



**ANTOINE
COMPAGNON**

+

Baudelaire

L'IRRÉDUCTIBLE

**PAR L'AUTEUR DE
*UN ÉTÉ AVEC MONTAIGNE***

Flammarion

Contrairement à l'idée reçue qui fait de lui le précurseur des avant-gardes du ^{xx}^e siècle, Baudelaire fut à la fois moderne et antimoderne. On l'éprouve ici devant certaines nouveautés qui l'obsédèrent : la presse, la photographie, la ville et l'art. C'étaient diverses facettes d'une même « chose moderne », fuyante et contradictoire, à laquelle il donna le nom de *modernité*.

Le poète allie devant elles l'horreur et l'extase : les journaux à grand tirage le dégoûtent, mais il assiège ces « canailles » de directeurs pour qu'ils le publient ; il attaque la photographie, mais il pose pour des clichés de légende. Cette ambivalence constitue la toile de fond du *Spleen de Paris*, sommet des contradictions du dernier Baudelaire, véritable objet de la conscience moderne. Un Baudelaire insoupçonné autant qu'irréductible.

Baudelaire

ANTOINE COMPAGNON

Antoine Compagnon est professeur de littérature française au Collège de France et à l'université Columbia de New York. Il a notamment publié *Proust entre deux siècles* (1989), *Les Antimodernes* (2005), *Un été avec Montaigne* et *Une question de discipline* (2013).

Flammarion

Baudelaire

DU MÊME AUTEUR

- La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- Le Deuil antérieur*, Seuil, 1979.
- Nous, Michel de Montaigne*, Seuil, 1980.
- La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, 1983.
- Ferragosto*, Flammarion, 1985.
- Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989.
- Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990.
- Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Seuil, « La Librairie du XX^e siècle », 1993.
- Connaissez-vous Brunetière ? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Seuil, « L'Univers historique », 1997.
- Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, « La Couleur des idées », 1998 ; « Points », 2001.
- Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.
- Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- La Littérature, pour quoi faire ?*, Collège de France-Fayard, « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007.
- Que reste-t-il de la culture française ? Le souci de la grandeur*, en collaboration avec Donald Morrison, Denoël, 2008.
- Le Cas Bernard Fajé. Du Collège de France à l'indignité nationale*, Gallimard, « La Suite des temps », 2009.
- La Classe de rhéto*, Gallimard, 2012 ; « Folio », 2014.
- Un été avec Montaigne*, Équateurs-France Inter, 2013.
- Une question de discipline. Entretiens avec Jean-Baptiste Amadiou*, Flammarion, 2013.

Antoine Compagnon

Baudelaire

L'irréductible

Flammarion

Ouvrage publié sous la direction de Benoît Chantre

© Flammarion, 2014.
ISBN : 978-2-0813-5004-5

AVANT-PROPOS

« Baudelaire irréductible » : c'est sous ce titre que Georges Blin donna son cours au Collège de France en 1968-1969¹. En 2012, je n'ai pas osé le reprendre et j'ai annoncé mes leçons sous l'intitulé « Baudelaire moderne et antimoderne ». Les deux expressions étaient synonymes dans mon esprit et désignaient l'ambivalence essentielle du poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, sa « dualité » ou sa « réversibilité ». Michel Leiris confiait déjà à Walter Benjamin, avant 1940, que *Les Fleurs du Mal* étaient « le livre de poésie le plus irréductible² ». L'inventeur de la « modernité » fut à la fois attiré et repoussé par le monde moderne, le détesta et l'adora.

Dans *Les Antimodernes*, l'essai que j'ai publié en 2005, Baudelaire était présent d'un bout à l'autre à la manière d'un passeur. Aucun chapitre ne lui était expressément consacré, mais il hantait l'ouvrage d'une présence spectrale. Avec Chateaubriand, il servait de modèle à cette

1. G. Blin, « Résumés des cours au Collège de France, 1968-1969 », *Baudelaire*, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2011, p. 232.

2. W. Benjamin, « Zentralpark », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1979, p. 237.

figure de l'antimoderne dont j'entreprenais le portrait. Nul n'illustrait mieux que lui la résistance moderne au monde moderne. L'« antimodernité » représentait en effet à mes yeux la modernité authentique, celle qui résistait à la vie moderne, au monde moderne, tout en y étant irrémédiablement engagée.

C'est cela même, cette profonde tension, que Georges Blin avait voulu caractériser par l'irréductibilité du poète : irréductibilité d'abord aux récupérations des générations successives comme prophète de l'art moderne, ou précurseur des avant-gardes, ou promoteur du nouveau comme valeur suprême. Blin cherchait à dissiper un anachronisme contemporain qui lui semblait dommageable à l'œuvre de l'écrivain. On se situait à l'automne 1968, après les événements de Mai, qui avaient pu accroître le malentendu.

Malgré l'absence d'un chapitre qui lui fût spécialement consacré dans mon livre, Baudelaire fixait donc le modèle de cette ambivalence qui en fait le moderne antimoderne par excellence. Revenant vers lui, il s'agissait cette fois d'explorer, de creuser cette équivoque ou cette contradiction, cet engagement irréductible du poète, malgré lui, dans la modernité, tout cela qui est surtout manifeste dans *Le Spleen de Paris*, chez le « dernier Baudelaire », pour citer Charles Mauron¹. Divers aspects de ce monde moderne et de la résistance que lui oppose le poète seraient abordés. La fameuse « modernité » baudelairienne, attitude esthétique, se définit par sa « récalcitrance » même au monde moderne sous la plupart de ses formes : le matérialisme bourgeois, l'urbanisme haussmannien, la fraternité démocratique, en un mot le progrès ou, plus exactement, le

1. Ch. Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966.

dogme du progrès, la foi dans le progrès, symbolisée par la presse, la photographie, la ville, et tant d'autres aspects du moderne auxquels Baudelaire résiste en même temps qu'il s'en délecte.

