ginisty consacre un article⁵⁵, précédant l'article traitant, plus généralement, des « projets de Baudelaire⁵⁶ ». Jules Lemaître résume *Le Marquis du 1^{er} Houzards*⁵⁷, canevas, selon lui, peu original : « Il pourrait être de n'importe qui. » Les quelques extraits publiés sous le titre *La Belgique vraie* attirent plus particulièrement l'attention de critiques belges : « Ce livre très intéressant a un intérêt particulier pour les lecteurs belges [...]. M. Eugène Crépet nous a donné d'assez durs échantillons des jugements de Baudelaire sur nous⁵⁸ », écrit Gustave Frédéric. Le 23 octobre, la revue d'Edmond Picard, *L'Art moderne*, donne quelques lignes de « *La Belgique vraie*, par Baudelaire », précédées d'une rapide introduction : « Extraites des *Œuvres posthumes*, par Eugène Crépet, ces notes cruelles sur notre pays. Est-ce vraiment ainsi que nous sommes apparus à ce grand esprit ? Quelle leçon impitoyable⁵⁹ ! » Le chapitre « relatif à la Belgique » est, juge Rodenbach, « douloureux pour nous ; notre pays y est jugé sévèrement⁶⁰ ».

Les *Œuvres posthumes* modifient-elles la perception de Baudelaire ? L'incandescence des textes et les éléments de la biographie semblent conforter hostilités, réticences, intérêts ou admirations préalables. Dozon s'étonne : « Baudelaire *catholique* ! et insurgé démocrate ! et l'histoire de Jeanne, “Madame Duval” ! » C'était bien la peine de « tant mépriser les femmes, pour s'acoquiner à une pareille drôlesse ». Mais la mort du poète « déchire le

54. Dans *Le Figaro*, 30 août 1880 ; *Le Livre*, 10 septembre 1884 ; *Nos amis les livres*, 1886.

55. « Une des parties les plus intéressantes des recherches de M. Crépet est consacrée à Baudelaire auteur dramatique. » (*Le XIX^e Siècle*, 26 mai 1887, rubrique « Chronique », « Le théâtre de Baudelaire » p. 2.)

56. *Gil Blas*, 7 juin 1887, art. cit.

57. *Journal des débats*, 4 juillet 1887, « Feuilleton du *Journal des débats* » - rubrique « Bibliographie » - « Charles Baudelaire. *Œuvres posthumes et Correspondances inédites précédées d'une étude biographique* par Eugène Crépet (Quantin) », p. 1-2 ; rééd. dans *Les Contemporains : études et portraits littéraires*, 4^e série, Lecène et Oudin, 1889, p. 17-32.

58. *L'Indépendance belge*, art. cit.

59. Présentation anonyme, p. 340.

60. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, op. cit., p. 731.

cœur⁶¹ ». Remerciant Crépet de lui avoir adressé son livre, Challemel Lacour juge Baudelaire « un écrivain de haute ambition et d'un talent rare » mais il n'irait pas « jusqu'à l'appeler un grand poète », ajoutant : « Il lui manquait pour être grand en aucun genre, non seulement la fécondité, mais la santé et l'équilibre⁶². » Paul Mariéton est frappé par « le côté religieux, le côté *Pascal* », définissant ainsi « le retour passionné du poète à la foi de sa jeunesse qui hante toujours – décidément – ses vers. » Qualifiant de « navrant » *Mon cœur mis à nu*, Mariéton ajoute : « l'épithète est de M. d'Aureville à qui j'en parlais encore hier soir⁶³. » Prarond commente avec sobriété *Fusées* et *Mon cœur mis à nu* ; ces deux parties « fort remarquables, feront beaucoup penser, beaucoup sans doute sur Baudelaire et beaucoup aussi peut-être sur les questions qui l'occupaient⁶⁴. » Le caractère inachevé des écrits posthumes « n'ajouteront pas grand-chose à [la] renommée » de Baudelaire, estime Charles Canivet⁶⁵ ; l'œuvre du poète reste tout aussi obscure, selon Paul Desjardins⁶⁶. L'ouvrage de Crépet ne change pas, non plus, la perception de Louis de Fourcaud⁶⁷. Teodor de Wyzewa qui avait « toujours échoué [...] à admirer les *Fleurs du Mal* » constate, en relisant le recueil et en méditant « devant les écrits posthumes de Baudelaire » que « l'extase baudelairiste » lui demeure étrangère⁶⁸. Jules Lemaître passe, en lisant les *Œuvres posthumes*, de l'irritation (« J'ai senti l'impuissance et la stérilité de cet homme ») à une certaine compassion (« j'ai senti sa misère, sa souffrance intime ») ; enfin, relisant *Les Fleurs du Mal*, il se voit « contraint » de reconnaître « l'irréductible originalité de cet esprit si

61. 2 juin [1887] (NAF 28263).

62. 23 mai 1887 (NAF 28263).

63. 27 mai [18]87 (NAF 28263).

64. 21 mai 1887 (NAF 28263).

65. *Le Soleil*, 20 juin 1887, rubrique « Variétés », « Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique, par Eugène Crépet ; *Portrait et fac-simile* de Baudelaire, 1 vol. À la librairie Quantin et C^{ie}. », p. 3.

