



HAL
open science

Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation

Daichi Hirota

► **To cite this version:**

Daichi Hirota. Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030108 . tel-01069650

HAL Id: tel-01069650

<https://theses.hal.science/tel-01069650v1>

Submitted on 29 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

École doctorale 120 - Littérature française et comparée

EA 4400 « Écritures de la modernité »

Thèse de doctorat Littérature française

Daichi HIROTA

ESPACE ET POÉSIE CHEZ BAUDELAIRE
TYPOGRAPHIE, THÉMATIQUE ET ÉNONCIATION

Thèse dirigée par
Monsieur Michel COLLOT

Soutenue le 6 décembre 2011

Jury :

Monsieur Michel COLLOT Professeur à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3
Monsieur Jacques DUPONT Expert, Université de Versailles-Saint-Quentin
Monsieur Steve MURPHY Professeur à l'Université de Rennes 2
Monsieur Henri SCEPI Professeur à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3
Monsieur Jean-Luc STEINMETZ Professeur émérite à l'Université de Nantes

Espace et Poésie chez Baudelaire
typographie, thématique et énonciation

Résumé

Cette thèse porte sur la valeur et le fonctionnement de la spatialité dans la poésie baudelairienne. Il s'agit surtout du procédé d'encadrement qui permet paradoxalement de produire dans son sein l'impression de profondeur, ce que Baudelaire appelle « l'infini dans le fini ». Un de nos enjeux consiste à démontrer la place majeure qu'occupe cette esthétique dialectique dans sa poésie entre 1857 et 1863 en particulier, période où sont composés la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et la plupart des *Petits Poèmes en prose*.

Notre travail s'articule en trois parties qui analysent différents aspects de l'espace poétique. La première analyse l'effet visuel de la mise en page des *Fleurs du Mal*, avec le blanc qui marque la division du poème en parties, la ligne de blanc, les marges, les signes de ponctuation. Ce qui nous conduit à la question de la spatialité textuelle du poème en prose. Dans la deuxième partie, l'analyse porte, surtout dans *Le Spleen de Paris*, sur une autre spatialité, celle qu'ouvre la représentation des objets récurrents d'encadrement comme le cadre, l'horloge, la fenêtre ou les yeux. Enfin, la dernière partie ajoute à ces deux dimensions de l'espace celle qui concerne l'instance de discours, pour le traitement de laquelle nous recourons à l'analyse linguistique et pragmatique.

Ainsi, cette thèse vise à mettre en évidence l'existence d'une homologie associant, sous le même signe de « l'infini dans le fini », des composants aussi essentiels que différents (typographie, thématique et énonciation) de la poésie baudelairienne entre 1857 et 1863.

Mots clés : [Baudelaire, espace, typographie, cadre, fenêtre, énonciation]

Spatiality in the Poetry of Baudelaire: Typography, Theme and Enunciation

Abstract

This thesis deals with the value and functioning of spatiality in the poetry of Baudelaire. Its principal focus is on a type of framing that, paradoxically, makes it possible to produce the impression of depth: what Baudelaire called “l’infini dans le fini.” One of its aims is to demonstrate the importance of this dialectic aesthetic in the poetry that he composed between 1857 and 1863: the period, notably, of the second edition of the *Fleurs du Mal* and most of the *Petits Poèmes en Prose*.

The work is organized into three parts, each of which analyzes a different aspect of poetic space. The first analyzes the visual effect of the layout of the *Fleurs du Mal*, with the white space that marks the division of the poem into parts, the white line, the margins, and the use of punctuation. This leads us to the question of the textual spatiality of the prose poem. The analysis in the second part, which focuses mainly on *Le Spleen de Paris*, bears on another spatiality: that which is opened up by the recurring representation of framing objects such as frames, clocks, windows, and eyes. Finally, the third section adds a third dimension of space, this one involving the instance of discourse, using linguistic and pragmatic analysis.

Thus, this thesis aims to bring to light a homology that links together elements of Baudelaire's poetry between 1857 and 1863 that are as essential as they are varied—typography, thematic material, and enunciation—in the evocation of “l’infini dans le fini.”

Keywords : [Baudelaire, spatiality, typography, frame, window, enunciation]

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Monsieur Michel Collot qui a accepté de me diriger et qui m'a constamment accordé des conseils pertinents.

Ma profonde reconnaissance va aussi à Monsieur Jacques Dupont qui m'a fourni des suggestions précieuses en tant que spécialiste de Baudelaire.

Mes remerciements vont aussi à mes trois professeurs de l'Université d'Osaka, Monsieur Takao Kashiwagi, Monsieur Akio Wada et Madame Agnès Disson, qui m'ont initié à la recherche littéraire depuis mon entrée au département de littérature française en 2001.

Je remercie enfin ma famille et mes amis qui, par leur présence, leur amitié et leur aide, ont contribué à la réalisation de ce travail.

Daichi Hirota

Table des matières

Introduction.....	9
Première partie : l'espace textuel de la poésie baudelairienne	20
1-1. Poésie et typographie	21
1-1-1. L'intérêt pour la typographie chez Baudelaire.....	21
1-1-2. Visualité et oralité dans la poésie française	25
1-1-3. Blanc et cadre pour les poètes au milieu du XIX ^e siècle	31
1-2. Le blanc et la forme poétique.....	35
1-2-1. L'apparition de la division en parties dans l'édition de 1861	35
1-2-2. Les deux tendances formelles des poèmes de 1857	37
1-2-3. Le sonnet et la division formelle et visuelle.....	41
1-2-4. <i>Un fantôme</i> : structure poétique et dualité baudelairienne	46
1-2-5. Le symbolique du blanc	49
1-3. Le blanc et la mise en page	55
1-3-1. Le blanc et la strophe	56
1-3-2. Le poème strophique, <i>Les Phares</i>	61
1-3-3. Les poèmes sans blanc	64
1-3-4. L'alinéa non-strophique	67
1-3-5. La ligne de blanc et les marges	73
1-3-6. L'infini dans le fini	78
1-4. La ponctuation et l'encadrement.....	82
1-4-1. Tiret et points de suspension comme signe de silence	82
1-4-2. Clôture et ouverture des guillemets	86
1-4-3. Le changement stylistique des guillemets à la deuxième édition	88
1-4-4. Les guillemets et la structure énonciative.....	93
1-5. Les problèmes de l'espace textuel du poème en prose.....	99
1-5-1. La spatialité de la page et le poème en prose.....	99
1-5-2. L'effet visuel dans les poèmes en prose baudelairiens	102
1-5-3. L'effet de totalité d'un poème.....	108
1-5-4. La composition d'un recueil.....	112

Deuxième partie : la thématique du cadre dans l'espace représentatif	119
2-1 La formation de l'esthétique de l'infini dans le fini vers 1857-1861	120
2-1-1. <i>Salon de 1859</i> et <i>Le Peintre de la vie moderne</i>	121
2-1-2. L'apparition du « cadre » dans l'édition de 1861 des <i>Fleurs du Mal</i>	127
2-1-3. Le Temps avec majuscule et l'encadrement.....	132
2-1-4. Les deux <i>Horloges</i> en prose et en vers.....	138
2-2. L'effet d'encadrement et le jeu de la lumière	146
2-2-1. Les motifs d'encadrement dans <i>L'Invitation au voyage</i> en prose.....	146
2-2-2. Les vitraux et l'idéalisme de <i>Madame Bovary</i>	148
2-2-3. La fantasmagorie et l'hallucination.....	152
2-2-4. Les dispositifs optiques.....	154
2-2-5. La structure de miroitement dans <i>L'Invitation au voyage</i>	157
2-3. La poétique de la fenêtre	163
2-3-1. La fenêtre et la subjectivité de l'artiste.....	166
2-3-2. La fenêtre-vitre, séparatrice de l'œil et de l'objet	171
2-3-3. La fenêtre-bordure, instrument de la profondeur	176
2-3-4. La porte et la fenêtre	183
2-3-5. <i>Le Mauvais Vitrier</i> , la violence et la fenêtre.....	187
2-3-6. <i>Les Fenêtres</i> , l'ambivalence de la fenêtre	190
2-4. L'œil regardant et l'œil regardé	196
2-4-1. La métaphore réciproque de l'œil et de la fenêtre	196
2-4-2. L'œil profond.....	197
2-4-3. La structure spatiale des <i>Yeux des pauvres</i>	200
2-4-4. Parole imaginaire et parole réelle.....	202
2-4-5. L'œil et la bouche, la fenêtre et la porte.	206
Troisième partie : l'espace du sujet lyrique dans la poésie baudelairienne	211
3-1. La notion de poésie lyrique.....	212
3-1-1. Le « je » lyrique comme troisième dimension du cadre	212
3-1-2. La poésie lyrique et le monde paradisiaque	216
3-1-3. La poésie lyrique et l'universalité.....	220
3-1-4. Poème lyrique et poème épique.....	223
3-2. L'identité du « je » dans les poèmes baudelairiens.....	229
3-2-1. Quelques exceptions au sujet lyrique dans <i>Les Fleurs du Mal</i>	229
3-2-2. Le sujet lyrique et l'auteur.....	231
3-2-3. L'effacement du « je » comme réaction contre le romantisme	237

3-3. Le sujet lyrique et la situation d'énonciation.....	242
3-3-1. L'apostrophe et la relation entre le « je » et le « tu ».....	242
3-3-2. <i>À une passante</i> , transition du « récit » au « discours » ?.....	246
3-3-3. Anaphorique et déictique.....	250
3-3-4. Les indicateurs aberrants	252
3-3-5. La transgression du discours lyrique.....	257
3-3-6. La relation spécifique du discours [A] avec son lecteur.....	260
3-4. Le discours [A] : divers types d'ouverture de l' <i>ailleurs</i>	264
3-4-1. La dimension spatiale d'autres pronoms personnels.....	266
3-4-2. La dimension spatiale d'autres temps verbaux.....	269
3-4-3. La dimension spatiale d'autres présents	271
3-4-4. L'espace de figure.....	275
3-4-5. La spatialisation de la structure discursive des espaces de l' <i>ailleurs</i>	278
3-5. Le discours [B] : structure de référence à la situation d'énonciation	284
3-5-1. L'adverbe « bientôt » et le repère temporel.....	284
3-5-2. Analyse de <i>Chant d'automne</i>	286
3-5-3. <i>Le Masque</i> et l'« absorbement » de la peinture	293
3-5-4. L'ouverture vers l'infini.....	300
Conclusion.....	304
Annexes.....	311
Annexe 1. La liste des variantes et des annotations dans les épreuves corrigées par Baudelaire concernant l'espace	311
Annexe 2. La liste des variantes et des annotations dans les épreuves corrigées par Baudelaire concernant les guillemets	315
Annexe 3. La mise en page des poèmes en prose dans leur publication sur les revues et les presses	319
Bibliographie	322
I. Œuvres de Baudelaire	323
II. Recherches spécialisées sur Baudelaire.....	325
III. Ouvrages sur l'espace	349
IV. Autres œuvres.....	351
Index.....	357

Sigles et abréviations

Les sigles employés dans la présente thèse renvoient aux œuvres suivantes de Baudelaire, dont les détails figurent dans la bibliographie.

OC I et OC II *Œuvres complètes*, 2 tomes, Gallimard, « l'édition de la Pléiade », 1975 et 1976

CP I et CP II *Correspondance*, 2 tomes, Gallimard, « l'édition de la Pléiade », 1973

Atelier *L'Atelier de Baudelaire « Les Fleurs du Mal »*, 4 tomes, 2005

Pour référer aux poèmes des *Fleurs du Mal* qui se placent dans *OC I*, pp. 1-134, nous indiquons entre parenthèses la numérotation en chiffre romain du poème dans l'édition de 1861. Pour la référence aux poèmes du *Spleen de Paris*, nous mettons avec le sigle [SP] la numérotation dans l'édition originale, au quatrième tome des *Œuvres complètes* (Michel Lévy frères 1869).

Introduction

Que signifie l'espace pour Baudelaire ? Et qu'est-ce que la poésie pour lui ? Deux questions trop vastes pour trouver une réponse définitive. Mais du moins, si l'on s'interroge sur le rapport entre ces deux notions chez Baudelaire, une phrase semble être à privilégier. On la trouve dans la lettre que le poète a écrite à Armand Fraisse le 18 février 1860 :

Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?¹

Ainsi, Baudelaire indique au poète cadet l'importance d'un encadrement étroit pour que l'on puisse ressentir, dans la contemplation du ciel ou du paysage, la sensation profonde de l'infini. Cette phrase assez courte ne contient-elle pas toutes les questions fondamentales que se pose Baudelaire sur la poésie lyrique ? La relation entre sujet et objet ou entre moi et autrui, l'opposition entre la finitude des hommes et l'infinitude de la nature, la notion de profondeur, etc. Celle-ci surtout est indispensable pour déterminer la spécificité de la poésie baudelairienne, comme l'a montré Jean Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*². Mais, en même temps, il faut aussi tenir compte du fait que, pour Baudelaire, l'infini n'est si profond que pour être cerné par la clôture du fini. Autrement dit, la profondeur, à ses yeux, résulte d'une combinaison dialectique entre l'infini et le fini. L'enseignement essentiel de la lettre à Armand Fraisse consiste donc à souligner l'importance du cadre, qui, tout en restreignant l'étendue de l'infini, donne à

¹ « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CP/I*, p. 676.

² Cf. Jean-Pierre Richard, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Édition du Seuil, 1955.

l'imagination humaine l'idée de profondeur. Un poème des *Fleurs du Mal*, intitulé justement « Le Cadre », semble montrer précisément que le poète a une parfaite conscience de la vertu de l'encadrement :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure¹.

Ainsi, Rémi Brague affirme dans son étude sur l'imagination baudelairienne : « On ne dépasse pas la nature en la transcendant vers un ailleurs, car cet ailleurs est inaccessible, mais en entourant certains des éléments qui la composent d'un cadre². » En effet, si elle perd l'appui du cadre, l'imagination risque de tomber dans un chaos, sans pouvoir contrôler l'énergie débordante de la nature. En témoigne le dernier paragraphe du « *Confiteor* » de l'artiste, où le « je » exprime le sentiment d'être écrasé sous une nature implacable :

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 vaincu³.

Sans la restriction qu'opère l'encadrement, l'infini chez Baudelaire pourrait devenir, comme le signale Antoine Compagnon, le gouffre effrayant du « non-fini »⁴. Loin donc

¹ *Un fantôme* (XXXVIII), III, « Le Cadre », v. 1-8.

² Rémi Brague, *Image vagabonde : Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Les Éditions de la transparence, 2008, p. 109.

³ *Le « Confiteor » de l'artiste* (SP-III), OC I, pp. 278-279.

⁴ Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 93.

de faire obstacle à la création poétique, le cadre joue un rôle dans son opération en permettant à l'imagination de capter pour la dompter la profondeur de l'infini. C'est sous de telles perspectives que nous voudrions explorer, dans l'espace poétique de Baudelaire, le fonctionnement du cadre et sa dialectique avec les profondeurs insondables de l'imagination.

Mais de quel type d'espace s'agira-t-il ? Car, la notion d'« espace » proliférant dans le champ des recherches littéraires, il nous semble indispensable de faire certains choix. Disons d'abord que nous n'avons pas l'intention de traiter de l'espace réel de Paris où vivait Baudelaire et d'où procédait sa poésie. Walter Benjamin a déjà montré la relation étroite entre la création poétique de Baudelaire et la société bourgeoise et industrielle de Paris¹. Son étude a d'ailleurs été prolongée et enrichie par plusieurs disciples comme Karlheinz Stierle dans son ouvrage *La capitale des signes : Paris et son discours*².

Tout en appréciant le grand apport de telles recherches qui nous semblent avoir déjà suffisamment exploité leur domaine, nous nous intéresserons plutôt, dans la poésie de Baudelaire, à son caractère universel, à propos duquel Paul Valéry a affirmé : « avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde ; elle s'impose comme la poésie même de la modernité³ ». Surtout quand il s'agit de l'esthétique de « l'infini dans le fini », il semble que l'originalité de la poésie baudelairienne s'ancre moins dans l'espace géographique du Paris du Second Empire que dans la structure interne des poèmes.

Il s'ensuit que l'espace dont nous traiterons se rapproche plutôt de celui de la critique thématique comme l'ont développée Gaston Bachelard et Georges Poulet ainsi que Jean Pierre Richard dont nous avons cité l'œuvre. Gaston Bachelard a discerné, dans *La poétique de l'espace*, l'effet particulier de l'adjectif « vaste » chez Baudelaire, qui ajoute à son substantif une sensation d'intimité. « Vaste est », écrit-il, « un des mots les

¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Payot, 1982.

² Karlheinz Stierle, « Un lecteur dans la ville : Charles Baudelaire », dans *La capitale des signes : Paris et son discours*, la Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 409-560.

³ Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Variété, Œuvres*, éd. Jean Hytier, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 598.

plus baudelairiens, le mot qui, pour le poète, marque le plus naturellement l'infinité de l'espace intime¹. » Georges Poulet, pour sa part, dans *Études sur le temps humain*, en considérant l'espace comme une sorte de métaphore du temps, a reconnu deux espaces représentatifs de l'imagination baudelairienne : « Si donc la durée paradisiaque a son analogie exacte en l'étendue, le temps infernal a sa correspondance en l'absence d'espace, en le vide. Son symbole, c'est le gouffre². » Ainsi, leur intérêt pour la poésie baudelairienne se centre sur l'idée de « l'infini ». Cependant, leur méthode consiste très souvent à mêler deux dimensions spatiales différentes, c'est-à-dire, d'un côté, la représentation spatiale des objets concrets dans les poèmes et, d'un autre côté, l'évocation de certains paysages mentaux qui symbolisent spatialement l'état de l'esprit du poète. Malgré la pertinence et le charme de l'image spirituelle qu'ils proposent respectivement de la poésie baudelairienne, force est de reconnaître que l'analyse soutenant cette image manque quelque peu de rigueur. Pour notre part, nous voudrions aborder la question de l'espace dans ses aspects les plus concrets et les plus précis.

Pour commencer de manière assez objective, reportons-nous aux divers espaces que Gérard Genette présente dans son article « La littérature et l'espace ». Il distingue, premier aspect de l'espace, celui que représentent les ouvrages littéraires : « la littérature, entre autres "sujets", parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, [...] nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter³ ». En vérité, les critiques thématiques tendent à privilégier ce type d'espace. Ainsi, Marie Maclean dans son étude, en l'appelant « espace iconique », considère qu'il est « le seul espace dont on tienne compte normalement lors de la discussion sur l'espace narratif, ce qui contient ce que l'on appelle la scène ou le cadre⁴. »

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 174.

² Georges Poulet, « Baudelaire », III, dans *Études sur le temps humain*, t. I, [1952], Agora, coll. « Pocket », 1989, p. 373.

³ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969 ; réédité, coll. « Points », 1979, p. 43.

⁴ Nous traduisons. Voici le texte original : « The spatial relationships iconically specified in the text. These are the only ones normally considered in discussions of narrative space and include what is

À l'inverse de cet espace représenté, ou espace référentiel, on peut en discerner un autre qui, cette fois, représente ses propres objets, ce que Genette a appelé « quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée¹ ». En analysant cette spatialité du « langage lui-même² », il insiste sur l'effet d'explicitation de cette spatialité par l'écriture et par la mise en page du texte : « Cette spatialité du langage considéré dans son système implicite, le système de la langue qui commande et détermine tout acte de parole, cette spatialité se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée, dans l'œuvre littéraire, par l'emploi du texte écrit³. » Et ce critique attribue à Mallarmé l'origine de cette tendance moderne à tirer parti de la configuration de la poésie sur la page imprimée : « Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte⁴. » Toutefois, il semble que cette tendance se manifeste, avant même Mallarmé, chez les poètes du milieu du XIX^e siècle comme Baudelaire. En effet, toujours dans cette même lettre à Armand Fraisse, Baudelaire tente de rapprocher les deux dimensions, représentative et représentée, de l'espace poétique : « [...] Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si

known as scene or setting [...]. » (Marie Maclean, « In the eyes of the other : the creation of narrative space », dans *Narrative as performance, the baudelairean experiment*, London : Routledge, 1988, chapitre V, pp. 110-112.)

¹ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 45. En outre, Genette distingue deux autres spatialités littéraires : « Un troisième aspect de la spatialité littéraire s'exerce au niveau de l'écriture au sens cette fois stylistique du terme, dans ce que la rhétorique classique appelait les figures, et que l'on appellerait plus généralement aujourd'hui des effets de sens. » (*Ibid.*, p. 46.) « Le dernier mode de spatialité que l'on peut évoquer concerne la littérature prise dans son ensemble, comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme. » (*Ibid.*, p. 47.) Nous ne traiterons pas dans notre développement, de ces deux spatialités littéraires, sans nous interdire cependant de nous y référer parfois au cours de notre argumentation autour de la spatialité que nous avons choisie. Car ces diverses spatialités, dont les interférences participent à la constitution de l'œuvre littéraire, sont très proches l'une de l'autre.

légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense¹. » De même que la relation entre la perception du ciel et ce qui fait obstacle à la vue permet de concevoir une idée plus profonde de l'infini, de même la confrontation entre l'imagination poétique et la contrainte formelle prête à l'œuvre une plus grande intensité. De surcroît, ce n'est pas seulement dans ce passage que Baudelaire établit par lui-même une analogie entre les deux espaces, signifiant et signifié, mais aussi, par exemple, parmi ses écrits de jeunesse, dans un article intitulé *Conseils aux jeunes littérateurs*, où son attention se portait déjà sur la spatialité matérielle de l'ouvrage littéraire en comparant la littérature à l'architecture de la maison : « Quelque belle que soit une maison, elle est avant tout — avant que sa beauté soit démontrée —, tant de mètres 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 tout prix². »

Les premiers chapitres de notre étude étudieront, parmi ces deux espaces, celui plus concret, l'espace textuel et typographique. C'est la donnée en fait fondamentale de l'ouvrage littéraire, sans laquelle, la représentation même du paysage évoquant la sensation de l'infini est impossible. Puis, dans la deuxième partie, nous observerons l'autre spatialité qui consiste dans la représentation des objets dans les poèmes. Enfin, la troisième partie ajoutera à ces deux dimensions de l'espace celle qui concerne « l'instance de discours », celle que Benveniste a traitée dans sa réflexion linguistique sur les pronoms³. En effet, si l'acte de lecture d'un poème implique l'intime articulation de l'espace typographique de chaque page à celui que représente le discours poétique, il faut supposer l'intervention d'un troisième espace, qui se découvre dans la situation d'énonciation du sujet lyrique qui porte le discours du poème. Par le jeu des indicateurs ou des déictiques, ce « je » ouvre, dans l'imagination des lecteurs, un espace qui

¹ « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CP I*, p. 676.

² *Conseils aux jeunes littérateurs*, *OC II*, pp. 14-15.

³ Émile Benveniste, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, pp. 251-257.

n'appartient ni à l'espace représentatif ni à l'espace typographique. Ainsi, Michel Collot a-t-il entrepris d'établir, dans sa réflexion autour de la notion de l'« horizon », une analogie entre l'horizon du paysage, le blanc de la page et « un vide sémantique » dans le système de l'énonciation :

ces mots [= les indicateurs] inscrivent au cœur du système de la langue un vide sémantique, une lacune, qui échappe aux lois de ce système, et qui, pourtant, en rend seule possible le fonctionnement. N'y a-t-il pas là une relation analogue à celle qu'entretient l'invisible de l'horizon avec le paysage visible, le blanc de la page avec le texte ? Dans ce creux s'inscrit, au sein de la langue, la marque de la parole comme horizon de possibilité du système linguistique¹.

Toutefois, Michel Collot, tout en étudiant le paysage et la structure spatiale chez Baudelaire dans son aspect thématique, n'y applique pas l'homologie de cette triple spatialité poétique. Notre hypothèse entend mettre en œuvre cette homologie, non seulement à la poésie moderne depuis Mallarmé, comme le fait Michel Collot, mais aussi jusqu'à celle de Baudelaire, généralement considérée, depuis la fin du XIX^e siècle, comme fondatrice de la poésie moderne. Pour ce faire, nous étudierons l'idée de « l'infini dans le fini » dans les trois spatialités de la poésie baudelairienne pour en vérifier la cohérence ou la relation analogique.

En réalité, cette cohérence existe, nous semble-t-il, surtout dans la poésie de Baudelaire dans les années entre 1857 et 1861, où le poète a travaillé pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. C'est pourquoi nous nous intéresserons, tout au long de notre recherche, à la question de périodisation de l'esthétique de « l'infini dans le fini ». Aujourd'hui nous savons bien que la poésie de Baudelaire a connu différentes étapes au cours de son évolution. C'est d'ailleurs le poète lui-même qui a évoqué le piège inévitable du système dans l'ordre de la création esthétique :

J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans un système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 192.

fatigue est un cruel châtement. Et toujours mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel¹.

C'est ainsi qu'il semble légitime que, depuis longtemps, les critiques s'appliquent à signaler, l'un après l'autre, les changements stylistiques ou thématiques chez Baudelaire. Par exemple, Barbara Johnson a montré, dans *Défigurations du langage poétique : La seconde révolution baudelairienne*, l'évolution de la posture rhétorique qui passe de la métaphore dans *Les Fleurs du Mal* à la métonymie dans *Le Spleen de Paris*. En outre, selon Martine Bercot, l'esprit critique du poète a non seulement apporté, via les *Petits Poèmes en prose*, une nouvelle forme à la poésie, mais il a aussi introduit, dans les 32 poèmes ajoutés à la seconde édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, une nouvelle perspective où la désillusion surpasse l'idéalisme en œuvre dans la plupart des anciens poèmes. Ainsi, elle écrit : « Est-ce dire que le livre de 1861 dénature celui de 1857 ? Les “nouvelles *Fleurs du Mal*” lui insèrent plutôt une dimension nouvelle. Prises isolément, elles se rattachent à un regard réflexif, voire critique de Baudelaire sur l'idéalisme romantique qu'il a illustré². » De même, Eléonore M. Zimmermann assume l'idée d'une seconde esthétique baudelairienne : « Petit à petit il [Baudelaire] s'exprimera en termes d'une nouvelle esthétique qu'il nous faudra contraster, dans les pages qui suivent, avec celle des “poèmes de la plénitude”³ ».

Or, il est sans doute impossible de déterminer précisément les étapes de la métamorphose stylistique que le poète a opérée, comme l'ont affirmé Jacques Crépet et Georges Blin : « Baudelaire, à la différence de Vigny, Hugo, Musset ou Gautier, ne datait pas ses vers. [...] le procès de composition des *Fleurs* reste enveloppé de voiles qu'on ne peut guère espérer de percer⁴. » Toutefois, pour certains nouveaux poèmes de l'édition de 1861, on peut déterminer avec certitude la période de leur composition. En

¹ *Exposition universelle (1855)*, OC II, p. 577.

² Martine Bercot, « “Nouvelles Fleurs du mal” : Idéalisme et désillusion », in *Les Fleurs du mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, Sedes, 1989, *Ibid.*, p. 52.

³ Eléonore M. Zimmermann, *Poétiques de Baudelaire dans « Les Fleurs du mal » : rythme, parfum, lueur*, Lettres Modernes Minard, coll. « Situation », n° 51, 1998, p. 140.

⁴ *Les Fleurs du Mal*, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942, p. 226.

effet, concernant ces années comprises entre 1857 et 1861, les mêmes Crépet-Blin admettent d'une certaine façon la possibilité d'établir l'ordre chronologique : « Quant aux poèmes postérieurs à la première édition [...], on admet généralement que la publication en dut suivre de très près la composition, le procès des *FM* ayant valu à Baudelaire assez de notoriété pour qu'il ne fût pas en peine de faire paraître ses vers¹. » Bien que certains poèmes publiés alors appartiennent aux « pièces sacrifiées », c'est-à-dire à ceux composés avant 1857 mais non contenus dans la première édition, on peut assurer que les poèmes représentatifs de la deuxième édition comme *Un fantôme*, *À une passante*, *Le Cygne*, *Le Voyage* sont conçus et écrits dans la période allant de 1857 à 1861². C'est pourquoi nous nous occuperons en principe, dans les trois parties de notre développement, de la particularité de la poétique baudelairienne des années 1857-1863 qui voient paraître l'édition de 1861 et où le poète semble garder le même tempérament esthétique. Nous ne discuterons donc pas les transformations du style qui ont lieu avant 1857, en particulier à la suite de la révolution en 1848, ni les activités artistiques dans ses dernières années en Belgique. C'est que, d'une part, l'activité créative du poète après 1863 diminue considérablement sous l'effet sans doute de la maladie, de sorte qu'il est difficile de discerner une certaine tendance. Et d'ailleurs, ce qui nous semble le plus intéressant est l'idée de « l'infini dans le fini » que Baudelaire a formulée vraisemblablement vers 1859, ce en quoi nous nous rencontrons avec, entre autres, Pierre Laforgue qui juge : « la notion d'infini telle qu'elle est pensée entre 1859 et 1863 est essentielle à la compréhension de l'œuvre baudelairienne³. » Pour ce faire, les critiques d'art de Baudelaire, comme *Salon de 1859* où apparaît clairement l'idée de « l'infini dans le fini », seront indispensables. Mais de tels textes resteront au rôle secondaire dans notre recherche qui porte sur la poésie de Baudelaire. Cela expliquerait d'ailleurs notre choix de la bibliographie remplie principalement par les recherches sur

¹ *Ibid.*, p. 228.

² Cf. F. W. Leakey, Baudelaire, « *Les Fleurs du Mal*: the 'Pièces sacrifiées' », dans *Collected Essays, 1953-1988*, édité by Eva Jacob, Cambridge University Press, 1990, pp. 53-59.

³ Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 119.

Les Fleurs du Mal et *Le Spleen de Paris*. C'est ainsi que nous voudrions dégager, à travers l'analyse des nouveaux poèmes de l'édition de 1861, le rapport entre cette idée paradoxale de « l'infini dans le fini » et la pratique de la création poétique dans la triple dimension que nous privilégions.

En vérité, sous l'angle non seulement de la thématique dont traitera notre deuxième partie, mais aussi des deux autres spatialités, certains critiques ont pu déjà signaler le changement stylistique marquant dans l'édition de 1861¹. Mais, plus souvent, de telles recherches ne visent que très partiellement la complexité de la poésie baudelairienne. Nous essayerons de lire cette poésie dans ses différents aspects, pour ainsi mettre en relief son originalité qui tient aux innovations concernant non seulement la thématique, mais aussi la typographie et l'énonciation.

Enfin, signalons, pour terminer, deux particularités de notre méthode, lesquelles caractériseront nos recherches ultérieures. C'est, d'une part, l'attachement à la fréquence de certains mots et, d'autre part, la schématisation visuelle par la table ou le diagramme. La récurrence du mot, c'est ce dont Baudelaire souligne lui-même l'importance dans son étude sur la poésie de Banville :

Je lis dans un critique : « Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession. »

Si, quand j'ai dit : « Le talent de Banville représente les belles heures de la vie », mes sensations ne m'ont pas trompé (ce qui, d'ailleurs, sera tout à l'heure vérifié), et si je trouve dans ses œuvres un mot qui, par sa fréquente répétition, semble dénoncer un penchant naturel et un dessein déterminé, j'aurai le droit de conclure que ce mot peut servir à caractériser, mieux que tout autre, la nature de son talent, en même temps que les sensations contenues *dans les heures de la vie où l'on se sent le mieux vivre*.

Ce mot, c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens

¹ Pour le changement de la versification dans l'édition de 1861, voir surtout, Antoine Compagnon, *op. cit.* Pour le développement du style énonciatif, sujet traité moins souvent, voir Eléonore M. Zimmermann, « Réflexion sur le développement de l'esthétique baudelairienne : de "Les Chats" à "La Beauté" », *Études baudelairiennes*, XII, Neuchâtel : À la Baconnière, 1987, pp. 71-84 ; John E. Jackson, « Le jeu des voix : de l'interprétation et de quelques autres formes énonciatives dans *Les Fleurs du Mal* », *L'année Baudelaire*, n° 6, Honoré Champion, 2002, pp. 69-87 ; Henri Scepi, « Le sujet des *Fleurs du Mal* » in *Lire « Les Fleurs du Mal » par Charles Baudelaire*, textes réunis par José-Louis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris 7, 2002, pp. 107-121.

prodigieusement compréhensif¹.

Ce type d'approche sera utilisé surtout dans la deuxième partie qui se souciera de la thématique de « l'infini dans le fini » lisible au sein de l'espace représenté. Certes, le recours à la statistique dans l'analyse littéraire aboutit souvent à un résultat objectif qui n'éclaire guère le fond de l'œuvre. Mais, nous pensons que cette méthode peut s'avérer utile, si l'on choisit judicieusement les mots les plus significatifs auxquels l'appliquer. Ainsi, les lecteurs trouveront-ils que des mots tels que « cadre », « fenêtre » ou « Temps » avec majuscule signalent l'émergence d'un horizon neuf dans la deuxième édition.

L'autre particularité de notre méthode consiste dans le recours aux tables et aux diagrammes. Nous craignons, certes, que l'usage fréquent de cette méthode en vienne à embarrasser les yeux de certains lecteurs. Mais, notre intention étant à explorer la spatialité de la poésie baudelairienne, nous entendons la rendre intelligible, non seulement par le langage, mais aussi par l'espace même.

Tel est notre choix méthodologique pour rendre compte des rapports entre « l'espace et la poésie » dans la création poétique de Baudelaire. Au terme des trois parties de notre étude, nous espérons que s'imposera la cohérence articulant les différentes spatialités — typographique, thématique et énonciative — de la poésie baudelairienne entre 1857 et 1863, moment où le poète a formé, nous le pensons, son esthétique de « l'infini dans le fini » et l'a développée à travers la pratique de la composition de ses plus beaux poèmes.

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 164.