Dans la lettre qu'il écrivit le 11 mai 1865 à Manet, qui était abattu par les éreintements de son *Olympia*, exposée au Salon, Baudelaire, au lieu de réconforter son ami, lui lança en manière de provocation : « ... vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art » (C, II, 497¹). Baudelaire observait et jugeait en dandy ; il se tenait toujours à la fois dedans et dehors, il était partie prenante du mouvement en même temps que son contempteur. Hetzel, dans une lettre à Arsène Houssaye du 18 août 1862, au moment de la publication d'une série de *Petits poèmes en prose* en feuilleton dans *La Presse*, et alors qu'il était en pourparlers avec Baudelaire pour les recueillir dans un volume, décrit le poète comme un « étrange classique des choses qui ne sont pas classiques » (C, II, 786). Nombreux sont ceux qui campent Baudelaire comme un personnage contradictoire. L'adjectif *étrange* choisi par Hetzel paraît bienvenu. Baudelaire lui préfère son synonyme, *singulier*. L'épithète parcourt son œuvre et sa correspondance. Il traite Constantin Guys d'« homme singulier à l'originalité puissante » dans *Le Peintre de la vie moderne* (II, 687), et Charles Meryon d'« homme puissant et singulier » dans le

1. Les références au texte de Baudelaire sont données à la suite des citations, le chiffre romain renvoyant au tome, le chiffre arabe à la page. L'édition citée est celle de C. Pichois, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol. Les références introduites par la lettre « C » renvoient, elles, à la *Correspondance*, citée dans l'édition de C. Pichois et J. Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol.

Salon de 1859 (II, 666). Il associe, pour ces deux hommes qu'il révère, la singularité à la puissance. Lui-même se décrit comme singulier dans une lettre à sa mère de juin 1861 : « Je puis devenir grand ; mais je puis me perdre, et ne laisser que la réputation d'un homme singulier » (C, II, 175). Lui manquerait-il la puissance qu'il associe à Meryon ou à Guys, deux prétendants au titre de « peintre de la vie moderne » ?

L'une de ses singularités les plus saisissantes reste sa protestation contre le monde moderne, qu'il abhorre mais dont il est incapable de se détacher. Il affiche pourtant la volonté de quitter la ville fourmillante, comme il l'écrit à sa mère en août 1862 :

Enfin ! Enfin ! je crois que [je] pourrai à la fin du mois fuir l'horreur de la face humaine. Tu ne saurais croire jusqu'à quel point la race parisienne est dégradée. Ce n'est plus ce monde charmant et aimable que j'ai connu autrefois : les artistes ne savent rien, les littérateurs ne savent rien, pas même l'orthographe. Tout ce monde est devenu abject, inférieur peut-être aux gens du monde. *Je suis un vieillard*, une momie, et on m'en veut parce que je suis moins ignorant que le reste des hommes. Quelle décadence ! Excepté D'Aureville, Flaubert, Sainte-Beuve, je ne peux m'entendre avec personne. Th. Gautier seul peut me comprendre quand je parle peinture. *J'ai horreur de la vie*. Je le répète : — je vais fuir la face humaine, mais surtout la face française (C, II, 254).

Baudelaire ne quitta pourtant jamais Paris, dont il était trop dépendant, sauf dans les derniers temps désastreux de sa fuite à Bruxelles. Cette « *tyrannie de la face humaine* », cette face humaine qu'il fallait à tout prix fuir, c'était une expression qu'il emprunta à De Quincey, dans « Tortures

de l'opium » (I, 483), traduit dans *Les Paradis artificiels*. Elle fut reprise dans le poème *À une heure du matin* du *Spleen de Paris* : « Enfin ! seul ! [...] la tyrannie de la face humaine a disparu... » Et dans *Pauvre Belgique*, il nota encore : « En Belgique on sent partout l'ennemi. Tyrannie de la face humaine, plus dure qu'ailleurs » (II, 868). Voilà résumée toute l'horreur moderne qui sera examinée dans ce livre.

Quatre dossiers seront ouverts successivement sur des « choses modernes » qui obsédaient Baudelaire : la presse, la photographie, la ville et l'art. Les recoupements seront nombreux, comme si ces quatre réalités n'étaient jamais que différents aspects d'une même chose, cette « chose moderne » si difficile à définir pour de bon, si fuyante et contradictoire, cette chose à laquelle Baudelaire donna le nom de *modernité*. Et nous nous démenons depuis lors pour essayer de la comprendre. La modernité résiderait au carrefour des quatre « choses modernes » observées dans ces pages, à l'intersection de la presse, de la photographie, de la ville et de l'art, nœud où se tient le peintre ou le poète de la vie moderne.

Et devant toutes ces « choses modernes », devant la modernité à leur croisée, c'est toujours la même ambiguïté irréductible de Baudelaire que nous constaterons, le même tourniquet, la même duplicité ou la même double postulation. Ces « choses modernes », il leur résiste mais elles le fascinent ; il leur est réfractaire mais il y revient sans cesse. Tous les produits du monde moderne le rebutent par leurs effets sociaux, psychologiques, moraux, artistiques, métaphysiques, théologiques. La foi dans le progrès lui répugne ; il a songé à se suicider, dégoûté de la vie par les journaux à grand tirage, mais il assiège ces

« canailles » de directeurs, et il n'a de cesse qu'ils le publient ; il s'en prend à la photographie comme à un moderne veau d'or, mais il a posé pour des photographes qui nous ont laissé quelques-uns des meilleurs portraits d'écrivain que nous connaissions. Parcourir la modernité de biais, par des chemins de traverse, à la faveur de quelques-unes de ses choses, sans aller droit au carrefour, cela nous permettra d'analyser le comportement équivoque du poète face à chacune d'elles. *Odi et amo* : Baudelaire allie l'horreur et l'extase, le refus et le désir face à tous les changements de son temps. « Désir mêlé d'horreur », indiquait-il dans *Le Rêve d'un curieux* à propos de la mort, mais la même dualité caractérise ses rapports à tous les aspects de la vie moderne. Avec ses amis, Nadar et Manet en particulier, son double jeu est constant. Sans doute aurions-nous pu aborder d'autres « choses modernes » intéressant Baudelaire de près, comme la femme ou le dandy – Baudelaire qualifiait le dandysme de « chose moderne » dans le *Salon de 1846* (II, 494) –, sujets de prédilection de Gavarni ou de Guys, prétendants au titre de « peintre de la vie moderne », mais ces quatre choses-là s'imposaient car elles tissent la toile de fond du *Spleen de Paris*, sommet des contradictions et des oscillations du dernier Baudelaire. À chaque détour, il y apparaît comme un objecteur de la conscience moderne, bifront, irréductible¹.

1. Je suis reconnaissant à Benoît Chantre d'avoir fait procéder à la transcription des enregistrements des leçons données au Collège de France entre janvier et avril 2012 ; je remercie Jean-Baptiste Amadiou de s'être chargé d'une première mise en forme, et André Guyaux et Matthieu Vernet, qui ont relu une seconde version.