66. *Revue politique et littéraire (Revue bleue)*, 2 juillet 1887, rubrique « Poètes contemporains », « Charles Baudelaire », p. 16-24, rééd. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 707-725.

67. « Voyons dans Baudelaire un beau cas de névrose attaquant et dissolvant peu à peu une individualité naturellement forte [...]. Le poète des *Fleurs du Mal* et des *Paradis artificiels* doit être plutôt un sujet d'étude qu'un objet d'admiration. » (*Le Gaulois*, « Baudelaire », 4 juin 1887, p. 1, signé « Fourcaud ».)

68. *La Revue indépendante de littérature et d'art*, art. cit., p. 1 et 2.

incomplet⁶⁹ ». Wyzewa estime que le livre redresse l'image du poète : « les lettres et notes intimes de Baudelaire » montrent combien fut « bellement sage et noble la précieuse âme de ce poète⁷⁰ ». De même, Francis Nautet juge que le livre de Crépet révèle « le martyr » de l'existence de Baudelaire⁷¹. Les *Œuvres posthumes* améliorent la connaissance de Baudelaire, selon Maurice Spronck⁷², Barrès⁷³, Edmond Lepelletier⁷⁴, Rodenbach⁷⁵ ou, d'après Paul Marsan, « agrandissent » la figure du poète⁷⁶. Léopold Derome juge que *Les Fleurs du Mal* ne suffiraient pas à assurer la postérité de Baudelaire⁷⁷ mais que, grâce aux *Œuvres posthumes*, Baudelaire « peut compter maintenant d'aller à la postérité ». L'ouvrage devrait nuire « singulièrement » à la mémoire du poète, selon Brunetière qui s'élève contre la « grande et fâcheuse influence »

69. *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 19-20. Crépet lui-même put alimenter cette réticence de Lemaître : l'étude des tentatives de Baudelaire « fait mieux comprendre cet esprit si original, mais si incomplet. » (*Œuvres posthumes*, p. 16.)

70. *La Revue indépendante de littérature et d'art*, art. cit., p. 2.

71. *La Jeune Belgique*, art. cit., p. 55.

72. « Le poète est là tout entier, tel qu'on pouvait déjà l'entrevoir dans les publications antérieures, mais infiniment mieux dessiné, marqué de traits beaucoup plus énergiques et beaucoup plus nets. » (*Les Artistes littéraires. Études sur le XIX^e siècle*, Calmann-Lévy, 1889, p. 83.)

73. Ceux qui « méconnaissent » Baudelaire devraient lire l'ouvrage de Crépet : « Ils y connaîtraient enfin le vrai caractère de Baudelaire, et quelques-uns, pour l'amour de l'homme, comprendraient le poète. » (*Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 701.)

74. « Les disciples plus récents de Charles Pierre feront peut-être un peu la grimace, car ils ne trouveront dans les *Fusées*, dans le *Cœur mis à nu*, ni déliquescentes, ni monstruosité. Un double légende [touchant à l'homme et au poète] a accompagné Baudelaire ». *L'Écho de Paris*, rubrique « Chronique des Livres », « *Œuvres posthumes et correspondances inédites de Charles Baudelaire*, par Eugène Crépet – Librairie Quantin », 20 juin 1887, p. 1.

75. « Toutes ces choses [touchant aux aspects de l'œuvre et de la pensée de Baudelaire] se précisent et se comprennent mieux encore après avoir lu le nouveau livre de souvenirs qu'on vient de publier. » *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 730.

76. « La puissante et curieuse physionomie de ce poète unique s'en trouve agrandie. » (*Le Courrier du soir*, 7 juin 1887, art. cit.)

77. Quelques lignes après avoir donné cette perle : « Il n'était pas sûr que *Les Fleurs du Mal* fissent vivre le nom de Baudelaire », le critique ajoute candidement : « J'avoue que je n'avais pas lu Baudelaire. » (*Le Moniteur universel*, rubrique « Variétés », « Baudelaire & ses œuvres posthumes », 17 juin 1887, p. 3, signé « L. Derome ».)

exercée par Baudelaire sur « la jeune littérature »⁷⁸. Le critique de la *Revue des Deux Mondes* fait, en la circonstance, ses premières armes de polémiste anti-baudelairien. Cette influence, plus d'une fois signalée⁷⁹, avait engendré un courant, nuisible, d'imitateurs: « Ce qui a fait tort à Baudelaire, ce sont ses imitateurs [...]. Il leur doit de paraître faux et suranné à beaucoup d'honnêtes gens⁸⁰. » Recevant les *Œuvres posthumes*, Barrès répond à Crépet : « Je lis avec plaisir les choses aimables que vous me dites. Je serai heureux de vous remercier, moi, du beau livre que vous nous avez donné. Je crois bien que j'allais ne plus aimer Baudelaire (à cause de ses indignes petits-neveux) quand vous me l'avez fait connaître⁸¹. »

Crépet avait exprimé la conviction que les inédits publiés serviraient « la renommée » de Baudelaire, « en la dégageant, sous certains aspects, des ombres qui la couvraient⁸² ». Le 21 mai 1886, sollicitant le concours de Narcisse Ancelle, il avait précisé :

Je ne peux assez vous dire, Monsieur, combien je vous serais reconnaissant de m'aider par votre témoignage, à venger de calomnies et d'outrages qui ont trouvé trop d'échos, la mémoire de Baudelaire qui garda toujours, je le sais, des sentiments généreux et délicats même dans ses entraînements⁸³.