Première partie : l'espace textuel de la poésie
baudelairienne

1-1. Poésie et typographie

1-1-1. L'intérêt pour la typographie chez Baudelaire

En découvrant ses lettres ou ses épreuves pour la première édition des *Fleurs du Mal*, que l'on peut lire aujourd'hui respectivement dans les deux volumes de *Correspondances* et dans *l'Atelier*, on aperçoit tout de suite l'intérêt profond que Baudelaire portait à l'effet visuel de l'impression de ses poèmes. Étonnant est le fait que sa préoccupation dépasse largement son rôle de poète pour s'appropriier les prérogatives de l'éditeur ou de l'imprimeur, comme l'envisagent Claude Pichois et Jacques Dupont : « Il ne s'agit pas seulement d'un travail qui relève du créateur : modification d'un mot ou d'un vers, correction de fautes d'impression (qu'on appelle familièrement « coquilles »), questions d'orthographe, lettres cassées ou mal venues, mais aussi de détails techniques qui sont du domaine du correcteur professionnel et auxquels la plupart des écrivains sont insensibles¹. » Par exemple, lors de la composition en 1857 des *Fleurs du Mal*, le poète écrit à Poulet-Malassis : « Vos guillemets singulièrement retournés, est-il nécessaire d'en mettre tout du long ? » ou bien : « Votre titre courant n'est-il pas trop près du premier vers ?² » Il discute ainsi avec son éditeur à plusieurs reprises la méthode de la typographie et de la mise en page de ses poèmes.

Ainsi, Baudelaire possédait un œil vigilant quant à l'effet visuel de la page

¹ *Atelier*, t. I, p. 39.

² « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, mercredi 18 mars 1857 », *CPVI*, p. 385.

imprimée. D'ailleurs, il était lui-même conscient de la lucidité de son œil ; il écrit le 10 février 1857 à Poulet-Malassis : « Quant à la question typographique, je n'y entends rien, ou du moins je n'y entends qu'avec mon œil¹ », et le 18 mars 1857 au même éditeur : « Quant aux fontes mal faites, vous avez raison ; mais ce n'est pas ma faute si mon œil est trop bon². » Cet attachement à l'effet visuel de la page ne disparaît jamais chez le poète jusqu'à la fin de sa vie ; le 15 janvier 1866, un an avant sa mort, il révèle à Sainte-Beuve son affection pour les pages imprimées : « Pourquoi relit-on avec plaisir, dans des caractères d'imprimerie, ce que la mémoire pourrait citer ?³ »

En ce sens, l'espace poétique chez Baudelaire signifie, avant tout, l'« espace textuel », ou plus précisément l'« espace typographique », dans le sens qui comprend tous les aspects visuels que la poésie pourrait porter dans la mise en page du livre. Nous allons maintenant envisager cet aspect typographique des *Fleurs du Mal* qui a requis la plus extrême attention de la part du poète.

Afin d'envisager la question de l'effet visuel de ses poèmes, on ne saurait ignorer la relation de Baudelaire avec son éditeur Auguste Poulet-Malassis. En effet, la plupart des écrits baudelairiens concernant la question typographique sont destinés à celui-ci, sous forme de lettres ou d'épreuves. Comme le dit Henk Nuiten, la relation du poète avec Malassis différait radicalement de celles qu'il avait avec les autres éditeurs, avec qui « Baudelaire était à couteaux tirés », « [l]eur amitié était quasiment indestructible⁴. » La collaboration entre le poète et l'éditeur connaît son point culminant lors de la composition de la première édition des *Fleurs du Mal*. Comme le montre *Atelier*, Baudelaire a écrit de nombreuses remarques sur les épreuves pour communiquer ses indications à Malassis. En outre, une lettre du 9 décembre 1856 témoigne de l'excellente entente de ces deux artistes : « Nous pourrions disposer ensemble l'ordre des matières des *Fleurs du Mal*, — ensemble, entendez-vous, car la question est importante. Il nous faut

¹ *CP*I, p. 374.

² « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, mercredi 18 mars 1857 », *CP*I, p. 384.

³ *CP*II, p. 585.

⁴ Henk Nuiten, *Les Variantes des « Fleurs du Mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam : Holland University Press, 1977, p. 31.

faire un volume composé seulement de bonnes choses : peu de matière, qui paraisse beaucoup, et qui soit très voyante¹ ». Le mot « ensemble », répété et souligné, montre bien, nous semble-t-il, la confiance du poète en son éditeur à l'égard de l'aspect visuel de ses poèmes.

Quant à la deuxième édition, en février 1861, les épreuves n'en ont pas survécu, mais il est tout à fait vraisemblable que ces deux amis ont travaillé ensemble à nouveau. Henk Nuiten note : « Le recueil des épreuves de la 2^e édition est resté jusqu'aujourd'hui introuvable. Il serait pourtant peu probable qu'entre la 1^{re} et la 2^e édition, la collaboration entre deux perfectionnistes aurait cessé. La correspondance est là pour prouver que la confiance de Baudelaire dans la compétence de son ami n'a jamais subi aucun fléchissement². » En effet, plusieurs lettres du poète prouvent que leur collaboration continuait encore dans cette période. Baudelaire écrit à Malassis, le 14 juillet 1860 : « J'espère que nous arrangerons ensemble les *Fleurs*, dans les deux derniers jours du mois, à moins que je ne commence mes voyages par vous. En tous cas, si je manque d'exacitude, je veux votre adresse à Granville. De votre côté, souvenez-vous que toute lettre adressée à Mme Aupick, ou rue d'Amsterdam, m'arrivera³. » ; le 30 août 1860 : « Maintenant dois-je garder mon paquet pour le livrer à l'imprimeur, ou vous l'envoyer ?⁴ » ; dans une autre lettre à la fin août 1860 : « Je reviens aux *Fleurs*. UN CARACTÈRE PLUS GROS QUE L'ANCIEN, je vous en prie [...]⁵ » ; et le 5 janvier 1861, un mois avant la publication du recueil : « On vous a envoyé des épreuves, m'a-t-on dit. Que vos corrections ne contredisent pas les miennes⁶ ». Ainsi, on peut considérer que Baudelaire maintient, pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, la collaboration avec Malassis.

Compte tenu de cette relation très étroite entretenue avec Malassis pour la composition des recueils, faut-il considérer que la particularité typographique des

¹ *CP/ I*, p. 364.

² Henk Nuiten, *op. cit.*, p. 32.

³ « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 14 juillet 1860 », *CP/ II*, p. 67.

⁴ « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 30 août 1860 », *CP/ II*, p. 84.

⁵ « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, fin août 1860 », *CP/ II*, p. 87.

⁶ « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 5 janvier 1861 », *CP/ II*, p. 115.

poèmes ne relève pas complètement de l'idée de Baudelaire, mais aussi, en parties, de celle de son éditeur ? Henk Nuiten considère les deux éditions des *Fleurs du Mal* comme le fruit de la collaboration du poète et de l'éditeur :

Il serait, pourtant, faux de croire que toute correction précédant la 1^{re} et la 2^e édition des *Fleurs du Mal* aurait été effectuée par Poulet-Malassis seul. Il serait plus exact de dire que le poète et son éditeur ont réuni leurs efforts pour obtenir un texte aussi correct que possible¹.

Certes, la réponse à cette question doit rester toujours incertaine ; mais du moins, en lisant les lettres de chacun d'eux, nous paraît-il plus naturel de considérer que c'est plutôt Baudelaire qui dirigeait la décision de la mise en page des poèmes. Claude Pichois montre, dans sa monographie sur cet éditeur, plusieurs lettres où l'on voit clairement les efforts que celui-ci a dû faire pour satisfaire à la demande du poète :

C'est à Asselineau qu'il confie ses déboires. 14 mars : « les *Fleurs* paraîtront quand il plaira à Dieu et à Baudelaire », alors que l'impression de ces 252 pages, où il y a beaucoup de blancs et d'espaces par crainte que le recueil n'apparût comme une plaquette, aurait pu être achevée en cinq ou six semaines. 17 avril, au même : « Nous sommes toujours M. Arthur-Gordon- Charles Baudelaire-Pym et moi dans les mêmes procédés expectants. Il n'y pas six feuilles des *Fleurs du Mal* de tirées depuis deux mois. » À une date non précisée : « Impossible de marcher avec Baudelaire. — Je vais me décider à rembourser à la Société le prix de son manuscrit. La façon toute de confiance dont j'ai traité avec lui est un sujet de reproches de la part de mon beau-frère qui a d'ailleurs bien raison, car nous ne voyons rien venir, ni épreuves du volume de vers, ni copie du volume de prose. — “Je plains ces messieurs” disait à Baudelaire, Michel Lévy ; mais les expériences sont personnelles. »²

Ainsi, Malassis fait part à plusieurs reprises de ses plaintes à Asselineau, ami commun à lui et à Baudelaire. S'il a finalement réussi, malgré les tourments causés par les exigences du poète, à publier les deux éditions en collaboration avec lui, cela révèle indéniablement la satisfaction de celui-ci quant à la réalisation typographique. D'ailleurs, au moment de la publication de la deuxième édition, Baudelaire écrit à sa mère : « Pour

¹ Henk Nuiten, *op. cit.*, p. 32.

² Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis : L'éditeur de Baudelaire*, Fayard, 1996, p. 128.

la première fois de ma vie, je suis presque content. Le livre est *presque bien* [...]»¹. » Compte tenu de son souci constant de l'aspect typographique, on peut considérer que cette affirmation concerne non seulement la substance de sa poésie, mais aussi la qualité matérielle du livre. Aussi jugeons-nous que le choix typographique et la mise en page des *Fleurs du Mal* appartiennent à l'œuvre artistique de Baudelaire lui-même.

1-1-2. Visuel et oralité dans la poésie française

Comment peut-on situer cet intérêt typographique de Baudelaire dans l'évolution de la poésie française au cours de quelques siècles ? Quant à la poésie qui vient après Baudelaire, on sait qu'elle s'attache fortement, depuis la fin de XIX^e siècle, à la spatialité de la page. En témoignent, pour ne citer que les ouvrages représentatifs, *Un coup de dés* en 1897 de Mallarmé et *Calligrammes* en 1918 d'Apollinaire. Mais on peut aussi compter presque tous les poètes comme Rimbaud, Verlaine, Larbaud, Péguy, Claudel, Perse, Breton, Reverdy, etc., qui envisageaient le poème en vers libres où l'alternance du texte et du blanc remplace l'usage conventionnel de la ponctuation pour indiquer le rythme².

Cette mutation de la poésie provient sans doute, comme on le dit souvent, du changement culturel et social du goût des lecteurs qui passe de l'oralité à la visuel. Pierre Garnier, en synthétisant le mouvement spatialiste des années 1950 et 1960, insiste sur l'importance de la sensation visuelle croissante depuis un siècle :

Il était donc logique que notre époque attirée de plus en plus vers l'image, les courbes des statistiques, les signaux, la mise en pages, la sensation visuelle, l'intensité, la brièveté, accorde une attention plus soutenue que les autres à la « visuel » du poème. Nous obéissons moins à la rhétorique qu'aux réflexes — fondés presque toujours sur la vue — l'affiche, le slogan, l'exposition prenant un rang toujours plus haut dans les manifestations sociales et l'œil étant de plus en plus concerné. La poésie

¹ « Lettre à Madame Aupick, 1^{er} janvier 1861 », *CP/II*, p. 114.

² Cf. Michel Murat, *Le vers libre*, Honoré Champion, 2008.

visuelle ne se sépare pas de cette mutation qui depuis un siècle s'est emparée du monde : passage de l'intellectualisme au sensoriel, du lisible au visible, du raisonné au sensible¹.

Or, à l'origine, la poésie était identique au chant ; ce n'était que de bouche à oreille qu'elle pouvait circuler dans une collectivité et passer dans une nouvelle génération. Certes, avec l'apparition du livre, elle a commencé d'être lue sur la page, mais elle gardait encore son oralité primitive, étant prononcée toujours vocalement. Au V^e siècle, Saint Augustin a témoigné de cette coutume de la lecture à haute voix, en signalant l'anormalité de la lecture silencieuse qu'effectuait l'évêque Ambroise de Milan :

Quand il lisait, ses yeux parcouraient la page et son cœur examinait la signification, mais sa voix restait muette et sa langue immobile. N'importe qui pouvait l'approcher librement et les visiteurs n'étaient en général pas annoncés, si bien que souvent, lorsque nous venions lui rendre visite, nous le trouvions occupé à lire ainsi en silence, car il ne lisait jamais à haute voix².

Comme l'indique cette description, la lecture normale à époque était une lecture à haute voix. Par conséquent, la lecture de la poésie s'accompagnait de la voix du lecteur. D'ailleurs, le nombre des gens qui savaient lire étant très limité, l'acte de lecture consistait, pour les autres, à écouter la voix du déclamateur lisant à haute voix. C'est assez récemment que la lecture est devenue une pratique courante, grâce à l'alphabétisation par les écoles et à la diffusion des journaux, appuyée par les développements de la technique de l'imprimerie. Il en résulte que la lecture commence à constituer un acte individuel, chacun pouvant lire, comme l'évêque Ambroise de Milan, silencieusement et secrètement. Dès lors, la lecture ne dépend plus de l'oreille, elle est devenue une activité de l'œil. Baudelaire, qui n'était pas indifférent aux mœurs contemporaines de lecture, évoque dans son poème en prose, *Les Veuves*, une femme dont les yeux brûlants parcourent la surface des journaux : « Je la suivis au cabinet de lecture ; et je l'épiai longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux

¹ Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968, p. 57.

² Saint Augustin, *Les Confessions*, VI, 3.

actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel¹. »

Si les poètes jusqu'au XVIII^e siècle s'intéressaient à la diction et à l'accompagnement de la musique, c'est-à-dire à la dimension auditive dans la réalisation de leur poésie, les poètes depuis le XIX^e siècle doivent veiller à la typographie et à la mise en page de leurs poèmes, pour faire appel à l'œil de leurs lecteurs. En ce sens, *Un coup de dés* de Mallarmé était d'avant-garde, en délivrant, comme le dit Pierre Garnier, la disposition typographique de la valeur acoustique :

A la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e les premiers essais de « poésie visuelle » apparaissent, c'est-à-dire un poème dont la disposition typographique est indépendante de la valeur acoustique ; il était convenu, par exemple, que le « blanc » était là pour l'oreille ; Mallarmé, d'un seul coup, dans son poème devenu depuis fameux *Un coup de dés* le rendait tributaire de l'œil².

Avant *Un coup de dés*, la page n'était que le médium matériel portant l'oralité de la poésie. Si les poètes, au XIX^e siècle, ont travaillé sur l'effet visuel, c'est qu'ils voulaient indiquer aux lecteurs par des signes typographiques le rythme original de la lecture tel qu'ils concevaient eux-mêmes. Mais la disposition typographique d'*Un coup de dés* n'est pas réductible à l'imitation de l'oralité par la visualité. A partir de cette œuvre, l'aspect visuel de la poésie acquiert sa propre signification et sa propre esthétique, qui ne sont plus dominées par l'exigence auditive.

Toutefois, l'intérêt pour l'effet visuel du langage ne constitue pas vraiment un phénomène moderne dans la culture européenne. Bien que l'écriture alphabétique ne soit pas idéogrammatique comme l'écriture chinoise ou l'hiéroglyphe égyptien, chaque lettre alphabétique possède une forme graphique susceptible de suggérer une certaine figure, comme le montrent les enluminures et lettrines des anciens livres. Gérard Genette montre, dans *Mimologiques*, qu'il y a, en Europe, une idée d'idéomonographie, sorte de cratylisme appliqué à la lettre ; ainsi, selon Rowland Jones, philologue anglais au XVIII^e siècle, le « O » symbolise le cercle infini du temps et de l'espace, et le « I »

¹ *Les Veuves* (SP-XIII), OC I, p. 293.

² Pierre Garnier, *op. cit.*, p. 58.

figure un homme debout, etc¹. En outre, Robert Massin donne plus de mille exemples d'alphabet animé et de texte figuré depuis l'antiquité jusqu'à son temps². Cette attitude pourrait s'observer aussi, bien que subtilement, parmi certains poètes au XIX^e siècle. Musset écrit dans son poème *Ballade à la lune* : « C'était, dans la nuit brune, / Sur le clocher jauni, / La lune, / Comme un point sur un i³. » Et Victor Hugo dans *Les Misérables* : « Au bout de trois cents pas, il arrive à un point où la rue se bifurquait. Elle se partageait en deux rues, obliquant l'une à gauche, l'autre à droite. Jean Valjean avait devant lui comme les deux branches d'un Y⁴ ».

En passant de la dimension de la lettre à celle de la page, on peut observer aussi, depuis le Moyen Âge, la tentative d'accorder la visualité au poème. Daniel Delas signale :

Dans le cadre d'une étude diachronique plus poussée, il serait intéressant de marquer les étapes de l'apparition de « monuments » poétiques où le visuel joue un rôle essentiel. Il est certain que depuis les acrostiches de Villon, et des poèmes comme « l'Aiguille de vers sur sa mort » (1582), étudiée par D. Roche, ou les *Hymnes du temps et de ses parties*, en figure de colonne torse, de J. Guiroult (1560), jusqu'aux *Djinnns* de V. Hugo et à Apollinaire, existe une tradition du poème iconique qu'il serait important d'examiner de plus près⁵.

Ainsi, la poésie française possède dans son histoire plusieurs exemples de poésie visuelle. Gérard Dessons conclut : « La reconnaissance d'un "espace" sensible n'est donc pas propre à notre modernité⁶. »

Il faut toutefois faire une distinction entre une telle poésie visuelle traditionnelle et celle que les poètes modernes ont pratiquée. Certes, comme le fait Daniel Delas dans la

¹ Gérard Genette, « Mimographisme », dans *Mimologiques*, Seuil, 1999, pp. 77-91.

² Robert Massin, *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du XIII^e siècle à nos jours*, préface de Raymond Queneau et commentaire de Roland Barthes, Gallimard, 1970.

³ Alfred de Musset, « Ballade à la lune », v. 1-4, dans *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 83.

⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, Deuxième partie, Livre V, chapitre III, « Voir le plan de Paris de 1727 », dans *Œuvres complètes*, « Roman II », présentation de Annette Rosa, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 357.

⁵ Daniel Delas, *Linguistique et Poétique*, Larousse, 1973, p. 164.

⁶ Gérard Dessons, « Espace du poème », dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, édité sous la direction de Michel Jarrety, Presses Universitaires de France, 2001.

citation précédente, on peut associer *Calligrammes* d'Apollinaire à la tendance ancienne de la quête d'une mimesis picturale dans laquelle la lettre sert de matière pour peindre quelque image concrète. Mais cette poésie visuelle se distingue de celle de certains poètes modernes comme Mallarmé ou Claudel, pour qui il s'agit non pas de figurer quelque image, mais de créer une structure rythmique par l'alternance du texte et du blanc. Ce qui caractérise le mouvement moderne de la poésie visuelle, à la différence de l'ancien, c'est la conscience prise de la présence du blanc. En effet, Mallarmé, dans la préface d'*Un coup de dés* publié en 1897, écrit :

Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement disperse¹.

De même, Paul Claudel, dans une conférence du 20 mai 1925, consacre quelques moments à une réflexion sur le rapport entre le texte et le blanc :

La page consiste essentiellement en un certain rapport du bloc imprimé ou *justification*, et du blanc, ou *marge*. Ce rapport n'est pas purement matériel, il est l'image de ce que tout mouvement de la pensée, quand il est arrivé à se traduire par un bruit et une parole, laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel, le silence environnant d'où cette voix est issue et qu'elle imprègne à son tour, quelque chose comme son champ magnétique. Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la *page* est son domaine propre, comme le livre est plutôt celui de la prose.

Le *blanc* n'est pas un effet seulement pour le poème, une nécessité matérielle imposée du dehors. Il est la condition même de son existence, de sa vie et de sa respiration².

Chez de tels poètes, le blanc prend part à la construction du texte. Alors que, dans le calligramme d'Apollinaire, le texte se sert de l'encre pour figurer une certaine image concrète, dans la poésie moderne, c'est plutôt le blanc qui se mobilise en rejoignant le

¹ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. I, Gallimard, éd. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 391.

² Paul Claudel, « La philosophie du Livre », dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, pp. 76-77.

texte pour participer à la signification du langage. Sur ce point, Henri Meschonnic n'a pas manqué de s'exprimer :

Les blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte. Les entrées du blanc marquent une alternance de l'inconnu et du connu, du non-dit sur le dit, avancées, reculs, les rimes du langage avec lui-même, les intermittences du vivre-écrire. La typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens, non un « niveau » ou une catégorie à côté de tranches soit lexicale, soit syntaxique, bref à côté du sens. Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre. [...] Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire¹.

Si l'on considère Baudelaire comme le fondateur de la poésie moderne, ne peut-on pas le situer aussi à l'amont de ce mouvement de la poésie visuelle ? En effet, comme nous le verrons dans les pages qui suivent, l'intérêt typographique de Baudelaire s'arrête souvent sur l'effet du blanc dans la page. Mais, il faut néanmoins user de prudence pour affirmer que l'usage moderne du blanc commence à partir de Baudelaire. Le blanc est certes une notion très simple, mais son usage n'est pas identique chez les différents poètes. On pourrait même dire, avec Gérard Dessons et Henri Meschonnic, que chaque poète possède son propre usage du blanc :

[...] le blanc est une ponctuation. Comme un silence, quand on parle. Mais il faut aussitôt observer qu'il n'y a pas chez tous une même rythmique du blanc. Celle du *Coup de dés* de Mallarmé n'est pas celle de Claudel — qui va jusqu'à désarticuler les mots ; le verset de Saint-John Perse est encore tout autre chose, étant surtout à la fois une extension et une occultation de sa métrique².

Il importe donc d'étudier attentivement la particularité de l'usage baudelairien du blanc comparé à l'usage qu'en font les poètes modernes. Pour cela, il est indispensable de réfléchir à la spécificité du moment au milieu du XIX^e siècle, où les poètes ont été confrontés aux nouveaux développements de l'imprimerie.

¹ Henri Meschonnic, « Espaces du rythme », dans *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 304.

² Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Dunod, 1998, p. 109.

1-1-3. Blanc et cadre pour les poètes au milieu du XIX^e siècle

Comment les poètes du XIX^e siècle ont-ils posé les problèmes de la visualité de leur poème ? Et comment l'ont-ils résolu ? En fait, les chercheurs stylistiques ne parlent pas beaucoup de cette période à propos de l'évolution de l'art de l'espace textuel dans la poésie française. Il est vrai que l'on considère souvent Victor Hugo, avec son poème « Les Djinns », dans *Les Orientales* publiées en 1829, comme un des précurseurs de ce mouvement, mais on passe tout de suite aux tentatives de Mallarmé et d'Apollinaire, comme s'il n'y avait aucun événement remarquable dans les trois quarts de siècle qui les précèdent. Ainsi Michèle Aquien écrit :

On peut considérer que Victor Hugo, avec son poème « Les Djinns » où les strophes croissent puis décroissent suivant l'approche puis l'éloignement du danger, est un précurseur du recours à l'espace comme signifiant. Mais c'est Mallarmé qui introduit un phénomène véritablement nouveau avec le *Coup de dés* en 1897. Apollinaire poursuit dans cette voie avec les *Calligrammes*, et les formes que prend la visualisation de la poésie sont depuis sans cesse renouvelées, jusqu'à l'éclatement même de la langue¹.

Mais, en réalité, les poètes du XIX^e siècle s'intéressaient souvent, bien avant l'innovation de Mallarmé, à la spatialité textuelle de leur poésie. On peut compter Alfred de Vigny parmi de tels poètes qui s'inquiètent du rapport entre la poésie et la typographie. Pourtant, son regard sur l'imprimerie n'était pas toujours favorable. Ainsi, il écrit : « Dès qu'elle est imprimée, la Poésie perd la moitié de son charme.[...] La rime faite pour plaire à l'oreille déplaît aux yeux. [...] Il faudrait donc pour faire sentir la Poésie que partout le poète vînt avec elle, comme le rapsode de l'Antiquité ou le trouvère du

¹ Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, 1993, p. 181, « mise en page ».

Moyen Age, et ce serait là un métier de baladin¹. » De même, il était conscient de la différence entre les deux conditions, orale et écrite, de la poésie, quand il ajoute : « Le tort de l'imprimerie envers la poésie a été de transporter son émotion de l'oreille aux yeux ; elle l'a perdue. Il n'y a personne (même un poète) qui ne soit glacé par l'aspect de quarante mille vers rangés deux à deux sans intervalles² ». Mais il nous semble qu'il cherchait en même temps la voie d'une adaptation à l'imprimerie pour que la poésie puisse retrouver le charme qu'elle avait perdu en passant de l'état oral à l'état visuel. Il paraît toutefois être plus favorable à l'imprimerie, quand il écrit : « L'imprimerie a donné la littérature des yeux, les anciens ne connaissaient guère que celle des oreilles³. » Ainsi, ce poète romantique témoigne bien de l'ambivalence, qui devait être celle d'autres poètes, devant la domination croissante de l'imprimerie.

En outre, pour prendre quelques autres exemples, on connaît le soin qu'Aloysius Bertrand a pris pour blanchir ses poèmes en prose, pour leur donner l'apparence de la poésie : « Règle générale. — Blanchir comme si le texte était de la poésie⁴. » De même, Baudelaire réclame dans une lettre à Malassis en 1859 un blanchissement pour la mise en page de son ouvrage : « J'attends un mot de vous. Blanchissez vigoureusement le texte⁵. » D'ailleurs, certains poètes parmi les plus proches de Baudelaire déclarent aussi leur intérêt pour l'effet typographique, surtout celui concernant le blanc. En 1856, Théodore de Banville écrit : « Il me semble que le blanc à la fin de la Satire Cinquième serait trop considérable. Pour obvier à cet inconvénient, nous ajouterons s'il vous plaît quatre vers, page 122 après le vers 9⁶. » De plus, quelques années après, ce poète écrit aussi : « Naguère, il fallait écrire tout un livre sans respirer et sans égayer la massive typographie par le moindre intervalle de blanc. Enfin, Girardin vint... et divisa sa page

¹ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, année 1837, dans *Œuvres complètes*, éd. F. Baldensperger, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 1083.

² Alfred de Vigny, *Cahiers inédits*, publiés dans la revue *Les Lettes*, le 6 avril 1906. Cité par Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, édition mise à jour, Armand Colin, 2005, p. 55.

³ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, année 1839, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 1122.

⁴ Aloysius Bertrand, « Instruction à M. Le Metteur en pages », dans *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, Gallimard, coll. « Poésie », 1980, pp. 301-302.

⁵ *CPI* I, p. 570.

⁶ Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, Honoré Champion, 2006, p. 18, « Le Mardi 23 décembre 1856 ».

en un nombre indéfini d'alinéas, se souvenant qu'il faut toujours diviser pour régner¹. » En outre, Théophile Gautier montre, en 1858, qu'il craint une mauvaise distribution du blanc pour ses poèmes : « J'ai l'honneur de vous adresser la première feuille d'*Émaux et Camées*. Je l'ai fait composer en plus petit caractère, ainsi que vous le désirez et vous verrez qu'ainsi le livre semble vide et qu'il a un blanc forcément mal distribué surtout entre les strophes². »

Ainsi, les poètes du temps de Baudelaire ou du précédent s'intéressent aussi à la question du blanc dans la mise en page. Gérard Dessons signale à juste titre qu'« [a]u cours du XIX^e siècle, le blanc typographique est devenu un élément fondamental de l'écriture du poème, une composante de son rythme³. » En ce sens, on peut apercevoir une continuité entre leur poésie et celle de Mallarmé qui s'intéressait aussi au blanc. Mais, tandis que celui-ci a « dispersé » le blanc dans toute la page, les autres poètes considèrent le blanc comme du « silence alentour », comme un cadre qui entoure la justification du texte, comme le précise Claudel. En ce point, la mise en parallèle des poètes de deux générations par Alain Vaillant nous paraît tout à fait intéressante :

La mise en pages d'un poème traditionnel obéit à des règles précises : l'alignement des vers à gauche, la majuscule à l'initiale de chaque vers et l'espace blanc entre deux strophes. Mais ce code était commun à tous les poèmes qui, d'un recueil à l'autre, se distinguaient seulement par des choix esthétiques annexes (les illustrations, le format, les caractères typographiques, etc.). Depuis la fin du XIX^e siècle, les poètes ont pris conscience que la page offrait un espace vide et clos où la libre distribution des signes selon les deux dimensions du penser aboutit à une forme structurée et significative : dès lors, la poésie doit se penser concurremment dans le temps de la diction et dans l'espace d'un texte lisible, donc visible⁴.

Certes, au XIX^e siècle, on a essayé aussi d'utiliser au mieux l'effet du blanc, mais c'était dans la mesure où n'étaient pas violées « des règles précises » ou « ce code » s'imposant

¹ Théodore de Banville, *La Comédie française : 1680-1863 : avec une préface et un épilogue en vers, racontée par un témoin de ses fautes*, E. Albert, 1863, chapitre premier, « Esquisses parisiennes (1859) », p. 7.

² Théophile Gautier, *Correspondance générale*, tome VII, Librairie Droz, 1992, p. 21, « Lettre d'Auguste Poulet-Malassis à Théophile Gautier, le 25 février 1858 ».

³ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴ Alain Vaillant, *La poésie : Introduction à l'analyse des textes poétiques*, 2^e édition entièrement refondue, Armand Colin, 2008, p. 108.

à la composition. Point de vue partagée par Daniel Delas :

Or, l'émergence du poétique visuel impliquait en premier lieu la dislocation de la métrique normative dont la rigidité bloquait l'évolution. C'est ce que le XIX^e siècle a réalisé à l'ombre de Hugo, de Verlaine, pour ne citer qu'eux, de façon fracassante chez l'un, discrète chez l'autre. Désormais, et de plus en plus, un poème est vu avant d'être lu, lu visuellement avant d'être dit. Ce qui change, malgré le poids des traités théoriques imprégnés de l'idée classique de la supériorité des anciens, c'est le mode de consommation qui suit l'évolution de toute la société¹.

La différence entre les deux générations ne consiste pas seulement dans la rupture avec l'oralité qui revient à la poésie visuelle au XX^e siècle. Une autre particularité de la condition créatrice des poètes au XIX^e siècle, c'est « la métrique normative dont la rigidité bloquait l'évolution », ou « le poids des traités théoriques imprégnés de l'idée classique de la supériorité des anciens » qui s'imposent à eux. Sous de telles lois, ils ne pouvaient pas, freinés par les normes traditionnelles, sortir du cadre de la convention métrique pour ouvrir un nouvel horizon à la poésie. Pourtant, il nous semble que le poids de la contrainte suscite chez les poètes comme Baudelaire une forte tension entre l'imagination créatrice et la limite formelle, qui leur permet d'atteindre dialectiquement à une poésie originale qui tranche sur ce qui la précède et ce qui la suivra. D'ailleurs, dans le *Salon de 1859*, on peut lire le respect du poète sur « les rhétoriques et les prosodies » qui, loin d'empêcher l'imagination du poète, l'aident à faire éclore son originalité :

Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai².

C'est pourquoi les deux chapitres suivants traiteront d'abord, pour analyser la spatialité des poèmes baudelairiens, la relation entre la forme poétique et le blanc.

¹ Daniel Delas, *op. cit.*, p. 164.

² *Salon de 1859*, IV, « Le gouvernement de l'imagination », OC II, pp. 626-627.

1-2. Le blanc et la forme poétique

1-2-1. L'apparition de la division en parties dans l'édition de 1861

Dans ce chapitre, nous envisagerons surtout le rapport entre le choix baudelairien concernant la forme poétique et son effet typographique. Aux yeux de lecteurs des *Fleurs du Mal*, c'est d'abord dans ces deux dimensions de la poésie qu'apparaît notre sujet principal, « cadre » ; et d'ailleurs ces deux dimensions impliquent souvent des interactions entre elles en tant que restrictions formelle et matérielle.

Concernant les formes poétiques des *Fleurs du Mal*, on a déjà d'innombrables analyses stylistiques. Pour l'exemple plus célèbre parmi celles-ci, nous pouvons relever l'étude minutieuse sur un sonnet baudelairien, *Les Chats*, par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss¹. Mais plupart de telles études ne s'inquiètent pas de la question du développement ou du changement au cours de la vie de l'artiste, au contraire de notre intérêt sur la particularité de l'esthétique baudelairienne autour de l'année 1859. Commençons donc par remarquer trois différences formelles entre les poèmes de deux éditions de 1857 et de 1861, peu connue malgré son évidence.

Il s'agit d'abord de la structure par la combinaison de deux ou plusieurs parties. Parmi les 133 poèmes des *Fleurs du Mal*, il y en a 10 qui se composent de deux ou

¹ Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « “Les Chats” de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, tome 2 n° 1. pp. 5-21. Voir, pour la réception de cette recherche, Maurice Delcroix et Walter Geerts, « *Les Chats* » de Baudelaire : une confrontation de méthodes, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 1980.

plusieurs parties. Autrement dit, le blanc s'inscrit au milieu du poème en accompagnant le chiffre romain indiquant la partie. Cette caractéristique n'apparaît qu'après 1859, au moment de la composition de la seconde édition, tandis que, parmi les 101 poèmes de la première édition de 1857, aucun poème n'était divisé ainsi. Tout d'abord rangeons dans le « Tableau A » tous les poèmes qui se divisent en plusieurs parties.

Tableau A¹

Type de division	Titre du poème avec son ordre en 1857 et 1861
Sans division en 1857 et divisé en 2 parties en 1861	47, 51, <i>Le Chat</i> 64, 84, <i>L'Irrémédiable</i> 91, 119, <i>Abel et Caïn</i>
Divisé en 2 parties	—, 56, <i>Chant d'automne</i> —, 89, <i>Le Cygne</i> —, 94, <i>Le Squelette laboureur</i> —, 102, <i>Rêve parisien</i>
Divisé en 4 parties	—, 91, <i>Les Sept Vieillards</i> —, 38, <i>Un fantôme</i>
Divisé en 8 parties	—, 126, <i>Le Voyage</i>

En observant cette tendance dans l'ordre historique, on voit d'abord que la première tentative de division en parties a lieu dans *Le Voyage*, poème qui conclura la seconde édition et qui montre déjà la nouvelle perspective qui va éclore dans les autres nouveaux poèmes². Quand le poète l'a montré dans ses lettres à des amis, ce poème ne se compose d'abord que de cinq parties ; mais lors de la publication de la seconde édition, le nombre de divisions s'est multiplié jusqu'à atteindre huit parties. Et en accompagnant ce progrès, les poèmes divisés s'accroissent chez Baudelaire. Après *Le Voyage*,

¹ Les deux chiffres à gauche du titre de chaque poème signalent l'ordre dans la première et la seconde édition. La barre « — » signifie donc que le poème indiqué n'est pas inclus dans cette édition.