LE DERNIER BAUDELAIRE

Le Spleen de Paris, le recueil posthume des petits poèmes en prose, concentre toutes les ambiguïtés du dernier Baudelaire. Aucun autre texte du poète n'illustre mieux sa résistance à la modernité... inhérente à sa modernité. Ce n'est pas le cas de tous les poèmes en prose. Les deux plus anciens, par exemple, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*, furent publiés en 1855 dans *Fontainebleau*, un recueil d'hommages à Claude-François Denecourt, qui, en publiant des guides, conduisant des visites, traçant des sentiers, avait fait de la forêt un lieu favori d'excursions. Ils furent redonnés en août 1857 dans *Le Présent*, sous le titre de *Poèmes nocturnes*, avec quatre nouvelles pièces (*Les Projets*, *L'Horloge*, *La Chevelure* et *L'Invitation au voyage*), qui relevaient encore du lyrisme et ressemblaient à des doublets de certains poèmes en vers des *Fleurs du Mal*, publiées en volume trois mois plus tôt.

Les poèmes en prose des années suivantes marquèrent une nette rupture avec l'idéal et une inflexion irréversible vers le monde contemporain, urbain et social, en même temps que Baudelaire composait de nouveaux poèmes en vers pour la seconde édition des *Fleurs du Mal*, qui paraîtra en 1861, notamment pour la section des *Tableaux parisiens*.

Les nouvelles pièces en prose constituent le noyau du *Spleen de Paris* : ce sont les trois poèmes inédits (*Les Foules*, *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque*) publiés auprès des six poèmes de 1855 et 1857 dans la *Revue fantaisiste* en novembre 1861. Ces trois poèmes de la rupture se retrouvèrent juste au milieu des vingt-six poèmes, dont dix-sept nouveaux, prêts pour une publication en feuilleton dans *La Presse* à l'été de 1862. Après cette date, des poèmes en prose inédits furent publiés irrégulièrement, certains majeurs, comme le magnifique ensemble constitué par *Une mort héroïque*, *La Fausse Monnaie* et *La Corde*, dans *L'Artiste* en novembre 1864, tandis que les derniers, de plus en plus amers et sarcastiques, ne furent connus qu'après la mort du poète.

Le recueil posthume manque manifestement d'unité : certaines pièces sont lyriques, d'autres des faits divers, ou des boutades qui ne méritent peut-être pas l'appellation de poèmes. Divers classements ont été proposés par les critiques, sans qu'ils s'avèrent indispensables. Toutefois, *Les Foules*, *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque*, sous le titre de *Poèmes en prose*, marquèrent en 1861 un vrai tournant en se démarquant de façon décisive des six poèmes de 1855 et 1857. Avec eux, les poèmes en prose devinrent urbains et parisiens et, même si leurs thèmes pouvaient encore les rattacher à certaines pièces des *Tableaux parisiens*, ils ouvraient un nouveau continent poétique.

Bijoux ou daguerréotypes ?

Sainte-Beuve ne s'y était pas trompé, qui fit l'éloge des *Veuves* et du *Vieux Saltimbanque*, dans l'article très malicieux

qu'il consacra dans *Le Constitutionnel* du 20 janvier 1862 aux élections de l'Académie française, où Baudelaire s'était porté candidat. Le critique signalait que « dans les petits poèmes en prose de l'auteur, *Le Vieux Saltimbanque* et *Les Veuves* sont deux bijoux¹ ». Des « bijoux » ? Le compliment était peut-être malveillant, en tout cas insidieux. Baudelaire voulait-il produire des « bijoux » ? Dans cet article du *Constitutionnel*, on avait pu lire également, sous la plume du critique, la qualification spirituelle de l'œuvre de Baudelaire qui devait rester la plus célèbre : « Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela *la folie Baudelaire*². » Baudelaire choisit malgré tout – avait-il le choix ? – de prendre ce jugement en bonne part et il en donna même un écho anonyme, sous le titre « Une réforme à l'Académie » (II, 188-191).

Un point est curieux : il ne semble pas qu'à cette date, en janvier 1862, Baudelaire ait encore jamais parlé de ses textes sous l'appellation de « petits poèmes en prose ». Dans la *Revue fantaisiste*, ils venaient de paraître sous le simple titre de *Poèmes en prose*, sans l'adjectif *petits* utilisé par Sainte-Beuve. Dans ses lettres de décembre 1861 à Arsène Houssaye, avec qui il était en affaires pour une publication simultanée de ses poèmes dans *La Presse*, ainsi que dans *L'Artiste*, la revue que dirigeait aussi Houssaye, Baudelaire parlait d'un recueil dont le titre aurait été « *La*

1. Sainte-Beuve, « Des prochaines élections de l'Académie », *Nouveaux Lundis*, t. I (1863), Calmann-Lévy, 1884, p. 401 ; A. Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lecture des « Fleurs du Mal », 1855-1905*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, p. 347.

2. *Ibid.*

Lueur et la fumée/ Poème, en prose » (C, II, 197). Dans ce titre, « poème » était au singulier, et une virgule précédait la particularité « en prose », la virgule excluant encore qu'il s'agît d'un genre à part entière. Le jour de Noël 1861, Baudelaire envoya à Houssaye un ensemble qu'il appelait « ce spécimen de poèmes en prose », cette fois au pluriel et sans virgule, mais sans l'adjectif « petits ». Il suggérait cette fois qu'« un titre comme : *Le Promeneur solitaire*, ou *Le Rôdeur parisien* vaudrait mieux peut-être », pour « [s]es poèmes en prose » (C, II, 207). Ces nouveaux titres insistaient un peu trop expressément sur la contradiction que Baudelaire entendait apporter à Rousseau : lorsque le promeneur devient un rôdeur, et le solitaire un Parisien, on entre dans un autre monde, celui de la ville, du danger. Jamais cependant, du moins dans les lettres qui nous sont parvenues, Baudelaire ne qualifiait ses poèmes en prose de *petits*. Il semble donc que Sainte-Beuve ait été le premier à proposer cette épithète mitigée, et que Baudelaire l'ait reprise, puisque ce fut sous le titre de « Petits poèmes en prose » que *La Presse* les fit paraître en août et septembre 1862.