78. *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1887, rubrique « Revue littéraire », « Charles Baudelaire – Œuvres posthumes et Correspondances inédites de Charles Baudelaire, précédées d'une étude biographique, par M. Eugène Crépet, Paris, 1887 ; Quantin », p. 695-706 ; rééd. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 687-699.

79. Entre autres : « Ce n'est pas ici le lieu d'étudier en détail ce personnage extraordinaire et bizarre qui préoccupe à un si haut degré la génération présente » (Fourcaud, *Le Gaulois*, art. cit.) ; « Charles-Pierre Baudelaire a exercé une forte influence sur la génération littéraire dont je fais partie. [...] Il fut un de nos éducateurs. » (Lepelletier, *L'Écho de Paris*, art. cit.) ; Baudelaire annonce « le courant artistique-spiritualiste, où se trouve lancée aujourd'hui la poésie » (Nautet, *La Jeune Belgique*, art. cit.) ; « C'est de lui qu'est sortie toute la génération littéraire actuelle » (Rodenbach, *L'Art moderne*, art. cit.).

80. Jules Lemaitre, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 31.

81. Lettre non datée (NAF 28263). Barrès avait déjà exprimé son aversion pour les pasticheurs de Baudelaire, « la plèbe baudelairienne », dans un article sur Rachilde, « Mademoiselle Baudelaire », *Le Voltaire*, 24 juin 1886, cité dans *Un demi-siècle des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 912.

82. *Œuvres posthumes*, p. VII.

83. Anciennes archives Ancelle. Crépet avait initialement écrit : « qui n'ont trouvé que trop d'échos », puis barré le « n'... que ».

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES *ŒUVRES POSTHUMES*

Certains correspondants furent sensibles à cette entreprise de réhabilitation « discrète », selon Le Vavas seur : « La forme [de l'ouvrage] sied au fond de réhabilitation [*épithète non déchiffrée*] et discrète de notre ami qui a porté durement la peine de l'originalité qu'il voulait avoir et qui n'a, heureusement[,] pas pu gêner celle qu'il avait naturellement⁸⁴. » Recevant les *Œuvres posthumes*, Narcisse Ancelle remercie Crépet :

Je n'ai pas lu votre livre mais [...] je suis tout disposé à vous en faire compliment comme à vous remercier de toute mon âme de cet effort courageux qui vous a porté à donner une ample satisfaction à la mémoire de Baudelaire, qui ayant vingt ans de séparation du monde trouvera dans votre souvenir et vos efforts une compensation pour détruire l'œuvre de ses ennemis⁸⁵.

Puis, lecture faite :

Je vous renouvelle donc, cher Monsieur, mes vifs et sincères remerciements pour la manière aimable avec laquelle vous avez traité ce cher Baudelaire. Vous l'avez bien jugé et vous avez permis à ses amis de le défendre contre la malveillance qui s'est attachée à sa mémoire de la part de gens qui ne l'ont pas connu⁸⁶.

À Crépet, qui avait dû regretter le peu de place qu'il lui avait accordé dans son article « Le caractère de Baudelaire », Barrès répondit : « Vous avez raison. J'ai plus parlé de Baudelaire que de votre volume⁸⁷. » La place relativement effacée qu'il tient dans cette réception critique a vraisemblablement déçu Eugène Crépet⁸⁸. Mais l'important travail du biographe-éditeur, méconnu du public, put être apprécié des connaisseurs : « Je puis bien vous dire ce que je disais à Bourget et aux autres amis de Baudelaire ; c'est que votre monographie est le plus dramatique

84. Lettre non datée (NAF 28263).

85. 9 juin 1887 (NAF 28263).

86. 20 juillet 1887 (NAF 28263).

87. 26 juin [1887] (NAF 28263). *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, *op. cit.*, p. 139.

88. Albert Dubrujeaud, dans *L'Écho de Paris*, consacre, le 18 juin 1887, un article à Baudelaire, inspiré par l'actualité baudelairienne, sans que le nom de Crépet soit cité. Rubrique « Chronique de Paris » - « Charles Baudelaire », p. 1.

et celui qui fait le plus penser de tous les livres parus depuis longtemps⁸⁹. » Le 22 juin, Charles Dollfus répond sans doute à une protestation de Crépet, après l'article, très négatif, de Léopold Derome paru, cinq jours plus tôt, dans *Le Moniteur universel*⁹⁰ : « Nous avons au *Moniteur* une clientèle auprès de laquelle Baudelaire n'est pas en très bonne odeur. Il convenait de la ménager un peu⁹¹. »

