

SOMMAIRE

Avant-propos	9
I. L'Œuvre sans nom	19
II. La Belle Dorlotée (Bordel Baudelaire)	51
III. L'Homme au noir	69
IV. Femmes sauvages et autres monstres	87
V. Esthétique et chirurgie	103
VI. Baudelaire en somme	123
VII. Passage Baudelaire	141
VIII. Hypnos et Morphée ou le sommeil du traducteur	165
IX. Pot-pourri	185
X. <i>Les Fleurs du Mal</i> du pauvre	207
XI. Contes d'auteur (Baudelaire revu et corrigé)	227

AVANT-PROPOS

Lorsque, il y a un siècle et demi de cela, paraissaient *Les Fleurs du Mal*, la réplique des instances officielles ne se fit guère attendre : les autorités y reconnurent d'emblée un venin contre lequel il n'était pas d'autre antidote que la censure. Le recueil, déparé de six pièces, dut être repensé en entier : la seconde édition du livre, considérablement augmenté en réaction à son immédiate défiguration, mit quatre ans à paraître. De cette infortune, Baudelaire fit une vertu. Il ne cesserait dès lors plus de revenir sur ses poèmes, n'écrivant jamais qu'en se retournant sur lui-même : cela donna lieu à une poésie dépouillée de sa prosodie. Ce besoin de retoucher l'œuvre antérieure, de la bistourner, non pas en vue de l'embellir, mais de la détériorer en l'assujettissant à la prose, cette correction pour ainsi dire punitive et incessante, il faut sans doute en chercher l'origine dans la sanction qu'on lui infligea dès le départ.

Nulle part ce procédé n'est plus apparent que dans ses *Petits Poèmes en prose* qui se présentent souvent comme la copie ironique et dégradée des grands poèmes en vers : par définition inachevée, cette réplique agressive (sans rime ni raison) n'en possède pas moins une unité qui lui est propre. C'est dans cette inlassable et systématique intervention sur sa propre matière poétique, ce repenser, qu'on cherchera à identifier le propre de l'opération baudelairienne (dans *opération*, il y a *opera*, c'est-à-dire toujours l'œuvre).

On soutient généralement qu'avec *Le Spleen de Paris*, Baudelaire ouvrit à la poésie moderne un champ nouveau, guère exploré jusqu'alors : celui de la prose lyrique. Le poème en prose connut même ensuite une certaine vogue de Rimbaud et Mallarmé jusqu'à Ponge et Pierre-Jean Jouve, en passant par Max Jacob, puis les surréalistes. Nous ne nous préoccupons pas de savoir s'il s'agit d'un genre à part entière ou d'un sous-genre seulement. Ce qui nous paraît plus important, c'est de bien établir qu'il s'agit d'emblée d'un genre impur, d'un genre hybride. Lorsque Baudelaire en scrute les possibilités, il ne cherche nullement à arrêter une forme fixe, mais s'adonne à une expérimentation toujours ouverte sur d'autres débouchés possibles : embranchements et carrefours s'y multiplient, tant il est vrai que tout y est « croisement ». Et c'est en tâtonnant, en hésitant, c'est en empruntant une démarche résolument empirique que le poète avance son projet de flâneur des « villes énormes ». La définition implicite qu'il en donne ne cesse d'ailleurs d'évoluer et de se modifier à mesure que le projet se réalise¹. Forme hybride², disions-nous, et d'autant plus hybride que le poème en prose commence nécessairement par se dégager du poème en vers. Comment passer de l'un à l'autre ? À la rigidité de l'appareil prosodique s'opposent à présent les « ondulations » de la « rêverie ».

Soit l'exemple du « Thyrses », poème en prose qui semble fournir sa propre théorisation : comment faire tenir le pampre ? Il y faut nécessairement un bâton, à défaut de quoi la pousse s'effondre. Et ce bâton autour duquel faire tenir le fragile et informe poème en prose, ce sera pour Baudelaire le souvenir des *Fleurs du Mal*. D'où l'importance de la notion de « pendant »

1. En effet, que de chemin parcouru entre « L'Étranger » (1861), encore si fortement nostalgique du vers, sur lequel s'ouvre le volume, et « Les Bons Chiens » (1865) sur lequel s'achève, quatre ans plus tard, le recueil, qu'on dit pourtant inachevé.