Or Sainte-Beuve avait employé la même épithète à propos d'Aloysius Bertrand, dans son introduction de 1842 à *Gaspard de la nuit*, recueillie dans le tome second de ses *Portraits littéraires*, en 1844. Il relatait sa première rencontre avec Louis Bertrand et qualifiait ses *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Calot* de « petites ballades en prose » :

... nous le vîmes arriver à Paris vers la fin de 1828 ou peut-être au commencement de 1829. [...] un grand et maigre jeune homme de vingt et un ans, au teint jaune

et brun, aux petits yeux bruns très vifs, à la physionomie narquoise et fine sans doute, un peu chafouine peut-être, au long rire silencieux. Il semblait timide ou plutôt sauvage. Nous le connaissions à l'avance et nous crûmes d'abord l'avoir apprivoisé. Il nous récita sans trop se faire prier et d'une voix sautillante quelques-unes de ses petites ballades en prose dont le couplet ou le verset exact simulait assez bien la cadence d'un rythme¹.

Sainte-Beuve citait alors *Le Maçon*, que Bertrand leur aurait récité et que le critique qualifie de « petite drôlerie gothique » – toujours « petite » –, avant de livrer un commentaire qui, autant que l'expression « petites ballades en prose », intéresse la comparaison avec Baudelaire :

On aura remarqué la précision presque géométrique des termes et l'exquise curiosité pittoresque du vocabulaire. Tout cela est vu et saisi à la loupe. De telles imagettes sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus. Vers la fin de sa vie, l'ingénieur Bertrand s'occupait beaucoup, en effet, du daguerréotype et de le perfectionner. Il avait reconnu là un procédé analogue au sien, il s'était mis à courir après.

Mais alors de telles comparaisons ne venaient pas².

Sur le moment, précisait Sainte-Beuve, on comparait les textes de Bertrand plutôt à des « jeux gothiques », des ciselures et moulures de cathédrale, ou à des parcelles de vitraux, non à des daguerréotypes, lesquels n'existaient pas encore. Sainte-Beuve mettait en tout cas l'accent sur l'art de la miniature, du petit genre court.

1. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, éd. G. Antoine, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 589-590. Je dois cette référence à Robert Kopp.

2. *Ibid.*, p. 590-591.

Baudelaire lui-même devait appeler dans ses lettres ses poèmes en prose « ces babioles » ou « ces bagatelles », vocables toujours précédés du déterminant *ces*, par nature minorant (C, II, 473 et 583).

La ressemblance entre les deux formules de Sainte-Beuve, « petites ballades en prose » pour *Gaspard de la nuit* en 1842, « petits poèmes en prose » pour les textes de Baudelaire en 1862, semble d'autant plus pertinente que *Gaspard de la nuit* est traditionnellement (et peut-être exagérément) tenu pour annonciateur des proses de Baudelaire, lequel se réclamait lui-même de Bertrand dans sa dédicace à Arsène Houssaye dans *La Presse* du 26 août 1862 :

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Baudelaire aurait tenté de reproduire pour la ville moderne l'expérimentation de Bertrand pour la vie rustique et pittoresque. Alors que *Gaspard de la nuit* était tourné vers la « vie ancienne », Baudelaire aurait visé la « vie moderne ».

C'est pourquoi le rapprochement que proposait Sainte-Beuve dès 1842 entre les *Fantaisies* de Bertrand et des daguerréotypes, manifestation exemplaire de la modernité, est capital, ainsi que la précision « avec la couleur en sus ». La comparaison est même assez extraordinaire par sa précocité, puisque l'invention de Daguerre datait de 1837 et

que le mot se répandait tout juste. Dans le *Salon de 1845*, Baudelaire avance une comparaison semblable à propos de certains tableaux orientalistes que l'on dirait « faits avec le daguerréotype de la couleur » (II, 484). Autrement dit, avant même que Baudelaire eût écrit le moindre poème en prose, Sainte-Beuve les avait pour ainsi dire déjà, par le truchement de *Gaspard de la nuit*, qualifiés de « petits » et assimilés à des daguerréotypes. D'emblée, la question de l'appartenance du poème en prose au monde ancien ou au monde moderne avait été posée, sa parenté avec l'art gothique de la ciselure et du vitrail ou avec une technique moderne, même si un mot comme « imagerie » (sur lequel je reviendrai) restait dépréciatif ou ambigu. Avant même que Baudelaire eût écrit un seul petit poème en prose, le petit poème en prose était déjà un genre inclassable entre l'ancien et le moderne.

Nombreux sont les articles, essais et thèses sur l'histoire et la préhistoire du genre du petit poème en prose, et sur la place de Baudelaire dans cette généalogie¹. Il semble bien toutefois que l'expression même de « petits poèmes en prose », après « petites ballades en prose » en 1842 pour Bertrand, n'ait pas figuré sous la plume de Baudelaire avant l'article de Sainte-Beuve en janvier 1862, qualifiant *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque* à la fois de « petits poèmes en prose » et de « bijoux ». Baudelaire devait se souvenir longtemps de cet article, substituant au mot « bijoux », peut-être en raison de son intention diminutive,

1. Voir N. Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du XIX^e siècle*, H. Champion, 1996 ; Christian Leroy, *La Poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, H. Champion, 2001.

celui de « chefs-d'œuvre ». En janvier 1866, de Bruxelles, alors qu'il cherchait une fois de plus à publier son recueil, cette fois chez les frères Garnier, il écrit à Narcisse Ancelle, son notaire qui lui servait alors aussi d'intermédiaire : « Les Garnier ignorent ce que c'est que *Le Spleen de Paris* ; — que Sainte-Beuve, dans *Le Constitutionnel*, lors de ma *bouffonne*, mais *très intentionnée* candidature à l'Académie, a cité, parlant de quelques-uns de ces fragments comme de *vrais chefs-d'œuvre*. Ce n'est pas moi qui parle. On pourrait retrouver le numéro » (C, II, 580).

L'expression « petits poèmes », elle, est ancienne et désigne une courte pièce, par opposition aux poèmes tout court, lesquels n'ont pas besoin d'être qualifiés de grands car ce sont la tragédie et la comédie. Le « petit poème » deviendra en prose au début du XIX^e siècle. Rousseau, dans sa correspondance, parlait dédaigneusement d'un « petit Poème en prose » pour qualifier ses œuvres de jeunesse : « *Les Benjamites*, ou *Le Lévitte d'Éphraïm*, est une espèce de petit Poème en prose de sept ou huit pages¹. » Mais l'expression « petit poème en prose », d'une seule traite, comme si c'était une forme ou un genre en soi, semble rare jusqu'au moment où Baudelaire la reprit et elle paraît, comme Sainte-Beuve l'employait, être dépréciative. Étienne de Jouy et Antoine Jay, deux hommes de lettres emprisonnés à Sainte-Pélagie sous la Restauration, après avoir inclus un régicide dans leur *Biographie nouvelle des contemporains*, qualifient les poésies régionales qu'un de