² Claude Pichois considère : « Capitale aussi par la place que lui donne Baudelaire dans l'édition de 1861 et que justifie le fait que nombre de thèmes des poèmes précédents s'y rassemblent en un bouquet : par sa présence, *Le Voyage* va conférer un sens (rétroactif) à tout ce recueil. » (OC I, p. 1098.) De même, selon Martine Bercot : « *Le Voyage*, qui clôt le livre – mais paraissait en revue dès février 1859 –, présente une image modifiée de l'un des principaux symboles baudelairiens de la poésie, qui trahit un regard discrètement désabusé du poète sur sa poésie antérieure » (Martine Bercot, « “Nouvelles Fleurs du Mal” : idéalisme et désillusion », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, p. 52.)

Baudelaire publie *Les Petites Vieilles*, poème en quatre parties du 15 septembre 1859. Ensuite, le 30 novembre 1859, il publie *Chant d'automne*, poème en deux parties. Puis, le 22 janvier 1860, on voit paraître *Le Squelette laboureur* et *Le Cygne*, deux poèmes divisés aussi en deux parties ; et le 15 mai 1860, *Rêve parisien*, poème aussi en deux parties. Enfin, le 15 octobre 1860, quatre mois avant la publication de la seconde édition, on voit paraître *Un fantôme*, poème composé de quatre sonnets. En somme, la seconde édition contient sept nouveaux poèmes avec division ; de plus, trois poèmes contenus déjà dans la première édition mais sans division sont divisés en deux parties à partir de la seconde édition : *Le Chat*, *L'Irrémédiable* et *Abel et Caïn*. De plus, il faudrait y ajouter *Le Monstre*, *Madrigal triste* et *L'Imprévu* : trois poèmes que Baudelaire a, après la seconde édition, publiés avec division en parties.

Ainsi, Baudelaire commence, après la publication de l'édition de 1857, à pratiquer la division en parties dans sa composition du poème. Mais pourquoi Baudelaire a-t-il répété à ce moment-là l'application de cette même méthode alors qu'elle risquait de devenir un peu trop systématique ?

1-2-2. Les deux tendances formelles des poèmes de 1857

Une comparaison avec quelques caractéristiques visibles dans l'édition de 1857 nous permettrait sans doute d'éclairer pourquoi Baudelaire a adapté fréquemment la division en parties aux nouveaux poèmes de 1861. Or, pour envisager la forme poétique des années 1840 et 1850, on ne saurait ignorer l'influence importante de la chanson française telle que Pierre Dupont l'a faite. C'est ainsi que Graham Robb écrit : « Au moment où Baudelaire entre dans le monde littéraire, la chanson et la romance ont un attrait évident pour le public bourgeois¹ ». En effet, les deux tendances que nous discernerons dans les lignes suivantes ont fort trait à la forme de chanson.

¹ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 250.

Une des caractéristiques de la première poésie baudelairienne consiste en combinaison de différents mètres. Cette forme est en effet utilisée souvent par les chansons. A travers une telle imitation formelle, Baudelaire semble s'efforcer, comme les autres poètes romantiques, de chercher l'harmonie et la musicalité. Le « Tableau B » suivant classifie tous les poèmes dotés d'une combinaison de divers mètres en notant leur présence dans les éditions de 1857 et de 1861 :

Tableau B

Combinaison de mètres	Titre du poème avec son ordre en 1857 et 1861
5 / 5 / 7	49, 53, <i>L'Invitation au voyage</i>
7 / 7 / 4	65, 88, <i>À une mendicante rousse</i>
8 / 5	26, 28, <i>Le Serpent qui danse</i> 89, 117, <i>L'Amour et le crâne</i>
10 / 8	33, 34, <i>Le Chat</i>
12 / 5	76, 69, <i>La Musique</i>
12 / 8	27, 29, <i>Une charogne</i> 41, 45, <i>Confession</i> 79, 110, <i>Une martyre</i>
12 / 7 / 12 / 7 / 12	45, 49, <i>Le Poison</i>
12 / 8 / 12 / 8 / 12	50, 54, <i>L'Irréparable</i>
12 / 12 / 8 / 12	48, 52, <i>Le Beau Navire</i>

On peut compter 12 poèmes dont les vers alternent selon différents mètres, bien que la combinaison de mètres soit variée dans chaque poème ; l'écart entre deux mètres est au minimum 2 (5 / 5 / 7 et 10 / 8) et au maximum 7 (12 / 5). De toute façon, ce tableau nous indique que tous ces poèmes ont inclus déjà dans la première édition, c'est-à-dire qu'ils sont tous écrits avant 1857. Mais au contraire, dans les poèmes ajoutés en 1861, il n'y a aucun poème qui combine différents mètres.

Constatons ensuite une autre tendance formelle des anciens poèmes, qu'est la répétition de la phrase. Par exemple, dans *Le Balcon*, chaque quintil répète son premier vers dans le cinquième vers comme s'il encadrait les trois autres vers :

Mère des souvenirs maîtresse des maîtresses

O toi, tous mes plaisirs ! O, toi, tous mes devoirs !
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,
 La douceur du foyer et le charme des soirs,
 Mère des souvenirs maîtresse des maîtresses¹,

En outre, il y a 4 autres poèmes qui ont la même construction strophique. En ajoutant les autres systèmes de répétition comme le pantoum² et la répétition d'un vers tout entier ou d'une strophe toute entière, on peut compter 10 poèmes qui contiennent une répétition systématique comme l'indique le « Tableau C » :

Tableau C

Type de répétition	Titre du poème avec son ordre en 1857 et 1861
strophes encadrées	34, 36, <i>Le Balcon</i> 40, 44, <i>Réversibilité</i> 50, 54, <i>L'Irréparable</i> 55, 62, <i>Moesta et errabunda</i> 80, —, <i>Lesbos</i>
pantoum	43, 47, <i>Harmonie du soir</i>
répétition de phrases	91, 119, <i>Abel et Caïn</i> 92, 120, <i>Les Litanies de Satan</i>
répétition de strophes	48, 52, <i>Le Beau Navire</i> 49, 53, <i>L'Invitation au voyage</i>

De même que la forme de combinaison de différents mètres, cette caractéristique anaphorique n'appartient qu'aux poèmes allant jusqu'à la première édition. Or, en ce qui concerne les « strophes encadrées », le commentateur d'*Atelier* note pour *L'Irrémédiable* : « peut-être faut-il voir ici l'utilisation du “repetend” de Poe³ ». L'influence de Poe est certes tout à fait possible, mais on peut penser plutôt celle du romantisme français, étant donné que Baudelaire rappelle, dans son essai sur cet écrivain américain, le style harmonieux et sonore de cinq vers pratiqué par le romantisme français : « Il est vrai que,

¹ *Le Balcon* (XXXVI), v.1-5.

² C'est Hugo qui a introduit en France le « pantoum », un style de chant malais, dans les notes des *Orientales* publié en 1829.

³ *Atelier*, t. I, p. 322.

par son rythme harmonieux et ses rimes sonores, cinq vers, deux masculines et trois féminines, elle rappelle les heureuses tentatives du romantisme français¹. »

Ayant à la fois ces deux tendances formelles, *L'Invitation au voyage* semble représenter le mieux l'esthétique du Baudelaire jusqu'à 1857 qui aspirait à l'idéalisme en l'héritant du romantisme français :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
[...]
Là tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté².

Le poète y crée une atmosphère heureuse d'évasion avec la femme aimée en utilisant la combinaison de différents mètres (5 / 5 / 7) et le refrain : deux caractéristiques formelles que l'on ne trouve que dans ses premiers poèmes d'avant 1857, au contraire de la division en parties que l'on ne trouvera que ses poèmes d'après 1857.

Cependant, dans certains poèmes comme *Une charogne* (XXIX) et *L'Irréparable* (LIV), le même style ne contribue moins à créer l'atmosphère euphorique qu'à produire, au contraire, un effet ironique par le désaccord avec le sujet angoissant. Sur ce point, le jugement de Graham Robb nous semble très juste et pertinent : « A une époque où la prosodie française était mieux connue qu'aujourd'hui, Baudelaire a pu tirer des effets ironiques des connotations ou des réminiscences qui s'attachaient à telle forme poétique. La chanson fournit donc non seulement un rythme parfois inhabituel, mais aussi des effets de contraste, qui s'ajoutent à ceux que crée le vocabulaire ; comme plus tard, dans *Le Spleen de Paris*, où Baudelaire refait à sa manière le "tableau de mœurs", la chanson lui offre la possibilité non pas de créer un mélange de genres hugolien, mais de

¹ *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*, OC II, pp. 259-260.

² *L'Invitation au voyage* (LIII), v. 1-6 et 13-14.

traiter un thème associé à une certaine forme littéraire en exploitant les ressources d'une autre¹. »

Dans les poèmes de 1857, ou idéalisant ou ironisant, les deux tendances servent bien à donner au poème une tonalité musicale et harmonieuse. En comparaison avec celles-ci, la division en parties ne prouve-t-elle pas la conversion du poète de la plénitude à la scission ? Cette hypothèse semble très probable, si l'on tient compte de deux conditions suivantes : d'un côté, comme le considère Martine Bercot, on peut observer, entre les deux éditions, un changement radical de l'esthétique de Baudelaire, de l'idéalisme à la désillusion². D'autre côté, depuis ce moment-là, le poète commence à se consacrer sérieusement à la composition du poème en prose qui pourrait nier l'unité formelle du poème versifié. Ainsi, les évolutions thématique et formelle chez Baudelaire semblent approuver l'hypothèse du changement de l'unité à la scission que nous avons établie d'après la périodisation de trois tendances formelles.

1-2-3. Le sonnet et la division formelle et visuelle

Pourtant, une autre tendance formelle nous fait mettre en doute cette hypothèse. C'est la présence constante du sonnet dans la poésie de Baudelaire :³ parmi les 101 poèmes de la première édition, 44 adoptent la forme du sonnet ; et parmi les 32 poèmes ajoutés dans la seconde édition, il y en a 14 sous forme de sonnet, outre les 4

¹ Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 273.

² Cf. Martine Bercot, « "Nouvelles Fleurs du Mal" : idéalisme et désillusion », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 41-54.

³ Pour les attitudes sur le sonnet des poètes contemporains de Baudelaire, voir le chapitre « Le sonnet » de Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, pp. 229-243. (Et pour l'histoire plus générale du sonnet voir Max Jasinski, *Histoire du sonnet en France*, Douai, 1903.) Les poètes influents comme Hugo, Lamartine et Vigny n'ont utilisé le sonnet que rarement ; c'est Sainte-Beuve qui a ressuscité cette forme ancienne qui évoque la poésie de la Renaissance. Baudelaire ne s'est pas borné à suivre la mode du sonnet suscitée par Sainte-Beuve, mais il a cherché, en violant la règle stricte du sonnet, l'originalité dans la rigueur de cette forme traditionnelle, comme l'explique Graham Robb dans le livre cité.

sonnets qui composent une série intitulée, *Un fantôme*. Si l'on jette un coup d'œil sur les lettres de Baudelaire, on peut y trouver une expression qui révèle sa prédilection pour la composition du sonnet : le 18 février 1860, au moment de la création de la seconde édition, il écrit : « [...] Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique [...]»¹.

L'expression « la beauté pythagorique » qu'il utilise ici pour célébrer le sonnet renvoie sans doute à la solidité mathématique de cette forme. Mais, en même temps, dans la rigueur du cadre qu'offrent les quatorze vers du sonnet, Baudelaire semble chercher le plus de liberté. Un sonnet français doit se composer conventionnellement de deux quatrains de rimes embrassées (ABBA) et de deux tercets dans lesquels une rime plate combine soit avec les rimes croisées soit avec les rimes embrassées (CCD EED ou CCE DED). Baudelaire essaie toutefois de faire presque toutes les combinaisons possibles de rimes dans les quatrains et les tercets de ses sonnets. Selon Albert Cassagne, « par l'association des différents systèmes de quatrains et de tercets, Baudelaire obtient 31 combinaisons différentes² ». Théophile Gautier a appelé ce paradoxe de sonnets libertins baudelairiens, « L'irrégulier dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie³ ». Pour revenir à la lettre à Armand Fraisse, le cadre stricte de la forme poétique n'empêche jamais l'imagination du poète, mais grâce à celui-là, « l'idée jaillit plus intense » avec la plus grande diversité de combinaison. Ainsi, Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine écrivent : « L'audace de Baudelaire ne va donc pas jusqu'à rendre méconnaissable la forme du sonnet. Il joue sur les marges, mais ne sort pas de son cadre, et les libertés qu'il se donne ne se comprennent que par rapport à la régularité générale. On peut ainsi souligner le rôle créateur des conventions : elles

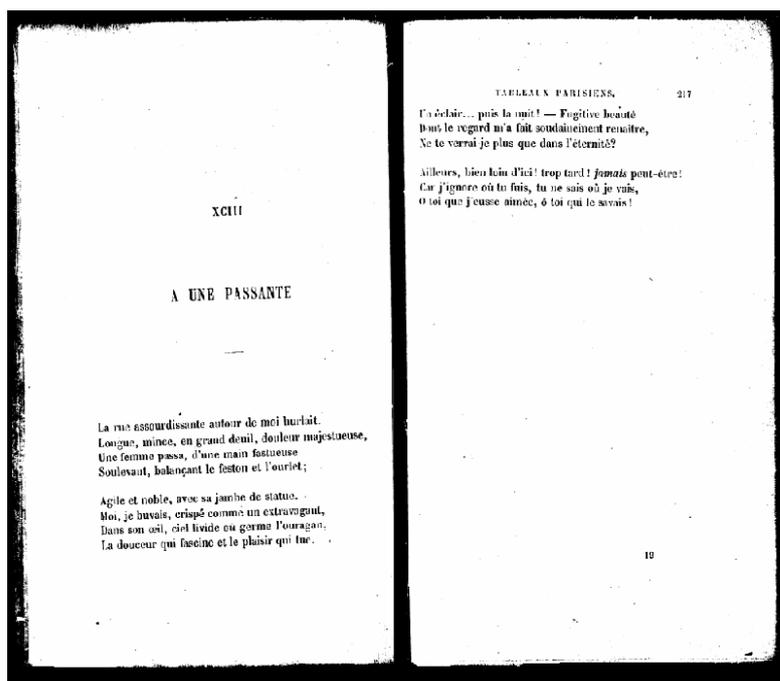
¹ « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CPII*, p. 676.

² Albert Cassagne, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Hachette, 1906 ; réédité, Genève : Slatkine Reprints, 1982, p. 95.

³ Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Michel Lévy Frère, 1868, p. 44.

agissent comme des stimulants, entraînant une combinatoire ingénieuse, instrument paradoxal de la liberté du poète¹. » Le sonnet, c'est donc pour Baudelaire une machine à encadrer la liberté infinie, comme le note Claude Pichois : « Douze ou quatorze vers peuvent aussi enchâsser l'infini². »

Toutefois, on ne peut pas négliger que, dans cette liberté formelle du sonnet libertin chez Baudelaire, il y a un ordre fort respecté. C'est la division entre les quatrains et les tercets. Baudelaire, malgré sa violation de la convention de rime du sonnet, n'a jamais détruit le schéma binaire de quatrains et de tercets, en distinguant toujours les rimes de chaque partie. La mise en page du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* souligne aussi sa division de cette forme. Le sonnet y est imprimé sur deux pages, dans l'édition de 1857 aussi bien que dans l'édition de 1861, les deux quatrains sur une page et les deux tercets sur une autre page :³



Un poème peut être parfois imprimé sur les deux côtés de la feuille. Selon Claude

¹ Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. II, « De la strophe à la construction du poème », Presses Universitaires de France, 1988, pp. 112-113.

² Claude Pichois, « Notice des *Fleurs du Mal* », OC I, p. 802.

³ Nous avons utilisé pour reproduire cette mise en page le fichier numérique de *Gallica*, le site web de la Bibliothèque nationale de France. Pour la restitution de la mise en page originale, on peut se référer également à *Atelier*.

Pichois et Jacques Bony, cette mise en page n'est pas insolite à cette époque¹, mais il existe aussi plusieurs recueils qui impriment le sonnet sur une seule page, et les sonnets de la Pléiade sont parfois imprimés de la même façon. On peut considérer donc que chaque poète pouvait choisir entre les deux façons d'imprimer et que la mise en page du sonnet des *Fleurs du Mal* témoigne de l'attachement pour la division entre les quatrains et les tercets plus que pour l'unité des 14 vers du sonnet².

Il nous semble que certains nouveaux poèmes de la seconde édition approfondissent davantage le rapport entre le thème et ce schéma. Par exemple, lisons *À une passante* :

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 tue³.

Dans les deux quatrains règne la description prosaïque de la scène urbaine où le « je » rencontre une femme inconnue. Cet événement n'est raconté que par le seul verbe « passa », dont le passé simple souligne l'instantanéité de cette rencontre et sa rupture avec le présent. Le déplacement de la césure aux vers 4-7 et l'enjambement du 3^e au 4^e vers (« d'une main fastueuse / Soulevant ») servent aussi à détruire l'harmonie poétique. Cependant le lyrisme renaît dans les deux tercets à la page suivante :

¹ « Par exemple, en 1857, les quatrains de *Correspondances* sont à la page 19, les tercets à la page 20, donc au verso. Jamais un sonnet ne tient en une page. [...] Sans doute répond-elle à la structure même du sonnet. » (Claude Pichois, *L'Atelier des Fleurs du mal*, in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 14.)

² Dans sa lettre, Baudelaire assigne lui-même deux pages au sonnet : « En comptant deux pages pour les sonnets, six strophes de quatre vers par page, cinq strophes de cinq vers, sept ou huit strophes de trois vers, dix ou douze strophes de deux vers, en supposant toujours deux strophes au-dessous du titre, et deux pages pour les titres généraux, nous tomberons juste sur 240 pages. » (« Lettre à Auguste Poulet-Malassis, environ 22 avril 1857(?) », *CPVI*, p. 394.)

³ *À une passante* (CXIII), v. 1-8.

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 !¹

Graphiquement, le point d'exclamation et « ô » doté d'un accent circonflexe annoncent déjà le retour au lyrisme traditionnel. Le « je » n'est plus l'objet de la description, mais il prend la parole et il devient le sujet de l'énonciation émotionnelle. Le rythme de l'alexandrin s'y rétablit aussi en marquant la césure après le sixième vers grâce à la rime intérieure en « i » et en « e », comme le souligne la citation ci-dessus. Ainsi, comme le dit Charles-Wurtz, « le poème se construit tout entier – sur le plan de l'énoncé aussi bien que sur celui de l'énonciation – autour de l'événement que constitue la renaissance du moi »². Ou bien, on pourrait même dire avec Walter Benjamin qu'« [u]n abîme profond en vérité sépare les quatrains qui décrivent la rencontre et les tercets qui la transfigurent³. » De même, dans tous les autres sonnets baudelairiens, la séparation formelle entre les quatrains et les tercets sert, plus ou moins, de pivot sémantique. En effet, Baudelaire écrit : « Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit⁴. » D'ailleurs, si nous pensions à cette construction du sonnet baudelairien, la « bouffonnerie sérieuse » qu'il mentionne toujours en 1861 serait moins incompréhensible : « que 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 descendante⁵ ». Le « plan », ou « construction », binaire du sonnet semble permettre à lier deux lignes contradictoires en les posant dans les quatrains et les

¹ *À une passante* (CXIII), v. 9-14. C'est nous qui soulignons.

² Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, Bréal, 2002, p. 141.

³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 72.

⁴ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, IV, OC II, p. 332.

⁵ OC I, p. 183. Ce « Projet de préface » est estimé écrit en 1861.

tercets.

Reprenons à présent la question de la division en plusieurs parties. En tenant compte de l'usage constant du sonnet par Baudelaire, nous pouvons juger que le poète n'a pas changé de style poétique pendant la période de la rédaction de la seconde édition, mais qu'il a plutôt continué sa construction de division qui se manifestait, même dans la première édition, sous la forme du sonnet.

1-2-4. *Un fantôme* : structure poétique et dualité baudelairienne

Dans *Un fantôme* (XXXVIII), la construction du sonnet et la composition du poème en plusieurs parties concourent à une structure presque « mathématique » de mise en abîme du cadre. Ce poème est composé de quatre sonnets dont chacun porte le numéro de la partie et son titre : « Les Ténèbres », « Le Parfum », « Le Cadre » et « Le Portrait ». Les sonnets, éléments déjà construits « avec le plan » créent ensemble une composition au plus haut niveau. Outre ce poème, il y a deux poèmes divisés en plus de 4 parties : *Le Voyage* et *Les Petites Vieilles*. Mais leur construction est moins solide que celle d'*Un fantôme* ; alors que toutes les 4 parties d'*Un fantôme* se composent de 14 vers, les 8 parties du *Voyage* comptent 24 / 30 / 8,5 / 26,5 / 0,5 / 24,5 / 28 / 8 vers et les 4 parties des *Petites Vieilles* en comptent 36 / 12 / 12 / 24¹.

La solidité formelle apparaît surtout dans le contraste entre la troisième et la quatrième partie de ce poème. Dans la troisième partie, on trouve une longue comparaison de l'œuvre d'art avec la femme aimée. Sa mise en place est aussi conforme à la tradition du sonnet : le comparant qui commence par « comme » se trouve tout entier dans le premier quatrain, et le comparé qui commence par « ainsi » occupe le

¹ Dans cette différence, on peut supposer le développement de la notion de division en parties chez Baudelaire. *Le Voyage* et *Les Petites Vieilles* sont les premiers écrits parmi tous les poèmes divisés. Après ceux-ci, on trouve cinq poèmes en deux parties ; et *Un fantôme* est écrit plus tard. La construction de la division devient de plus en plus stable à travers le schéma binaire.

deuxième quatrain :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure¹.

Les rimes traditionnelles soulignent aussi cette stabilité (aBBa aBBa avec « ure » et « té »). Ces deux quatrains constituent une sorte de mimesis syntaxique de l'adaptation juste des pierreries à la femme ou d'un cadre à la peinture.

Cependant, la quatrième partie néglige au contraire cette convention de la séparation de strophes. Les rimes des quatrains ne sont pas non plus traditionnelles (aBaB cDcD avec « endre », « oya », « ame » et « ons »). La beauté de l'harmonie y a disparu dans la construction autant que dans le sujet de la femme aimée :

[...]
Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme !
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons,

Qui, comme moi, meurt dans la solitude,
Et que le Temps, injurieux vieillard,
Chaque jour frotte avec son aile rude...²

Ceci est d'autant plus évident que le temps de deux parties diffère distinctement. Alors que la troisième partie utilise l'imparfait, la quatrième souligne le cours rapide du temps par le mot « Temps » et l'apostrophe à « mon âme », procédé qui marque la présence actuelle de l'énonciateur.

Ainsi, la versification baudelairienne se constitue-t-elle souvent autour de la dualité

¹ *Un fantôme* (XXXVIII), III, « Le Cadre », v. 1-8.

² *Un fantôme* (XXXVIII), IV, « Le Portrait », v. 7-11.

irréparable de la nature humaine. Il ne s'agit pas non seulement de la forme du sonnet, mais la division en parties des poèmes montre aussi explicitement la construction binaire : outre l'opposition entre le passé et le présent que nous venons de voir dans *Un fantôme*, on relève celle entre le rêve et le réel (*Rêve parisien*), celle entre ici et là-bas (*Le Squelette laboureur*), celle entre « je » et autrui (*Le Voyage*). Ou bien, comme le remarque Gérard Gasarian dans *Le Cygne*, le contraste peut exister entre l'ancien et le moderne¹. De plus, il existe une dualité entre l'objet et le sujet de son esprit autocritique : Jean Starobinski argumente dans l'analyse de *L'Irrémédiable* et *Le Cygne* que la structure de la division en parties y représente comme un miroir l'autoréflexion du poète². Cette opposition règne presque tout entière dans la poésie mélancolique de Baudelaire³.

La division en parties, accompagnée par le chiffre romain au début de chaque partie, reflète inévitablement l'état d'une âme tombée dans le spleen. Car le nombre, c'est le signe de la chute. Baudelaire écrit : « Comment le père *iiii* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ?⁴ » Et encore : « Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté⁵. » En outre, c'est *Le Gouffre* qui fait entendre le cri de l'homme en proie aux nombres : « — Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !⁶ » A propos de cette division chez Baudelaire, Jean-Claude Mathieu commente justement : « Il connaît dans la division la marque du satanique ; division de l'amour, qui est une abominable “décomposition”, division du rire où s'affirme une supériorité méprisante, division de l'artiste qui vaporise son moi dans des représentations d'histrion ; autant d'effets et de

¹ « En conduisant d'Andromaque (v. 1) à Paris (v. 29), ce poème-diptyque passe d'un volet antique à un volet moderne, dans un mouvement inspiré par la transformation du “vieux Paris” en “nouveau Carrousel”. » (Gérard Gasarian, « Diptyque parisien », *L'Année Baudelaire*, n° 1, Klincksieck, 1995, p. 69.)

² Jean Starobinski dit dans l'analyse du *Cygne* : « Le mot *miroir*, qui apparaît au deuxième vers, prend toute sa valeur quand on considère la division du poème en deux parties. Cette bipartition, comme dans “L'Irrémédiable”, réalise un effet de miroir. » (Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 58.)

³ « Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex* ? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touché with pensiveness* ; toujours double, action et intension, rêve et réalité ; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre. » (OC II, p. 87.)

⁴ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* : Victor Hugo, IV, OC II, p. 137.

⁵ *Mon cœur mis à nu*, XX, OC I, p. 689.

⁶ *Le Gouffre*, v. 14, OC I, p. 143.

reflets de la division fondamentale, celle de Dieu se “prostituant” dans la Création [...]»¹.

1-2-5. Le symbolique du blanc

De telle analyse risquerait pourtant de négliger l'autre aspect de la poésie baudelairienne, pour laquelle il était obligatoire de surmonter la dualité rhétorique du romantisme dont elle a hérité. Rappelons qu'il a écrit, comme une sorte de manifestation de la nouvelle poésie, à la fin du *Voyage*, le dernier poème des *Fleurs du Mal* mais son premier poème divisé en parties : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !² »

Ainsi faudrait-il considérer la division en parties non seulement comme l'armature qui vise à représenter la vision dualiste du monde chez le poète, mais plutôt comme un élément « blanc » qui figure visuellement la dissociation au fond de sa poésie, une sorte de « gouffre » dans les vers³. Ou encore, ce blanc ne symbolise-t-il pas notre manière de penser, où, comme l'écrit Paul Claudel, « [i]l y a des coupures, il y a intervention du néant⁴ » ?

¹ Jean-Claude Mathieu, *Les fleurs du mal de Baudelaire*, Classiques Hachette, coll. « Poche critique », 1972, p. 64.

² *Le Voyage* (CXXVI), v. 143-144.

³ Gérard Genette traite aussi de la pagination dans son étude sur le « para-texte ». Voir Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1987, p. 38. Mais il ne semble pas légitime de considérer comme « para-textuel » le blanc de la division en parties dont nous traitons dans cet article. C'est plutôt lors de la première édition des *Fleurs du Mal* que Baudelaire a recouru aux éléments para-textuels : citation des Tragiques d'Agrippa d'Aubigné sous le titre général du recueil, dédicace à Gautier, adresse au lecteur au début de *Franciscae meae laudes*, et explication sous le titre de la section « Révolte » ainsi que la division en deux pages d'un sonnet. Tandis que cette dernière caractéristique a disparu des éditions modernes des *Fleurs du Mal*, c'est-à-dire que les sonnets sont scindés selon la convention de mise en page chez chaque éditeur, ou imprimés sur une page, la division en parties est ancrée dans le texte indépendamment de la mise en page des éditeurs postérieurs.

⁴ « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la vervele et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse jointe d'idées, images, souvenirs, notions,

Déjà, Henk Nuiten signalait dans son étude sur la variante des *Fleurs du Mal* le fait que « Baudelaire s'est prononcé sur l'importance de l'aspect visuel du texte versifié » en citant deux phrases du poète¹. L'une est écrite le 10 février 1857 à Poulet-Malassis : « Quant à la question typographique, je n'y entends rien, ou du moins je n'y entends qu'avec mon œil² » et l'autre est adressée le 15 janvier 1866 à Sainte-Beuve : « Pourquoi relit-on avec plaisir, dans des caractères d'imprimerie, ce que la mémoire pourrait citer ?³ » Certes, il fallait attendre Mallarmé pour avoir l'idée des caractères d'imprimerie comme les ténèbres sur le blanc, mais au XIX^e siècle où le médium imprimé connaît un développement rapide, il est tout naturel de prendre conscience de la puissance spécifique du mot grâce à l'imprimerie⁴.

Le blanc n'est pas le simple signe qui marque une division. Mais il peut comporter sa propre signification. Il est remarquable que les poètes postérieurs, en affirmant l'effet de la marge blanche, utilisent souvent le mot « silence » ; Mallarmé dit dans *Divagations* par exemple :

Lire — Cette pratique — Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du ; titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence — [...]⁵.

Et Paul Eluard écrit :

concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût et guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence. / Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes : une idée isolée par du blanc. » (Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français » [1925], dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 3.)

¹ Henk Nuiten, *Les Variantes des « Fleurs du Mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam : Holland University Press, 1977, p. 23.

² *CP*I, p. 374.

³ *CP*II, p. 585.

⁴ Voir par exemple *Les Orientales*, « Les Djinns », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, « Poésie I », présentation de Claude Gély, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, pp. 497-500.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 234. C'est nous qui soulignons.

Les poèmes ont toujours de grandes marges blanches, de grandes marges de silence où la mémoire ardente se consume pour créer un délire sans passé¹.

Baudelaire ne fait pas état d'une telle opinion sur le rapport entre l'effet visuel et l'effet auditif du blanc dans le poème, mais ce n'est pas, semble-t-il, par hasard que la première partie de *Rêve parisien* mentionne le « silence » juste avant le blanc de la division :

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;²

Le « silence » régnait dans le monde onirique de la première partie ; la description du rêve sur plus de 50 vers ne montrait que les images curieuses d'objets gigantesques, et il on n'y trouvait aucune représentation du son. La phrase « Tout pour l'œil, rien pour les oreilles ! » souligne cette primauté de la vue sur l'ouïe. Cette accentuation de l'aspect visuel nous permet de remarquer la spatialité de l'écartement entre deux parties. En même temps, la conclusion du dernier vers : « un silence éternel » dirige notre attention vers l'aspect auditif de cet espacement.

Dans la seconde partie, c'est au contraire l'ouïe qui règne (« la pendule aux accents funèbres / sonnait brutalement midi »). Entre les deux parties, ce *silence-blanc* règne en associant les deux mondes opposés, rêve de la première partie et réel de la seconde partie.

¹ Paul Eluard, *L'évidence poétique* [1937], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 515. C'est nous qui soulignons.

² *Rêve parisien* (CII), v. 49-56.

Le poème *Chant d'automne* est aussi divisé en deux parties, et sa construction consiste en quatre quatrains pour la première partie et trois quatrains pour la seconde (4*4+4*3), dont la quantité de vers correspond au double de celle dans un sonnet (4*2+3*2). Dans ce poème, on trouve le même renversement du rapport entre l'ouïe et la vue, mais dans le sens inverse : tandis que les éléments auditifs remplissent la première partie (« J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres / Le bois retentissant sur le pavé des cours. », « J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ; / L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd » et « Il me semble, bercé par ce choc monotone, / Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part¹ »), ils sont absents dans la seconde partie. Citons, pour confirmer ce contraste, les vers avant et après la division :

Pour qui ? - C'était hier l'été ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer².

Ici, le contraste est évident. Le bruit sombre se calme dans la seconde partie et la vision douce du soleil s'y substitue ; l'apparition de « vous » apaise la solitude du « je ». De plus, dans la strophe suivante, on trouve au lieu de l'obsession sombre l'ambiguïté des expressions (« Même pour un ingrat, même pour un méchant ; », « Amante ou sœur », « D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant »)³. Ainsi la division souligne-t-elle l'opposition entre ces deux parties : mélancolie et soulagement, solitude et amour, et son et vision. Cependant, la dernière strophe introduit un renversement à plan dualiste :

Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !

¹ *Chant d'automne* (LVI), v. 3-4, 9-10 et 13-14.

² *Chant d'Automne* (LVI), v. 15-20.

³ Voir pour l'analyse de ce poème sous un autre point de vue : § 3-5-2.

Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !¹

L'atmosphère devient encore une fois sévère. L'obsession de la mort revient chez le « je » qui semble avoir été consolé. Que ce soit dans la solitude, ou dans la douceur amoureuse, au centre de la conscience du « je » se trouve toujours l'idée de la mort, symbolisée ici par la tombe avide. Ce thème nous rappelle la construction de la division. L'espace blanc au milieu du poème symbolise l'obsession stable du « vide » au fond de l'esprit du « je ».

La division en parties du *Cygne* attesterait aussi sans doute cette fonction symbolique du blanc. La scène de ce poème se déroule à Paris, qui à cette époque perdait son ancien visage suite à la transformation menée par le baron Haussmann, préfet de la Seine. La conscience par le « je » de cette disparition face au temps s'accroît surtout juste après la division en parties :

[...]
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

II

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 rocs².

Si nous pensons de nouveau à l'aspect phonétique, le mot aussi, une fois récité à haute voix ou lu silencieusement, va disparaître aussitôt en ne laissant dans la mémoire qu'une infime trace. Le *blanc-silence* dans la continuité du vers pourrait être une allégorie de l'instant bref qu'est le maintenant dans le cours du temps. Car si « tout pour moi devient allégorie », le blanc dans la page pourrait allégoriser aussi, aux yeux du lecteur,

¹ *Chant d'Automne* (LVI), v. 25-28.

² *Le Cygne* (LXXXIX), v. 28-32.

quelque chose d'indicible que l'on peut appeler successivement, sans trouver son nom définitif, « mélancolie », « silence », « néant », etc.

Nous avons examiné sous plusieurs aspects la division en parties des poèmes baudelairiens. Cette caractéristique témoigne avant tout du changement dynamique du goût de Baudelaire concernant la conception de la structure du poème ; en renonçant à une forme harmonieuse, il adopte une structure divisée. Mais le choix fréquent de cette construction réussit, loin de tomber dans une uniformité de la structure binaire, à créer dans les poèmes la diversité, en y ajoutant visuellement de surcroît un effet symbolique.