2. C'est-à-dire monstrueuse, comme l'indique l'usage, dans sa préface, de références au modèle biologique (les vertèbres du serpent).

sur laquelle Baudelaire insiste de plus en plus à mesure que son projet prend forme : s'il rappelle les anciennes *Fleurs*, c'est pour y mieux suspendre la forme jeune. Car en inventant le poème en prose, Baudelaire invente en même temps le recueil en prose.

Ses premières tentatives, nous l'avons dit, sont des plus prudentes. Baudelaire se contente de doublets, et ne se risque guère hors du champ confortable de son recueil de vers tout juste paru : « Crépuscule du soir », « La Chevelure », « Invitation au voyage » ne sont (comme l'a montré Barbara Johnson) que des « défigurations » d'anciens vers. Ce sont d'ailleurs des mesures conservatrices qui le font opter pour la prose. Après sa condamnation pour six de ses poèmes en vers (qui résulta dans l'anéantissement de son recueil de 1857), Baudelaire tâchera bien d'aller plus loin dans le domaine de la prosodie, en particulier dans la nouvelle section des « Tableaux parisiens », à l'occasion de la seconde version des *Fleurs du Mal* (1861). Puisqu'on a touché au vers (c'est le sens du procès qu'on lui intenta), la forme pure a été salie : il peut donc y toucher à son tour. Cependant les malversations qu'il se permet demeurent là aussi relativement timides. Baudelaire n'est pas Rimbaud ; trop respectueux des formes, et ne concevant la transgression que sur le seul plan de l'image ou du thème abordé, il atteint très vite une limite dans la déformation du vers – qu'il ne cherchera dès lors plus à transgresser outre mesure, sinon par le recours à une prose lyrique : « je crains d'avoir dépassé les limites assignées à la poésie », finit-il par avouer³.

Cependant, sous ces diverses reprises de soi, transparaissent d'autres opérations, menées de façon aussi subversive, mais dirigées cette fois à l'encontre des discours environnants, qu'ils

3. Ce seront donc de plus en plus souvent, les vers issus des « Tableaux parisiens » qui seront sollicités dans les *Petits Poèmes en prose* (en particulier, « Les Petites Vieilles », « Les Sept Vieillards » et « Le Cygne », tour à tour repris dans « Les Veuves », « La Chambre double » et « La femme sauvage »).

soient ou non littéraires : comme celui, très hugolien, qui consiste à faire commerce avec les « esprits », et auquel Baudelaire s'en prend avec d'autant plus de véhémence qu'il n'y voit (comme il le laisse entendre dans « Le Cygne ») qu'une façon commode d'accéder aux œuvres du passé. Non moins s'oppose-t-il, dans les poèmes qui font mine de célébrer un ailleurs édénique, à un idéal dont la société française, sous le Second Empire, ne donna jamais qu'une image faussement exotisée et au cœur de laquelle brille comme un astre éteint la femme noire – objet d'opprobre, par ailleurs, de la part de cette même société. C'est peu dire que Baudelaire procède à l'auscultation minutieuse de la femme. Il la dissèque, la triture, la passe littéralement au scalpel, exactement comme on le ferait d'un poème. Enfin, n'en va-t-il pas de même des considérations politiques et économiques dont il émaille ses poèmes en prose ? Avec la figure obsédante du « pauvre », c'est encore le spectre du poète qu'il rencontre. Mais, quel que soit l'objet sur lequel il choisit d'intervenir, y compris lorsqu'il se fait le traducteur des œuvres d'autrui, c'est toujours de son écriture qu'il s'agit au fond – de son œuvre qui semble lui échapper à mesure qu'il cherche à l'achever.