1. Lettre au prince Louis-Eugène de Wurtemberg, 18 février 1765, *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, éd. R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, t. XXIV, p. 30.

leurs compagnons de prison se distrait à composer de « petits poèmes en prose, dans le genre d'Ossian¹ ». Amédée Pichot, qui avait déjà traduit en 1834 le célèbre roman de sir Edward Bulwer-Lytton, *Les Derniers Jours de Pompéi*, traduisit l'année suivante un recueil de 1835 de petits essais, *L'Étudiant*, par le même auteur, lequel avertissait dans la préface : « Si ce titre n'était pas un peu équivoque et peut-être même présomptueux, je me hasarderais à appeler mes esquisses : *Petits poèmes en prose*, parce que c'est en effet de la poésie didactique, moins les vers./ J'avoue qu'elles doivent être prises *cum grano*². » *Petits poèmes en prose* aurait donc pu désigner de courts essais didactiques impliquant une certaine ironie, une certaine distance. L'expression avait été traduite de l'anglais, Bulwer-Lytton ayant écrit « *Minor Prose Poems* », ce qui éclaire sur le sens à donner à l'adjectif quand Sainte-Beuve et Baudelaire l'appliquent au poème en prose : « court » sans doute, mais aussi et peut-être surtout « mineur ».

Si le concept de « poésie lyrique en prose » a pu exister dès les débuts du romantisme, l'expression « poèmes en prose » et, davantage, celle de « petits poèmes en prose », ne se répandit donc pas en français avant Baudelaire ni, surtout, Mallarmé. Baudelaire envisageait d'envoyer à Sainte-Beuve, en février 1862, « plusieurs paquets de *Révasseries en prose* » (C, II, 229). Fin mars, il assure à sa mère : « Les *Poèmes en prose* passeront aussi à *La Presse* » (C, II, 237). L'expression « petits poèmes en prose » est

1. E. de Jouy et A. Jay, *Les Hermites en prison, ou Consolations de Sainte-Pélagie*, Ladvocat, 1823, t. I, p. 206.

2. E. Bulwer-Lytton, *The Student*, Londres, Saunders and Otley, 1835, 2 vol., t. I, p. IX ; *L'Étudiant*, trad. Amédée Pichot, Fournier jeune, 1835, 2 vol., t. I, p. VIII-IX.

aussi rare dans sa correspondance qu'elle l'est alors en français. Elle pose même une question d'accent tonique : comment prononçait-on ces mots ? Disait-on « peTITS poèmes en prose » ou « petits poÈMES en prose » ? Autrement dit, s'agissait-il de « petits poèmes qui étaient en prose » ou bien de « poèmes en prose qui étaient petits » ? Comme le mot « petit » n'apparut pas avant 1862 dans *La Presse*, on penchera pour la seconde hypothèse, c'est-à-dire des « poèmes en prose qui étaient petits », et pour interpréter *petit* au sens de *minor* et non de *short*, relevant d'un genre mineur, non d'un grand genre.

C'était vraisemblablement le sens minorant que Sainte-Beuve voulait donner à la formule, puisqu'il la faisait suivre aussitôt du mot « bijoux ». Lorsqu'il évoqua de nouveau les mêmes poèmes, dans un article du *Constitutionnel* du 24 avril 1865, ce fut pour leur comparer des textes en prose de Charles Monselet : « C'est plus prosaïque que Baudelaire lequel peint sur émail (se rappeler *Le Vieux Sal-timbanque*, *Les Petites Vieilles*, *Le Café neuf* ou *Les Yeux des pauvres*) ; c'est moins cherché aussi¹. » Sainte-Beuve ajoutait un troisième poème aux deux « bijoux » de 1862 – c'était *Les Veuves* qu'il appelait à présent *Les Petites Vieilles*, confondant avec le poème des *Tableaux parisiens*, dans *Les Fleurs du Mal*, de même qu'il n'était plus sûr du titre des *Yeux des pauvres*, qu'il appelait aussi *Le Café neuf* –, et il jugeait cette fois que Baudelaire « pei[gnait] sur émail », variation sur l'art de la miniature, la sophistication. Baudelaire, toujours reconnaissant, répondit en mai 1865 à ce second éloge à double tranchant de ses pièces mineures :

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, t. X (1868), Calmann Lévy, 1886, p. 87-88 ; C, II, 913.

Hélas ! les *Poèmes en prose*, auxquels vous avez encore décoché un encouragement récent, sont bien attardés. Je me mets toujours sur les bras des besognes difficiles. Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musiques, de réverbères même, voilà ce que j'ai voulu faire ! Je n'en suis qu'à *soixante*, et je ne peux plus aller. J'ai besoin de ce fameux *bain de multitude* dont l'incorrection vous avait justement choqué (C, II, 493).

Baudelaire était à Bruxelles : lui manquaient ces foules qu'il désirait quitter quand il était à Paris.

Réactionnaire ou révolutionnaire ?

Une des expressions de la lettre de Baudelaire à Sainte-Beuve de mai 1865 justifie un cliché durable qui a nui aux poèmes en prose : « Je n'en suis qu'à *soixante*, et je ne peux plus aller. » Le dernier Baudelaire a longtemps été peu lu, victime de la réputation faite à sa santé dégradée et à l'impuissance créatrice de ses dernières années. Ce préjugé a jeté le soupçon sur ses textes tardifs. Baudelaire serait tombé définitivement dans la procrastination après l'« avertissement » du début de 1862, consigné dans *Fusées*, à l'époque de la candidature malheureuse à l'Académie après la seconde édition des *Fleurs du Mal*, et annonçant la dégradation de la santé et de l'inspiration du poète : « J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer

sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité » (I, 669). L'avertissement fut « singulier », adjectif que Baudelaire affectionne. Cet aveu de faiblesse aurait autorisé que l'on considérât les poèmes en prose comme des ébauches avortées de poèmes en vers, et non comme des choses en soi, nouvelles et modernes. La chute dans le prosaïsme aurait été un symptôme d'impuissance : c'était la thèse de Suzanne Bernard dans son ouvrage de la fin des années 1950 sur *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*¹, qui a longtemps fait autorité.