Les lecteurs de 1887 purent avoir le sentiment que tout avait été dit sur Baudelaire. Crépet n'avait-il pas annoncé, dans son avant-propos : « Toutes les sources d'informations sont maintenant épuisées⁹² » ? Reprenant cette phrase, Brunetière veut y voir la garantie « qu'on ne nous reparlera plus de l'illustre mystificateur⁹³ ». « Le Baudelaire définitif est donné », estime Prarond⁹⁴. De même, Uzanne, après avoir évoqué les « très consciencieuses recherches » de Crépet, conclut : « Cet ouvrage est donc définitif, et l'éditeur de ce recueil a si soigneusement donné son temps à la réunion et à l'annotation de toutes ces épaves précieuses, qu'il laissera peu de choses à glaner à ceux qui seraient tentés de *baudelairiser* après lui⁹⁵. » Paul Desjardins énonce, d'entrée de jeu : « Tout ce qu'on saura jamais de Charles Baudelaire, on le sait dès aujourd'hui⁹⁶ ». Cependant, à la fin de l'étude biographique, Crépet avait également annoncé un nouveau livre : « Il reste encore à tirer de tous ces matériaux [les éléments biographiques qu'il vient d'exposer] un travail littéraire qui rendrait, sous

89. Lettre de Barrès, 26 juin [1887] (NAF 28263). *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis*, *op. cit.*, p. 139. On peut noter la concordance entre cette appréciation et celle, citée plus haut, de Prarond : *Fusées et Mon cœur mis à nu* « feront beaucoup penser ».

90. Baudelaire est « étranger à la haute littérature comme à la haute spéculation morale. [...] En résumé, le Baudelaire des *Œuvres posthumes* n'est ni poète, ni même écrivain. [...] Il n'a que des qualités négatives. »

91. NAF 28263. Charles Dollfus (1827-1913), fondateur avec Auguste Nefftzer, le 31 janvier 1858, de la *Revue germanique*.

92. *Œuvres posthumes*, p. VI. Crépet, cependant poursuivait ses recherches : les 4 et 9 juin 1887, Bergère, maire de Sézanne, répondant à un récent courrier, l'informait que les trois frères Levaillant, cousins germains de M^{me} Aupick, étaient morts (NAF 28263).

93. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.* p. 699.

94. 21 mai 1887 (NAF 28263).

95. *Les Zigzags d'un curieux*, *op. cit.*, p. 104.

96. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du Mal »*, *op. cit.*, p. 707.

AUTOUR DE LA PUBLICATION DES ŒUVRES POSTHUMES

ses divers aspects, la vie intellectuelle du poète⁹⁷. » À Dozon, qui regrettait de n'avoir pas vu son poème *Le Sanglier* dans les *Œuvres posthumes*, Crépet assure qu'un nouvel ouvrage lui permettra d'insérer ce texte : « Quand je raconterai *la vie intellectuelle* de Baudelaire, j'aurai l'occasion de revenir sur ses amitiés et sur ses œuvres de jeunesse. Je vous ferai alors la part à laquelle vous avez droit et je pourrai citer en notes ou dans le texte, la poésie du *Sanglier*, que votre camarade aimait à réciter⁹⁸. » Paul Mariéton assure que ce « *Baudelaire critique* » sera « vivement attendu » des lecteurs des *Œuvres posthumes*⁹⁹. Crépet comptait s'y « dédommager » de la réserve jusqu'alors adoptée. Il s'était en effet, écrit-il à Paul Bourget en lui offrant un autographe de Baudelaire, consignait un extrait des *Mémoires d'outre-tombe*¹⁰⁰, « interdit, de parti pris, dans [son] étude biographique, tout commentaire sur les faits racontés, [se] réservant de [se] dédommager dans l'histoire intellectuelle du pauvre poète¹⁰¹ ». La suite de la lettre donne peut-être un aperçu de ce qu'eût été ce livre :

Il [Baudelaire] satisfaisait ainsi [en transcrivant l'extrait de Chateaubriand] cet appétit de la douleur que les vers et ses journaux intimes attestent si fréquemment et qui fut un des besoins impérieux de sa nature. Car chaque mot de ces lignes de Chateaubriand devait le frapper au cœur ! Il s'était [dit], lui aussi, au temps de la jeunesse et de la pleine santé, qu'il avait « beaucoup de temps à dépenser¹⁰² », il se persuadait qu'il pouvait attendre, qu'il avait des années à jouer devant les événements.

Eugène Crépet mourut le 8 janvier 1892 sans avoir réalisé cette deuxième étude. Malgré « un grand retentissement auprès de la criti-

97. *Œuvres posthumes*, p. CIV.

98. 19 mai 1887 (NAF 28263).

99. 27 mai [18]87 (NAF 28263).

100. *Hygiène*, OC I, 671.

101. 20 novembre 1887 (NAF 28263). Copie de Jacques Crépet.