Sans doute *Le Spleen de Paris* ne nous interpellerait pas à ce point si derrière cette dernière œuvre ne continuait de transparaître le premier recueil – éclaté, certes, mais n'ayant rien perdu de son éclat. Mais pourquoi s'être détourné des vers ? Peut-être Baudelaire a-t-il jugé qu'il ne pouvait, après l'expérience du « Cygne », aller plus loin dans ce sens, sans toucher au vers, sans casser sa mécanique, qu'il avait donc atteint un état de perfection indépassable, un équilibre entre un contenu obscène (et condamnable) et une forme irréprochable. Il bifurqua donc (certains diront qu'il rebroussa chemin). Les *Petits Poèmes en prose* sont faits des mille morceaux de ce miroir (glace ou vitre) qu'il laissa choir d'entre ses mains. De ces *Fleurs*

du Mal, aussi précieuses que solitaires, on ne dira pas qu'elles furent publiées, mais simplement qu'elles parurent⁴.

*

Chasse gardée que l'œuvre de Charles Baudelaire, et bien gardée, surveillée qu'elle est de tous côtés par d'illustres cerbères. Dès lors, quelle entrée choisir pour pénétrer plus avant dans cette œuvre et perpétrer nos petits braconnages sur les terres baudelairiennes ? À la dense forêt des symboles et ses « vivants piliers », nous avons préféré les terrains vagues de sa poésie en prose. Peu d'œuvres en effet ont été si souvent et si expertement commentées que *Les Fleurs du Mal* : devant cette attention ininterrompue, cette incessante prolifération d'études plus subtiles les unes que les autres, nous avons choisi d'éclairer plutôt l'autre versant de son œuvre poétique. Comparés au véritable monument historique que sont devenues *Les Fleurs du Mal*, les *Petits Poèmes en prose* font en effet figure de simple dépendance⁵. Car si l'on a, en France, privilégié l'analyse du recueil en vers, l'on a plutôt négligé celle du *Spleen de Paris*, qu'on abandonne généreusement aux « étrangers ». Cependant, si nous avons choisi d'étudier les *Petits Poèmes en prose*, ce n'est pas parce que cette œuvre serait d'un accès plus facile, comme certains le pensent : au contraire, nous tâcherons de montrer que dans cette dernière œuvre Baudelaire a cherché à produire une poétique d'une

4. Nos références à l'œuvre de Baudelaire renvoient à l'édition suivante : Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1975 et 1976, 2 vol. (OC I et OC II), et *Correspondance*, Paris, Gallimard, Pléiade, Gallimard, 1973, 2 vol. (CP I et CP II).

5. L'intérêt moindre qu'on porte aux *Petits Poèmes en prose* n'est pas seulement dû à sa nature prosaïque, c'est-à-dire à l'absence de vers : l'absence d'un titre définitif a beaucoup contribué à sa perception comme œuvre secondaire (si *Le Spleen de Paris* semble l'avoir emporté sur *Petits Poèmes en prose*, on ne saurait affirmer que cela soit le titre définitif, puisqu'en juin 1866 deux poèmes avaient paru sous le titre *Petits Poèmes hyanthropes*). Enfin Baudelaire a lui-même encouragé cette vue en caractérisant ces poèmes en prose de simples bagatelles.

complexité au moins égale à celle qui régit son recueil de vers – une poétique au demeurant largement tributaire de celle des *Fleurs du Mal*. Dans le but d'ouvrir de nouvelles voies, nous nous tiendrons donc quelque peu à l'écart des grandes études classiques, soucieux avant tout d'en revenir à l'œuvre elle-même, dans l'espoir de nous laisser toujours infiniment surprendre par elle. Et souvent nous procéderons par simple juxtaposition de pièces généralement tenues à l'écart l'une de l'autre : car il nous semble qu'il suffit parfois de juxtaposer deux textes pour qu'il en surgisse un troisième, inédit, mais non pas inaudible, qui dès lors ouvre à une lecture entièrement neuve.