À la Noël de 1861, Baudelaire expliquait à Arsène Houssaye, lequel paraissait disposé à publier ses poèmes en prose, la difficulté à laquelle il était confronté : « Vous serez indulgent ; car vous avez fait aussi quelques tentatives de ce genre, et vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers » (C, II, 207). D'un côté, le poème en prose ne doit pas ressembler à une ébauche de poème en vers ; de l'autre, il ne doit pas non plus verser dans la prose poétique, style que Baudelaire condamne. Dans le *Salon de 1859*, à propos de la peinture de genre, il s'en prenait à la « poésie en prose », genre bas et facile :

Peinture de genre implique un certain prosaïsme, et *peinture romanesque*, qui remplissait un peu mieux mon idée, exclut l'idée du fantastique. C'est dans ce genre surtout qu'il faut choisir avec sévérité ; car la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte ; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle

1. S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.

ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérité ou dans la bassesse ; dangereuse comme toute liberté absolue (II, 644).

Se prononçant contre la peinture qui racontait, Baudelaire en profitait pour régler ses comptes avec la « poésie en prose ». Pour que son projet de poèmes en prose ne pût pas être tenu pour une défaillance, il était indispensable qu'il évitât les deux écueils du « plan d'une chose à mettre en vers » et de la « poésie en prose », c'est-à-dire qu'il retrouvât une « sévérité », une discipline équivalente à celle qu'il observait dans ses vers.

Georges Blin avait auparavant soutenu une thèse radicalement opposée à celle de Suzanne Bernard. C'était dans son introduction au *Spleen de Paris* en 1946 : « Autant que le permettent les lois de la création littéraire, les *Petits poèmes en prose* marquent un commencement absolu¹. » *Les Fleurs du Mal* auraient daté la fin d'une époque (Henri Peyre devait insister en 1967 sur leur « peu d'influence² »), mais *Le Spleen de Paris* avait inauguré une nouvelle tradition, poursuivie avec Mallarmé, Rimbaud et leurs héritiers. Plus récemment, certains critiques ont soutenu au contraire que les poèmes en prose de Baudelaire représentaient non un commencement, mais l'aboutissement et la totalisation d'un genre. Dans les *Tableaux parisiens* et *Le Spleen de Paris*, Baudelaire aurait achevé en la sublimant la longue série des *Physiologies*, depuis le *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien

1. G. Blin, « Introduction aux *Petits poèmes en prose* », *Fontaine*, février 1946 ; *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 143 ; *Le Spleen de Paris*, éd. Robert Kopp, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 7.

2. H. Peyre, « Remarques sur le peu d'influence de Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p. 424-436.

Mercier, en passant par *Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris*, autres feuilletons de flâneries¹.

Le Spleen de Paris est-il un commencement ou un aboutissement ? Une fin ou un début ? Le débat reste ouvert et porte sur la place de Baudelaire entre moderne et antimoderne. Poser la question aujourd'hui encore, comme si la réponse restait impossible, c'est reconnaître les tensions qui traversent l'œuvre. Si le recueil peut être apprécié pour sa modernité aussi bien que pour sa tradition, c'est bien la preuve de sa dualité et de sa réversibilité. Le fait même que la question se pose atteste la modernité antimoderne de Baudelaire, son désir et son horreur du moderne.

Dans de nombreuses lettres des dernières années, Baudelaire recourait à son adjectif de prédilection, *singulier*, pour caractériser le nouveau recueil qu'il projetait : « ... je puis vous garantir un livre *singulier et facile à vendre* », assurait-il à Hetzel en mars 1863 (C, II, 295). « Ce sera un livre *singulier* », confiait-il à sa mère en juin 1863 (C, II, 301), et il insistait sur cette épithète à plusieurs reprises auprès d'elle, comme en mars 1865 : « ... un ouvrage *singulier*, plus *singulier*, plus volontaire du moins, que *Les Fleurs du Mal*, où j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine » (C, II, 473). *Singulier*, c'est-à-dire étrange, mais aussi indécidable, contradictoire, alliant des sentiments aussi opposés que la tendresse et la haine. La seconde définition qu'il donnait de son projet était celle d'un « pendant » des *Fleurs du Mal*, comme il le signalait par exemple dans une lettre à Hugo

1. Voir K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours* (1993), trad. M. Rocher-Jacquin, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

en décembre 1863 : « Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du Mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant » (C, II, 339). Dressant la liste de ses œuvres, il écrit de même en juillet 1865 à Julien Lemer, qui lui servit d'agent à Paris durant son séjour à Bruxelles : « *Le Spleen de Paris* (pour faire pendant aux *Fleurs du Mal*) » (C, II, 512). « Pendant », c'est-à-dire à la fois la même chose et une autre, sans que la dualité de l'entreprise ne soit jamais absente.

Pendant singulier des Fleurs du Mal : c'est tout dire de l'hybridité du projet. *Le Spleen de Paris* est longtemps resté – pour toutes ces raisons – une œuvre marginale et négligée. En 1975, dans son édition de la Pléiade, Claude Pichois regrettait le faible intérêt porté à ce recueil dont l'importance n'était « pas encore pleinement reconnue », et la part infime de la bibliographie qui lui était consacrée dans les études baudelairiennes, pas plus de 1 % (I, 1293). Or, si les études sur *Le Spleen de Paris* étaient rares il y a trente ans, le paysage critique a été bouleversé depuis lors. *Le Spleen de Paris* est même l'un des boulevards baudelairiens les plus fréquentés par la critique, peut-être jusqu'à la saturation. L'un des textes qui ont été les plus commentés de toute la littérature française durant les années récentes, et dans le monde entier, est le poème en prose *Assomons les pauvres !*, à cause de la lecture qu'en a faite Walter Benjamin, de l'énorme réputation acquise par ce critique, et de la politisation des études littéraires et des études baudelairiennes en particulier.

La lecture idéologique du poète des *Fleurs du Mal* était quasi inexistante en 1975. *Assomons les pauvres !* est devenu l'un des textes phares de la littérature française parce que l'interprétation politique de la littérature a prévalu depuis

le crépuscule du formalisme. Sans doute fut-ce par une réaction saine contre une certaine décontextualisation de l'œuvre de Baudelaire, tendance que Paul Valéry encourageait dès l'entre-deux-guerres, observant en 1924 dans « Situation de Baudelaire » : « *Les Fleurs du Mal* ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours *significatives*. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... luxe, forme et volupté¹. » Valéry lisait Baudelaire, c'est-à-dire *Les Fleurs du Mal*, en dehors de tout cadre politique ou social ; il ne cherchait pas un message, mais une musique et une forme. Cette lecture, qui a longtemps dominé, explique la marginalisation du *Spleen de Paris*. Si d'aventure l'on s'intéressait aux poèmes en prose, l'attention était restreinte aux pièces les plus lyriques, à celles qui apparaissaient comme des doublets des *Fleurs du Mal*, au détriment des autres, et on comparait quelques poèmes en prose avec leurs « pendants » en vers : *Le Crépuscule du soir*, *L'Invitation au voyage*, *La Chevelure*. C'était encore le cas dans les années 1970.