1-3. Le blanc et la mise en page

Dans le chapitre précédent portant sur la division en parties dans la versification des *Fleurs du Mal*, nous avons traité du blanc dans les vers. Mais son effet n'est pas propre à la division en parties. En fait, un recueil poétique possède plusieurs sortes d'espaces blancs où rien n'est imprimé. On peut apercevoir tout d'abord les *marges*, espaces qui entourent l'ensemble du texte (ce que l'on appelle « justification » en termes typographiques) et aussi qui le séparent de l'extérieur du livre. À part ces blancs situés autour du texte qui appartiennent à la configuration de la page, un poème contient, dans toute sa structuration interne, d'autres sortes d'espaces blancs. Il existe, accompagnant les éléments para-textuels du poème tels que le titre, les chiffres romains et le simple trait bref avant et après les vers, certains blancs qui font l'office de cadre pour distinguer l'un de l'autre ces éléments¹. Mais par le mot *blanc*, on entend normalement *une ligne de blanc* qui s'insère entre des vers. De longueur égale à un vers dans la disposition de la page², une ligne de blanc peut s'engager étroitement dans le tissu du poème et influencer sur sa signification.

C'est pourquoi dans ce chapitre nous analyserons en particulier l'effet de la ligne de blanc dans le corpus entier du recueil des *Fleurs du Mal*. Nous soulignerons également quelques relations complexes entre « les marges et du blanc³ », ces deux

¹ Cf. la mise en page du *Crépuscule du matin* reproduite dans le présent chapitre.

² Cf. « Dans la poésie divisée par strophes, ou par stances, on les sépare par un nombre plus ou moins grand d'interlignes déterminé par la longueur de la page, mais approchant autant que possible de la valeur d'une ligne ». (Henri Fournier, *Traité de la typographie*, l'édition Henri Fournier, 1825, p. 125.)

³ Mallarmé, *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éditées par Bertrand Marchal, Gallimard,

sortes de blanc qui se situent comme le plus extérieur et le plus intérieur du poème imprimé. À travers ces analyses, nous voudrions éclairer la raison pour laquelle Baudelaire s'attachait si fermement au blanc dans la mise en page de ses poèmes.

1-3-1. Le blanc et la strophe

La plupart des poèmes des *Fleurs du Mal* sont composés suivant un système strophique ; comme l'a montré Albert Cassagne, parmi 167 pièces en vers de Baudelaire, on compte, à part les 75 sonnets, 71 poèmes strophiques où un blanc est inséré systématiquement entre les strophes¹. Pourtant la métrique des strophes n'exige pas nécessairement une division typographique par le blanc de blocs de texte. Jean Mazaleyrat écrit : « *les blancs séparant des suites de vers ne suffisent pas à déterminer des ensembles strophiques, si ces séries ne sont pas structurées selon le système précédemment défini. On sait le rôle important de ces blancs dans la présentation, moderne notamment, de l'énoncé poétique, où ils déterminent comme les mouvements du poème, l'association ou la disjonction des images, le développement ou l'arrêt du rêve ou de la réflexion. Les séries qu'ils servent à délimiter ne constituent pas des strophes. Leur valeur et leurs effets sont autres*². » Ce qui nous permet de distinguer l'unité de la strophe, sans même s'appuyer sur le découpage visuel, c'est sa structure de ses rimes. Par exemple, quant au poème en quatrains, forme majeure dans ce recueil, on peut distinguer la division strophique grâce à sa construction des rimes qui se composent, quoiqu'elles soient croisées ou embrassées, de deux paires de rimes masculines et féminines. Ainsi, *La Voix*, un des derniers poèmes en vers de Baudelaire non repris dans la deuxième édition des

coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1998, p. 220.

¹ Albert Cassagne, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Hachette, 1906 ; réédition, Genève : Slatkine Reprints, p. 84.

² Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique français*, Armand Colin, 1995, pp. 84-85. C'est Jean Mazaleyrat même qui souligne.

Fleurs du Mal, était d'abord divisé typographiquement en quatrains dans la *Revue contemporaine* (le 28 février 1861) et dans *L'Artiste* (le 1^{er} mars 1862) ; mais dans *Les Épaves*, ce poème est imprimé sans division conformément à l'indication de Baudelaire lui-même dans l'épreuve qui nous reste aujourd'hui ; et la typographie du *Parnasse contemporain* (le 31 mars 1866) et des *Œuvres complètes* éditées par Asselineau et Banville suit celle adoptée dans *Les Épaves*. Et en dépit de cette disposition visuelle, on peut considérer du fait de l'alternance de rimes *La Voix* comme un poème en strophes écrit en rimes croisées.

Il est vrai qu'au XIX^e siècle la structure strophique accompagnée de la séparation visuelle par le blanc était très courante, comme le témoigne le manuel de la typographie par Henri Fourier, imprimeur de XIX^e siècle : « Les *stances* et les *strophes* sont généralement séparées entre elles par une ligne de blanc¹. » Mais, même à ce moment-là, certains poètes ont continué d'écrire leurs poèmes strophiques sans division visuelle, comme nous l'a fait remarquer Philippe Martinon à propos du quatrain chez Musset :

[il] s'en est rarement servi en apparence, beaucoup en réalité, car ce quatrain est le fond de beaucoup de pièces importantes qu'il a écrites en rimes mêlées. Mieux encore : tous les alexandrins de *la Nuit d'octobre* et de *l'Espoir en Dieu* sont écrits dans ce mètre ; il n'y manque que la disposition typographique : le poète a estimé sans doute que ce n'étaient pas là des strophes proprement dites, mais le rythme y est².

Les poètes du XIX^e siècle comme Baudelaire devaient, quand ils écrivaient des poèmes strophiques, avoir présentes à l'esprit ces deux possibilités typographiques : l'une sans division visuelle comme dans certains poèmes de Musset et l'autre avec un blanc régulier. La division typographique de strophes n'est donc plus, à leurs yeux, l'obligation par la convention, mais elle commence à appartenir à l'originalité sémantique de chaque poème. Ainsi, Brigitte Buffard-Moret écrit justement : « Lorsque, à partir du XIX^e siècle, la strophe ne présente plus obligatoirement une structure syntaxique close, d'autres

¹ Henri Fournier, *Traité de la typographie* [1825], édition renouvelée par Arthur Viot, Ressouvenances, 1997, p. 161.

² Philippe Martinon, *Les Strophes : étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Champion, 1911, p. 98.

correspondances s'établissent entre la disposition typographique et le sens du poème¹ ». Il ne serait donc sans doute pas inutile de se demander pourquoi l'auteur des *Fleurs du Mal* a choisi pour certains poèmes une disposition avec une division typographique et pour d'autres poèmes une disposition sans séparation visuelle.

Ainsi, nous pouvons admettre le changement des habitudes typographiques des poètes, mais il n'est pas de règle austère qui leur impose une seule manière pour imprimer leurs poèmes ; ce n'était qu'une tendance. En effet, « La fille de Jephté », une des pièces du recueil *Poèmes* de Alfred de Vigny, paru en 1822, témoigne de l'hésitation entre l'ancienne et la nouvelle disposition, en ce qu'elle use des deux tendances, l'insertion d'un espace au début du premier vers de la strophe et celle du blanc entre des strophes².

Mais pourquoi ce changement remarquable dans la mise en page de la poésie ? Sans doute provient-il de la prospérité de la prose, et surtout de la prose non-poétique ; la poésie devait se distinguer des autres genres comme le récit. La poésie a dû, pour être considérée comme telle, avoir besoin de la présence du blanc entre les strophes, parce que seul ce blanc ne se rencontre pas de façon aussi visible dans les autres genres, par exemple dans les articles de journaux qui visent à mettre la plus grande quantité d'information possible dans des pages limitées. Gérard Genette écrit : « la poésie la plus libérée des formes traditionnelles n'a pas renoncé (au contraire) à la puissance de mise en condition poétique qui tient à la disposition du poème dans le blanc de la marge³. » C'est pourquoi Baudelaire n'a pas négligé tant de soins d'enlever les taches pour blanchir parfaitement la page lors de l'impression de la première édition des *Fleurs du Mal* : « Toutes les pages de l'autre seront lavées ; toutes les taches disparaîtront, même celles de graisse. Quant aux feuillets lacérés, ils seront raccommodés aussi bien qu'il est possible⁴. » On lit dans une autre lettre : « Je sors de chez le relieur. Vous serez contente,

¹ Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Dunod, 1998, p. 17.

² Alfred de Vigny, *Poèmes*, Pélicier, 1822, p. 92.

³ Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », dans *Figures II*, Seuil, 1969 ; réédité, Seuil, coll. « Point », 1979, p. 150, note 2.

⁴ « Lettre à Madame Aupick, 20 mai 1857 », *CP/I*, p. 401.

j'en suis sûr. Tout est parfaitement blanchi. Les pages lacérées seront assujetties tant bien que mal ; mais vous serez étonnée de l'art avec lequel on peut RAJEUNIR un livre qu'on croyait perdu. Il demande encore dix jours pour l'assemblage et la reliure¹. »

Concernant le blanc entre les strophes, même au début de XIX^e siècle, sans attendre Mallarmé ou Apollinaire, le blanc était considéré comme élément indispensable à l'identification de la poésie, que celle-ci soit un vers ou en prose. Un manuel de typographie publié en 1825 par un imprimeur conseil : « Les *stances* et les *strophes* sont généralement séparées entre elles par une ligne de blanc². » Vers 1830, Aloysius Bertrand a laissé pour l'imprimeur de son recueil de poèmes en prose une note sur la mise en page : « Règle générale. — Blanchir comme si le texte était de la poésie. [...] M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce* est divisée en *quatre, cinq, six* et *sept alinéas ou couplets*. Il jettera de *larges blancs* entre ces *couplets* comme si c'étaient des strophes en vers³. » Son idée témoignait implicitement d'un renversement radical : ce qui certifie l'identité de la poésie n'est plus ni les mètres ni les rimes, mais désormais la présence du blanc. Par la suite, Théodore de Banville a exprimé à son tour, en 1857, à Poulet-Malassis qui était aussi son éditeur, sa propre perspective historique sur le blanc :

C'est à tort que dans l'impression de cette pièce de vers la « Confession » on a fait les strophes se suivre sans mettre d'une strophe à l'autre un blanc de la valeur d'une ligne.

Ce blanc doit exister comme dans la pièce intitulée « Dernière Angoisse », et comme il devra exister dans tout ce qui est en strophe.

Il ne faut pas non plus que le premier vers de la strophe rentre à droite. Tout ce système n'est applicable (dans un livre moderne) qu'aux alexandrins à rimes plates.

Bien entendu, mon ami, dans tout cela j'exprime mon sentiment et mon désir, sans vouloir du tout poser une loi ni une règle. Je sais très bien que l'on a imprimé des strophes sans les séparer par aucun blanc, et j'ai là sous les yeux un Desportes conçu tout entier dans ce système. Mais je crois que cela choquerait trop les idées

¹ « Lettre à Madame Aupick, 3 juin 1857 », *CPVI*, p. 404.

² Henri Fournier, *op. cit.*, p. 161.

³ « Instruction à M. Le Metteur en pages », dans Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, Gallimard, coll. « poésie », 1980, pp. 301-302.

modernes¹.

Il est à noter que Banville avait besoin de souligner même vis-à-vis de Malassis, imprimeur novateur de cette époque, la modification du goût typographique chez les poètes « modernes » par rapport à celui des poètes du XVI^e siècle qui composaient leurs strophes sans division visuelle. Une dizaine d'années après, Baudelaire dut aussi, en préparant avec Malassis la publication des *Épaves*, corriger sur les épreuves le manque de blanc entre les strophes de chaque poème². La séparation typographique des strophes ne s'imposait donc pas encore complètement dans le code formel d'alors.

D'ailleurs, il faut aussi bien remarquer que Baudelaire ne faisait pas toujours coïncider la forme rimée et la division typographique du poème ; à deux poèmes en rimes plates, *Le Ciel brouillé* (L) et *Le Vin des chiffonniers* (CV), il a donné avec le blanc l'apparence de poèmes en quatrains, bien que les 18 autres poèmes à rimes plates ne soient pas divisés visuellement en strophes³. À l'inverse, il a fait imprimer *Le Masque* (XX) et *La Voix*⁴, poèmes à rimes croisées, exceptionnellement sans divisions régulières. Ou bien, *Abel et Caïn* (CXIX) est, comme le commente Jean-Michel Gouvard, bien que composé en quatrains de rimes croisées, séparé graphiquement en distiques, sans doute pour souligner le contraste entre deux races descendantes d'Abel et de Caïn de décrites alternativement par tous les deux vers⁵. Nous pourrions donc considérer que, pour un poète comme Baudelaire, la disposition du blanc constituait, même à l'égard des

¹ Théodore de Banville, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, Honoré Champion, 2006, pp. 47-48, « Lettre du vendredi 10 avril 1857 ».

² Voir, pour la mise en page de ces épreuves, *Atelier*, t. IV, pp. 3047-3222.

³ Cf. « La mise en page, dès lors qu'elle est traitée comme un facteur autonome, permet de produire à volonté des strophes typographiques, c'est-à-dire des suites formées d'un nombre équivalent de vers quelles que soient les propriétés de ceux-ci. On trouve des quatrains typographiques dès *Fleurs du mal* (*Ciel brouillé*) et *Alcools* fait largement usage du procédé. » (Michel Murat, *Le vers libre*, Honoré Champion, 2008, p. 189.)

⁴ Ce poème, qui n'est pas inclus dans *Les Fleurs du Mal*, était divisé en quatrains lors de sa publication dans *Revue contemporaine* du 28 février 1861, mais il est imprimé dans *Les Épaves* en 1866 sans aucune division.

⁵ « Certains auteurs du XIX^e, par ailleurs, ont cherché à jouer avec les limites du système. Baudelaire, par exemple, a composé "Abel et Caïn" sous cette forme [...]. On distinguera donc la *strophe métrique*, qui est la forme effectivement dessinée par les combinaisons des équivalences de fin de vers, de la *strophe graphique*, qui est la forme suggérée par la mise en page typographique du poème. Seule, bien entendu, la strophe métrique constitue une structure cohérente d'un point de vue formel. » (Jean-Michel Gouvard, *La versification*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 193.)

poèmes strophiques, l'enjeu de la présentation de sa propre poésie.

1-3-2. Le poème strophique, *Les Phares*

Examinons alors l'effet du blanc dans les poèmes strophiques, en prenant pour exemple *Les Phares* (VI).

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
4 Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,
Où des anges charmants, avec un doux souris
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
8 Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;

Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
12 Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;

Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules
16 Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;

Colère de boxeur, impudences de faune,
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
20 Puget, mélancolique empereur des forçats ;

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et léger éclairés par des lustres
24 Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
28 Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ;

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
32 Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
36 C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
40 Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
44 Et vient mourir au bord de votre éternité !

Ce poème, composé de quarante-quatre vers, soit onze quatrains, pourrait se diviser en deux parties. Les huit premières strophes présentent respectivement des visions symboliques de peintres dont le nom figure à la façon du titre d'un tableau : Rubens, Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya et Delacroix. De même, le blanc qui sépare les strophes sert ici d'encadrement pareil à celui d'un tableau. Rappelons-nous en passant que Baudelaire écrit, en traduisant *La Genèse d'un poème* de Poe : « un espace étroit et resserré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé ; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture¹. »

La séparation strophique refléterait aussi la distance spatio-temporelle qui isole de

¹ Edgar Allan Poe, *La Genèse d'un poème*, dans *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, éd. Y.-G. Le Dantec, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932, p. 993.

tels peintres ; c'est Baudelaire lui-même qui fait remarquer ailleurs leur solitude : « Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange ? [...] L'artiste ne relève que de lui-même. [...] Il meurt sans enfants¹. » D'ailleurs, dans sa critique sur Théophile Gautier, le poète donne la même posture à la forme poétique : « C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini² ».

À ces huit tableaux succèdent les trois quatrains comme formant une seconde partie qui synthétise la première. Patrick Labarthe résume : « les trois derniers quatrains faisant suite aux huit médaillons de peintres semblent faire éclater en une pluralité angoissée les “synthèses allégorique” qui précèdent³ ». Regardons de près le fonctionnement de cette synthèse ; à ses deux premiers vers figure, pour reprendre les huit images, l'adjectif démonstratif pluriel « ces » répété sept fois (v. 33-34). Puis les six vers suivants montrent chacun une combinaison de substantifs singulier et pluriel, comme « un écho redit par mille labyrinthes », afin de faire converger les huit descriptions vers un objet unique : « un écho », « un divin opium », « un cri », « Un ordre », « un phare » et « Un appel » (v. 35-40). Par surcroît, le champ lexical de la répétition avec « écho redit » (v. 35), « répété » (v. 37), « renvoyé » (v. 38) et « roule d'âge en âge » (v. 43) contribue aussi à l'unification d'un mouvement répétitif. Ainsi la seconde partie réinterprète-t-elle la série des huit peintres comme l'ensemble du mouvement historique dans la perspective d'une attestation commune, celle du « meilleur témoignage [...] de notre dignité » (v. 41-42).

En somme, la discontinuité et la continuité coexistent dans ce poème. Même sur ce point la forme organisée en strophes visuellement séparées convient : remarquons le point-virgule à la fin de chacune des huit premières strophes sans qu'intervienne un seul point. Chaque quatrain déroule ses quatre vers pour trouver un blanc, tel l'« ardent sanglot qui [...] vient mourir au bord de [l]'éternité » (v. 43-44) ; mais, dépourvue du

¹ *Exposition universelle (1855)*, OC II, p. 581.

² *Théophile Gautier*, OC II, p. 126.

³ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999, p. 615.

point, la phrase discursive du poème parcourt ces huit strophes, de strophe en strophe, à la manière de l'histoire de l'art « qui roule d'âge en âge » (v. 43). Ainsi, le blanc semble jouer un rôle essentiel, avec son effet répétitif, dans la forme mimétique des poèmes strophiques¹.

1-3-3. Les poèmes sans blanc

A côté des formes du sonnet et de l'ode qui se composent tous les deux de « strophes », abondamment représentées, ils s'en trouvent qui ne portent aucune division systématique. Ainsi, *Une gravure fantastique* (LXXI) ressemble à un sonnet de par ses quatorze vers, mais la composition visuelle de ce poème ne possède aucune ligne de blanc entre les vers. En 1866, quelques années après la composition de ce poème, Baudelaire écrit, à propos d'un autre poème de quatorze vers, *Bien loin d'ici* : « Le dernier vers de la pièce intitulé [sic] : BIEN LOIN D'ICI doit être précédé d'un tiret (—), pour lui donner une forme d'isolement, de distraction² ». Dans *Une gravure fantastique*, au contraire, aucun espace ni tiret n'apparaît³. Donc, pas de tiret, d'espace, ni d'effet d'isolement et de distraction dans *Une gravure fantastique* ; à l'inverse de l'évasion de *Bien loin d'ici*, *Une gravure fantastique* montre une scène sans aucune ouverture, si ce n'est « le cimetière immense et froid, sans horizon ». Il est très intéressant de noter que l'endroit

¹ Cf. « Ce que nous voudrions retenir ici de ces diverses possibilités, c'est la tension qui existe, dans tout poème strophique, entre les nécessités de la progression sémantique et les contraintes de la strophe, structure formelle qui se répète et qui tend à tirer le poème du côté de la variation statique autour d'un thème. Il y a, si l'on veut, plus de silences et de sous-entendus entre deux strophes qu'il n'y en a entre deux phrases ; et la coupure qui sépare deux strophes est sans doute plus proche de celle qui existe au théâtre entre deux scènes ou deux actes. La strophe n'est pas seulement un cadre formel et vide, elle est l'unité même, de forme et de sens, dans laquelle se moule le poème. » (Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. II, « De la strophe à la construction du poème », Presses Universitaires de France, 1988, p. 52.)

² « Lettre à Catulle Mendès, 29 mars 1866 », *CP* II, p. 630.

³ Chez Baudelaire, la ligne blanche, le tiret ainsi que la division en parties transmettent quelquefois des significations assez proches, comme le montrent les opérations fréquentes de remplacement de ces éléments dans les variantes de ce poète.

décrit ne possède pas d'horizon, car la ligne de blanc qui manque à ce poème est aussi la ligne horizontale qui permet à un poème de s'ouvrir à une nouvelle perspective au-delà. Vêtu de cette seule « toilette », le spectre traverse sur son cheval les foules fourmillantes de l'espace : en ce sens, l'apparence du poème vient comme concrétiser la description, c'est-à-dire que le texte ne possède pour toute décoration que les rimes plates sans la séparation visuelle. De plus, au contraire des *Phares* qui décrit plusieurs images comme le titre au pluriel le mentionne, *Une gravure fantastique* ne présente qu'une gravure, de sorte qu'il est judicieux que sa typographie montre, en accord avec la singularité du titre, l'unicité et la densité d'une scène sinistre telle un tableau noir encadré par du blanc.

Un des autres poèmes sans espacement, le *Spleen* (LXXVII) décrit une condition aussi sombre et peut-être plus angoissante. Le titre, qui est au singulier de même que celui d'*Une gravure fantastique*, révèle que la nature du spleen ne s'incarne que sous une seule forme, si bien qu'il ne permet jamais à celui qui s'ennuie un divertissement quelconque. Dans la description de ce poème, on retrouve la même combinaison de rimes « toilette » et « squelette ». De même que dans *Une gravure fantastique* où le spectre ne possède « pour toute toilette » qu'« un diadème », le locuteur du *Spleen* (LXXVII) confie qu'il ne rencontre pas « d'impudique toilette » parmi les femmes courtoises qui l'entourent, et cet homme ennuyé se qualifie de « jeune squelette ». Dans ces deux textes, où il est question d'un *squelette* sans *toilette*, nous pourrions faire un rapprochement entre le vers et l'ossature du squelette, entre l'alinéa et la toilette. Il y a un parallélisme entre d'une part, un poème versifié, ne comportant ni schémas strophiques (par exemple, rimes embrassées ou croisées) ni alinéa ; et d'autre part, un corps qui réduit à ses os, sans chair ni ornement.

La pièce *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* (XCIX) s'apparente, par la brièveté de sa forme à un épigramme où l'absence d'espacement n'a pas, nous semble-t-il, de lien avec l'effet de l'ennui comme dans les deux poèmes précédents. Dans ce texte qui ne contient que dix vers, la tonalité est plutôt euphorique, en lien avec les séjours agréables que Baudelaire a vraisemblablement passé avec sa mère et la forme serrée semble

refléter la brièveté et la densité de ce moment heureux.

De même, dans *Allégorie* (CXIV) et *À une malabaraise*, le bloc compact de la forme sans espacement convient à leur contenu qui fait le portrait d'une femme unique, ou décrit un objet féminin. Bien qu'il soit toujours possible de considérer que l'absence d'alinéa dans ces deux poèmes n'est due qu'à leur forme en rimes plates, nous pourrions également considérer que, tout particulièrement pour *Allégorie*, la continuité produite par l'espace inexistant sert à renforcer l'effet de surprise dans l'hémistiche du dernier vers, isolé par un tiret.

Parmi tous les poèmes sans alinéa de Baudelaire, le plus curieux est la composition de *La Voix* qui use, comme nous l'avons déjà signalé, exceptionnellement de rimes croisées. Ce poème, dont les vers semblent à première vue très sinueux, se construit pourtant, à l'égard de la forme strophique, en trois parties distinctes avec les deux premiers quatrains, dont la division des phrases correspond strictement à celle des strophes, puis les trois quatrains suivants caractérisés par l'enjambement strophique, et les trois derniers quatrains de nouveau agencés selon un ordre harmonieux. Parmi ces trois parties, la deuxième et la troisième montrent un contraste entre le rêve amené par la « Voix » et le présent où le locuteur se rappelle de ce rêve. Mais *La Voix* n'est pas un poème qui décrit une vision binaire entre le réel et le rêve telle que l'on la trouve dans *Rêve parisien*. Même après s'être réveillé du rêve, le locuteur reste sous l'influence de son rêve, et la « Voix » qui l'avait incité à voyager « au-delà du possible [et] du connu » lui conseille maintenant de garder ses songes. Il est donc convenable de ne pas avoir un espace entre la deuxième et troisième partie, pour avoir l'impression que le rêve continue toujours même après son terme. L'effet de désordre et d'ambiguïté peut apparaître plus fort dans cette version typographique que dans celle où un alinéa sépare les strophes.

1-3-4. L'alinéa non-strophique

En dehors de ces six poèmes sans alinéa, on en trouve de plus quatorze sans division strophique, et pourvus d'une ou plusieurs lignes de blanc insérées irrégulièrement. Nous faisons la liste de ces vingt poèmes ci-dessous :

Numéro du poème	Titre	Vers entre lesquels le blanc est inséré
5	<i>J'aime le souvenir de ces époques nues...</i>	14/15, 28/29
15	<i>Châtiment de l'orgueil</i>	14/15
20	<i>Le Masque</i>	7/8 16/17 19/20 28/29 31/32
24	<i>Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...</i>	6/7
25	<i>Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...</i>	8/9 17/18
27	<i>À une madone</i>	36/37
71	<i>Une gravure fantastique</i>	
76	<i>Spleen</i>	1/2 14/15
77	<i>Spleen</i>	
86	<i>Paysage</i>	8/9
87	<i>Le Soleil</i>	8/9 16/17
95	<i>Le Crépuscule du soir</i>	4/5 28/29 36/37
99	<i>Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...</i>	
100	<i>La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...</i>	14/15
103	<i>Le Crépuscule du Matin</i>	2/3 11/12 24/25
114	<i>Allégorie</i>	
115	<i>La Béatrice</i>	12/13 22/23
[7]	<i>Les Métamorphoses du vampire</i>	16/17
[17]	<i>La Voix</i>	
[20]	<i>À une malabaraise</i>	4/5 16/17 28/29

Il est tout à fait naturel que ces poèmes ne soient pas divisés en strophes, car ils sont écrits — exceptions faites de *La Voix* que nous venons de lire et du *Masque* que nous traiterons plus tard — en rimes plates qui permettent seulement de diviser les vers par

distiques¹. Mais, compte tenu que Baudelaire découpe, dans les certains poèmes, des vers en rimes plates comme des quatrains (*Le Flacon* (XLVIII), *Ciel brouillé* (L), *Le Vin des chiffonniers* (CV)), la composition non-strophique doit être considérée comme relevant d'un choix voulu du poète pour servir une intention spécifique. Dans les poèmes non-strophiques, le blanc arbitraire diffère de celui qui se réitère dans les poèmes strophiques, et s'approche plutôt de l'« alinéa » de la prose, comme Baudelaire lui-même le nomme dans les épreuves². Or, pour indiquer l'alinéa, le poète aurait pu choisir d'autres procédés tels que le tiret ou le déplacement à droite de la tête du premier vers. En outre, il aurait même pu imprimer ses poèmes à la façon des poèmes dépourvus de blanc tels qu'*Une gravure fantastique* (LXXI) ou le *Spleen* (LXXVII) où la densité du texte accroît l'angoisse ténébreuse de la mélancolie. Mais il y a mis le blanc. Alors, en tant qu'élément constitutif de la poésie, comment ce blanc peut-il fonctionner, comment son rôle peut-il différer de celui du simple paragraphe de la prose ? Pour tenter de répondre à cette question, lisons maintenant *Le Crépuscule du matin* (CIII) dans sa disposition de l'édition de 1857 :³

¹ Graham Chester et F. W. Leakey considèrent que l'usage du distique est caractéristique de la poésie du Baudelaire dans ses premières années, influencé par la convention métrique de son époque. « When Baudelaire began to write, the rhymed couplet in classical Alexandrines was the most hallowed form of French verse, and his early poetry is dominated by this conventional metre. » (Graham Chesters, *Baudelaire and the Poetics of Craft*, p. 152). « Baudelaire's early poetry is dominated by this conventional metre, the 'most hallowed' in French verse ; but I would go so far as to maintain that this form is to be found only in poems drafted during those early years. » (F. W. Leakey, *Baudelaire, Collected Essays, 1953-1988*, édité by Eva Jacob, Cambridge University Press, 1990, p. 248, note 19.)

² Voir *Atelier*, t. III, p. 2589, « 2ème épreuve de 1857 du *Soleil* ».

³ Nous avons utilisé pour reproduire cette mise en page le fichier numérique de *Gallica*, le site web de la Bibliothèque nationale de France. On peut voir la même disposition dans *Atelier*, t. II, pp. 1140-1141.

LXVIII

LE CRÉPUSCULE DU MATIN

La diane chantait dans les cours des casernes,
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ;
Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
La lampe sur le jour fait une tache rouge ;
Où l'âme, sous le poids du corps revêché et lourd,
Imite les combats de la lampe et du jour.

Comme un visage en pleurs que les brises essuient,
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,
Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.

Les maisons çà et là commençaient à fumer.
Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide ;
Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,
Souflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts.
C'était l'heure où parmi le froid et la lésine
S'aggravent les douleurs des femmes en gésine ;
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux,
Une mer de brouillards baignait les édifices,
Et les agonisants dans le fond des hospices
Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux.
Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.

L'aurore grelottante en robe rose et verte
S'avavançait lentement sur la Seine déserte,
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, — vieillard laborieux !

Ce poème se divise en quatre parties I (v. 1-2), II (v. 3-11), III (v. 12-24) et IV (v. 25-28). D'abord les deux premiers vers isolés par le blanc servent, comme le dit Henk Nuiten, de « préambule » à la description qui suit ; leur unité est consolidée aussi visuellement qu'auditivement « par la rime suivie “casernes/lanternes” » et « par le blanc entre le vers 2 et le vers 3 »¹. De même, la sonorité s'étend dans la description des « cours », en faisant entendre le son de la « diane ». La *place vide*² des cours est un lieu traversé de divers éléments : le chant sonore de la diane se mêle au toucher du vent et à la lumière des lanternes. Or, le blanc est aussi une sorte de *place vide* ; il manque a priori de signification propre, excepté celle du « vide » même. Mais ce manque de sens permet au lecteur de prolonger dans le blanc l'effet que viennent de produire les vers précédents, comme se répandent le chant, le vent et la lumière dans la vacuité des cours des casernes.

Regardons ensuite le deuxième blanc qui se situe entre les parties II et III. Nuiten

¹ Henk Nuiten, *Les Variantes des « Fleurs du Mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam : Holland University Press, 1977, pp. 128-129.

² Pour reprendre le terme de Jérôme Thélot dans *Baudelaire : Violence et poésie*, Gallimard, 1993, pp. 162, 163, 173 et 356.

considère ce blanc comme le signe d'un « progrès dans le temps » : la partie II « décrit ce qui se passe au moment même du signal » de la partie I, ensuite la partie III « marque un léger progrès dans le temps [et] décrit ce qui se passe après le signal initial¹. » Ce jugement nous semble pertinent ; en effet, alors que toute la partie II ne fait que développer, avec les verbes au présent, un seul moment statique qu'induit le « C'était l'heure » initial, la partie III réitère les verbes à l'imparfait comme « commençaient à fumer », dont le sens dynamique et l'accumulation produisent un effet de progression temporelle. Alors, que se passe-t-il au moment exactement assigné au blanc ? Il nous semble que son effet consiste, ici, de même qu'entre les parties I et II, à introduire une pause dans la linéarité de la lecture. En quelque sorte, le blanc crée un décalage entre deux temps, le temps spécifique de la description du poème et le temps réel où s'effectue la lecture. Le lecteur doit, quand le blanc surgit devant ses yeux, s'attarder pendant quelques instants qui voient la description suspendue libérer les résonances de l'image du dernier vers : « Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer. » Une méthode semblable sera souvent utilisée dans le cinéma, comme le « plan arrêté² » qui arrête le cours du temps et le déplacement de la caméra tandis que la pellicule continue à défiler pour montrer une image fixe.

Cet effet de *suspension* se rencontre à plusieurs reprises avec le blanc des vers baudelairiens. Par exemple, dans *Châtiment de l'orgueil* (XVI), les quatorze premiers vers constituant une seule phrase sont interrompus par une ligne de blanc au milieu du discours rapporté du docteur qui,

S'écria, transporté d'un orgueil satanique :
« Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut !
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,
Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire ! »

¹ Henk Nuiten, *op. cit.*, p. 129.

² Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du Cinéma*, 2^e édition, Armand Colin, 2008, p. 224.

Immédiatement sa raison s'en alla¹.

Comme le signifie « immédiatement », peu de temps sépare deux instants marqués respectivement par l'emploi des passés simples « s'écria » et « s'en alla ». Mais le blanc différencie nettement les circonstances de ces deux moments. Aussi remarquable est l'effet théâtral créé ici par le discours rapporté et par le point d'exclamation final, à l'aide duquel la rémanence du spectacle décrit demeure à l'esprit du lecteur en suspension dans le blanc.

La ligne de blanc est ainsi souvent dotée d'une dimension temporelle, brièveté dans *Châtiment de l'orgueil*, ou plutôt, dans d'autres poèmes, durée longue. Relevons par exemple *Le Soleil* (LXXXVII). Deux blancs le divisent en trois parties, dont la première se clôt sur le vers « Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. », et la deuxième sur « Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir ! » À la tension tragique du *Châtiment de l'orgueil* se substitue ici l'image euphorique et onirique qui symbolise la création poétique. Ces deux vers recourent chacun aux adverbes de la longue durée temporelle, « longtemps » et « toujours », que semble concrétiser l'étendue spatiale des blancs qui les suivent.

Il en va de même dans le *Spleen* (LXXVI) où le blanc détache du reste le premier vers : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. » Ici, une sorte de transition fait passer des « souvenirs » aux « mille ans » : ces deux expressions d'une abondance considérable montrent l'immense étendue temporelle se dégager du cerveau bourré d'image du passé. Cela apparaît encore plus clair dans les vers suivants : « Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / de vers, de billets doux, de procès, de romances, / avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / cache moins de secrets que mon triste cerveau. » Cette spatialisation du temps par divers objets intensifie la résonance temporelle du blanc par la suspension de la lecture qu'il induit.

L'évocation de l'éternité apparaît plus nettement dans deux poèmes ajoutés en 1861. L'un est *Paysage* (LXXXVI), dont la première partie se termine précisément sur

¹ *Châtiment de l'orgueil* (XVI), v. 10-15.

mot « éternité » : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité. » Un blanc intervient ensuite, et après cette pause où cesse le temps, l'écoulement temporel reprend et s'accélère avec la naissance de « l'étoile dans l'azur » et de « la lampe à la fenêtre », avec aussi le changement de saisons : « les printemps, les étés, les automnes » et enfin « l'hiver ».