102. « ...quand on a beaucoup de temps à dépenser, on se persuade qu'on peut attendre ; on a des années à jouer devant les événements » (OC I, 671). Baudelaire cite un passage du livre XLII, chapitre 9, « Mort de Charles X ». (*Mémoires d'outre-tombe*, nouvelle édition critique, établie et présentée par Jean-Claude Berchet, Classiques Garnier, t. IV, 1998, p. 563.)

que¹⁰³ », les *Œuvres posthumes* ne se vendirent guère : sur les 1500 exemplaires de 1887, 700 demeuraient invendus en 1904. Cet échec commercial enseignerait à Jacques Crépet, fils et successeur d'Eugène, la distance qu'il convenait de garder vis-à-vis des marques ordinaires du succès : en 1951, W. T. Bandy déplorait que Henri Peyre n'eût pas compris le rôle que Jacques Crépet avait joué, dans les études baudelairiennes, depuis plus d'un demi-siècle ; « l'exemple de mon père », répondit ce dernier, « dont l'édition des *Œuvres posthumes* a été *invendable* pendant vingt ans, m'a enseigné que le temps se chargerait de remettre les choses et les gens à leur place¹⁰⁴ ». Pour s'imposer, les *Œuvres posthumes* nécessitèrent donc le concours du temps. Était-il bien certain, en 1887, que le baudelairisme n'était pas, selon l'expression de Jules Lemaitre, « une fantaisie négligeable¹⁰⁵ » ?

103. *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, *Juvenilia*, *Œuvres posthumes*, *Reliquiae*, édition de Jacques Crépet, Louis Conard, 1939, « Histoire des *Œuvres posthumes* », p. 364.

104. 10 juin 1951. Correspondance W.T. Bandy-Jacques Crépet, NAF 28264.

105. « Le baudelairisme n'est peut-être pas une fantaisie négligeable dans l'histoire de la littérature », art. cit. du *Journal des débats*, 4 juillet 1887, rééd. cit., p. 28.

Antoine Compagnon

Un post-scriptum inédit et « grossier »
dans une lettre de Baudelaire

Un superbe exemplaire de la première édition des *Fleurs du Mal*, exemplaire dans lequel se trouve insérée, parmi d'autres trésors, une lettre de Baudelaire à Auguste Poulet-Malassis où figure un curieux post-scriptum inédit, est passé en vente le 18 juin 2014 à New York, lors de la dispersion chez Christie's de la collection d'Huguette Clark, décédée en 2011 à l'âge de 104 ans : « "An American Dynasty : The Clark Family Treasures", Sale 3479, New York, Rockefeller Plaza, 18 June 2014. »

Le lot 25 est décrit en ces termes :

BAUDELAIRE, Charles (1821-67). *Les Fleurs du Mal*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

12° (185 x 118 mm). Half title, title in red and black with publisher's device.

EXTRA-ILLUSTRATED : Containing two autograph letters by Baudelaire (see below), one by Bracquemond and two by Champfleury; two portraits of the author ; original drawings and proof etchings and 33 ornamental head-and tail-pieces by Bracquemond for an illustrated edition of *Les Fleurs du Mal*. Preceded by a letterpress description of the contents that omits the presence of the two letters by Baudelaire.

BINDING : Fin-de-siècle mosaic binding for Samuel Putnam Avery by CHARLES MEUNIER, tooled in gold and silver, colored inlays of flowers and symbols of death and evil, similarly tooled, decorated and inlaid morocco doublures, purple water-silk linings, gilt and elaborately gaufered edges, two pierced metal clasps and catches with skull designs. Housed in a full morocco case, the inside with two raised-panel doors similarly tooled and with a skull-shaped metal pull, lined in silk.

ANTOINE COMPAGNON

PROVENANCE : Samuel Putnam Avery (binding; his sale The Anderson Galleries, 10 November 1919, lot 73).

FIRST EDITION, FIRST ISSUE, with the six suppressed poems. Five to six weeks after the publication of *Les Fleurs du Mal*, following the judgement on August 20, Baudelaire was successfully prosecuted and fined for offending public morals, and the publisher was ordered to remove six poems from the work (which the present copy retains). These poems were deleted from the second edition, published in 1861. The amendments to "Femmes Damnées" substitute the name "Marguerite" for "Hippolyte", deletes the 24th stanza, and make substitutions in the final stanza. Carteret I pp. 118-123.

[Bound in at end :] BAUDELAIRE, Charles. Autograph letter signed ("Ch. Baudelaire") to his publisher Auguste Poulet-Malassis, [Paris], 9 December 1856. Two pages, 8vo, with integral address panel.

At the height of Baudelaire's creative powers, Baudelaire writes eight months prior to the publication of *Les Fleurs du Mal* to the book's publisher, his friend and creditor Auguste Poulet-Malassis. Baudelaire discusses corrections needed to *Les Fleurs du Mal*, the size of the edition, the translation of Edgar Allan Poe's *Arthur Gordon Pym* and asks to put aside for him all he can find by and about Choderlos de Laclos (author of *Les Liaisons dangereuses*).

[And bound with :] BAUDELAIRE, Charles. Autograph letter signed with initials to an unknown correspondent, 8 January 1860. Three pages, 8vo.

Baudelaire writes about changes in large prints by Paul Mòrgon(?), who asked Baudelaire if the stories of Poe should not be attributed to a committee of writers. He writes about Poe's "Murders in the Rue Morgue" and ends with a postscript about Victor Hugo, stating that Hugo keeps sending him such stupid letters that it inspires him to write an essay about how, by some fatal law, a genius is always an idiot.

Les enchères ont atteint la somme de 293 000 dollars, soit trois fois l'estimation de 80 000 à 100 000 dollars, notamment en raison de la riche reliure de Charles Meunier.