Depuis ce temps, le retour de l'histoire, du contexte, des réalités sociales contemporaines dans la lecture de Baudelaire a modifié, peut-être à l'excès, la réception du recueil. L'article de 1939 de Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », traduit en 1959 par Maurice de Gandillac², est resté longtemps confidentiel,

1. P. Valéry, « Situation de Baudelaire », *Variété*, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 609-610.

2. W. Benjamin, *Œuvres choisies*, Julliard, « Les Lettres nouvelles », 1959.

sans grand effet sur la lecture et l'interprétation de Baudelaire en France, mais il a été essentiel ailleurs dans la recherche du message politique et de la situation historique du *Spleen de Paris*. Les recueils majeurs de Benjamin sur Baudelaire ont été publiés très tard en français : *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* en 1979¹, et le grand projet sur *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* en 1989 seulement². « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » de Benjamin était depuis longtemps l'introduction canonique à l'œuvre hors de France, faisant de Baudelaire un ennemi caché de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'*alter ego* littéraire de Blanqui. Ses poèmes touchaient à l'actualité sociale et politique, comme l'alcoolisme des classes laborieuses et l'octroi qui frappait le vin aux barrières de Paris, dans *Le Vin des chiffonniers*. Dans les textes que Benjamin commentait (tirés encore, signe des temps, des *Fleurs du Mal* plus que du *Spleen de Paris*), il voyait en Baudelaire un « témoin à charge dans le procès historique intenté par le prolétariat contre la classe bourgeoise³ ». Une célèbre formule résumait sa lecture : l'auteur des *Fleurs du Mal* fut « un agent secret – l'agent de la secrète insatisfaction de sa classe à l'égard de sa propre hégémonie⁴ ». Benjamin

1. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Payot, 1979.

2. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Cerf, 1989.

3. Voir J. Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 78, juin 1989, p. 98.

4. « Baudelaire war ein Geheimagent – ein Agent der geheimen Unzufriedenheit seiner Klasse mit ihrer eigenen Herrschaft. » Note de W. Benjamin pour « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », non retenue dans la traduction française (*Gesammelte Schriften*, Francfort,

soutenait cette thèse contre Bertolt Brecht, lequel, sensible à l'argumentation de Valéry, reprochait à Baudelaire de « n'exprim[er] nullement son époque, pas même dix ans de celle-ci ». Telle fut en tout cas la nouvelle grille de lecture obligée de Baudelaire à partir des années 1970 en Allemagne, faisant de lui un conspirateur socialiste et un poète fouriériste. Baudelaire aurait eu un moment socialiste, entre 1848 et 1851 ou 1852, en tout cas jusqu'au coup d'État, mais son instinct politique aurait persisté au-delà de cette période, de manière cachée ou même non consciente, dans toute son œuvre et jusque dans les derniers poèmes en prose du *Spleen de Paris*.

L'interprétation benjaminienne de Baudelaire cherche à le récupérer du côté de l'avant-garde politique, c'est-à-dire révolutionnaire, contre ceux qui insistent sur sa pensée réactionnaire, influencée par la lecture de Joseph de Maistre. En Allemagne, nombre de travaux ont porté sur Baudelaire autour de 1848, en liaison avec les études sur l'avant-garde¹. Après 1968, Georges Blin qualifiait Baudelaire d'« irréductible » contre ceux qui, à Paris, faisaient de lui le précurseur des avant-gardes esthétiques du XX^e siècle, mais de l'autre côté du Rhin on était déjà à voir en lui le prophète des avant-

Suhrkamp, 1974, t. I, vol. 3, p. 1161 et 1167). Voir C. Pichois, « Baudelaire devant la sociocritique ouest-allemande », *Études baudelairiennes IX*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981, p. 226-233.

1. Voir O. Sahlberg, *Baudelaire 1848 : Gedichte der Revolution*, Berlin, Wagenbach, 1977 ; W. Fietkau, *Schwanengesang auf 1848 : ein Rendez-vous am Louvre. Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Hamburg, Rowohlt, 1978 ; D. Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848). Die antibourgeoise Aesthetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Francfort, Suhrkamp, 1979 ; H. Stenzel, *Der Historische Ort Baudelaires*, Munich, Fink, 1980 ; K. Biermann, *Literarisch-politische Avantgarde in Frankreich*, Stuttgart, Munich et Berlin, Kohlhammer, 1982.

gardes politiques modernes, déchiffrant les poèmes en vers et en prose comme autant d'allégories de la lutte des classes, des *Chats* au *Cygne*. Le mouvement s'est ensuite déplacé dans les universités de langue anglaise, en Grande-Bretagne¹ et aux États-Unis, dans les années 1980 et 1990, dans d'innombrables commentaires des poèmes les plus sociaux du *Spleen de Paris* : non seulement *Assomons les pauvres !*, mais *Le Mauvais Vitrier*, *Le Gâteau*, *Les Yeux des pauvres*, *Une mort héroïque*, *La Fausse Monnaie*, *La Corde...* Comme dans *Les Fleurs du Mal*, chaque génération choisit désormais ses poèmes dans *Le Spleen de Paris*, ce qui prouve que son importance est « pleinement reconnue ». En France, on a suivi tardivement le mouvement², et l'on s'est mis aussi à démasquer le révolutionnaire dissimulé dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* au début des années 2000 seulement³.

Une déclaration fameuse de Baudelaire a beaucoup retenu l'attention des commentateurs et fait l'objet d'innombrables gloses. Datant de mars 1852 dans une lettre à Narcisse Ancelle, elle suit le coup d'État, la proclamation de la présidence à vie et les élections législatives : « Vous ne m'avez pas vu au vote ; c'est un parti pris chez moi. LE 2 DÉCEMBRE m'a *physiquement dépolitiqué* » (C, I, 188). Les lecteurs politiques de Baudelaire refusent de prendre à la lettre cette profession de dépolitisation ou de « dépolitiquisation ». Pour la période postérieure à 1851, s'affrontent les partisans d'un Baudelaire

1. Voir en particulier R. Burton, *Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

2. Voir la traduction française de l'ouvrage de D. Oehler paru en 1988, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Payot, « Critique de la politique », 1996.