Deux approches, à ce jour, dominent l'espace critique de l'œuvre baudelairienne. Pour simplifier, l'une est d'orientation poétique, et considère l'œuvre dans ses rapports internes seulement (tributaire en cela de l'héritage jakobsonien, pour lequel tout poème est comme une boîte close) ; l'autre est d'inspiration sociologique et tend à traiter l'œuvre comme un document idéologiquement chargé, un commentaire social et politique sur l'époque (R. Burton, D. Oehler) ; il arrive que ces deux approches soient combinées, comme chez S. Murphy et P. Laforgue, qui associent l'analyse vertigineuse du texte à la volonté de situer celui-ci dans un contexte historique précis. Ce sera également notre souci.

Mais nous nous appuierons aussi sur d'autres critiques qui se sont faits fort d'insister sur la proverbiale impuissance baudelairienne : incapable d'inventer, le poète aurait (généalement) transmuté des matériaux préexistants, voire les aurait adaptés selon un procédé qu'on retrouve dans plusieurs de ses traductions. Sans doute, la part intertextuelle est-elle importante dans son œuvre, mais ce serait lui faire injustice que de ne pas se montrer sensible à la façon dont il contrebalance cette tendance (cette dépendance envers le texte d'autrui) par de fréquents retours sur soi. C'est là notre thèse : Baudelaire a eu le souci de toujours se récrire soi-même, soumettant inlassablement ses

propres vers à la refonte, au recyclage ; c'est, nous semble-t-il, ce qui se produit au sein des *Petits Poèmes en prose*. En vue de l'établir, nous analyserons une dizaine de ces petites pièces, prises à différents emplacements du recueil en prose.

La première tâche sera de déterminer où se produit la jointure entre les deux recueils : la section des « Tableaux parisiens », ajoutée aux *Fleurs du Mal* à l'occasion de l'édition de 1861, semble, sur ce plan, offrir le plus de prise, puisque s'y articule pour la première fois une esthétique du fragment pouvant passer pour moderne. Nous tâcherons d'indiquer pourquoi *Le Spleen de Paris* nous apparaît comme un ensemble à part entière, et non pas comme un assemblage amorphe de parties non-raccordées, en confrontant le début et la fin de ce livre réputé « inachevé » et en insistant sur les divers effets de réécriture qui s'y manifestent. C'est encore ce qui apparaît de l'analyse d'une longue série en apparence très hétérogène consacrée à la représentation féminine – sans conteste celle qui entretient avec *Les Fleurs du Mal* le plus de rapports, tout en étant tournée vers les *Nouvelles histoires extraordinaires*, parues la même année.

Nous verrons aussi comment Baudelaire, à travers la question du surnaturalisme, s'en prend à l'héritage hugolien, avant de mettre en place une poétique de l'ironie et du recentrement sur soi, qu'il adopte déjà dans ses travaux de traduction. Enfin, le recueil étant par définition fragmenté, il a fallu que le poète y introduise des liens entre poèmes, qu'il ménage des transitions et développe des séquences qui s'enchaînent, pour ensuite les ranger dans un certain ordre ; ce même recueil ayant par ailleurs une apparence inachevée, il s'agissait aussi d'arriver à le finir, à lui trouver une (ou plusieurs) fin(s)⁶. Chez ce second Baudelaire la réécriture est elle-même

6. Dans un second développement de « Sainte-Beuve et Baudelaire », intitulé « Fin de Baudelaire », Proust évoque la manière dont le poète interrompt ses poèmes plus qu'il ne les achève : « la fin de ces pièces, brusquement arrêtées, les ailes coupées, comme s'il n'avait pas la force de continuer » (*Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard,

toujours double : si au recto de la page se déploie tout un réseau d'allusions et de joutes intertextuelles, au verso, toujours, s'exprime ce même besoin de se reprendre et de se refaire, moins par des figures d'amalgame que par d'infinies variations de son propre dire.