C'est toutefois la seconde lettre de Baudelaire encartée à la fin du volume qui apporte du nouveau. Elle est datée du 8 janvier 1860. Sa description dans le catalogue est bizarrement déficiente, alors que celle de la reliure est précise (elle reprend celle de la vente de 1919), mais une excellente reproduction photographique permet de suppléer aux lacunes de la description : (1) le destinataire de cette lettre n'a rien d'un inconnu,

UN POST-SCRIPTUM INÉDIT ET « GROSSIER »

puisque'il s'agit de Poulet-Malassis, comme pour la première lettre de Baudelaire (*CP/ I*, 363-365) ; (2) la lettre n'est nullement inédite et les baudelairiens la connaissent, puisqu'elle a été publiée dès 1887 par Eugène Crépet dans les *Œuvres posthumes et correspondances inédites précédées d'une étude biographique*, puis reprise dans toutes les éditions ultérieures de la correspondance de Baudelaire, jusqu'à celle que Claude Pichois et Jean Ziegler ont procurée dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1973 (*CP/ I*, 654-656) ; (3) il n'y est pas question des gravures d'un certain « Paul Mörçon(?) », conjecture plaisante des rédacteurs du catalogue de Christie's, mais tout simplement de Charles Meryon, le dessinateur et graveur, ancien officier de marine et grand fou, dont Baudelaire admirait les eaux-fortes qui donnaient aux monuments de Paris un aspect fantastique. Baudelaire, dans cette longue et belle lettre, raconte à Poulet-Malassis la visite que Meryon lui a rendue à l'hôtel de Dieppe, rue d'Amsterdam. Meryon, maniaque de sciences cabalistiques, lui avait écrit, par lapsus, à l'hôtel de Thèbes (la lettre était tout de même arrivée), et ce n'était que la première des bizarreries et superstitions qu'il devait révéler au cours de leur entretien. La lettre est l'une des plus importantes que Baudelaire consacre à Meryon, au moment où il entre en contact avec lui et envisage de publier chez Poulet-Malassis des gravures de Meryon accompagnées de textes de lui en prose, projet qui capotera en raison des excentricités du graveur. Baudelaire termina la lettre en donnant à Poulet-Malassis des nouvelles de Constantin Guys, « charmant, plein d'esprit ».

Or entre le long récit de la visite de Meryon et le court paragraphe sur Guys, la lettre présente un important post-scriptum qu'Eugène Crépet n'avait pas osé reproduire en 1887 (il avait seulement donné le second, sur Guys, et non pas sous la forme d'un post-scriptum, mais dans le corps de la lettre, au-dessus et non au-dessous de la signature « C. B »). Aucun des éditeurs successifs, Féli Gautier en 1906, Yves-Gérard Le Dantec en 1933, Jacques Crépet en 1947-1953, puis Claude Pichois et Jean Ziegler, n'avait eu l'occasion de revoir cette lettre, passée dans la collection de Samuel Putnam Avery (1822-1904), le grand marchand de New York, lequel avait fait faire la luxueuse reliure de son exemplaire de la première édition des

ANTOINE COMPAGNON

Fleurs du Mal et l'avait truffé de divers documents¹. Sa collection fut dispersée en 1919², et la localisation de la lettre était inconnue depuis cette date, soit près d'un siècle. Huguette Clark (1906-2011), richissime et originale héritière, était la fille de William A. Clark (1839-1925), industriel et homme politique, « roi du cuivre » et sénateur du Montana, l'une des plus grandes fortunes américaines de tous les temps.

La lettre présente donc un post-scriptum qu'Eugène Crépet avait censuré en 1887 :

A. Hugo continue à m'envoyer des lettres stupides.
~~Il efface le mot trop~~
gros que si vous m'écrivez pour dire simplement
que vous m'avez aimé. Cela m'inspire tout d'ennui, que
si vous m'avez aimé à terre un esprit pas prouvé
que pour une loi fatale, le génie est toujours bête.

Je suis et moi, moi, comme évidemment libéraux.
C'est un homme charmant, plein d'esprit; et il
n'est pas ignorant, comme tout le monde.

1. En janvier 1891, la lettre était en vente chez Eugène Charavay, expert, 8, quai du Louvre, sous la rubrique « Autographes à prix marqués », pour la somme de 40 francs (*Revue des autographes, des curiosités de l'histoire et de la biographie*, janvier 1891, p. 3).

2. *Rare and Valuable Books and Bindings Collected by the Late Samuel P. Avery of New York*, New York, The Anderson Galleries, 1919, lot 73, p. 11 : « A beautiful and fascinating copy. [...] An elaborate specimen of Meunier's work, executed for Mr. Avery. The book is EXTRA-ILLUSTRATED by the insertion of 2 Autograph Letters of Baudelaire, 1 of Bracquemond, and 2 by Champfleury; 2 portraits of the author, original drawings and proof etchings and 33 ornamental head- and tail-pieces by Bracquemond. » Le lot fut acheté le 10 novembre 1919, premier jour d'une vente de trois jours, par George D. Smith, collectionneur et marchand de New York, pour 975 dollars.