L'autre poème est *Rêve parisien* (CII), où le mot « éternité » est, comme nous l'avons analysé dans le chapitre précédent (§ 1-2-5, « Le symbolique du blanc »), associé au blanc qui articule les deux parties chiffrées « I » et « II » :

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

II

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis, [...] ¹

On peut considérer ce blanc comme la prolongation de la première partie qui se termine sur « un silence d'éternité ». Et c'est ce silence qui semble matérialiser visuellement le blanc entre deux parties. Le passage du rêve au réel est instantané ; « en rouvrant [ses] yeux pleins de flamme » de la vision onirique, le locuteur se retrouve tout de suite dans le monde réel. Il reste encore dans ses yeux la « flamme » de son rêve, qui lui donne le sentiment d'en avoir vécu l'« éternité ». Le blanc concrétise la rupture brutale entre le temps subjectif et le temps objectif, en cristallisant la progression du temps de la première partie, à l'instar d'« un navire pris dans le pôle, / comme en un piège de cristal² ».

¹ *Rêve parisien* (CII), v. 49-54.

² *L'Irrémédiable* (LXXXIV), v. 25-26. D'ailleurs, on peut considérer la séparation en parties numérotées comme une sorte de combinaison du blanc strophique et du blanc d'alinéa ; on ne peut plus mettre le blanc d'alinéa dans le poème strophique qui possède déjà ses blancs réguliers.

1-3-5. La ligne de blanc et les marges

Une fois comprise l'importance du blanc dans les vers, un phénomène qui ne semble relever que de la dimension technique de l'imprimerie, se révèle extrêmement intéressant à nos yeux. Il s'agit de la coïncidence inattendue de l'emplacement de la ligne de blanc et de celui des marges : quand une ligne de blanc se situe à la limite d'une page, le lecteur peut difficilement la discerner des marges du haut ou du bas de cette page. Dans le cas du sonnet ou de l'ode en quatrains, le lecteur peut, en s'appuyant sur la convention formelle, juger qu'il existe un blanc entre les deux pages. Mais cela est parfois difficile lorsque la forme du poème est assez particulière ; même si l'on déplace habilement le blanc au milieu de l'une de ces deux pages, cette fois les lecteurs risquent de se méprendre, pensant qu'un autre blanc figure entre ces pages.

C'est exactement le cas de l'épreuve de 1857 de *L'Invitation au voyage* (LIII) où les deux derniers vers de la troisième strophe étaient isolés, de sorte qu'ils semblaient former une autre strophe. Le manuel de la typographie de Fournier propose une solution pour un tel problème : « Quelquefois même, si la longueur de la page l'exige, il vaut mieux augmenter ce blanc, et même le doubler, que de couper une *stance* d'une page à l'autre¹. » Mais Baudelaire et Poulet-Malassis n'ont jamais changé la longueur du blanc ; elle occupe toujours l'espace d'un vers dans les éditions de 1857 et 1861 des *Fleurs du Mal*. En réalité, Baudelaire a réclamé une fois à son éditeur l'« égalité d'interligne² », au moment de la composition de l'édition de 1857. Nous ignorons ce que pensait l'éditeur des *Fleurs du Mal*, mais on peut trouver plusieurs traces des efforts que le poète a consacrés à résoudre ce problème, sans changer la longueur verticale du vers³. Baudelaire écrit dans l'épreuve de 1857 de *L'Invitation au voyage* : « J'aurais d'abord

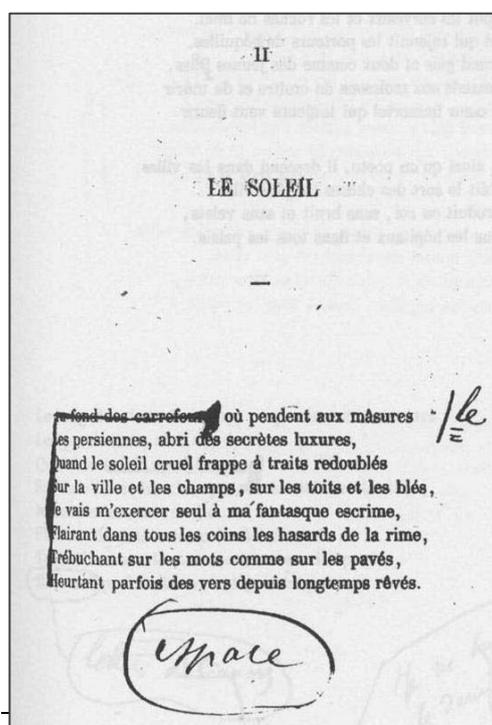
¹ Fournier, *op. cit.*, p. 161.

² « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 18 mars 1857 », *CP/I*, p. 385.

³ Ceci s'accorde avec ce que Henri Fournier recommande : « Dans la poésie divisée par strophes, ou par stances, on les sépare par un nombre plus ou moins grand d'interlignes déterminé par la longueur

désiré que le refrain qui fait les deux premières lignes de la page 116 fut [sic] chassé à la page 115, pour que, suivant notre convention, la strophe finale ne fut [sic] pas scindée. Il est vrai que le refrain se trouverait occupant à lui seul la page 117 ; mais en somme ce serait moins laid. / D'autre part, je remarque que vous aurez beaucoup de mal, à moins de tricher d'une manière très habile, à installer à la page 115 deux lignes de plus, plus le blanc nécessaire. / En somme, choisissez ; je vous laisse faire¹. » En réalité, Malassis a laissé cette disposition dans l'édition de 1857 ; mais pour les poèmes non-strophiques Baudelaire et Poulet-Malassis ont, afin d'éviter de tels problèmes, agrandi la marge ordinaire au bas de la page en plaçant plus haut la ligne de blanc.

Parmi les problèmes de ce genre, le plus gênant pour Baudelaire devait être le cas de la ligne de blanc qui signale l'alinéa dans les poèmes non-strophiques. Il s'agit de trois poèmes dans l'édition de 1857, *Le Soleil* (LXXXVII), *Tu mettrais l'univers...* (XXV) et *J'aime le souvenir...* (V). Pour *Le Soleil*, Baudelaire a voulu marquer la présence d'un alinéa après le huitième vers qui se situe justement au bas de la première page, et il a demandé à Malassis sur les épreuves d'y mettre plus d'« espace », comme on le voit ci-dessous :²



De surcroît, dans la deuxième épreuve, il lui a écrit « Je ne sais pas si le dernier vers tombe au bas de la page. Dans ce cas, il faut abaisser le premier [de l'autre *biffé*] du verso. Il y a alinéa³. » Mais en fait il semble que, même si les huit premiers vers étaient placés plus haut que dans cette disposition, il serait toujours difficile de percevoir la présence de l'alinéa, car la marge du bas possède, même sans alinéa, toujours un grand espace. Malgré le commentaire de l'*Atelier*

de la page, mais approchant autant que possible de la valeur d'une ligne » (Fournier, *op. cit.*, p. 125.)

¹ « Dans 1857, PM a conservé la disposition visible sur épr. » (*Atelier*, t. I, p. 318 et t. III, p. 2315.)

² *Atelier*, t. III, p. 2587.

³ *Atelier*, t. III, p. 2589.

qui juge que « cet alinéa sera visible¹ » dans l'édition de 1857, il nous faut dire que nous n'avons pu discerner la différence de taille de la marge, du moins dans les deux exemplaires, celui de l'édition originale de 1857 que nous avons pu consulter et un autre, reproduction électronique de cette même édition mise à la disposition du public par la Bibliothèque nationale de France.

Pour ce qui touche le poème *J'aime le souvenir...*, le poète demande à son éditeur la même chose : « Je crois que, quand le chiffre sert de titre, il faut un peu tricher, c'est-à-dire ne pas le mettre exactement à la même hauteur. » et « il faut qu'à cette page ou au verso [il faut qu' *biffé*] on comprenne qu'il doit [y avoir *biffé*] exister un espace². » Et dans deuxième épreuve qui manque toujours d'espace, Baudelaire écrit « même observation pour l'espace ». Cependant, nous y observons le même résultat que dans *Le Soleil*. Certes, le commentaire de *l'Atelier* calcule que « Entre ce vers 14 et le bas de la page, il y a en effet, en 1857 un espace de 4,2 cm, l'espace n'étant que de 3,8 ou 3,9 dans d'autres poèmes³ ». Mais nous contestons cette fois aussi l'existence de cet écart, d'après notre consultation de deux exemplaires notés ci-dessus. Il n'est tout de même pas impossible qu'existe cet écart ; car l'ambiguïté de la mesure dérive inévitablement de la caractéristique propre à la marge. Sa taille change avec les exemplaires : le procédé de reliure peut, par le pliage de la feuille et le rognage des bords, changer la proportion du blanc. Intermédiaires entre le texte et le monde extérieur, les marges échappent au contrôle de l'auteur.

Un autre problème se pose dans *Tu mettrais l'univers...*, imprimé sur deux pages : la première comporte les vers 1-12, avec un blanc inséré entre les vers 8-9 ; et la deuxième page les vers 13-18 avec un écart entre les vers 17-18. Baudelaire n'a jamais indiqué sur les épreuves son intention d'introduire un blanc après le vers 12, mais, puisque le dernier vers de la première page semble se situer un peu plus haut que celui des autres poèmes, le lecteur peut supposer l'existence d'un autre alinéa.

Pour les autres pièces non-strophiques, elles n'occupent qu'une seule page, à

¹ *Atelier*, t. I, p. 444.

² *Atelier*, t. III, p. 1915.

³ *Atelier*, t. I, p. 140.

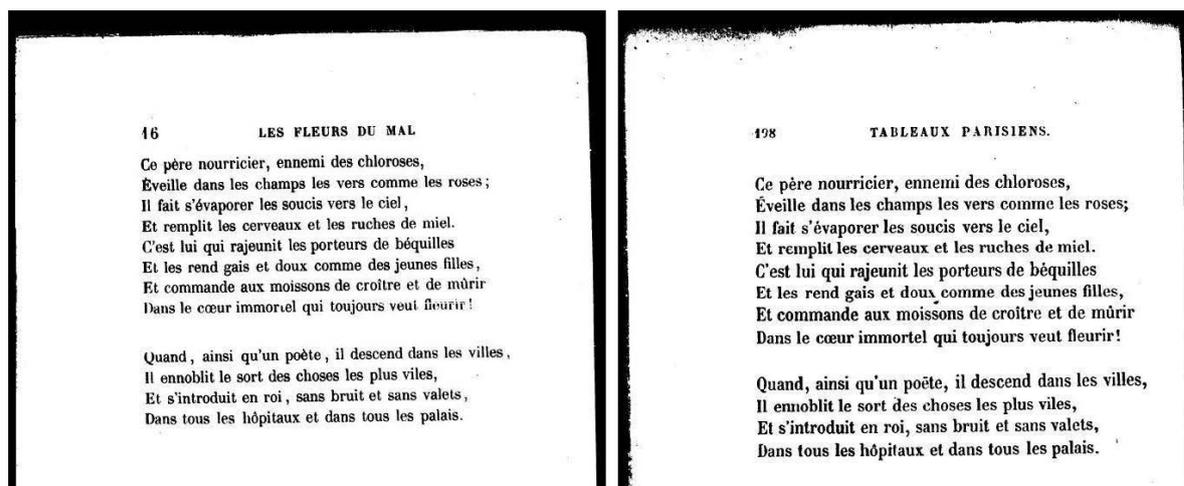
moins que le dernier vers de la page en question finisse par une virgule, ou sans aucune ponctuation, de sorte que le lecteur peut comprendre que le poème se poursuit à la page suivante sans qu'un alinéa ne vienne l'interrompre.

Si le poète avait pu imprimer les poèmes au format du rouleau¹ ou, comme aujourd'hui on le voit sur ordinateur, dans une zone d'affichage rectangulaire munie d'une barre de défilement verticale, il n'y aurait pas eu pareille confusion entre deux sortes de blanc. Mais le livre ne peut continuer la présentation de son contenu segmenté qu'en terminant et en renouvelant régulièrement sa page, de même que le vers se déroule en changeant de ligne. C'est d'ailleurs ce que Paul Claudel a souligné dans sa réflexion sur le livre : « Cette écriture, depuis que le Livre est venu remplacer le rouleau qui jadis entre les mains du lecteur se développait comme un fleuve, s'ordonne en lignes, en horizons superposés, en masses carrées qui viennent successivement se présenter au regard dans le portique du papier, en pages². » Par conséquent, dans un livre doivent coexister deux sortes de blanc produites par des facteurs extérieurs et intérieurs au poème, c'est-à-dire les limites de la page et les formes poétiques, dont le poète doit réconcilier la dualité embrouillée.

En somme, le système de repérage de l'alinéa reste dans l'édition de 1857 fort ambigu comme nous l'avons vu. Sans doute est-ce pourquoi, dans la deuxième édition, Baudelaire et Malassis ont changé leur principe typographique : les poèmes dont l'alinéa se situe à la frontière de pages sont imprimés avec une ligne de blanc, au lieu du bas de la page précédente, en tête de la page suivante. Pour comparaison, voici deux dispositions de la deuxième page du *Soleil* en 1857 (à gauche) et en 1861 (à droite) :

¹ « Forme primitive des manuscrits composés de feuilles de papyrus collées bout à bout, de parchemins cousus bout à bout, formant une longue bande que l'on roule. » (*Trésor*, « rouleau ».)

² Paul Claudel, « La philosophie du Livre », dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 76.



Dans l'édition de 1861, l'espace entre le titre courant (« LES FLEURS DU MAL » ou « TABLEAUX PARISIENS ») et le premier vers de la page suivante est double, quand le blanc tombe à la frontière de la page, par rapport à la disposition des autres poèmes qui reste presque identique à celle de l'édition de 1857. De même, *Tu mettrais l'univers...* et les trois nouveaux poèmes de 1861, *Le Masque* (XX), *À une madone* (LVII) et *Paysage* (LXXXVI) usent aussi d'un alinéa pareillement disposé. En fait, dans les deux systèmes de 1857 et de 1861, l'augmentation d'espace pour signaler l'alinéa est toujours d'environ 0,4cm. Mais évidemment, il est plus facile de remarquer la différence entre 0,4cm et 0,8cm que celle entre 3,8cm et 4,2cm (si existe vraiment cette différence comme l'affirme le commentaire de l'*Atelier*). Par conséquent, la présence de l'alinéa devient, dans l'édition de 1861, beaucoup plus sensible aux yeux du lecteur¹.

¹ En fait, Baudelaire a une fois songé à cette disposition sur les épreuves de 1857 : « Je ne sais pas si le dernier vers tombe au bas de la page. Dans ce cas, il faut abaisser le premier [de l'autre *biffé*] du verso. Il y a alinéa. » (*Atelier*, t. III, p. 2589.) Mais il nous semble qu'il n'a pas réellement réfléchi à cette disposition, vu qu'il voulait augmenter l'espace entre le titre courant et le premier vers, bien que cela risquât de diminuer l'efficacité du blanc : « Votre titre courant n'est-il pas trop près du premier vers ? Il faudrait au moins autant d'espace entre le premier vers et le titre courant qu'entre les strophes. » (« Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 18 mars 1857 », *CP/ I*, p. 385.) D'ailleurs, le poète écrit pour l'édition de 1861 : « Le livre est *presque bien* » (« Lettre à Madame Aupick, 1^{er} janvier 1861 », *CP/ II*, p. 114.) Cette expression semble renvoyer non seulement à la qualité des poèmes, mais aussi sans doute à la mise en page du recueil.

1-3-6. L'infini dans le fini

Plus l'espace est limité, plus la moindre différence prend de valeur : ce fait, que nous venons d'observer concrètement dans l'univers millimétrique des *Fleurs du Mal*, n'est peut-être pas sans rapport avec l'esthétique particulière du Baudelaire des dernières années. Rappelons que c'est en 1859 qu'il a traduit et publié *La Genèse d'un poème de Poe*, déjà cité plus haut : « un espace étroit et resserré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé ; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture. » On connaît d'ailleurs la prédilection de Baudelaire pour le sonnet dont la forme est « étroit[e] et resserré[e] ». Dans une lettre à Armand Fraisse, il écrit du sonnet : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense¹ ». Cette conscience minutieuse de l'espace vaut pour la contemplation du paysage réel comme pour la forme poétique ; dans la même lettre, il poursuit : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts². » Cette idée apparaît comme le thème d'un troisième sonnet « Le Cadre » d'*Un fantôme* (XXXVIII), ou de *La Chevelure* (XXIII), et des poèmes en prose comme *L'Horloge*³. Elle se réalise également dans la forme poétique de certains poèmes comme, nous l'avons vu, *Paysage* ou *Rêve parisien*, où l'idée de l'éternité associable à l'infini temporel cristallise dans la suspension du blanc, espace qui n'occupe dans la mise en page qu'une étroite étendue. Ainsi, la réflexion de Baudelaire entre 1857 et 1862 principalement se centralise sur cette esthétique de « l'infini dans le fini⁴ ».

On pourrait sans doute situer aussi, parmi les paradigmes de l'esthétique baudelairienne, les préoccupations du poète à l'égard de la ligne de blanc et des marges.

¹ « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CP/I*, p. 676.

² *Ibid.*

³ Voir § 2-1-4, « Les deux *Horloges* en prose et en vers ».

⁴ *Salon de 1859*, *OC II*, p. 636.

Hypothèse d'autant plus plausible que les deux moments qui ont vu la composition des deux éditions des *Fleurs du Mal* de 1857 et 1861 coïncident entièrement avec la période où Baudelaire développait cette idée.

Nous avons parcouru assez rapidement plusieurs aspects que le blanc présente dans *Les Fleurs du Mal*. Ce blanc contient, nous a-t-il semblé, une richesse remarquable au regard des analyses. Toutefois la plupart de nos analyses doivent s'envisager comme autant d'hypothèses. Car, le blanc n'ayant pas de sens précis, son effet n'est que suggestif et donc toujours ambigu. Mais, grâce à cette posture, à la fois vide et pleine, le blanc peut avoir une fécondité incomparable¹. Au terme de ce chapitre, considérons ce rôle réticent du blanc dans une perspective plus large et historique.

En 1859, Victor Hugo a écrit en réponse à Baudelaire qui lui avait dédié *Le Cygne* (LXXXIX), poème binaire construit lui aussi autour du blanc : « votre *Cygne* est une idée. Comme toutes les idées vraies, il a des profondeurs. [...] Ces abîmes, on les entrevoit dans vos vers pleins d'ailleurs de frissons et de tressaillements². » Entre les deux générations de Hugo et de Baudelaire, la poésie française voit son style se transformer sur deux points. D'abord, elle ne tente plus d'exprimer, mais de suggérer, de faire *entrevoir*. Cela va de pair avec le changement de dimension de la forme poétique, la longue épopée étant supplantée par le poème bref comme le sonnet. C'est ainsi qu'en parlant des sonnets de Joséphin Soulayr, Baudelaire écrit : « vous connaissez la puissance de la réticence³ ». La nécessité du recours au blanc résulte sans doute de cette double et unique exigence. Pour réduire les mots, il faut s'efforcer de les choisir

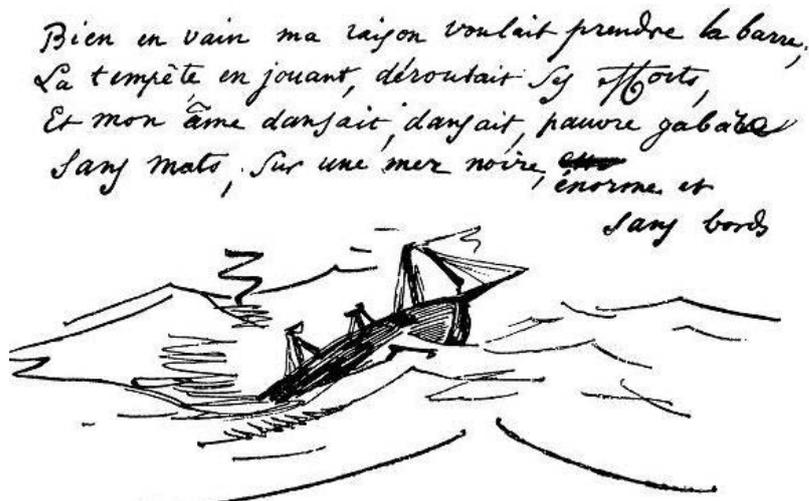
¹ Cf. « Le blanc échappe au réel. Il est une matière mentale. La surface qu'il définit peut être indifféremment interprétée comme *vide* — au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature : leur apparition le divise sans l'entamer) — ou *pleine* — puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable, qu'il s'agisse de la surface d'un objet ou de la luminosité de cette surface — ou encore d'une lumière « faisant surface » à sa façon, comme la flamme d'un feu ou d'une bougie. Cependant, que l'on tende à l'interpréter plutôt d'une manière ou de l'autre, le « blanc » est toujours *simultanément vide et plein à la fois*, signe avant-coureur d'un invisible à ce point inconcevable et dense qu'il peut être perçu comme une absence, mais aussi don de lumière total et immédiat, spectacle d'emblée absolu de tous les possibles réalisables. Telle est l'énigme. » (Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters, 2000 ; réédité, Vrin, 2009, p. 8.)

² *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, *Études baudelairiennes*, IV-V, Neuchâtel : À la Baconnière, pp. 189-190.

³ « Lettre à Joséphin Soulayr, 25 février 1860 », *CPII*, p. 679.

correctement et de les disposer le plus efficacement, et cette même économie des mots conduit le poète, pour obtenir l'effet maximal, à mobiliser des éléments para-textuels comme le blanc. Le blanc cesse alors de n'être qu'un cadre entourant le texte pour devenir une toile où l'on projette son imaginaire¹.

Nous avons remarqué une autre dualité du blanc. Or, le blanc peut fonctionner comme un cadre qui entoure le texte ; mais il peut être aussi, à l'inverse, un canevas blanc qu'entoure le cadre noir du texte. En effet, Baudelaire a dessiné, dans les marges du manuscrit pour *Les Sept Vieillards* (XC), un navire tourmenté par la tempête tout en bas de cette dernière strophe :²



Version négative de « l'infini dans le fini », ce poème montre un événement cauchemardesque, où le « je » rencontre dans la ville un vieillard qui multiplie jusqu'à sept, et peut-être jusqu'à l'infini. Privé d'une conclusion harmonieuse, le poème achève sa course et ce qui arrivera au locuteur est laissé à l'imagination du lecteur. L'auteur l'invite à se représenter le destin du locuteur. En ce sens, le poème ne se termine pas à cette dernière strophe, il continue tel le navire qui danse « sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords » ; on dirait que le dessin en marges de l'auteur est une sorte

¹ La « toile » et le « cadre » se rencontrent en effet dans *Le Voyage* (CXXVI) : « Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, / Passer sur nos esprits, tendus comme une toile, / Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons. » (v. 54-56.)

² Ce dessin est reproduit dans *Atelier*, t. III, p. 2631.

de prolongation visuelle de la description du navire à la dernière strophe.

Pour les yeux de quelques peintres aussi, les marges des *Fleurs du Mal* sont apparues, nous semble-t-il, comme le canevas blanc où ils pouvaient inscrire les images suscitées par le poème. De la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, illustrer *Les Fleurs du Mal* était à la mode parmi les peintres comme Redon, Rassenfosse, Schwabe et Matisse ; parmi eux, Rodin a illustré un exemplaire de la première édition des *Fleurs du Mal*. Ces dessins seront plus tard publiés en 1918 pour *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal illustrés par Rodin*, où l'on voit ces illustrations dessinées en marge de quelques poèmes¹.

Le poète lui-même décrit dans ces vers comment l'imagination a pour fonction de voir les objets absents dans la toile vide :

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers².

Le blanc n'est plus une simple frontière qui sépare les parties du poème. Il est devenu lui-même l'un des éléments du poème qui constituent leur sens propre³.

¹ *Vingt-sept poèmes des Fleurs du Mal illustrés par Rodin* [sic pour Vingt-cinq], Société des Amis du Livre moderne, 1918.

² *Obsession* (LXXIX), v. 12-14.

³ A la fin de ce chapitre, nous pourrions mesurer la différence entre Baudelaire et ses successeurs dans l'intérêt qu'ils portent au blanc. L'attention de Baudelaire pour le blanc est toujours tournée, non pas à gauche et à droite du vers, mais en haut et en bas. À la différence de Mallarmé dont la réflexion se tourne aussi vers le blanc qui suit les rimes, c'est-à-dire la marge à droite du vers (« Le silence, seul luxe après les rimes [...] ») (Mallarmé, *Divagations*, « Mimique », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 178.) Mais pour Baudelaire, le blanc en est un composant, et les marges de gauche et droite sont exclues des considérations poétiques à cause de l'imbrication de la métrique et de la rime sur lesquelles il se reposait.

1-4. La ponctuation et l'encadrement

1-4-1. Tiret et points de suspension comme signe de silence

Dans la configuration des vers sur la page, ce n'est pas seulement le blanc qui produit l'effet de pause, ou de silence, mais quelques signes de ponctuation sont aussi susceptibles de remplir cette fonction. Baudelaire souligne en effet l'importance de la ponctuation dans une lettre à Poulet-Malassis : « *Quant à ma ponctuation, rappelez-vous qu'elle sert à noter non seulement le sens, mais LA DÉCLARATION*¹. » Il écrit aussi à un directeur de revue : « Je vous avais dit : supprimez tout un morceau, si une virgule vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; elle a sa raison d'être². » L'effet produit par la ponctuation dans ses poèmes est si visible que plusieurs chercheurs ont avancé des interprétations judicieuses. Par exemple Ioulia-Marina Sarantou, bien que son intérêt pour la sexualité s'écarte du nôtre qui porte sur la spatialité de la page, observe minutieusement, dans *Les Bijoux*, le fonctionnement de la virgule et du point d'exclamation qui fragmentent le texte de manière comparable à une opération chirurgicale sur le corps d'une femme³.

Au-delà de ces signes qui ont retenu ce critique, il serait tentant d'analyser l'usage du tiret et des points de suspension. Car l'usage de ces deux signes de ponctuation est

¹ « Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 18 mars 1857 », *CP/I*, p. 384. C'est Baudelaire qui souligne.

² « Lettre à Gervais Charpentier, 20 juin 1863 », *CP/II*, p. 307.

³ Ioulia-Marina Sarantou, « The Erodynamic of Punctuation in Baudelaire's "Les Bijoux" », *Australian Journal of French Studies*, n° 38.2, 2001, pp. 213-227.

une mode nouvelle à l'époque de Baudelaire. Ils ne commencent à être utilisés fréquemment qu'à partir du XIX^e siècle. Ainsi, Jacques Dürrenmatt affirme à propos des points de suspension : « Ce point particulier va connaître une vague croissante chez les écrivains à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en devenant, parce qu'il autorise toutes les lacunes, tous les mystères, le signe par excellence de l'effusion sentimentale. Les romantiques, avides de produire une littérature nouvelle, héritent ainsi d'un signe qui semble tout indiqué pour leur quête d'expressivité lyrique et pour leur mise en cause de la littéralité du langage, signe qui va toutefois par les débordements induits par ce succès même apparaître très vite bien encombrant aux plus exigeants¹. » De même, le tiret est utilisé fréquemment depuis cette époque-là, comme l'explique Éric Bordas : « Depuis que Balzac a explicitement théorisé, en 1829, l'usage du tiret typographique pour marquer “les accidents du dialogue” dans le récit, une nouvelle poétique de l'énonciation narrative s'est découverte, à la réalisation à la fois iconique et prosodique². »

Comme les autres écrivains au XIX^e siècle, Baudelaire semble bien conscient de ces nouveaux signes de ponctuation, et c'est surtout le tiret qui l'intéresse. Pour lui, un seul tiret pourrait ouvrir un grand écart. Dans *La Fanfarlo*, il utilise la métaphore du « tiret » pour se moquer de la nature de son personnage : « Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! — et de là à penser : c'est donc de moi, — il n'y a que l'espace d'un tiret³. » D'ailleurs, Claude Pichois, en commentant ce passage, écrit : « Baudelaire,

¹ Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu — De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998, p. 39.

² Éric Bordas, « Fantaisie ponctuelle de tirets ponctuels dans les “Essais & Nouvelles” de 1846-1847 de Baudelaire », *La Licorne*, 52, « La Ponctuation », 2000, p. 145. Balzac écrit dans l'introduction des *Chouans* : « Une nouvelle expression des sentiments de la lecture orale était donc généralement souhaitée. Dans ces extrémités, ce signe — qui, chez nous, précède déjà l'interlocution, a été destiné chez nos voisins à peindre ces hésitations, ces gestes, ces repos, qui ajoutent quelque fidélité à une conversation que le lecteur accentue alors beaucoup mieux et à sa guise ». (Balzac, *Les Chouans*, « Introduction de la première édition (1829) », dans *La Comédie humaine*, édition dirigée par P.-G. Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. 8, p. 901.) Cité par Éric Bordas, *op. cit.*, p. 145, note 1.

³ *La Fanfarlo*, O C I, p. 554.

dans ses œuvres de jeunesse, fait grand emploi du tiret et même du tiret précédé d'une virgule, signe de ponctuation renforcé ; il fut, semble-t-il, l'un des premiers à l'adopter, après Balzac¹. » En outre, dans une lettre du 29 mars 1866 à un éditeur, le poète écrit : « Le dernier vers de la pièce intitulé : BIEN LOIN D'ICI doit être précédé d'un tiret (—), pour lui donner une forme d'isolement, de distraction² ». Ainsi, de même que la ligne de blanc, le tiret est susceptible de manifester une lacune dans la progression linéaire de l'énonciation poétique. En effet, dans *Les Fleurs du Mal*, le tiret et la division en parties semblent posséder des rôles interchangeables. Dans la seconde édition, *Le Chat* (LI) et *Abel et Caïn* (CXIX) sont divisés en deux parties, ayant tous deux le blanc et le chiffre romain « II » entre les vers 24 et 25 ; mais, dans la première édition, ils possèdent respectivement, se substituant à la division en parties, un tiret au début de leur vers 25 (« — De sa fourrure blonde et brune [...] » ; « — Ah ! race d'Abel, ta charogne [...] »). On ne s'étonnera donc pas si le tiret produit chez Baudelaire un effet suggestif comparable à celui du blanc que nous avons analysé plus haut.

Moins fréquemment, c'est vrai, mais il en va de même pour les points de suspension. Ainsi, André Breton remarque l'usage suggestif de ce signe dans *L'Étranger* : « Baudelaire, à la fin du premier poème du *Spleen de Paris*, semble n'avoir multiplié les points de suspension : “J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !” que pour que passent réellement sous les yeux les nuages, pour qu'ils apparaissent comme des points de suspension entre la terre et le ciel³. » Et dans *Les Fleurs du Mal* aussi, par exemple dans *À une passante* (XCIII), le tiret et les points de suspension concourent, avec le blanc entre les strophes, à exprimer la distance spatio-temporelle qui sépare le « je » de la rencontre impossible d'une femme qui passe dans la rue :

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté

¹ Claude Pichois, « Note sur La Fanfarlo », *OCI*, p. 1418.

² « Lettre à Catulle Mendès, 29 mars 1866 », *CPI* II, p. 630.

³ André Breton, *L'Amour fou* (1937), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier et Étienne-Alain Hubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 752.

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

L'effet de cette double ponctuation est d'autant plus significatif que le tercet intervient juste après le silence apporté par le blanc qui existe formellement entre quatrains et tercets, et visuellement entre deux pages¹. L'ajout de ces signes approfondit l'abîme qui s'ouvre entre l'évocation objective de la scène relatée dans les quatrains et l'épanchement émotionnel des sentiments conséquents du « je ». Russel Goudlbourne, dans son analyse très minutieuse de l'effet des points de suspension dans *Les Fleurs du Mal*, commente ainsi la ponctuation de ce poème : « Dans *À une passante*, la pause au milieu du vers est inextricablement liée avec ce que le poème entend : une brève rencontre entre le poète et une belle femme dans la rue animée de Paris. Les deux premiers quatrains du sonnet racontent la rencontre au passé ; le premier tercet y ajoute une note dramatique comme si la rencontre était ressuscitée. La structure de juxtaposition de ce vers est soulignée par la ponctuation : “Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté”. Ces mots suggèrent un écoulement rapide du temps, depuis l'éclair de la présence de la femme jusqu'à la nuit de son absence : ce passage du temps est évoqué autant visuellement qu'auditivement par les points de suspension². » Et Russel Goudlbourne ajoute une note sur l'effet du tiret : « Cet usage du tiret, ajouté seulement en 1861, est aussi significatif : il marque un glissement vers l'apostrophe du poète à la Beauté personnifiée, en isolant ainsi le premier hémistiche divisé lui-même par les points de suspension³. »

¹ Rappelons-nous que le sonnet est imprimé, dans *Les Fleurs du Mal*, toujours sur deux pages, les quatrains sur une page et les tercets sur une autre. Cf. § 1-2-3. « Le sonnet et la division formelle et visuelle ».

² Nous traduisons. Voici le texte original : « In “À une passante” the pause within the line is inextricably linked with the poem is about : a fleeting encounter between the poet and a beautiful woman on a busy street in Paris. The first two quatrains of the sonnet narrate the encounter in the past ; the first tercet injects a note of drama as the encounter is relived. The paratactic structure of the line is emphasized by the punctuation : “Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté”. The words suggest a rapid passing of time, from the flash of light of the woman's presence to the darkness of her absence : this passing of time is evoked both visually and audibly by the suspension points. » (Russel Goudlbourne, « The sound of Silence... Points de suspension in Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* », *Australian Journal of French Studies*, XXXVI, n° 2, 1999, p. 206.)

³ Nous traduisons. Voici le texte original : « The use of the dash, only added in 1861, is also

On pourrait sans doute poursuivre cette recherche sur le tiret et les points de suspension jusqu'à dresser une liste exhaustive de leur usage dans *Les Fleurs du Mal*. Ces signes de ponctuation se rapprochent, dans leur effet de silence, du blanc sur la page comme les marges, la ligne de blanc et le blanc qui marque la division en parties. Ces lacunes dans la linéarité de l'énonciation permettent aux lecteurs d'user de leur imagination pour se représenter l'univers que le poème laisse entrevoir aux yeux d'esprit. Le tiret et les points de suspension suggèrent ainsi, avec la ligne de blanc et la division en parties, « l'infini dans le fini » à travers la configuration des vers qu'ils induisent sur la page des *Fleurs du Mal*. Mais, pour passer à un autre signe de ponctuation qui attire encore davantage notre attention, concluons maintenant avec Russel Goudlbourne : « Les points de suspension sont une sorte de signe pour “arrêtez-vous, regardez et écoutez” dans *Les Fleurs du Mal*. Ils concernent le moment et le rythme ; ce sont les remarquables symboles visuels de la pause. Ils constituent un espace, autant visuel qu'auditif, autant littéral que métaphorique, dans lequel le lecteur est amené à jouer, invité à penser, à utiliser son imagination, à écouter ce qui n'est pas dit, à lire entre les lignes, ou plutôt, à lire entre les points. Ils incitent le lecteur à écouter le bruit du silence¹. »

1-4-2. Clôture et ouverture des guillemets

À la différence du tiret et des points de suspension, les guillemets sont des éléments exceptionnels, avec les parenthèses, parmi les signes de ponctuation. Ils

significant : it marks a shift to the poet's apostrophe of Beauty personified, thus effectively isolating the first hemistich, which is itself divided by the suspension points. » (*Ibid.*, p. 206, note 24.)