Que mettent en scène ces poèmes en prose ? Un narrateur ambulante mécontent de toutes ses rencontres, s'empporte contre un plaisant qui se moque d'un pauvre animal ; indifférent aux chimères qui accablent les hommes, il se conduit de façon éhontée avec un vitrier et de manière pire encore avec un mendiant qu'il malmène, alors qu'à d'autres moments, la simple vue d'un pauvre l'émeut aux larmes ; les soupirs de sa bien-aimée le fatiguent, ses remarques l'exaspèrent. Ici le solitaire aime les foules et les diables exercent en vain leurs tentations. On y voit un étranger refuser tout attachement ; une petite vieille qui épouvante l'enfant auquel elle cherche à faire risette ; une Vénus qui se détourne du fou qui l'adore ; un vieux saltimbanque auquel personne ne prête attention ; des enfants qui se battent pour un bout de pain ; d'autres qui voudraient jouer ensemble, mais qu'une grille sépare ; des fées qui s'emporent contre ceux que leur don mécontentent ; un prince qui condamne à mort son bouffon ; un mendiant qui reçoit une pièce fausse ; un peintre dont le jeune modèle se pend ; un voyageur que n'anime aucun désir d'arriver à bon port ; un tireur qui ne fait mouche qu'en pensant à sa femme ; une maîtresse qui tire violemment son amant des rêveries qui l'occupent. À aucun moment cela ne communique : entre soi et l'autre, le fossé s'avère infranchissable. C'est aussi que la communication passe par d'autres voies : c'est entre soi et soi qu'elle s'établit ; et quelquefois même entre soi et son double.

Pléiade, 1971, p. 259). Il cite les fins du « Cygne », de « Voyage » et des « Sept Vieillards ». Ensuite il passe à la fin misérable que connut Baudelaire, sombrant dans l'imbécillité – y voyant une fin qui n'est encore qu'une interruption.

Ces relations de conflit, ces rapports agressifs, enfin cette violence à peine contenue qui marquent la plupart des poèmes en prose de Baudelaire semblent inhérents au genre, qui lui-même s'en prend avec violence aux vers dont il s'écarte. Organisation artistique ou anarchie destructrice ? Ce sont là les deux tendances identifiées par Suzanne Bernard, dans son imposant travail sur le poème en prose – ce qu'elle appelle le double principe du poème en prose⁷. Le désir d'ordre lui viendrait de la prosodie, nostalgique écho d'une pratique abandonnée ; le désordre et l'absence de finition, les enchaînements sans transition, relèveraient, quant à eux, de la prose. Sur le plan thématique, cette discontinuité reflèterait celle des villes (ce que voit le flâneur au hasard des rues de Paris) ; mais elle est contrée sans cesse par des répétitions et des reprises (le besoin d'en faire de l'art). En effet, la symétrie et la répétition, qui sont des figures de la dualité⁸, ne cessent de revenir, d'abord à l'intérieur même des poèmes en prose, ensuite, à un niveau plus global, au niveau du recueil, au sein duquel Baudelaire multiplie les correspondances. La notion même de « pendant », à laquelle Baudelaire a de plus en plus souvent recours à mesure que son projet se précise, implique cette répétition et ces retours cycliques. Mais, comme dans tout miroir, il s'agit d'une symétrie inversée, habitée donc par un principe désordonnant⁹.

7. S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 444-445.

8. Dans sa discussion des thèses de S. Bernard, Todorov insiste sur la thématique de la dualité (du contraste, de l'opposition, de l'antithèse), qui sied bien au genre contradictoire du poème en prose – une dualité qui se manifeste jusque dans les titres : souvent deux éléments contrastants y sont joints par la conjonction « et », rarement utilisé dans les vers (« La poésie sans le vers » in *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 120-121).

9. Ce qui paraît contredire le sentiment exprimé par S. Bernard qui estime qu'à partir de 1863, dans la dernière phase d'écriture, on va « dans le sens de la platitude », d'un « enlèvement dans le prosaïsme », « de la plus grande cohésion à l'amorphe, ou presque » (*op. cit.*, p. 119) – bref, à l'absence d'art. Nous estimons, au contraire, que Baudelaire continua de multiplier les mesures de resserrement du recueil en vue d'assurer sa « dépendance » à l'égard des *Fleurs du Mal*. Dans l'oscillation incessante entre les deux, la symétrie, pour finir, l'emporte sur la rupture – l'unité du recueil résultant de cette confrontation des contraires.