3. Voir surtout S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Champion, 2003 et 2007.

maistrienne, catholique réactionnaire, et ceux d'un Baudelaire fouriériste et socialiste. Après une période révolutionnaire assumée de 1848 à 1851, Baudelaire avoua l'influence de Joseph de Maistre sur sa pensée : « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner », affirmait-il dans *Fusées* (I, 669). Cela n'a pas empêché de le camper en révolutionnaire clandestin, dissimulant ou même ignorant son engagement, comme on l'a fait pour Balzac, jugé démocrate progressiste en dépit de son monarchisme catholique revendiqué. Baudelaire se montrait lui-même réticent face aux récupérations de cette sorte. Il réprouvait la manière dont Hugo et les démocrates s'étaient emparés de Shakespeare pour faire la leçon au régime. C'était en 1864, lors du troisième centenaire de la naissance du barde, dans une lettre anonyme au *Figaro*, où il accusait le clan Hugo qui préparait un banquet :

Vous savez, Monsieur, qu'en 1848 il se fit une alliance adultère entre l'école littéraire de 1830 et la démocratie, une alliance monstrueuse et bizarre. Olympio renia la fameuse doctrine de *l'art pour l'art*, et depuis lors, lui, sa famille et ses disciples, n'ont cessé de prêcher le peuple, de parler pour le peuple, et de se montrer en toutes occasions les amis et les patrons assidus du peuple. « Tendre et profond amour du peuple ! » Dès lors, tout ce qu'ils peuvent aimer en littérature a pris la couleur révolutionnaire et philanthropique. Shakespeare est socialiste. Il ne s'en est jamais douté, mais il n'importe. Une espèce de critique paradoxale a déjà essayé de travestir le monarchiste Balzac, l'homme du trône et de l'autel, en homme de subversion et de démolition. Nous sommes familiarisés avec ce genre de supercherie (II, 228).

Le Baudelaire anonyme s'offusquait de ce que l'on fit de Shakespeare un socialiste, ce qui lui valut d'être traité de « mouchard » par les hugoliens après que leur banquet

fut interdit. Il aurait protesté si on l'avait enrôlé comme révolutionnaire (ou d'ailleurs comme contre-révolutionnaire) : « Nous sommes familiarisés avec ce genre de supercherie », disait-il de l'embauchage de Shakespeare. Pourquoi ne pas adopter la même vigilance devant les lectures politiques de Baudelaire ?

L'homme épouvantable

Le Miroir nous initiera aux roueries de Baudelaire politique. Ce poème en prose, le plus petit (court et mineur) du *Spleen de Paris*, a paru dans la *Revue de Paris* le 25 décembre 1864, avec cinq autres pièces, dont seul *Le Port* était aussi inédit. Nous n'en connaissons pas de variantes :

XL. LE MIROIR

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »

L'homme épouvantable me répond : « – Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort.

Ce poème, à la structure très simple, a été qualifié de « boutade » par les experts qui ont classé les poèmes en prose en sous-genres : « ... nous rencontrons ici une sorte de genre littéraire [...] qu'on pourrait appeler le poème-boutade »,

disait Henri Lemaître dans son édition¹. Mais est-ce bien un poème ? L'emportement contre la sottise moderne (« les immortels principes de 89 ») le rapproche moins des *Fleurs du Mal* que de *Mon cœur mis à nu* ou de *Pauvre Belgique*, recueils des pensées amères du dernier Baudelaire, proches par leur inspiration désabusée de certaines pièces du *Spleen de Paris*, surtout les plus tardives. La composition est serrée et symétrique : une phrase de mise en place, une phrase de moralité, et, entre les deux, juste un bout de dialogue, deux répliques, une pour chacun des interlocuteurs. La première n'est pas attribuée et on ne sait pas d'abord qui parle, mais elle est reprise à son compte après coup par la première personne du poète, observateur et narrateur, présent entre les deux reparties (« L'homme épouvantable me répond »), puis dans l'épilogue (« Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison »). Cette première personne, juste au milieu du texte, en est le pivot.

Le Miroir s'énonce au présent, commence comme une chose vue, mais ce présent est lui-même incertain, car il pourrait être à valeur gnomique : le lecteur hésite entre le passé récent d'une anecdote vécue et l'intemporalité d'une vérité générale. L'homme resterait indéfini s'il ne recevait pas les épithètes d'« épouvantable », d'« affreux », d'« effrayant », de « monstrueux ». Baudelaire est pourtant économe d'adjectifs dans ses poèmes en prose. En face de cet homme, se dresse « la glace », non pas une glace particulière, « cette glace » de la chose vue, mais plutôt « la glace » omniprésente, ubiquitaire, celle qui trône dans tous les salons bourgeois au-dessus de la cheminée, telle que la mentionne le titre *Le Miroir*, de portée symbolique. Le

1. *Petits poèmes en prose*, Garnier, 1958, p. 185.

poème s'insère d'entrée de jeu dans l'ambiguïté entre la chose vue et le symbole ou l'allégorie du miroir, à interpréter d'un point de vue psychologique (celui du « déplaisir » narcissique auquel le texte condamne l'« homme épouvantable »), ou plus probablement d'un point de vue politique (social et moral).

Les répliques, toutes deux raisonnables et syllogistiques avec leur « puisque » et leur « donc », l'expression figée « immortels principes de 89 », résumé de la doctrine moquée par Baudelaire, fournissent une belle introduction à l'œuvre d'un poète ratiocineur, mêlant les niveaux de langue, entre le recherché et vieilli « se mirer » et l'expression plus familière « se regarder au miroir ». Quand l'homme épouvantable répond au poète, le verbe « regarder » revient (« cela ne regarde que ma conscience »), mais dans un autre sens : il ne s'agit plus de la vue, mais de l'introspection ou de l'œil de la conscience, comme dans les expressions : *mêlez-vous de ce qui vous regarde, cela ne vous regarde pas*.

La symétrie ne se limite pas à la disposition des répliques ou au double sens des mots ; on la retrouve dans la chute opposant le « bon sens » et la « loi », suivant une tension ancienne entre ce que dicte la conscience et ce qu'exige la loi. L'antithèse de la moralité (« Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort ») souligne le sarcasme antiégalitaire, où le sens fort de « sans doute » (certainement) n'a pas son équivalent dans la litote « il n'avait pas tort ». La législation moderne, issue des principes de 1789, en particulier de l'égalité, se heurte au bon sens. *Le Miroir* propose une application d'un principe politique abstrait à une situation personnelle (le droit constitutionnel pour un homme