UN POST-SCRIPTUM INÉDIT ET « GROSSIER »

Ce post-scriptum commençait ainsi : « V. Hugo continue à m'envoyer des lettres stupides. » Baudelaire avait ensuite écrit quelques mots, puis les avait biffés soigneusement pour les rendre illisibles, avant de commenter sa correction et de proposer une autre rédaction : « J'efface le mot trop grossier que je viens d'écrire pour dire simplement que *j'en ai assez*. Cela m'inspire tant d'ennui, que je serais disposé à écrire un essai pour prouver que, par une loi fatale, le *génie* est toujours *bête*. » Deux ans seulement après la mort de Victor Hugo, Eugène Crépet jugea inconvenant de rapporter ce propos de Baudelaire, même édulcoré, privé du « mot trop grossier ».

Dans son extrême irritation contre Victor Hugo, Baudelaire, avant de se reprendre, avait commencé par s'abandonner à une grossièreté. Quel était le motif de sa colère ? Il venait, le 7 décembre 1859, d'envoyer à Hugo un poème : « Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous. Il ne faut pas les juger avec vos yeux trop sévères, mais avec vos yeux paternels. » (CPI I, 622-623.) Il s'agissait du *Cygne*, l'un des plus beaux poèmes composés en 1859 pour la section des « Tableaux parisiens » de la nouvelle édition des *Fleurs du Mal*, poème qui sera en effet dédié à Hugo en 1861. Baudelaire concluait ainsi son offrande : « Veuillez agréer mon petit symbole comme un très faible témoignage de la sympathie et de l'admiration que m'inspire votre génie. » (CPI I, 623.)

Ce fut le remerciement de Hugo qui exaspéra Baudelaire. Hugo lui écrivit dès le 18 décembre 1859, de Hauteville House :

Comme tout ce que vous faites, Monsieur, votre *Cygne* est une idée. Comme toutes les idées vraies, il a des profondeurs. Ce cygne dans la poussière a sous lui plus d'abîmes que le cygne des eaux sans fond du lac de Gaube. Ces abîmes, on les entrevoit dans vos vers d'ailleurs pleins de frissons et de tressaillements. *La muraille immense du brouillard, la douleur, comme une bonne louve*, cela dit tout, et plus que tout. Je vous remercie de ces strophes si pénétrantes et si fortes³.

Hugo réagissait de manière convenue à l'une des images les plus réussies de Baudelaire sur les transformations de Paris qui avaient détruit le quartier du Carrousel :

3. *Lettres à Charles Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À la Baconnière, coll. Langages, 1973, p. 189-190.

ANTOINE COMPAGNON

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »

Ce qui avait tant fâché Baudelaire dans la lettre de Victor Hugo, c'était tous ces mots – *idée, profondeurs, frissons, tressaillement, pénétrantes, fortes* – qui sonnaient comme des clichés. Et l'allusion au lac de Gaube, que Victor Hugo avait visité dans les Pyrénées en 1843, réduisait la superbe allégorie du cygne à un détail réaliste. Hugo, aux yeux de Baudelaire, prouvait la proximité du génie et de la bêtise : « par une loi fatale, le *génie* est toujours *bête* », concluait Baudelaire.

Revenons toutefois sur le « mot trop grossier » sur Hugo que Baudelaire biffa après un premier mouvement d'humeur. Aidé dans ma lecture par quelques amis – en particulier par Aurélia Cervoni –, il me semble que l'on peut tout de même déchiffrer ce que Baudelaire avait d'abord écrit : « Vraiment il m'emmerde. » C'était en effet mal embouché. Voilà comment le poète du *Cygne* parlait dans l'intimité du poète des *Châtiments*.

*

Lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis, 8 janvier 1860.

Ce que je vous écris ce soir vaut la peine d'être écrit. M. Meryon m'a envoyé sa carte, et nous nous sommes vus. Il m'a dit : Vous habitez un hôtel dont le nom a dû vous attirer, [1 mot biffé **ress**] à cause ~~de la ressemblance~~ du rapport qu'il a ~~avec vos~~, je présume, avec vos goûts. — alors j'ai regardé l'enveloppe de sa lettre. Il y avait : hôtel de *Thèbes* ; et cependant la lettre m'était arrivée. — Dans une de ses grandes planches il a

UN POST-SCRIPTUM INÉDIT ET « GROSSIER »

substitué à un petit ballon une nuée d'oiseaux de proie, et comme je lui faisais remarquer qu'il était invraisemblable de mettre [1 mot biffé] aigles < tant d'aigles > dans un ciel parisien, il m'a répondu que cela n'était pas dénué de fondement, puisque *ces gens-là* (le gouvernement de l'empereur) avaient souvent lâché des aigles pour étudier les présages suivant le rite, — et que cela avait été imprimé dans les journaux, même dans le *Moniteur*. Je dois dire qu'il ne se cache en aucune façon de son respect pour toutes les superstitions ; mais il les explique mal, et il voit de la cabale partout. Il m'a fait remarquer dans une autre de ses planches que l'ombre portée par une des maçonneries du pont-neuf sur la muraille //