¹ Nous traduisons. Voici le texte original : « Suspension points are a sort of stop-look-and-listen sign in *Les Fleurs du Mal*. They affect timing and rhythm ; they are a striking visual symbol of pause. They constitute a space, both visually and audibly, both literally and metaphorically, in which the reader is brought into play, invited to think, to use his/ her imagination, to hear the unsaid, to read between the lines, or rather, to read between the points. They challenge the reader to listen to the sound of silence [...]. » (*Ibid.*, p. 213.)

exigent d'être utilisés en double : il faut ouvrir et fermer les guillemets. De plus, leur figure symétrique de losange coupé en deux semble vouloir envelopper le discours qu'ils signalent. Cependant, on dit paradoxalement que les guillemets « ouvrent » le discours rapporté. Ils constituent une ouverture vers la voix d'autrui. Selon Jacqueline Authier, « [l]e guillemet est donc quelque chose comme *l'écho* dans un discours de *sa rencontre avec l'extérieur*¹. » Les guillemets, ou le discours guillemeté, sont à la fois l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors. Ce sont de ce point de vue des éléments qui ont des rapports étroits avec la notion de spatialité.

Au point de vue de l'énonciation aussi, on peut observer un paradoxe semblable. Dans le discours du locuteur primaire (*L*), le discours rapporté apporte l'autre dimension du locuteur secondaire (*l*), tout en restant dans la dimension de *L*. Car, même quand *l* prend la parole entre les guillemets, c'est toujours *L* qui énonce ce discours en imitant et en reproduisant la parole de *l*. Ainsi peut-on comprendre le discours rapporté comme étant, selon Oswald Ducrot, « dans une énonciation attribuée à un locuteur, une énonciation attribuée à un autre locuteur² ». De ce point de vue, on peut éclairer le fonctionnement du discours rapporté à l'aide de la métaphore de la fenêtre. Dans cette relation analogique, la voix de *L* correspond à la vitre ; cette vitre laisse voir le paysage, qui correspond dans ce cas à la voix de *l*. Mais quand on regarde ce paysage, on voit aussi la vitre, obligatoirement. De même que la vitre pourrait déformer le paysage, si elle était colorée, tordue ou opaque, de même *L* peut aussi déformer le contenu du discours de *l*, ou, du moins peut y ajouter une intonation que *l* n'a pas songée à y mettre, pour le critiquer, l'insulter ou le vénérer.

Ainsi, les guillemets ont profondément trait à la spatialité et à la notion de clôture. C'est pourquoi, dans le reste de ce chapitre portant sur l'usage baudelairien de la ponctuation, nous privilégierons l'usage des guillemets dans *Les Fleurs du Mal*.

¹ Jacqueline Authier, « Paroles tenues à distance », p.135, in Bernard Conein et *alii*, *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 127-142.

² Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Éditions de minuit, 1984, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », p. 196.

1-4-3. Le changement stylistique des guillemets à la deuxième édition

Parmi les poèmes des *Fleurs du Mal*, on en trouve plusieurs qui font appel à la ponctuation des guillemets¹. Il est remarquable que les occurrences des guillemets augmentent dans l'édition de 1861. Parmi les 101 poèmes de l'édition de 1857, 12 poèmes comportent des guillemets, parmi les 32 poèmes ajoutés lors de l'édition de 1861, 8 poèmes en comportent. On est passé de 12 % à 25 % : la proportion a doublé. De plus, parmi les poèmes postérieurs à l'édition de 1861, 7 poèmes encore usent de guillemets. Baudelaire n'a pas voulu cependant tout simplement multiplier les guillemets. Parfois, hésitant, il en supprime. Mais de la réflexion que cela implique, résulte l'augmentation de la fréquence de ce type de ponctuation.

Une recherche sur les variantes du *Voyage* montrera symboliquement l'évolution esthétique et stylistique du poète. Ce poème a connu, comme nous l'avons vu, une mutation touchant la division en parties, mais il a subi aussi une modification portant sur les guillemets. Dans la version définitive de ce poème, la forme du dialogue vise à critiquer le positivisme de Maxime Du Camp, dédicataire de ce poème. Mais Baudelaire n'utilise pas dans le premier manuscrit autant de guillemets. C'est dans le placard de février 1859 qu'il ajoute des guillemets pour encadrer 2 discours rapportés ; et dans la *Revue française* du 10 avril 1859, il ajoute 3 paires de guillemets ; dans l'édition de 1861, on trouve en outre les parties IV et VI encadrées de guillemets, ainsi que le vers 104.

Pour comprendre l'utilisation des guillemets par Baudelaire, il faut regarder aussi de près les variantes d'autres poèmes des *Fleurs du Mal*. La lecture linéaire de ce recueil rencontre pour la première fois des guillemets dans *Bénédiction*, en tête de la section « Spleen et Idéal ». Constatons d'abord une différence typographique entre l'édition originale et celle de la Pléiade. Celle-ci montre des discours rapportés qui s'étalent sur plusieurs strophes, en insérant au début de chacune des guillemets ouvrants :

¹ Pour le détail, voir en annexe « la liste des poèmes contenant des guillemets dans *Les Fleurs du Mal* ».

— « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

« Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon triste mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

« Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés ! »¹

En réalité, l'édition de 1857 et celle de 1861 n'usent des guillemets que pour ouvrir et fermer les trois strophes². Cependant, ce système de guillemets, bien que semblant très simple, n'est pas acquis sans effort de la part du poète. Dans la première épreuve pour l'édition de 1857, Poulet-Malassis a mis des guillemets comme suit :

« Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
» Plutôt que de nourrir cette dérision !
» Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères,
» Où mon ventre a conçu mon expiation !

» Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
» Pour être le dégoût de mon triste mari,
» Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
» Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,

» Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
» Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
» Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
» Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés ! »³

À cette époque, cette façon d'user des guillemets était assez fréquente, et

¹ *Bénédiction* (I), v. 5-16, suivant la typographie dans *OCI*, p. 7.

² Nous observons une pareille différence pour *Tout entière* (XLI) et *L'Horloge* (LXXXV).

³ *Atelier*, t. III, pp. 1867-1868.

Poulet-Malassis l'adopte pour la publication d'autres ouvrages poétiques. Mais Baudelaire, qui hésite à l'accepter, parle à plusieurs reprises de ce système dans ses lettres à l'éditeur. De leur échange rapporté dans *Atelier*, citons ce passage :

Ils [guillemets renversés au début de chaque vers] ont donné lieu à des remarques et des questions de B. : « conservez *vos guillemets*, si vous y tenez » (CPI I 384). « Vos guillemets retournés, est-il nécessaire d'en mettre tout du long ? » (385). « Guillemets : — vous vous trompez, mon ami ; j'ai eu l'air d'approuver, et j'ai simplement réclamé dans les placards un système unique, et j'ai cru que vous préféreriez celui qu'en réalité vous désapprouvez comme moi. — Donc, vous serez remercié par moi si vous transformez cette abondance de guillemets en stricte suffisance, comme vous me l'expliquez si bien dans votre lettre de ce matin (21 mars). — Seulement, que je sois bien averti de la transformation, pour que je m'arrête à ce système définitif. » (387.) Et, plus loin, dans la même lettre : « Réparez donc dans la feuille à recomposer la question des guillemets, [...] » 24 mars (389) : B. veut savoir « si vous avez, dans ces précédentes épreuves, rectifié, que vous-même, le système des guillemets, comme j'ai vu avec plaisir que vous l'avez fait, cette fois. »¹

Ainsi, Baudelaire recherche, à travers le travail de correction, une utilisation intelligible des guillemets. Finalement, l'édition de 1857 opte pour les guillemets dans « un système unique » comme le poète l'a réclamé.

Un autre problème surgit lors de la publication des *Fleurs du Mal* ; il s'agit de la coexistence des guillemets avec d'autres signes de ponctuation comme le point d'exclamation ou d'interrogation. Dans le manuscrit, daté du 13 mars 1860, du *Rêve d'un curieux* (CXXV) figurent ces deux premiers vers :

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse,
Et de toi fais-tu dire : « quel homme singulier ! » ?

Le point d'exclamation appartient au locuteur secondaire, et le point d'interrogation au locuteur primaire. Mais la règle de la ponctuation n'admet pas cette coexistence. En effet, du point de vue la lecture à haute voix, cette pratique introduirait une confusion : devrait-on lire le dernier hémistiche en tant que phrase exclamative ou interrogative ?

¹ *Atelier*, t. I, p. 117.

Pour résoudre ce problème, sans doute, dans la version de la *Revue contemporaine* du 15 mai 1860, Baudelaire a changé la partie du discours rapporté en « Oh ! l'homme singulier ? » et supprimé le point d'interrogation finale. Il a ainsi fait coexister le sens des deux points divergents en déplaçant le point d'exclamation après le « Oh » qu'il a introduit de nouveau, et en laissant seul le point d'interrogation avant le guillemet fermant. Pourtant, dans cette nouvelle version, le mot « singulier » est moins accentué ; la ponctuation donne l'impression que le locuteur secondaire interroge lui-même. C'est pourquoi, nous semble-t-il, Baudelaire a finalement, dans l'édition de 1861, écrit : « Oh ! l'homme singulier ! ». Le point d'interrogation a disparu, cependant on peut comprendre ces deux vers en tant que phrase interrogative grâce à l'inversion de « connais-tu » au début¹. De toute façon, ces variantes révèlent l'intérêt profond de Baudelaire pour la ponctuation, ainsi que pour la superposition de deux énonciations que distinguent les guillemets.

Le troisième et dernier problème typographique est l'embarras causé par la mise en abyme de discours rapportés. *Que diras-tu ce soir...* (XLII) contient trois niveaux d'énonciation. D'abord, le locuteur premier introduit le discours de son âme, lequel introduit à son tour le discours d'un « fantôme ». Dans la première version de ce poème incluse dans la lettre à Mme Sabatier du 16 février 1854, le discours de l'âme, soit celui de deuxième niveau qui se place aux vers 5-14, était encadré par des guillemets ;² mais dans l'édition de 1857, c'est le discours du fantôme qui est encadré par des guillemets. Cette fois, le processus de ce déplacement des guillemets a été bien résumé par Henk Nuiten :

Comment Baudelaire s'est-il tiré d'embarras ? De nouveau, les signes de ponctuation abondent dans le texte autographe. Le second quatrain et les deux tercets y sont encadrés de guillemets. Celui au début du quatrain est en outre précédé d'un tiret. En revanche, le discours du fantôme n'est pas encadré. Les observations dans Epr. 1^{er} éd.

¹ Cette solution est, bien entendu, souhaitable même au point de vue de la règle actuelle : « Si la citation se termine par un point d'exclamation ou d'interrogation, ou supprime la ponctuation qui suivrait le guillemet fermant ». (Charles Gouriou, *Mémento typographique*, édition du Cercle de la Librairie, 1990, p. 72.)

² *Atelier*, t. III, p. 2213.

montrent clairement l'embarras où se trouvait Baudelaire. Au vers 5, il glisse un signe d'addition entre le tiret et « Nous », le rature et ajoute les remarques suivantes, raturées aussi : « autre histoire de guillemets laissée à votre goût. dans le cas de guillemets, fermez à la fin de la pièce. mais si vous en mettez devant : *Nous*, laissez tout de même le tiret ». Ainsi, il s'en remet à son éditeur tout en insistant qu'il ferme à la fin du poème. Or, dès qu'il arrive au vers 12, il se rattrape. Il constate qu'il faut des guillemets avant « je » et après « Madone », ce qui le décide à supprimer définitivement ceux avant « Nous ». C'est à ce moment-là qu'il a dû raturer ses observations au sujet du dernier quatrain : « Je suis décidément d'avis de ne pas mettre de guillemets avant le mot : Nous d'autant plus qu'il en faut ici ; avant le *Je* et après *Madone* ». Après des efforts réitérés, il trouve enfin la solution la plus simple et la plus claire. Un seul tiret et deux guillemets suffisent¹.

Pour la commodité, nous appelons ici le premier locuteur (vers 1-14) *Poète*, le secondaire (5-14) *Âme*, et le troisième (12-14) *Fantôme*. Apparemment, Baudelaire ne voulait mettre qu'une paire de guillemets pour éviter la confusion causée par l'abondance de signes. Il pouvait choisir de mettre des guillemets à la frontière entre *Poète* et *Âme* ou à celle entre *Âme* et *Fantôme*. Il faudrait remarquer que, dans ces variantes de *Que diras-tu ce soir...*, Baudelaire a finalement décidé de laisser encadrer par des guillemets la parole du *Fantôme*, plutôt que celle de l'*Âme*. Ceci est intéressant quand on compare avec le cas de *L'Horloge* (LXXXV), autre poème pratiquant aussi la mise en abyme de discours rapportés. On pourrait résumer le schéma énonciatif de ce poème ainsi : *Poète* 1-24, *Horloge* 2-24, *Tout* 24. Dans ce cas, ce n'est pas le troisième locuteur qui est encadré par des guillemets, mais c'est *Horloge*, le locuteur secondaire. Dans *L'Horloge*, la notion abstraite *Tout* est assez proche d'*Horloge*, objet inhumain divinisé et personnifié, alors qu'entre *Poète* et *Horloge* il y a une distance. De même, dans *Que diras-tu ce soir...*, le locuteur secondaire *Âme* est une sorte de double du locuteur primaire *Poète*, alors que le locuteur troisième est un être despotique, comme *Horloge* dans *L'Horloge*². Ainsi, Baudelaire choisit de mettre des guillemets au discours rapporté pour marquer une distance par rapport au discours qui l'entoure.

¹ Henk Nuiten, *op. cit.*, p. 81.

² Et même comme le locuteur de *La Beauté*, qui énonce aussi « Je suis belle ! ». Cette situation peut être renversée ; dans *Le Fou et la Vénus*, poème en prose, c'est plutôt la voix de l'être humain qui est entre des guillemets.

Comme nous l'avons vu, le discours rapporté apparaît quelquefois sans guillemets, précédé seulement d'un tiret ou de deux points. Dans *Que diras-tu ce soir...*, les guillemets sont finalement remplacés par un tiret. On trouve dans d'autres poèmes plusieurs discours rapportés sans encadrement de guillemets, par exemple dans *Le Masque* ou *Les Aveugles*. Nous devons par conséquent reconnaître que les guillemets qui figurent encore dans l'œuvre répondent à une nécessité ; ils ne sont pas dus au hasard, mais se sont imposés, à n'en pas douter, au terme d'une mûre réflexion.

1-4-4. Les guillemets et la structure énonciative

Maintenant, au risque de dépasser le sujet général de cette partie portant sur l'espace textuel, réfléchissons, en passant, sur l'effet énonciatif que produit l'usage des guillemets dans *Les Fleurs du Mal*. Dans *Le Cygne* par exemple, il y a une seule occurrence de guillemets qui signale le discours du cygne : « Eau, quand donc pleurras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?¹ » Un vers d'alexandrin parfait, dont la césure est soulignée par le point d'interrogation qui se répète à la fin du vers ; la minuscule, au début du second hémistiche, produit un effet de continuité et d'unité. L'apostrophe à l'eau et à la foudre, deux éléments vitaux, et le chiasme de « Eau — quand / quand — foudre » donnent à cette parole sa tension lyrique. Les guillemets prêtent au discours du cygne une dimension symbolique, dans la mesure où il signale l'exil de tous ceux qui ont « perdu ce qu'on ne retrouve jamais », thème principal de ce poème. À tous les exilés qu'évoque ce poème (Andromaque, Paris, la négresse et d'autres encore...), on peut attribuer la revendication ultime du cygne.

D'autre part, des guillemets pourraient marquer, par leur structure double distinguant deux niveaux de l'énonciation, l'ironie, figure fondamentale de la poésie baudelairienne qui se fonde sur la dualité irrémédiable de la nature humaine. C'est

¹ *Le Cygne* (LXXXIX), v. 23.

surtout dans les nouveaux poèmes de 1861 que nous pouvons entendre le message ironique des guillemets ; dans *Semper eadem* (XI), *Sonnet d'automne* (LXIV) et *Le Rêve d'un curieux* (CXXV), le rapport entre locuteur primaire et locuteur secondaire montre clairement un blocage de communication. Alors que, dans les anciens poèmes de 1857, le discours rapporté se situe plutôt à la fin, dans ces trois poèmes, il se situe presque au début du poème. À première vue, ces poèmes paraissent adopter la forme dialoguée, en vertu des guillemets et du tiret qui suit, considéré souvent comme marque du changement de locuteur dans un dialogue. Mais une communication réciproque ne se produit pas entre les deux locuteurs. Dans *Semper eadem*, le discours guillemeté n'est qu'une citation de la parole de l'amante du locuteur principal :

« D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu ? »
— Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,
Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu, [...] ¹

D'ailleurs, à partir du second quatrain, le locuteur principal blâme son aimée d'être inconsciente d'« un secret de tous connu », en disant : « Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous ! » (v. 8) ou bien « Taisez-vous, ignorante ! âme toujours ravie ! » (v. 9). Tandis qu'il s'en prend à l'ignorance ingénue de cette femme, il refuse en même temps sa défense, en répétant « taisez-vous ». Une interrogation innocente de tonalité romantique est condamnée, et comme détachée du discours du locuteur principal. Le tiret intervenant après le discours rapporté semble servir, ici, à éloigner les deux locuteurs l'un de l'autre. Mais le locuteur principal s'impose à l'autre, dont il mesure l'ignorance. Le rôle des guillemets est d'accentuer le décalage entre les deux personnes. L'une reste enclose dans un petit cadre d'inconscience, privée même d'occasion de réponse, tandis que l'autre l'enveloppe et règne despotiquement.

Dans *Sonnet d'automne* s'observe un phénomène semblable :

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal :

¹ *Semper eadem* (XI), v. 1-4.

« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »
— Sois charmante et tais-toi ! Mon cœur, que tout irrite,
Excepté la candeur de l'antique animal,

Ne veut pas te montrer son secret infernal,
Berceuse dont la main aux longs sommeils m'invite,
Ni sa noire légende avec la flamme écrite¹.

Une interrogation amoureuse et puérole, traduisant le pur éclat justement apprécié des yeux de la femme, sera écartée abruptement au prochain vers, avec toujours le tiret qui marque la distance que le locuteur principal introduit face à l'autre. L'un garde « son secret infernal » et « sa noire légende » ; l'autre les ignore, et ses yeux transparents « comme le cristal » ne gardent aucun secret, manifestant une naïve ignorance, face à l'autre qui a l'air de comprendre tout.

Le Rêve d'un curieux (CXXV) est, du point de vue de la position des guillemets, assez proche des deux poèmes d'amour précédents. Le discours guillemeté se place toujours au début :

Connais-tu, comme moi, la douleur savoureuse,
Et de toi fais-tu dire : « Oh ! l'homme singulier ! »
— J'allais mourir. C'était dans mon âme amoureuse,
Désir mêlé d'horreur, un mal particulier ;
[...]
Enfin la vérité froide se révéla :

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
La toile était levée et j'attendais encore².

Le discours rapporté imaginé par le locuteur principal laisse entendre que celui-ci est un être « singulier » ; sans doute Félix Nadar, dédicataire de ce poème, est-il du même avis. Mais le locuteur principal, qui n'entend pas expliquer la raison de sa conduite curieuse, continue de raconter son expérience surprenante.

¹ *Sonnet d'automne* (LXIV), v. 1-7.

² *Le Rêve d'un curieux* (CXXV), v. 1-4 et 11-14.

Il arrive aussi que les guillemets mettent en évidence une agressivité qui se retrouve contre soi. Dans *Le Vampire* (XXXI), le locuteur joue à travers le discours rapporté le rôle à la fois de celui qui accuse et de celui qui est accusé :

Hélas ! le poison et le glaive
M'ont pris en dédain et m'ont dit :
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
A ton esclavage maudit,

Imbécile ! — de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire ! »¹

Les exclamations « Hélas ! » et « Imbécile ! », au début de chacune des deux strophes, donnent à ces deux voix différentes une intensité égale, mais en fait, dans le discours secondaire, celui qui s'écrie « Imbécile » est aussi le locuteur primaire, qui lui-même s'accuse ainsi dans ce discours rapporté. Le vampire le réduit à l'état d'esclave, au point que cet ilote ne peut s'empêcher de faire revivre son vampire tyrannique. C'est ainsi que ce poème se conclut sur une intense ironie. D'ailleurs, la pièce se termine littéralement sur le mot « vampire » qui en figure le titre, comme en un simulacre de résurrection par l'énonciation².

Parmi les poèmes ajoutés en 1861, c'est dans *L'Horloge* (LXXXV) que cette conscience ironique se manifeste, avec des guillemets toujours, le plus radicalement. Le discours rapporté qui met en scène la conscience ironique règne sur presque toute la pièce, de la fin du second vers au vingt-quatrième et dernier :

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

¹ *Le Vampire* (XXXI), v. 17-24.

² Le mot « vampire » est aussi repris au vers 25 : « Je suis de mon cœur le vampire » dans *L'Héautontimorouménos* (LXXXIII) où le « je » analyse ou paraphrase l'ironie en enchaînant plusieurs métaphores symétriques.

Se planteront bientôt comme dans une cible,
 [...]

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 !
 [...]

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 ! »¹

Les locuteurs se multiplient à mesure que se déroule le poème ; le discours de l’horloge va introduire d’autres discours rapportés qui appartiennent à la « Seconde » et au « Maintenant ». La dernière strophe se termine sur un autre discours rapporté : « Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! », prononcé par « le divin Hasard », « l’auguste Vertu » et « le Repentir ». Il est remarquable que, en dépit des apparences, toutes ces voix comminatoires soient énoncées par le locuteur primaire dans sa seule apostrophe à l’horloge.

Tel est le rôle principal, nous semble-t-il, que joue le discours rapporté pour marquer le désaccord ironique entre deux énonciations dans *Les Fleurs du Mal*. Dans ce fonctionnement, les guillemets encadrent, comme une fenêtre, la parole d’autrui pour souligner la distance, voire la profondeur, qui existe entre les deux niveaux de l’énonciation.

Maintenant, après avoir analysé le discours rapporté dans *Les Fleurs du Mal*, il nous faudrait l’envisager dans *Le Spleen de Paris* où son usage est plus fréquemment avec la mise en scène des plusieurs personnages. Toutefois, ce faisant, nous risquerions de nous écarter de l’itinéraire que nous avons décidé, en nous focalisant excessivement sur la question de l’énonciation. D’ailleurs, dans les poèmes en prose dont la forme ressemble à celle de la nouvelle, l’usage des guillemets n’a pas, autant que dans les vers, de valeurs particulières. Il s’agirait donc, non pas de la typographie ou de l’effet visuel, mais de la

¹ *L’Horloge* (LXXXV), v. 1-4, 9-12 et 21-24.

structure thématique et énonciative aux quelles nous nous intervenons plus loin¹.

¹ Cf. surtout § 2-4. « L'œil regardant et l'œil regardé ».

1-5. Les problèmes de l'espace textuel du poème en prose

1-5-1. La spatialité de la page et le poème en prose

Est-il possible d'imaginer la spatialité textuelle du poème en prose ? Surtout chez un poète comme Baudelaire qui a affirmé que son poème en prose est « sans rythme et sans rime¹ » ? Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la spatialité textuelle du poème est liée étroitement à la structure de la versification même, Par conséquent, un poème dépourvu de ses structures principales, mètres et strophes, semble pouvoir difficilement s'ancrer dans la spatialité de la page.

Toutefois, les chercheurs comme David Scott ont éclairé sur quelques points cette question complexe et subtile². Comme l'explique ce critique, Aloysius Bertrand, inventeur selon Baudelaire de ce genre poétique, a déjà témoigné de cette relation paradoxale entre le poème en prose et la spatialité textuelle. Il a laissé pour l'imprimeur de son recueil, qu'il n'a pas pu publier de son vivant, une note sur la mise en page de ses poèmes en prose :

Règle générale. — Blanchir comme si le texte était de la poésie. [...]

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

¹ *Le Spleen de Paris*, « À Arsène Houssaye », OC I, p. 275.

² Il s'agit surtout de ses deux travaux : David Scott, « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, n° 59, 1984, pp. pp. 295-308 ; *Pictorialist Poetics : Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 1988.

strophes en vers.

[...] [Pour les] pièces qui ne sont pas comme mes précédentes régulièrement coupées en couplets [...], M. le Metteur en pages blanchira les pièces comme il le jugera convenable d'après les indications du manuscrit. [...]

Je le prie de ne pas oublier de placer dans la mise en page les étoiles que j'ai figurées dans le manuscrit entre les *couplets* de quelques pièces, et qui indiquent qu'il faut en outre un *double blanc*¹.

Ainsi Bertrand insiste-t-il sur la nécessité du blanc dans ses poèmes en prose qui leur donne l'apparence d'un poème et souligne leur structure de couplets, dans laquelle la division s'établit à deux niveaux en vertu des étoiles. Rappelons en passant qu'un procédé semblable est utilisé par Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* avec la division en strophes et celle en parties marquées d'un chiffre romain.

En présentant cette citation, David Scott fait remarquer à très juste titre le soin que Bertrand portait à l'effet spatial : « Bertrand savait qu'il pouvait effectivement isoler certaines images ou certains groupes d'images par l'utilisation de caractères de taille différente et que les moindres indications typographiques (étoiles, astérisques) pouvaient signifier d'importants développements². » Et il développe son idée sur l'effet spatial de Bertrand, insistant sur l'encadrement et le blanc : « Quant à la "spatialisation" du texte bertrandien, elle se manifeste surtout par la présentation d'unités formelles en unités visuelles. D'abord, le texte se présente sous une forme de bloc intégral, le plus souvent visible dans sa totalité et entouré par les marges blanches de la page. Ainsi, le format caractéristique des textes de *Gaspard de la nuit*, qui consiste en une épigraphe (parfois deux) suivie de plusieurs versets ou *couplets* (le plus souvent six), a été choisi sans doute pour son profil carré et facilement encadré par les marges de la feuille. L'intrusion de l'espace à l'intérieur du texte est aussi très importante³. » De même, Max Milner juge que « Aloysius Bertrand avait parfaitement conscience de l'importance de

¹ « Instruction à M. Le Metteur en pages », dans Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, édition établie par Max Milner, « Collection poésie », Gallimard, 1980, pp. 301-302.

² David Scott, « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *op. cit.*, p. 300.

³ *Ibid.*

ces blancs, qui donnent à ses poèmes leur allure elliptique et lacunaire¹. »

Cet intérêt pour la structuration spatiale apparaît aussi nettement dans les poèmes en prose des poètes postérieurs. Par exemple, ceux de Rimbaud, que David Scott rapproche de ceux de Bertrand : « On a l'impression, face aux *Illuminations* comme devant les poèmes de *Gaspard*, que le texte est essentiellement une page, et, en effet, il n'y a que six ou sept textes (sur quarante-deux) qui font plus d'une page (et ils ne le font que de quelques lignes), si on met à part le petit groupe de textes composites (« Vies », « Phrases », « Veillées », « Enfance » et « Jeunesse ») qui sont divisés en plusieurs courts morceaux². » Mais la poésie rimbaldienne est typographiquement structurée moins par le blanc que par la ponctuation de tirets et de points-virgules ; ainsi David Scott poursuit : « Au lieu d'être toujours séparées par l'intrusion régulière de blancs à l'intérieur du texte, les images des *Illuminations* seront souvent "espacées" par la ponctuation et surtout par l'utilisation, très systématique chez Rimbaud, de tirets et de points-virgules³. » En outre, Jean-Luc Steinmetz développe un pareil point de vue, dans sa préface pour *Le Spleen de Paris*, où il compare les poèmes en prose de Baudelaire et de Rimbaud : « Dans l'un et l'autre cas, le formatage est fait selon des alinéas (rien, par conséquent, des couplets à la Bertrand), mais ceux de Rimbaud sont moins soumis à un principe de développement linéaire. Le tiret y intervient abondamment — et quelques irrégularités syntaxiques imprévisibles⁴. »

On pourrait sans doute classer ces trois poètes — Bertrand, Baudelaire et Rimbaud — dans un même chemin de développement formel du poème en prose, mais il faudrait également considérer la différence entre les traits propres à chaque poète et qui ne peuvent pas se ramener à une seule catégorie. Voici le jugement de David Scott sur le peu d'importance de l'effet visuel du poème en prose de Baudelaire, par rapport à ceux des deux autres poètes : « Le rôle joué par les arts visuels dans les poèmes en

¹ Max Milner (éd.), *Gaspard de la nuit*, *op. cit.*, p. 27.

² David Scott, « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *op. cit.*, p. 302.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Luc Steinmetz (éd.), *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2003, p. 52.

prose de Baudelaire a été, il nous semble, beaucoup moins important que chez Bertrand et Rimbaud, ou même chez Baudelaire poète en vers. Quoique certains des *Petits Poèmes en prose* aient été dédiés à des artistes tels que Manet ou Stevens ou évoquent parfois des images assez plastiques, ni la structure des textes ni leur tonalité d'ensemble ne suggèrent une inspiration profondément visuelle¹. »

Il ressort de ces opinions que la spatialité joue un faible rôle dans les poèmes en prose de Baudelaire, à l'inverse de ce dont témoignent ses poèmes versifiés. Toutefois, il ne serait pas inutile de faire une enquête pour savoir s'ils ne comportent pas quelques particularités visuelles, même si elles sont très subtiles, et dans ce cas, pour déceler la mutation chronologique de leur tendance. Nous pensons pour notre part que les poèmes en prose de Baudelaire entretiennent quelques rapports avec l'espace visuel, lesquels possèdent partiellement les affinités avec le couplet bertrandien.

1-5-2. L'effet visuel dans les poèmes en prose baudelairiens

Les poèmes en prose de Baudelaire possèdent-ils les traits stylistiques et typographiques que nous avons étudiés dans les chapitres précédents à propos de ses vers ? — D'abord, contrairement aux formes poétiques comme le sonnet ou l'ode, le poème en prose est un genre qui est « sans rythme et sans rime », si l'on croit en ce que le poète écrit dans la dédicace à Arsène Houssaye lors de la publication dans *La Presse* du 26 août 1862. Dans la totalité des genres poétiques, le poème en prose s'oppose à ces formes versifiées, et on pourrait le définir comme le poème, dont certains cadres formels fixes sont ôtés. Pourtant, un des premiers poèmes en prose, *La Chevelure* (qui sera nommé *Un hémisphère dans une chevelure* (SP-XVII)) se compose de sept paragraphes, dont la longueur, sauf le dernier qui crée par sa brièveté l'effet de chute,

¹ David Scott, « La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *op. cit.*, p. 296, note 9.

est presque égale, comme les strophes du poème versifié de même titre ; de plus, chaque paragraphe, ou « couplet » à la manière de Bertrand, renvoie à la strophe correspondante de son doublet en vers qui comprend donc le même nombre de strophes. On pourrait ainsi considérer, à l'encontre de l'opinion de Jean-Luc Steinmetz, que la composition de *La Chevelure* en prose est très proche de celle du poème en prose de Bertrand. En outre, *Le Crépuscule du soir* (SP-XXII) et *La Solitude* (SP-XXIII) se montrent, dans leur version de 1855, 1857 et 1861, comparables à un sonnet, en ce qu'ils se composent de quatre paragraphes courts. J. A. Hiddleston rapproche aussi de la rigueur formelle du sonnet les premiers poèmes en prose de Baudelaire, en y joignant *L'Invitation au voyage* (SP-XVIII) :

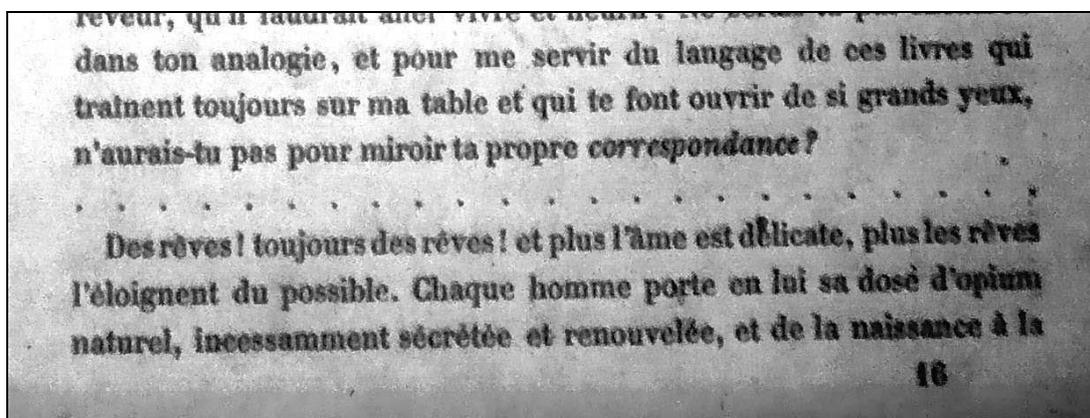
la structure quasi strophique des premiers poèmes cède la place à diverses sortes de structures, qui, bien que moins identique à l'égard du rythme, reste bien unifiées et montre l'évidence de la rigoureuse structure « pythagorique » du sonnet. La répétition dans *Un hémisphère dans une chevelure* et dans *L'Invitation au voyage* avec leurs paragraphes consécutifs débutant avec « Dans l'océan de ta chevelure », « Dans les caresses de ta chevelure », « Dans l'ardent foyer de ta chevelure » et « Un pays de Cocagne », « Un vrai pays de Cocagne », possède un effet d'harmonie et d'incantation semblable à celui du refrain se répétant, qui, comme nous l'avons vu, peut être quelque peu en désaccord avec la tonalité du poème. Mais cette structure très évidente disparaît aussitôt¹.