latérale du quai représentait exactement le profil d'un sphinx, — que cela avait été de sa part tout à fait involontaire, et qu'il n'avait remarqué cette singularité que plus tard, en se rappelant que ce dessin avait été fait peu de temps avant le Coup d'état ; or le prince est l'être actuel, qui, par ses actes et son visage, ressemble le plus à un *sphinx*. Il m'a demandé si j'avais lu les nouvelles d'un certain Edgar Poe. Je lui ai répondu que ~~c'était~~ je les connaissais mieux que personne, et pour cause. Il m'a demandé alors d'un ton très accentué si je croyais à la réalité de cet Edgar Poe. Moi je lui ai demandé naturellement à qui il attribuait toutes ses nouvelles. Il m'a répondu : *à une société de littérateurs très habiles, très puissants, et au courant de tout*. Et voici une de ses raisons : *La Rue Morgue*. J'ai fait un dessin de la ~~Morgue~~ Morgue. Un *orang-outang*. On m'a souvent comparé à un singe. Ce singe assassine *deux femmes, la mère et sa fille*. Et moi aussi j'ai assassiné moralement *deux femmes, la mère et sa fille*. J'ai toujours pris le roman pour une allusion à mes malheurs. Vous me feriez bien plaisir, si vous pouviez retrouver la date où Edgar Poe (en supposant qu'il n'ait été aidé par personne) a composé ce ~~livre~~

ANTOINE COMPAGNON

conte, pour voir si cette date coïncide avec mes aventures.
Il m'a parlé avec admiration du livre de Michelet
sur Jeanne d'Arc ; mais il est convaincu que ce livre
n'est pas de Michelet.
Une de ses grandes préoccupations, c'est la science //

cabalistique ; mais il l'interprète d'une façon
étrange, à faire rire un cabaliste.
Ne riez pas de tout ceci avec de
méchants bougres. Pour rien au monde, je ne
voudrais nuire à un homme de talent, et celui-
là est plus intéressant que Montégut⁴.
~~Quand~~Après qu'il m'a quitté, je
me suis demandé comment il se faisait que moi
qui avais toujours eu dans l'esprit et dans les
nerfs tout ce qu'il fallait pour devenir fou, je
ne ~~l'étais~~<le fusse> pas devenu. Sérieusement, j'ai adressé
au ciel les remerciements du Pharisien.

C. B.

Dimanche soir 8 janvier 1860

V. Hugo continue à m'envoyer des lettres stupides.
~~Vraiment il m'emmerde.~~ J'efface le mot trop
grossier que je viens d'écrire pour dire simplement
que *j'en ai assez*. Cela m'inspire tant d'ennui, que
je serais disposé à écrire un essai pour prouver
que, par une loi fatale, le *génie* est toujours *bête*.
Guys et moi, nous sommes pleinement réconciliés.
C'est un homme charmant, plein d'esprit ; et il
n'est pas ignorant, comme tous les littérateurs.

4. Eugène Crépet a aussi omis en 1887 cette allusion à Émile Montégut (1825-1895), le critique littéraire de la *Revue des Deux Mondes*. Voir Burkhart Küster : « Baudelaire et Montégut d'après des lettres inédites de Banville et Des Essarts », *Revue d'histoire littéraire de la France*, juillet-août 1975, p. 620-627.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos</i> , par Luca Pietromarchi	9
BAUDELAIRE ET LA « VALEUR DORMANTE ». SUR <i>LE GUIGNON</i>	15
par Francesco ORLANDO	
LECTURE DE <i>FRANCISCÆ MEÆ LAUDES</i>	27
par Giampietro MARCONI	
AVATARS DU TEMPS DANS <i>LES FLEURS DU MAL</i>	39
par Mario RICHTER	
LA POÉSIE DANS LES RUES. LECTURE D' <i>À UNE PASSANTE</i>	55
par Antonio PRETE	
UNE BÉATRICE POUR BAUDELAIRE	69
par Massimo COLESANTI	
BAUDELAIRE ET LA LIGNE QUI DANSE	83
par Luca PIETROMARCHI	
LE <i>CONFITEOR</i> DU PEINTRE	97
par Luca BEVILACQUA	
SENS DU REGARD ET CONSTRUCTION IDENTITAIRE. SUR <i>LES FENÊTRES</i>	115
par Andrea DEL LUNGO	
DÉCADENCE ET CRÉPUSCULE. LE SOLEIL COUCHANT DANS L'ŒUVRE CRITIQUE DE BAUDELAIRE.....	129
par Andrea SCHELLINO	

TABLE DES MATIÈRES

COMMENT ON ACQUIERT DU GÉNIE... QUAND ON A DES DETTES.....	145
par Francesco SPANDRI	
CÉLINE LECTEUR DE <i>RECUEILLEMENT</i>	159
par Valerio MAGRELLI	
« SANS RYTHME »	179
par Gianfranco CONTINI	
AUTOUR DE LA PUBLICATION DES <i>ŒUVRES POSTHUMES</i> (MAI 1887-FÉVRIER 1888).....	193
par Catherine DELONS	
UN POST-SCRIPTUM INÉDIT ET « GROSSIER » DANS UNE LETTRE DE BAUDELAIRE.....	211
par Antoine COMPAGNON	