Ainsi, même au point de vue de l'anaphore, c'est-à-dire de la réitération de la phrase, les premiers poèmes en prose de Baudelaire ont quelques affinités avec les couplets bertrandiens. Sans doute peut-on y ajouter un autre exemple : c'est les deux premiers paragraphes d'*À une heure du matin* (SP-X) publié en 1862, qui commencent tous deux par « Enfin ! ». Mais les poèmes en prose après 1863 sortent tout à fait, à l'exception

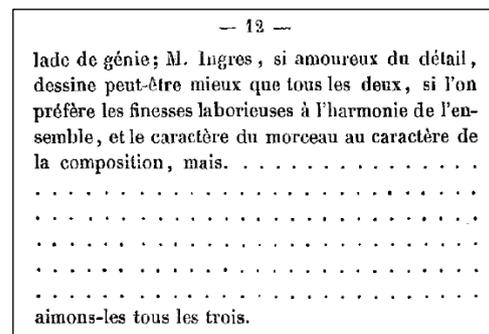
¹ C'est nous qui traduisons. Voici le texte original : « the quasi-stanzaic structure of the early poems gives way to a different kind of structure, which, though less rhythmically uniform, remains tightly knit, and shows evidence of that rigorous 'pythagorean' structure of the sonnet. The repetitions in 'Un hémisphère dans une chevelure' and 'L'Invitation au voyage' with their successive paragraphs beginning with 'Dans l'océan de ta chevelure', 'Dans les caresses de ta chevelure', 'Dans l'ardent foyer de ta chevelure', and 'Un pays de Cocagne', 'Un vrai pays de Cocagne', have an effect of harmony and incantation similar to that of a recurring refrain, which, as we have seen, may be at some slight variance with the tone of the poem ; but this very obvious structure soon disappears. » (J. A. Hiddleston, *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, Oxford University Press, 1987, p. 80.)

d'*Un cheval de race* (SP-XXXIX), du système du couplet selon Bertrand¹.

D'autre part, peut-on trouver dans les poèmes en prose quelque système qui peut s'approcher de celui de la division en parties que nous avons constatée dans les poèmes versifiés comme *Le Cygne* ou *Le Voyage*? — Tandis que Baudelaire compose à partir de 1859 plusieurs poèmes versifiés en usant de la division en parties, il ne fait jamais, dans les poèmes en prose, appel à cette organisation formelle. On peut relever pourtant une seule exception ; la première version en 1857 dans *Le Présent* de *L'Invitation au voyage* contient une ligne pointillée pour isoler le dernier paragraphe :



Or, on pourrait rapprocher cet usage de ligne pointillée de celui dans le *Salon de 1845* :²



Ici, les lignes pointillées semblent exprimer, comme l'indique Claude Pichois, « un peu trop visiblement la réticence ou l'admiration³ ». Mais dans le poème en prose, cette suspension préparerait l'explosion ironique du désespoir

¹ J. A. Hiddleston écrit : « “Un cheval de race” publié en 1864, avec son interaction entre les phrases sur le temps et l’amour — “Le Temps et l’Amour l’ont marquée de leurs griffes”, “Le Temps n’a pu rompre l’harmonie pétillante de sa démarche [...] L’Amour n’a pas altéré la suavité de son haleine d’enfant”, “Le Temps et l’Amour l’ont vainement mordue à belles dents” — est le seul, parmi les derniers poèmes, qui emploie une telle structure strophique de répétition [...]» C’est nous qui traduisons. Voici le texte original : « “Un cheval de race” published in 1864, with its interplay of sentences about time and love — “Le Temps et l’Amour l’ont marquée de leurs griffes”, “Le Temps n’a pu rompre l’harmonie pétillante de sa démarche [...] L’Amour n’a pas altéré la suavité de son haleine d’enfant”, “Le Temps et l’Amour l’ont vainement mordue à belles dents” — is the only one of the later poems to employ anything like a stanzaic pattern of repetition[...]. » (J. A. Hiddleston, *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, *op. cit.*, pp. 80-81.)

² OC II, p. 357.

³ OC II, p. 1269.

dans le paragraphe qui la suit : « Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. [...] » En tant que tentative d'inscrire la visualité dans la prose, cette utilisation de la ligne pointillée est remarquable. Mais elle est distincte de la division en parties, qui exprime de manière beaucoup plus intense la structure binaire ; la ligne pointillée ne montre pas autant de contraste¹. D'ailleurs, cette ponctuation disparaîtra dans la version suivante parue dans la *Revue fantaisiste* en 1861.

Finalement, il reste la question portant sur la ligne de blanc. Baudelaire la désigne dans les épreuves des *Fleurs du Mal*, « Alinéa » ; la ligne de blanc, qui sépare des strophes ou des blocs de vers, correspondrait à l'alinéa qui sépare les paragraphes de la prose. Parmi les poèmes en vers, plusieurs ne se composent que d'un seul bloc, comme *Une gravure fantastique* (LXXI), *Spleen* (LXXVII) ou *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* (XCIX) que nous avons étudiés dans le chapitre précédent. Parmi les poèmes en prose, un ne possède aucun alinéa, et se compose en un seul paragraphe : c'est *Le Port* (SP-XLI). Cette absence d'alinéa crée un effet de condensation en accord, nous semble-t-il, avec l'unité de la scène qui se place au port, mais aussi, contrairement aux deux derniers poèmes cités, avec l'atmosphère harmonieuse qu'induit la contemplation de ce lieu spécifique.

Il serait possible de créer un autre effet visuel en soulignant l'écart entre les strophes par un espace largement ouvert exprès, non seulement dans les poèmes en prose qui se composent de couplets bertrandiens comme *Un hémisphère dans une chevelure*, mais aussi dans d'autres poèmes qui ne sont pas divisés régulièrement. Hiddleston commente ainsi les blancs entre les paragraphes dans *Le Désespoir de la vieille* (SP-II) :

Leur effet est encore plus fort quand ils sont bien posés typographiquement ayant une page entière, au lieu d'être divisé entre deux pages, ou bien coupé au milieu d'un paragraphe. *Le désespoir de la vieille*, dont les paragraphes dans la publication originale étaient séparés par le double blanc, est un des meilleurs exemples².

¹ Au point de vue chronologique, il se peut que cette ligne pointillée utilisée en 1857 ait donné lieu aux poèmes en vers d'après 1859 de se construire autour de la division en parties.

² C'est nous qui traduisons. Voici le texte original : « Their effect is much stronger when they are well

Certes, comme le dit Hiddleston, l'espace a pour effet de donner au texte l'apparence d'un poème, et d'accentuer la signification contextuelle produite par la division en paragraphes. Pourtant, en réalité, on ne peut pas constater l'« espace double » tel que ce critique l'indique, ni dans la première publication du *Désespoir de la vieille* sur *La Presse* en 1862, ni dans l'édition originale des *Petits Poèmes en prose* en 1869¹. C'est plutôt dans les autres poèmes que l'on peut rencontrer cette sorte d'espacement, d'après notre investigation portant sur la mise en page des poèmes en prose dans la presse quotidienne et les revues. Nous mettons en annexe une liste concernant la mise en page de chaque publication des poèmes en prose de Baudelaire².

D'après notre recherche, la plupart des poèmes en prose sont publiés sans espacement. Ce n'est que dans *Fontainebleau* de 1855 et *Revue fantaisiste* de 1861 que l'espacement entre les paragraphes des poèmes en prose est redoublé de manière assez évidente pour que l'on peut y admettre la différence avec la mise en page des autres textes publiés ensemble. À part cela, on peut apercevoir des espacements, dans quelques publications telles que *Le Figaro* au 14 février 1864. Mais, l'intention de l'éditeur ne semble pas très claire ; on pourrait supposer que c'est la nécessité technique contingente pour remplir d'une certaine quantité de texte toute la colonne de la feuille, qui exige de telles dispositions. Cependant, même les deux publications littéraires, *Fontainebleau* et *Revue fantaisiste*, n'ont pas non plus de place privilégiée, car il n'est pas certain que Baudelaire ait donné ses indications sur la mise en page de ses poèmes. Le plus vraisemblable est que Fernand Desnoyers et Catulle Mendès, éditeurs respectifs des deux publications, se sont fondés sur leur propre jugement, avec l'approbation implicite de Baudelaire à travers le processus de sa correction de ses épreuves. Enfin, nous devons en rester au niveau de supposition quant à l'attitude des milieux littéraires

set out typographically and given a page to themselves, instead of being divided between pages or even in the middle of paragraphs. "Le Désespoir de la vieille", whose paragraphs in the original publication were separated by a double space, is one of the finest example." (J. A. Hiddleston, *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, *op. cit.*, p. 81.)

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. IV, *Petits Poèmes en prose*, Michel Lévy Frères, 1869. (Cote de la Bibliothèque nationale de France : [RES P- Z- 1746 (4)])

² Cf. Annexe 3. « La mise en page des poèmes en prose dans leur publication sur les revues et les presses ».

de ce temps-là vis-à-vis de la mise en page du poème en prose.

Contrairement à ce qu'impliquait la publication dans les deux ouvrages collectifs, le choix de publier ses poèmes en prose dans les quotidiens comme *La Presse*, présupposait une mise en page très serrée, ordinairement destinée au « feuilleton ». Baudelaire a lui-même considéré au moins une fois ses poèmes en prose comme une sorte de « Variétés¹ », rubrique de la presse quotidienne racontant de petits événements de chaque jour. Mais en même temps, il pensait à les publier dans des revues artistiques comme *Le Présent* ou *L'Artiste*. Cette intention du poète est constatée par une lettre à Arsène Houssaye, où il écrit : « Votre idée de placer les choses alternativement dans *L'Artiste* et *La Presse* me sourit beaucoup². » Il lui convient de publier ses poèmes en prose dans ces deux média, dont l'écriture, la typographie et les lecteurs sont très différents. Peu importe, pour le poète, le genre éditorial, dans lequel il fait paraître ses poèmes en prose ; il semble chercher une nouvelle figure du poème indépendante des conditions de la publication, y comprise celle de la mise en page. Une déclaration comparable se rencontre sous la plume du poète en 1862 : « Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper ou nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture³ ».

Dans ce contexte, il est intéressant d'observer que dans *L'Artiste* même, Henri Cazalis a fait paraître ses poèmes en prose à la manière du Baudelaire de 1857, quand celui-ci écrivait *La Chevelure* ou *L'Invitation au voyage* en prose⁴. Les poèmes en prose de Cazalis, dont le thème n'est autre que la recherche lyrique de l'infini, thème principal aussi chez Baudelaire, comportent des espacements tout à fait visibles entre les paragraphes, alors que Baudelaire publie, dans le numéro suivant de la même revue, trois poèmes en prose sans espacement : *Une mort héroïque* (SP-XXVII), *La Fausse*

¹ « J'espérais toujours que *La Presse* commencerait mon *Variétés* ». (« Lettres à Arsène Houssaye, 18 août 1862 », *CP/II*, p. 255.)

² « Lettre à Arsène Houssaye, vers le 20 décembre 1861 », *CP/II*, p. 196.

³ *OCI*, p. 275.

⁴ *L'Artiste*, 1864, tome II, le 15 septembre, pp. 134-135.

Monnaie (SP-XXVIII) et *La Corde* (SP-XXX). Cette disposition semble très bien convenir à des poèmes qui font penser, plus qu'au poème, au conte. Ainsi, Baudelaire semble s'éloigner assez tôt de son premier système du poème en prose, imitant celui de Bertrand, mais imité maintenant lui-même par les jeunes poètes. Après *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude* publiés en 1855 et *La Chevelure* en 1857, il n'y a, chez Baudelaire, plus de poèmes en prose qui se composent en couplets (bien que, selon Hiddleston, *Un cheval de race* soit aussi exceptionnel). Ce fait est très compréhensible pour un poète qui voulait être original et à qui Flaubert a assuré : « Vous ne ressemblez à personne (ce qui est la première de toutes les qualités)¹. » Le poète ne pouvait pas, nous semble-t-il, rester dans l'état de sa première écriture, compte tenu de la formation de « l'école Baudelaire » en ses dernières années, comme en témoigne ce Cazalis qui a écrit aussi des poèmes en prose ; à quoi Baudelaire réagit : « Depuis quelques années je surprenais, çà et là, des imitations et des tendances qui m'alarmaient. Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible ; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe². » S'il a entrepris son poème en prose à partir d'un modèle bertrandien, considéré déjà comme « poème », ce n'était que pour le dépasser et élargir le cadre de définition d'un genre littéraire. Car Baudelaire semble avoir déplacé, dans les poèmes en prose, la problématique du cadre formel vers celle de la thématique du cadre. A cette question nous consacrerons la deuxième partie de la présente recherche.

1-5-3. L'effet de totalité d'un poème

Alors le « cadre » formel n'existe-t-il pas dans les poèmes en prose de Baudelaire ?
— Malgré l'absence de la strophe et du mètre, l'autonomie du poème en tant qu'*un*

¹ « Lettre de Gustave Flaubert à Charles Baudelaire, le 13 juillet 1857 », dans *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, *Études baudelairiennes*, IV-V, Neuchâtel : À la Baconnière, p. 150.

² « Lettre à Madame Aupick, 5 mars 1866 », *CP/II*, p. 625.

poème semble y être conservée. À la différence des poèmes de Rimbaud par exemple, conçus souvent fragmentés, on ne trouve dans ceux de Baudelaire que la structure qui possèdent un commencement et une fin.

Cela n'est pas du tout étonnant que, pour ce poète qui a traduit les œuvres d'Edgar Allan Poe, l'unité de l'œuvre fût un de ses enjeux les plus importants. Rappelons-nous ses remarques célèbres sur « la *totalité* de l'effet » dans son étude sur l'écrivain américain :

Je recours naturellement à l'article intitulé : *The Poetic Principle*, et j'y trouve, dès le commencement, une vigoureuse protestation contre ce qu'on pourrait appeler, en matière de poésie, l'hérésie de la longueur ou de la dimension, — la valeur absurde attribuée aux gros poèmes. « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes. » [...] Voilà évidemment le poème épique condamné. Car un ouvrage de cette dimension ne peut être considéré comme poétique qu'en tant qu'on sacrifie la condition vitale de toute œuvre d'art, l'Unité ; — je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression, de la *totalité* de l'effet, comme je l'ai déjà dit quand j'ai eu à comparer le roman avec la nouvelle. Le poème épique nous apparaît donc, esthétiquement parlant, comme un paradoxe¹.

Certains critiques comme Suzanne Bernard rapprochent justement cette notion d'« unité » de la structure compacte des poèmes en prose de Baudelaire : « Cette définition du poème comme un *tout*, dont les caractères essentiels sont l'unité et la concentration, il semble qu'on puisse tout particulièrement l'appliquer au poème en prose qui, n'ayant pas recours au pouvoir incantatoire des vers pour provoquer l'ébranlement poétique, doit agir par sa seule densité, par sa fulgurance sans défauts². » En outre, cette unité dépend aussi, à notre avis, de certains traits formels tels que « titre », « dédicace » et « narration » qu'il nous faut examiner en détail.

Comme un des éléments garantissant cette « totalité », chaque poème possède son titre. Tous les cinquante poèmes en prose du *Spleen de Paris* possèdent leur propre titre qui leur permet de se distinguer l'un de l'autre, tandis que parmi *Les Fleurs du Mal*, neuf

¹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, IV, OC II, p. 332.

² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 439.

poèmes sont sans titre¹. Certes, parmi les publications dans les revues, on trouve une seule exception, qui est celle du 14 juin 1863 dans *Le Boulevard*, où le poème n'y est indiqué que par le chiffre [I]. Mais il sera finalement nommé *Les Bienfaits de la lune*, ce que nous savons par la liste des titres des poèmes en prose dressée par la main même du poète². D'ailleurs, dans *Les Fleurs du Mal*, quatre poèmes sont intitulés « Spleen », tandis que le titre de chaque poème en prose est unique et identifiable. L'importance du titre paraît évidente aussi par cette liste de la main du poète pour énumérer plus de cent poèmes déjà faits ou à faire³.

On peut relever, autre élément du cadre formel qui confine au titre, la dédicace : *La Corde* (SP-XXX) dédié à Édouard Manet, *Le Thyrses* (SP-XXXII) à Franz Listz et *Les Bons Chiens* (SP-L) à Joseph Stevens, ainsi que la préface-lettre destinée à Arsène Houssaye. Ces références aux personnes réelles permettent d'associer le poème au contexte particulier que constitue la relation entre l'auteur et le dédicataire ; autrement dit, la dédicace unifie tout le poème conçu comme *un* don à une personne réelle. L'usage de la dédicace est en fait plus fréquent dans les nouveaux poèmes de la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, dont la composition est contemporaine de celle des poèmes en prose. La dédicace à Victor Hugo dans *Le Cygne* et celle à Maxime Du Camp dans *Le Voyage* sont susceptibles en particulier d'être considérées comme des indices indispensables pour déchiffrer ces poèmes.

L'unité de narration aussi renforce l'effet de totalité d'un poème. Alors que le blanc du poème en prose de Bertrand donne, comme l'indique Max Milner, « à ses poèmes leur allure elliptique et lacunaire⁴ », la narration de celui de Baudelaire maintient le plus souvent sa continuité du début jusqu'à la fin du poème. La fameuse image des

¹ *J'aime le souvenir de ces époques nues...*(V), *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne...*(XXIV), *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle...*(XXV), *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...*(XXVII), *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...*(XXXII), *Je te donne ces vers afin que si mon nom...*(XXXIX), *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...*(XLII), *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...*(XCIX), *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...*(C).

² Possession de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, cote alpha 9022. La photocopie est imprimée dans *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2003, p. 58.

³ Voir OC I, pp. 366-368.

⁴ Milner (éd.), *Gaspard de la Nuit*, *op. cit.*, p. 27.

« fragments » (« Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part¹. ») ne concerne en réalité que la division en pièces, et le poète ne conseille jamais de couper en deux un poème. S'il y a des « soubresauts » (« pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience² »), ils témoignent eux-mêmes de la continuité de la narration ; le discours montre toujours sa propre logique, malgré sa manière obscure. Il s'agit donc moins d'une fragmentation que d'une sinuosité dans la continuité du discours. Dans les poèmes en prose de Baudelaire, la discontinuité est amenée plutôt par l'insertion inattendue du discours direct comme dans *La Soupe et les nuages* (« — Allez-vous bientôt manger votre soupe, s... b... de marchand de nuages ?³ ») ou surtout comme dans le dialogue de *L'Étranger*. Michel Sandras considère justement que, pour donner à l'œuvre l'unité en tant que poème, les poètes qui composent les poèmes en prose « en accord[ent] beaucoup d'attention à la clôture des texte. Le souci de la clausule est aussi bien sensible dans le récit et la “moralité” (Baudelaire, Max Jacob), que dans la description (Ponge)⁴. »

À ce souci de l'unité du poème semble s'opposer un des titres généraux que Baudelaire avait provisoirement conçu : « la lueur et la fumée⁵ », combinaison de deux substances qui ne possèdent pas de contour net⁶. Mais nous pourrions résoudre cette contradiction en considérant les poèmes en prose comme portés par une dialectique de la solidité et de la fluidité. C'est la totalité de l'œuvre qui, comme des marges entourent le texte dans la page, encadre et soutient, de l'extérieur, l'élasticité de l'organisation interne des poèmes en prose qui ne possèdent ni strophes ni rimes.

¹ *Le Spleen de Paris*, « À Arsène Houssaye », OC I, p. 275.

² *Ibid.*, OC I, pp. 275-276.

³ *La Soupe et les nuages* (SP-XLIV), OC I, p. 350.

⁴ Michel Sandras, *Lire le Poème en prose*, Dunod, 1995, p. 97.

⁵ « Je crois que j'ai enfin trouvé un titre qui rend bien mon idée : LA LUEUR ET LA FUMÉE / POÈME EN PROSE / au minimum quarante poèmes, au maximum, cinquante. » (« Lettre à Arsène Houssaye, vers le 20 décembre 1861 », CP/II, p. 197.)

⁶ D'ailleurs, les mots « fantôme » et « fantasmagorie », que Baudelaire a utilisés à plusieurs reprises pour désigner l'essence poétique, désignent aussi des présences sans contour fixe.

1-5-4. La composition d'un recueil

Il est intéressant de constater que, dans les poèmes en prose de Baudelaire, l'unité formelle n'apparaît que comme l'unité d'un poème. De même que la structure interne de chaque poème est libre, sans rimes et sans strophes, de même la relation extérieure du poème aux autres poèmes est flexible. A ce propos, relisons la dédicace à Arsène Houssaye :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part¹.

Ici, il faut bien distinguer deux niveaux de totalité de l'œuvre. L'auteur ne parle pas de la structure interne de chaque pièce. On peut penser, selon Baudelaire, comme une colonne vertébrale la combinaison de plusieurs poèmes qui se font un ensemble dans le cas de la publication. Chaque poème est ici comparé avec une seule vertèbre, image qui n'est plus divisible. On peut distinguer deux niveaux de structuration : la structure à l'intérieur du poème et celle des poèmes considérés dans leur ensemble. Malgré le manque de la construction de rime et de strophe, l'unité de chaque pièce est assez solide. Cela permet de reconstituer librement la structure externe. Par surcroît, faute d'une forme définitive à atteindre, on peut augmenter sans limite le nombre de poèmes. Sur ce point, *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* montrent un contraste remarquable. D'une part, à propos des *Fleurs du Mal*, Baudelaire écrit en 1861 :

¹ *Le Spleen de Paris*, « À Arsène Houssaye », OCI, p. 275.

Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi¹.

D'autre part, il écrit ceci à propos des poèmes en prose, l'année suivante :

Il n'est pas étonnant que je vous tourmente pour essayer un ouvrage de moi à *La Presse*. J'ai bien d'autres choses en tête que les *Poèmes*, et le *Villemain*. Tout pourrait se morceler. J'ai trouvé deux titres nouveaux : / *Fusées et Suggestions*. / *Soixante-six Suggestions*².

Puisque « tout pourrait se morceler », le chiffre « Soixante-six » n'est que provisoire et insignifiant. On pourrait l'augmenter jusqu'à l'infini comme le poète le prétend :

J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope pût bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666...³

Certes, à la fin de sa vie, en 1865, le poète semble s'efforcer contrairement d'établir une structure globale qui donne l'ordre à ses poèmes en prose :

Les *poèmes en prose* paraîtront dans la seconde partie de cette année, chez Hetzel, sous le titre *Le Spleen de Paris*, pour faire pendant aux *Fleurs du Mal*. / Les fragments qui ont paru étaient disposés sans ordre. Il y aura dans le volume une classification particulière⁴.

Mais cette affirmation pourrait témoigner en réalité de sa considération de ses propres poèmes en prose qui n'étaient que les « fragments », « disposés sans ordre » au moment de leur publication dans les revues ou les presses. De plus, le poète esquisse en 1860 un projet de collaboration avec Méryon, le peintre avec qui il vient d'entretenir une relation amicale, bien que ce projet d'« un texte fait de douze petits poèmes ou sonnets » ou de

¹ « Lettre à Alfred de Vigny, environ 16 décembre 1861 », *CP/II*, p. 196.

² « Lettre à Arsène Houssaye, 18 août 1862 », *CP/II*, p. 256.

³ « Canevas de la dédicace », *OC I*, p. 365.

⁴ « Lettre à Armand Fraisse, 5 avril 1865 », dans Charles Baudelaire, *Nouvelles lettres*, Fayard, présenté et annoté par Claude Pichois, 2000, p. 96.

« méditations poétiques en prose¹ » soit refusé par ce peintre. Et en 1861, Baudelaire porte ce jugement sur la composition de *La Légende des siècles* que Victor Hugo a publié en 1859 :

Or, pour en revenir à *La Légende des siècles*, Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. D'abord les poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie. Ceci est déjà une considération importante, qui témoigne d'une connaissance absolue de tout le possible de la poésie moderne².

Chaque composante contient, malgré sa brièveté, une intensité extraordinaire ; ce fait s'accorde à la théorie que Baudelaire a formulée sous le couvert de Poe. De plus, la succession de ces poèmes brefs permet de constituer un seul poème épique. S'il s'agissait d'un recueil de poèmes d'amour, sa composition reposerait naturellement sur plusieurs poèmes courts comme le sonnet. Mais le genre épique est normalement construit par une longue suite de vers. L'application par Victor Hugo de la manière moderne au genre traditionnel semble, aux yeux de Baudelaire, très convenable aux « lecteurs de son temps ».

Cette tendance à la brièveté était déjà sensible, sans attendre la présentation par Baudelaire de la théorie de Poe, depuis le début du XIX^e siècle dans le domaine de la peinture. On en vient à préférer de plus en plus, plutôt que le grand tableau relevant du genre historique favorisé par les pouvoirs de l'époque, les petits tableaux de paysage ou de mœurs plus propre à décorer le foyer de la famille bourgeoise. Les critiques d'art de Baudelaire témoignent aussi de cette préférence nouvelle : « Hélas ! que faire de ces gros tableaux italiens ? — nous sommes en 1845 — nous craignons fort que Schnetz en fasse encore de semblables en 1855³. » Et dans un autre passage : « Pourquoi donc M.

¹ « M. Méryon a repoussé avec une espèce d'horreur l'idée d'un texte fait de douze petits poèmes ou sonnets ; il a refusé l'idée de méditations poétiques en prose. » (« Lettre à Auguste Poulet-Malassis, 11 mars 1860 », *CP/II*, p. 8.)

² *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo*, *OC II*, p. 140. (Paru en *Revue fantaisiste*, le 15 juin 1861.)

³ *Salon de 1845*, *OC II*, p. 367.

Delaroche a-t-il la maladie des grands tableaux ?¹ » Le petit tableau peut constituer à lui seul un « tout », mais aussi former avec d'autres tableaux un ensemble pourvu d'une intention tout autre et plus globale, comme Baudelaire le fait quelquefois remarquer dans ses critiques d'art : « Deux planches se faisant antithèse. La première : Première invasion du choléra à Paris, au bal de l'Opéra. [...] La seconde, une espèce de bonne mort faisant contraste ;² » et encore : « Description minutieuse de chacune des six planches qui composent le poème et la traduction exacte des légendes en vers qui les accompagnent³. »

Une semblable conception préside, nous semble-t-il, aux « Tableaux parisiens », nouvelle section ajoutée à la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, comme l'explique François-Charles Gaudard : « La structure même de tout recueil de poésie incite à l'analogie avec la peinture. Chaque pièce est en effet généralement affectée d'un numéro de classement et d'un titre. Les entrées dans un livre de poème sont identiques à celles d'une exposition de peinture : les toiles sont numérotées, une liste est à la disposition du visiteur, qui garde le choix entre suivre l'itinéraire programmé par le peintre ou le directeur de galerie ou aller de tableau en tableau au gré de sa fantaisie ou de son inspiration. On se souviendra que l'une des sections des *Fleurs du Mal* est intitulée *Tableaux parisiens*⁴. » Le pluriel du titre traduirait aussi l'intention d'évoquer selon plusieurs points de vue un seul objet, Paris.

Cette section serait même comparable à *La Légende des siècles* sous l'angle de la composition. Pourtant, Baudelaire ne considère pas toujours que le morcellement de l'œuvre soit efficace. Il critique ainsi, dans le *Salon de 1845*, le manque d'unité dans la méthode d'Horace Vernet :

L'unité, nulle ; mais une foule de petites anecdotes intéressantes — un vaste panorama de cabaret ; — en général, ces sortes de décorations sont divisées en

¹ *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle*, OC II, p. 413.

² *L'Art philosophique*, OC II, p. 600.

³ *Ibid.*

⁴ François-Charles Gaudard, « Les cadres de l'ivresse », in *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, éd. Andrée Mansau, Toulouse : Presses Universitaires du Murail, 1999, p. 24.

manière de compartiments ou d'actes, par un arbre, une grande montagne, une caverne, etc. M. Horace Vernet a suivi la même méthode ; grâce à cette méthode de feuilletoniste, la mémoire du spectateur retrouve ses jalons, à savoir : un grand chameau, des biches, une tente, etc... — vraiment c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible¹.

Une structure morcelée n'assure pas toujours, bien entendu, la qualité de la composition de l'œuvre ; pour cela il faut que celle-ci soit organisée selon une intention cohérente du peintre pour montrer l'unité de sa propre subjectivité. Faute de quoi la méthode, comme celle d'Horace Vernet, se ramène à celle d'un « feuilletoniste ». En revanche, dans le même *Salon de 1845*, à la suite de Vernet, le poète apprécie un autre peintre, William Haussoulier, dont il salue « l'arrivée soudaine, inattendue, éclatante² ».

Ces deux femmes, d'une forme délicate, sont vaporeusement, outrageusement blanches ; elles commencent pour ainsi dire à reparaître. — Celle qui est debout a l'avantage de séparer et de diviser symétriquement le tableau. Cette statue, presque vivante, est d'un excellent effet, et sert, par son contraste, les tons violents du premier plan, qui en acquièrent encore plus de vigueur³.

Comme dans les tableaux de Vernet, il y a dans celui de Haussoulier, *Fontaine de Jouvence*, une division assurée, chez le second, par « une statue ». Mais cette division crée, selon Baudelaire, un contraste remarquable d'où apparaît « encore plus de vigueur ». La composition elle-même des commentaires de Baudelaire dans ce *Salon de 1845* met en relief le contraste qu'offrent ces deux peintres, Vernet et Haussoulier, en faisant se succéder deux textes fragmentaires les concernant. Mais le principe de division ne suffit pas, il faut avant tout que l'unité du tableau se fonde sur une intention synthétique. Toujours faute de réelle « composition », Horace Vernet apparaît de nouveau dans le *Salon de 1859* :

Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, telle que nous la voyons, est le résultat de plusieurs

¹ *Salon de 1845*, OC II, pp. 357-358.

² *Ibid.*, p. 407.

³ *Ibid.*, p. 359.

créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante ; ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d'un degré vers la perfection. Tout au contraire, je me rappelle avoir vu dans les ateliers de Paul Delaroche et d'Horace Vernet de vastes tableaux, non pas ébauchés, mais commencés, c'est-à-dire absolument finis dans de certaines parties, pendant que certaines autres n'étaient encore indiquées que par un contour noir ou blanc¹.

Baudelaire critique ici le style du peintre qui, en négligeant la composition totale de l'œuvre, divise en morceaux successifs le tableau qui devrait manifester une unité irréductible. Pour éviter cette erreur, Baudelaire semble proposer deux voies : pour l'une, qu'illustre Haussoulier, la division doit contribuer à la composition de l'ensemble de l'œuvre, voire à produire l'effet de totalité ; pour l'autre, qu'illustre *La Légende des siècles*, chaque élément né de la division doit pouvoir être considéré comme un poème qui possède lui-même son unité, voire son autonomie.

Baudelaire semble avancer cette idée de la composition à partir de sa pratique du poème en prose. Tandis que *La Légende des siècles* agence chaque poème selon la continuité historique et que la composition des *Fleurs du Mal* symbolise le processus d'une vie, de la naissance jusqu'à la mort du poète, les poèmes en prose dénie la nécessité de la composition selon un certain ordre. Comme l'écrit Jean-Luc Steinmetz, Baudelaire introduit dans *Le Spleen de Paris* « un espace-temps irrégulier² ». Le tableau suivant indique la caractéristique des œuvres que nous avons traitées jusqu'ici :

Artiste	Division	Unité de l'ensemble	Unité de chaque partie
Horace Vernet	+		
Haussoulier	+	+	
La Légende des siècles	+	+	+
Les Fleurs du Mal	+	+	+
Le Spleen de Paris	+		+

En 1861, dans sa dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire tend à négliger l'unité de

¹ *Salon de 1859*, OC II, p. 626.

² Jean-Luc Steinmetz (éd.), *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 26.

l'ensemble des poèmes, et semble avoir changé radicalement d'opinion par rapport à 1845, quand il refusait la méthode du feuilletoniste. A défaut de cette unité de l'ensemble, c'est l'unité de chaque partie divisée qui à ses yeux caractérise *Le Spleen de Paris*. Une telle composition par le lien souple de petits morceaux juxtaposés se rencontre souvent dans les œuvres du Baudelaire de cette période. Par exemple, au début de la conclusion d'*Un Mangeur d'opium*, seconde partie des *Paradis artificiels*, Baudelaire définit ainsi les histoires qu'il vient de traduire et de commenter : « Ces longues rêveries, ces tableaux poétiques¹ ». Juste avant, il évoquait à leur propos comme « cette galerie mélancolique de peintures, vastes et mouvantes allégories de la tristesse² ». Ou bien, au dernier chapitre du *Peintre de la vie moderne* qui se compose d'une succession assez libre de treize chapitres, le poète écrit : « Ainsi se continuent, coupées par d'innombrables embranchements, ces longues galeries du high life et du low life³. »

Dans les *Petits Poèmes en prose*, comme le titre le suggère lui-même, chaque pièce est très courte. Pourtant elle possède son unité et crée un univers. Bien que cet univers ne soit que celui qui est entrevu à travers le point de vue d'un narrateur, la superposition des poèmes, voire des points de vue, apporte à la totalité de l'œuvre plus de profondeur. Et si l'on admet que chaque petite pièce possède son infini intérieur, l'ensemble de toutes ces pièces fait entrevoir un infini pluriel, que suggérait déjà un vers du *Gouffre* : « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres⁴ ». Ainsi, les poèmes en prose ne contiennent pas le cadre dans son espace textuel tel que nous l'avons observé dans *Les Fleurs du Mal*, mais deviennent eux-mêmes un cadre qui permet au lecteur d'entrevoir dans son intérieur l'univers interminable, voire « l'infini dans le fini », esthétique principale de la poésie baudelairienne d'après 1857.

¹ *Les Paradis artificiels*, OC I, p. 515.

² *Les Paradis artificiels*, OC I, p. 513.

³ *Le Peintre de la vie moderne*, XIII, « Les voitures », OC II, p. 722.

⁴ *Le Gouffre*, v. 11, OC I, p. 143.

Deuxième partie : la thématique du cadre dans l'espace
représentatif

2-1 La formation de l'esthétique de l'infini dans le fini vers 1857-1861

Nous avons étudié dans la partie précédente l'aspect typographique de la poésie baudelairienne, en nous concentrant surtout sur l'effet d'encadrement produit par la rencontre du blanc et du texte. Si l'on peut observer, lors de la composition de la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, que le poète a une conscience plus aiguë de l'expressivité de la configuration du texte et du blanc, voire de la confrontation du déterminé et du non-déterminé, c'est sans doute parce qu'il élaborait à ce moment-là, comme nous l'avons quelquefois signalé, l'esthétique qu'il a formulée lui-même comme étant celle de « l'infini dans le fini ». Cette idée peut être considérée, d'un certain point de vue, comme résolution dialectique destinée à surmonter l'obsession romantique héritée, portant sur la quête de l'infini. Michel Collot écrit justement : « Une conscience de plus en plus aiguë de notre finitude conduit Baudelaire à réactiver le sens étymologique du mot *horizon*, et à réhabiliter les vertus de la limite. Sans abdiquer totalement l'« aspiration vers l'infini » qui définit l'art romantique, il s'efforce de l'inscrire dans un cadre soigneusement délimité¹. »

Une des pertinences de cette esthétique consiste, nous semble-t-il, dans sa capacité d'associer dans leur plus grande envergure les diverses dimensions de la poésie. Citons à nouveau la lettre à Armand Fraisse du 18 février 1860, où Baudelaire concilie la forme poétique du sonnet et la perception du paysage sous l'idée de « l'infini dans le fini » :

Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le

¹ Michel Collot, *Paysage et poésie – du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 77.

Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. [...] Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?¹

En outre, dans un feuillet de *Mon cœur mis à nu*, écrit vraisemblablement entre 1859 et 1865², le poète semble rapprocher de la même façon les deux dimensions de la poésie :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ?

Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire³.

Deux chiffres ici, douze et quatorze, correspondent à la mesure du mètre et au nombre de vers du sonnet, forme le plus souvent utilisée dans *Les Fleurs du Mal*. Ainsi, en développant son idée de l'« infini diminutif », Baudelaire associe discrètement au spectacle de la mer le cadre mathématique de la forme poétique qui a sa prédilection. Cela ne peut que justifier notre tentative, dans cette deuxième partie, de montrer l'importance de l'idée de « l'infini dans le fini » comme inspiratrice de bien de thèmes de certains nouveaux poèmes des *Fleurs du Mal* et des poèmes en prose.

2-1-1. *Salon de 1859* et *Le Peintre de la vie moderne*

C'est surtout en 1859 que cette esthétique apparaît explicitement. Cette année-là,

¹ *CPI*, p. 676.

² « Ce projet est donc bien attesté : il a occupé l'esprit de Baudelaire de 1859 à 1865, particulièrement en 1861, 1863 et 1865. » (Claude Pichois, « Notice des *Journaux intimes* », *OCI*, p. 1468.)

³ *Mon cœur mis à nu*, XXX, *OCI*, p. 696.

⁴ En commentant cette note de Baudelaire, Claude Pichois a rapproché ces chiffres avec la forme du sonnet : « quatorze vers suffisent à coucher sur un sonnet [...] ». (Claude Pichois, « Baudelaire ou la difficulté créatrice », dans *Baudelaire – études et témoignages*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1967, p. 258.)

le poète rédige, à côté de son travail pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, plusieurs critiques d'art importantes où il développe son esthétique et sa poétique. Sur la question de la périodisation de l'idée de « l'infini dans le fini », Pierre Laforgue s'exprime ainsi : « Cette idée se rencontre souvent chez Baudelaire, elle explique, par exemple, le choix du sonnet, qui semble obéir à une telle exigence de contrainte, ou plutôt de restriction. Mais si elle est présente très tôt dans sa pratique de poète, ce n'est qu'en 1859 que Baudelaire la formule, à propos de Delacroix¹. » Envisageons donc d'abord le *Salon de 1859*, puis *Le Peintre de la vie moderne*, deux critiques d'art les plus remarquables, tant par leur volume que par leur qualité, écrites par le poète en 1859.

C'est dans le *Salon de 1859* que Baudelaire utilise, pour la première et dernière fois, l'expression « l'infini dans le fini », en tentant de définir le talent d'Eugène Delacroix qu'il admire depuis longtemps :

Excellent dessinateur, prodigieux coloriste, compositeur ardent et fécond, tout cela est évident, tout cela a été dit. Mais d'où vient qu'il produit la sensation de nouveauté ? Que nous donne-t-il de plus que le passé ? Aussi grand que les grands, aussi habile que les habiles, pourquoi nous plaît-il davantage ? On pourrait dire que, doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau, l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini².

Dans ce même *Salon de 1859*, ce n'est pas seulement à propos de Delacroix qu'apparaît cette idée. On la rencontre déjà dans le premier chapitre, bien que très brièvement, à travers le contraste entre la grandeur de l'effet et la petitesse du support :

[...] profondeurs fuyantes des aquarelles grandes comme des décors, quoique si petites, nous ne vous contemplerons pas, cette fois du moins. Représentants enthousiastes de l'imagination et des facultés les plus précieuses de l'âme, fûtes-vous donc si mal reçus la première fois, et nous jugez-vous indignes de vous

¹ Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 109.

² *Salon de 1859*, OC II, p. 636.

comprendre ?¹

Ou bien, elle prend une forme plus concrète, appliquée à une partie du paysage dans une peinture de Penguilly :

[...] deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré) [...].²

On ne saurait mieux mettre en valeur la nécessaire fonction du cadre. Après quoi, dans ce même chapitre V, ayant développé son idée en l'appliquant successivement aux tableaux du Salon, le poète conclut son argumentation sur la même idée :

Enfin, si vous avez le temps de retourner au Salon, n'oubliez pas d'examiner les peintures sur émail de M. Marc Baud. Cet artiste, dans un genre ingrat et mal apprécié, déploie des qualités surprenantes, celles d'un vrai peintre. Pour tout dire, en un mot, il peint grassement là où tant d'autres étalent platement des couleurs pauvres ; il sait *faire grand* dans le petit³.

L'idée de « l'infini dans le fini » inspire également, sans doute de manière plus explicite, une autre critique d'art écrite à ce moment : *Le Peintre de la vie moderne*. Transposée dans la dimension du temps, elle est l'âme de la fameuse conception de l'art moderne qui consiste à « tirer l'éternel du transitoire ». Le poète écrit : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » L'art poursuit quelque chose d'éternel, d'infini, mais en même temps il doit contenir ce qui appartient à la modernité, car « [s]ans ce second élément,

¹ *Salon de 1859*, OC II, pp. 609-610.

² *Salon de 1859*, OC II, p. 653. Par ailleurs, juste avant le passage cité, le poète associe encore, en parlant de Penguilly, l'effet d'encadrement dans la peinture et celui que produit l'ouvrage textuel : « Examinez, je vous prie, toutes les petites grisailles qui servent de cadre et de commentaire à la composition principale. Il n'y en a pas une qui ne soit un excellent petit tableau. Les artistes modernes négligent beaucoup trop ces magnifiques allégories du moyen âge, où l'immortel grotesque s'enlaçait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible. [...] Dans les derniers jours de l'an passé, un éditeur de la rue Royale mit en vente un paroissien d'un style très recherché, et les annonces publiées par les journaux nous instruisirent que toutes les vignettes qui encadraient le texte avaient été copiées sur d'anciens ouvrages de la même époque, de manière à donner à l'ensemble une précieuse unité de style, [...] » (OC II, pp. 652-653.)

³ *Salon de 1859*, V, « Religion, histoire, fantaisie », OC II, p. 654.

qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. » Il faut donc, selon Baudelaire, que les artistes, dans leurs créations, associent l'élément éternel à un autre élément transitoire. Telle est la version temporelle de « l'infini dans le fini », conception originellement spatiale et picturale.

Par ailleurs, au niveau de la représentation, on voit Baudelaire élargir le domaine que la formule « l'infini dans le fini » peut concerner. Cette fois, il s'agit de la beauté de la femme, encadrée, mise en valeur par certains objets artificiels. Dans le chapitre intitulé « Eloge du maquillage », nous lisons :

Quant au noir artificiel qui cerne l'œil [...] ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini¹.

Ou bien, dans un autre chapitre sur « Les femmes et les filles », où revient la même idée de « cadre » :

Tantôt, frappées par la clarté diffuse d'une salle de spectacle, recevant et renvoyant la lumière avec leurs yeux, avec leurs bijoux, avec leurs épaules, apparaissent, resplendissantes comme des portraits, dans la loge qui leur sert de cadre, des jeunes filles du meilleur monde².

Cette remarque se poursuit encore dans ce même chapitre :

Elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier ; elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans son cadre. Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie³.

Ainsi l'idée de « l'infini dans le fini » parcourt-elle les deux grands écrits esthétiques de 1859.

¹ *Le Peintre de la vie moderne*, XI, « Eloge du maquillage », OC II, p. 717.

² *Le Peintre de la vie moderne*, XII, « Les femmes et les filles », OC II, p. 718.

³ *Le Peintre de la vie moderne*, XII, « Les femmes et les filles », OC II, p. 720.

Il faudrait toutefois admettre que, dès les années 1840, le poète était parfois attentif, dans sa critique d'art, au rôle du cadre. Ainsi, le *Salon de 1845*, en critiquant Delacroix, évoque le cadre d'un de ses tableaux : « C'est une tête de femme renversée dans un cadre très étroit¹. » Plus loin, à propos de la peinture de Curzon, une autre mention est faite du cadre : « C'est tout simplement un horizon auquel les feuilles et les branchages des premiers plans servent de cadre². » De même, dans le *Salon de 1846* : « M. Diaz est coloriste, il est vrai ; mais élargissez le cadre d'un pied, et les forces lui manquent, parce qu'il ne connaît pas la nécessité d'une couleur générale³. » Toutefois, ces remarques ne sont pas liées à la notion de l'infini, elles ne font que décrire la condition matérielle de chaque tableau sans faire appel à l'imagination.

Quant à la naissance de l'idée de « l'infini dans le fini », elle pourrait remonter à juin 1855, où Baudelaire a écrit, dans *Exposition universelle (1855)* : « M. Delacroix [...] Il a fait (avec quel amour, avec quelle délicatesse !) de charmants petits tableaux, pleins d'intimité et de profondeur⁴. » Mais, avec plus de conscience du poète, l'idée se manifeste en mars 1856, quand il publie sa traduction des nouvelles d'Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*. Dans sa note au début de l'ouvrage, intitulée « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », on peut lire :

L'espace est approfondi par l'opium ; l'opium y donne un sens magique à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité. Quelquefois, des échappées magnifiques, gorgées de lumière et de couleur, s'ouvrent soudainement dans ses paysages, et l'on voit apparaître au fond de leurs horizons des villes orientales et des architectures, vaporisées par la distance, où le soleil jette des pluies d'or⁵.

Cela trouvera une expression plus condensée, dans *Les Paradis artificiels*, publié en janvier et février 1860, mais composé à la fin de 1859 :⁶

¹ *Salon de 1845*, OC II, p. 354.

² *Salon de 1845*, OC II, p. 392.

³ *Salon de 1846*, OC II, p. 453.

⁴ *Exposition universelle*, III, « Eugène Delacroix », OC II, p. 591.

⁵ *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, OC II, p. 318.

⁶ Dans une lettre du poète à Poulet-Malassis du 11 décembre 1859, on peut lire : « Enfin l'Opium va

L'espace s'enfla, pour ainsi dire, à l'infini. Mais l'expansion du temps devient une angoisse encore plus vive ; les sentiments et les idées qui remplissaient la durée d'une nuit représentaient pour lui la valeur d'un siècle¹.

A côté de telles vues portant sur la thématique du paysage et du temps, on rencontre une application de cette conception à la forme littéraire dans la préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*, écrite sans doute au début de 1857 :²

Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats, peut récolter les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux (ceux-là appartiennent à la poésie), mais les plus nombreux et les plus variés, il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est la Nouvelle. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet³.

A partir de tels textes critiques, on peut considérer que l'idée de « l'infini dans le fini », active dès la jeunesse du poète, a commencé à mûrir en 1857, époque où elle est encore incomplètement exprimée. D'un côté, la note pour *Histoires extraordinaires* manque la présence du cadre. De l'autre, dans la préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, qui valorise l'unité et la composition du genre bref de la nouvelle, celle-ci n'est pas nécessairement associée à l'aspiration vers l'infini, bien que soit soulignée l'importance de l'imagination. D'ailleurs, ces deux notes sur Edgar Poe, qui envisagent respectivement la perception du paysage et l'effet spatial de l'ouvrage littéraire, ne tentent pas d'associer les deux domaines différents comme nous l'avons vu dans les textes écrits après 1859. Pour que ces deux perspectives, perçues séparément en 1857, s'unissent, il faut attendre les écrits à partir de 1859⁴.

paraître. » (CPI, p. 625.)

¹ *Les Paradis artificiels*, OC I, p. 481.

² Cette traduction, publiée chez Michel Lévy en 1857, a été achevée au plus tard au mois de février de cette année, comme le laisse entendre une lettre à Mme Aupick : « J'ai fini, archi-fini les *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Je ne sais pas pourquoi Michel ne met pas en vente tout de suite ». (CPI I, p. 370.)

³ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, OC II, p. 329.

⁴ Pierre Laforgue considère que « la notion d'infini telle qu'elle est pensée entre 1859 et 1863 est essentielle à la compréhension de l'œuvre baudelairienne. » (Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 119.)

2-1-2. L'apparition du « cadre » dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*

On peut se demander comment l'idée de « l'infini dans le fini » commence à apparaître dans la création poétique de Baudelaire. Nous avons déjà réfléchi, dans la première partie (surtout dans § 1-2 et § 1-3), au rapport de cette idée avec la forme poétique et la mise en page des poèmes. Mais nous n'avons pas encore suffisamment traité de cette question au niveau de la thématique, sauf dans certains poèmes comme « Le Cadre » où la forme et le thème se mêlent indissociablement. D'où notre question : est-ce toujours en 1859 que l'idée de « l'infini dans le fini » s'affirme, non seulement dans les essais critiques, mais aussi dans la thématique des poèmes ? — Cela semble probable compte tenu de notre analyse jusqu'ici, même si partielle, de quelques poèmes composés à ce moment-là. Mais tentons maintenant de préciser davantage la question de la date, en examinant également les poèmes antérieurs pour y chercher quelque germe de l'esthétique de 1859.

Comme le fait remarquer Richard D. E. Burton, Baudelaire était, dès les premières années de sa carrière artistique, « conscient de la puissance, tant érotique que créatrice, de l'espace clos¹ ». Le jeune auteur de *La Fanfarlo* ne manque pas d'ailleurs d'écrire : « les sentiments intimes ne se recueillent à loisir que dans un espace très étroit². » Dans les premières *Fleurs du Mal*, on peut trouver en effet de nombreux exemples de tels espaces clos et étroits : « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, / Depuis l'éternité je parcours et j'habite³ » ; « Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir / Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse⁴ » ; « Je serai ton cercueil, aimable pestilence !⁵ » ;

¹ Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859 : a study in the sources of poetic creativity*, Cambridge : New York ; Melbourne : Cambridge University Press, 1988, p. 19. Nous traduisons. Le texte original est : « Baudelaire had long been aware of the potency, both erotic and creative, of the enclosed space ».

² *La Fanfarlo*, OCI, p. 576.

³ *Le Mauvais Moine* (IX), v. 9-10.

⁴ *Remords posthume* (XXXIII), v. 3-4.

⁵ *Le Flacon* (XLVIII), v. 25.

« Dans ma cervelle se promène, / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort, doux et charmant¹ » ; « Comme les anges à l'œil fauve, / Je reviendrai dans ton alcôve² » ; « Dans une terre grasse et pleine d'escargots/ Je veux creuser moi-même une fosse profonde³ » ; « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle⁴ » ; « Un malheureux ensorcelé / Dans ses tâtonnements futiles, / Pour fuir d'un lieu plein de reptiles, / Cherchant la lumière et la clé⁵ » ; « Au milieu des flacons, des étoffes lamées / Et des meubles voluptueux, / [...] / Dans une chambre tiède où, comme en une serre⁶ » ; etc. Ou bien, parmi les poésies de jeunesse, on peut lire : « Nous traînons tristement nos ennuis, accroupis / Et voûtés sous le ciel carré des solitudes, / Où l'enfant boit, dix ans, l'âpre lait des études⁷ » ; « Le poète au cachot, débraillé, maladif, [...] Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille, / Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs, / Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !⁸ ». Ainsi, Baudelaire, dès ses premiers poèmes, privilégie la situation de l'homme qui s'enferme dans un espace clos.

Pourtant, la convocation fréquente du cadre étroit possède souvent, dans les premiers poèmes, une connotation négative à l'égard de la créativité imaginative du sujet poétique. Le « je » ou le personnage du poème y est condamné à vivre dans un espace restreint, soit en cherchant en vain à en sortir, soit en se résignant à y loger l'état spleenétique de son âme. Cependant, c'est dans une autre tonalité que le cadre, dans certains nouveaux poèmes, se présente, il se donne comme un objet à contempler à travers lequel le « je » cherche à plonger son regard pour s'enivrer d'une vaste rêverie. Comme si le cadre changeant de nature entre ces deux périodes, il ne fait plus obstacle, désormais, aux activités créatrices de l'homme, il est susceptible de stimuler l'imagination vers la rêverie. Un nouveau poème de 1861, *Paysage*, montre excellemment

¹ *Le Chat* (LI), v. 1-2.

² *Le Revenant* (LXIII), v. 1-2.

³ *Le Mort joyeux* (LXXII), v. 1-2.

⁴ *Spleen* (LXXVIII), v. 1.

⁵ *L'Irrémédiable* (LXXXIV), v. 13-16.

⁶ *Une martyre* (CX), v. 1-2 et 5.

⁷ « *Tous imberbes alors...* » (poème envoyé à Sainte-Beuve), v. 4-6, OC I, p. 206.

⁸ *Sur « Le Tasse en prison » d'Engène Delacroix*, v. 1 et 12-14, OC I, pp. 168-169.

ce changement d'accent de l'esthétique baudelairienne :

Et quand viendra l'hiver aux neiges monotones,
Je fermerai partout portières et volets
Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais.
Alors je rêverai des horizons bleuâtres,
Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres,
Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin,
Et tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.
L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère¹.

On voit ici, dans la seconde partie du poème, deux sortes d'espace ainsi que deux sortes de cadres. Dans l'espace réel le poète s'assure un isolement hermétique en fermant « partout portières et volets », isolement qui lui permet d'évoquer, dans un espace imaginaire issu du cœur concentré, « des horizons bleuâtres, / Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin ». Il peut ainsi se « plong[er] » dans l'univers magique jailli de la stricte claustration volontaire et composé formellement par le cadre second des « horizons bleuâtres ». Sur cette seconde modalité du cadre, Rémi Brague s'explique justement, en citant *Le Voyage*, un des nouveaux poèmes de 1861 : « On ne dépasse pas la nature en la transcendant vers un ailleurs, car cet ailleurs est inaccessible, mais en entourant certains des éléments qui la composent d'un cadre. [...] Ce cadre change la chose telle qu'elle se présente naturellement en une image. L'image est ce qui peut être encadré, et elle n'est rien d'autre que ce qui se laisse encadrer. Ainsi, le souvenir devient image quand il reçoit un cadre : «Faites [...] [p]asser sur nos esprits, tendus comme une toile, / Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizon.»² »

¹ *Paysage* (LXXXVI), v 14-26.

² Rémi Brague, « Le cadre et l'arabesque », dans *Image vagabonde. Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Chatou : Les éditions de la transparence, 2008, p. 109.

De même que dans *Le Voyage*, le cadre qui suggère l'idée de « l'infini dans le fini » se rencontre à plusieurs reprises dans les nouveaux poèmes de 1861. Dans la première partie de *Paysage*, le ciel aperçu entre les tuyaux et les clochers s'approfondit infiniment au point d'abolir, chez qui le contemple, le sentiment du temps : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité¹. » Dans *Les Sept Vieillards*, c'est la cité et ses rues resserrées qui contiennent l'immense rêves : « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant ! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant². » On lit, dans *Rêve parisien*, « Architecte de mes féeries, / Je faisais, à ma volonté, / Sous un tunnel de pierreries / Passer un océan dompté³ ». Dans *Recueillement*, poème non contenu dans la seconde édition, mais écrit en 1861, le soleil couchant agonise dans le cadre courbe d'une arche : « Le Soleil moribond s'endormir sous une arche⁴ ». Dans *Le Gouffre*, paru en 1862, on lit : « Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres⁵ ».

Pour revenir à la question de la chronologie, le texte où l'idée de « l'infini dans le fini » transparaît explicitement pour la première fois dans la thématique, c'est *Un hémisphère dans une chevelure*, poème en prose publié le 24 août de 1857 :

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond [...]

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical [...]

La même perspective structure aussi son double, *La Chevelure*, nouveau poème des *Fleurs du Mal* de 1861, où le « je » s'adresse à la chevelure de l'amante : « Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts » ou « Je

¹ *Paysage* (LXXXVI), v. 7-8.

² *Les Sept Vieillards* (CX), v. 1-4.

³ *Rêve parisien* (CII), v. 37-40.

⁴ *Recueillement*, v. 12, OC I, p. 141.

⁵ *Le Gouffre*, v. 11, OC I, p. 143.

plongerais ma tête amoureuse d'ivresse / Dans ce noir océan où l'autre est enfermé¹ ».

La trajectoire de l'idée se rend surtout évidente si l'on repère chronologiquement l'emploi du mot « cadre » par Baudelaire entre 1857 et 1861. Jusqu'à la première édition, il ne l'a jamais utilisé dans ses poèmes, ni même ses synonymes ; c'est deux mois après la publication des *Fleurs du Mal*, dans deux poèmes en prose, *L'Horloge* et *L'Invitation au voyage*, que figurent pour la première fois des mots dérivés de « cadre ». Dans *L'Horloge*, on découvre « cet aimable cadran » qui deviendra dans les versions suivantes « ce délicieux cadran ». Et *L'Invitation au voyage* s'interroge ainsi : « Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie [...] ». Après ces deux occurrences, *Le Voyage* réclame, sur le placard imprimé en février 1859, des évocations formellement structurées, à travers le quatrain suivant :

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile ;[!]
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leur[s] cadre[s] d'horizons².

Ce « cadre » au singulier sera, dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, au pluriel. Cela est d'autant plus remarquable que la composition de ce poème se complique, passant de cinq à huit parties (cf. § 1-2-1). Ensuite, *Le Masque* publié le 30 novembre 1859 contient les vers suivants :

Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un ton [air] vainqueur :
« La v[V]olupté m'appelle et l'a[A]mour me couronne ! »³

Enfin, un des quatre sonnets de la série, *Un fantôme*, a précisément pour titre « Le Cadre », et date, d'après le manuscrit adressé à Poulet-Malassis, de mars 1860. Ce poème offre, comme nous l'avons vu précédemment, une réflexion sur la forme et le fonctionnement du cadre et de la poésie. Pierre Laforgue écrit, très justement, à propos

¹ *La Chevelure* (XXIII), v. 14-15, 21-22.

² *Le Voyage* (CXXVI), v. 53-56.

³ *Le Masque* (XX), v. 11-13.

de l'ensemble intitulé *Un fantôme* : « On retrouve dans cet ensemble des expressions et des idées qui semblent tout droit sorties du *Salon de 1859*. » De même, Rémi Brague déclare : « Baudelaire exprime ce rôle joué par le cadre avec une clarté parfaite dans un sonnet qui porte ce titre et qui occupe la troisième place dans l'ensemble de quatre pièces "Un fantôme"¹ ». Ainsi, l'idée de « l'infini dans le fini » et la notion de « cadre » qu'elle implique jouent un rôle fondamental dans la thématique des nouveaux poèmes composés entre 1857 et 1861.

2-1-3. Le Temps avec majuscule et l'encadrement

Avec le « cadre », on peut constater l'apparition d'un autre mot qui caractérise les nouveaux poèmes de 1861. Celui de « Temps », avec un « T » majuscule qui en allégorise l'idée. Or, le « temps » avec une minuscule se rencontre 9 fois dans l'édition de 1857, tandis qu'il n'apparaît que 2 fois dans les nouveaux poèmes en 1861. En revanche, le « Temps » avec une majuscule, qui n'apparaît dans la première édition que 2 fois dans *L'Ennemi* (« Le Temps mange la vie² ») et dans *Le Guignon* (« L'Art est long et le Temps est court³ »), se rencontre dans la seconde 4 fois : dans *Un fantôme* (« Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayon, / Qui, comme moi, meurt dans la solitude, / Et que le Temps injurieux vieillard, / Chaque jour frotte avec son aile rude...⁴ »), dans *Le Goût du néant* (« le Temps m'engloutit minute par minute⁵ »), dans *L'Horloge* (« Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup !⁶ ») et dans *Le*

¹ Rémi Brague, *op. cit.*, p. 109.

² *L'Ennemi* (X), v. 12.

³ *Le Guignon* (XI), v. 4.

⁴ *Un fantôme* (XXXVIII), VI, « Le Portrait », v. 8-11.

⁵ *Le Goût du néant* (LXXX), v. 11.

⁶ *L'Horloge* (LXXXV), v. 17-18.

Voyage (« L'un court, et l'autre se tapit / Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste, Le Temps !¹ »). Voici les fréquences dans les deux éditions :

	temps (minuscule)	Temps (majuscule)
101 poèmes de l'édition de 1857	9	2
32 nouveaux poèmes de 1861	2	4

On ne s'étonnera pas que l'emploi de « Temps » avec une majuscule s'accroît conjointement avec celle du mot « cadre », car la notion de temps, au contraire de l'éternité qui, par définition, n'a ni commencement ni fin, se définit par la limite inhérente à l'existence mortelle. Surtout le « Temps » avec une majuscule se manifeste, allégorisé et personnifié dans *Les Fleurs du Mal*, comme un être despotique qui prive l'homme de sa liberté, et se voit ainsi appelé dans *Le Voyage* « ce rétiaire infâme » (v. 119). Ainsi, l'image brutale du « Temps » allégorique figure la restriction, non seulement temporelle, mais métaphysique imposée à la nature humaine. D'ailleurs, la notion du temps enferme l'homme, par sa division en fragments, dans la clôture du présent mesuré par le jour, l'heure, la minute et la seconde. On ne peut jamais vivre que dans la seule seconde actuelle qui est maintenant, et l'on perd à chaque seconde pour l'éternité cet instant précieux, comme l'enseigne exactement *L'Horloge* : « 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 !² » Le « Temps » avec une majuscule, c'est donc aussi un des visages affreux que possède le « nombre », qui a emporté l'existence humaine dans sa chute. Rappelons-nous l'expression par Baudelaire que nous avons déjà citée : « Comment le père *un* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population

¹ *Le Voyage* (CXXVI), v. 114-116.

² *L'Horloge* (LXXXV), v. 9-12.

innombrable de nombres ?¹ » Le « Temps » avec une majuscule chez Baudelaire, c'est donc le temps divisé et transformé en nombres.

Contrairement au « Temps » avec une majuscule qui opère la division effrayante de notre vie, l'usage du « temps » avec une minuscule est plutôt lié, dans *Les Fleurs du Mal*, sinon à « l'éternité », du moins au temps primitif qui n'a pas encore subi le fractionnement corrupteur. Voici toutes les occurrences : « il faut pour tresser ma couronne mystique / Imposer tous les temps et tous les univers² » ; « En ces temps où du Christ florissaient les semailles³ » ; « En ces temps merveilleux où la Théologie / Fleurit avec le plus du sève et d'énergie⁴ » ; « Du temps que la Nature en sa verve puissante / Concevait chaque jour des enfants monstrueux⁵ » ; « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige / Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir⁶ » ; « En ouvrant [...] dans une maison déserte quelque armoire / Pleine de l'âtre odeur des temps, poudreuse et noire, / Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient⁷ » ; « L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes, / Allonge l'illimité, / Approfondit le temps⁸ » ; « Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau / Ouvrira largement ses ailes de corbeau⁹ » ; « Comme au beau temps de notre ivresse¹⁰ ». Mais une telle image euphorique du temps se borne aux poèmes de l'édition de 1857. Dans un nouveau poème de 1861, *De profundis clamavi*, ce « temps » avec une minuscule se dégrade en état mélancolique où l'on se plaint de la lenteur de son dérivement : « Je jalouse le sort des plus vils animaux / Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide, / Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !¹¹ ». En effet, dans les nouveaux poèmes, on ne rencontre que l'usage négativement connoté du mot « temps », soit allégorisé avec la

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* : Victor Hugo, IV, OC II, p. 137.

² *Bénédiction* (I), v. 67-68.

³ *Le Mauvais Moine* (IX), v. 5.

⁴ *Châtiment de l'orgueil* (XVI), v. 1-2.

⁵ *La Géante* (XIX), v. 1-2.

⁶ *Harmonie du soir* (XLVII), v. 1-2.

⁷ *Le Flacon* (XLVIII), v. 3 et 5-7.

⁸ *Le Poison* (XLIX), v. 6-8.

⁹ *Brumes et pluies* (CI), v. 7-8.

¹⁰ *Le Vin de l'assassin* (CVI), v. 20.

¹¹ *De profundis clamavi* (XXX), v. 12-14.

majuscule, soit métaphorisé en l'« écheveau » d'une impuissance léthargique, soit encore, dans *Le Voyage*, « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !¹ », où la formule, « il est temps », qui dit l'hâte du départ, révèle de ce temps l'intime vérité qui est la mort.

On ne saurait s'étonner de l'importance croissante du temps chez un poète qui commence, après la publication des *Fleurs du Mal* en 1857 puis le fameux procès, à sentir la fin de sa vie et à regretter d'avoir gaspillé le temps de sa jeunesse. Cette image angoissante du « Temps » semble en effet hanter l'esprit du poète. Dans une lettre à sa mère en 1858, alors qu'il va bientôt composer la plupart des nouveaux poèmes, il écrit : « [...] et la jeunesse s'enfuit, et je pense quelquefois avec terreur au vol des années ; elles ne sont cependant faites que d'heures et de minutes ; mais en perdant le temps on ne pense qu'aux fractions du temps, et non à la somme totale². » Ou bien, dans un feuillet des *Journaux intimes*, il écrit : « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps³. »

Telle est l'image du « Temps » allégorique, ou temps divisé en d'innombrables fractions. Or, il serait tentant de signaler ici une interférence entre ce « Temps », un des motifs se situant sur le plan de l'espace représenté, et la construction générale de l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, qui concerne en fait l'espace représentant. Classons d'abord dans le tableau suivant (les nouveaux poèmes de 1861 sont signalés par la couleur grise) les deux sortes de temps, favorable et néfaste, symbolique et allégorique, plein et divisé, voire spleenétique et idéal, dans l'ordre de l'édition de 1861 :

Numéro	Titre	idéal	spleenétique
1	<i>Bénédiction</i>	temps	
9	<i>Le Mauvais Moine</i>	temps	
10	<i>L'Ennemi</i>		Temps
11	<i>Le Guignon</i>		Temps

¹ *Le Voyage* (CXXVI), v. 137.

² « Lettre à Madame Aupick, 19 février 1858 », *CP* I, p. 452.

³ *Journaux intimes*, « Hygiène », II, *OC* I, p. 669.

16	<i>Châtiment de l'orgueil</i>	temps	
19	<i>La Géante</i>	temps	
30	<i>De profundis clamavi</i>		l'écheveau du temps
38	<i>Un fantôme</i>		Temps
47	<i>Harmonie du soir</i>	temps	
48	<i>Le Flacon</i>	temps	
49	<i>Le Poison</i>	temps	
80	<i>Le Goût du néant</i>		Temps
85	<i>L'Horloge</i>		Temps
101	<i>Brumes et pluies</i>	temps	
106	<i>Le Vin de l'assassin</i>	temps	
126	<i>Le Voyage</i>		Temps
126	<i>Le Voyage</i>	temps	

Ainsi, les deux temps, qui apparaissent alternativement au cours de la progression de la lecture linéaire du recueil, forment « le zigzag figurant une série d'angles superposés¹ » comme l'écrit Baudelaire dans un des projets de préface à la seconde édition. Il est d'ailleurs remarquable que le fractionnement qu'opère le « Temps » s'intensifie progressivement dans la section « Spleen et Idéal » qui voit l'unité de mesure du temps passer du « jour », à la « minute », puis à la « seconde » : on a, dans *Un fantôme*, « Chaque jour », ensuite, dans *Le Goût du néant*, « minute par minute », enfin, dans *L'Horloge* : « Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote : *Souviens-toi !* » Ainsi, dans cette section, la restriction du cadre temporel aggrave de plus en plus le poids de l'ennui qu'éprouve le sujet qui oscille entre deux états d'âme, le spleen et l'idéal, pour aboutir à la condamnation définitive du dernier poème, *L'Horloge* : « Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! » C'est la version angoissante de « l'infini dans le fini » qui a fait écrire à Baudelaire : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense². » C'est ce qu'il exprime dans un nouveau poème, *Le Rêve d'un curieux* : « Plus allait se vidant le fatal sablier, / Plus ma torture était âpre et délicieuse³ ».

¹ « Projets de préfaces », III, *OCI*, p. 183.

² « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CP/I*, p. 676.

³ *Le Rêve d'un curieux* (CXXV), v. 6-7.

Toutefois, il faut tenir compte du fait que, dans l'édition de 1861, il existe toujours, à côté de cette suite d'un « Temps » sinistre dont la diminution en spirale donne le vertige, le « temps » heureux des poèmes inclus depuis l'édition de 1857. Cette structure binaire pourrait, nous semble-t-il, faire penser à la forme du « thyrses » qu'exalte un poème en prose publié en 1863 :

Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée¹.

Dans la structure bipolaire de la section « Spleen et Idéal », le « Temps » de la division et le « temps » de la plénitude semblent former une dualité irréparable propre à l'homme moderne. Ainsi, la suite des poèmes consacrés au Temps, dont le cadre formel s'associe au cadre thématique, organise l'autre « cadre » spécifique qu'est la structure globale de l'œuvre. On ne saurait certes affirmer que le poète était vraiment conscient de la structure qu'élabore l'entrelacement de deux niveaux de « cadres ». Mais l'hypothèse est d'autant plus probable que le poète parle à plusieurs reprises, au moment de la deuxième édition, de l'existence d'un certain « cadre » dans la structure de l'œuvre. Dans une lettre à sa mère, deux mois après la publication de la seconde édition, il signale la présence d'un « cadre » pour lequel il prétend avoir écrit les nouveaux poèmes : « J'avais pris soin de te noter, à la table des matières, tous les morceaux nouveaux. Il t'était facile de vérifier qu'ils étaient tous faits pour le cadre². » De même, dans une lettre à Alfred de Vigny, il souligne l'importance du « cadre » : « Voici les *Fleurs*, le dernier exemplaire sur bon papier. La vérité est qu'il vous était destiné depuis très longtemps. Tous les anciens poèmes sont remaniés. Tous les nouveaux, je les marque au crayon à la table des matières. / Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous

¹ OCI, p. 336.

² « Lettre à Madame Aupick, 1^{er} avril 1861 », *CP/II*, p. 141.

les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi¹. » Ainsi, dans l'édition de 1861, la notion du « cadre » devient essentiel, tant dans la microstructure de l'espace représenté de chaque poème que dans la macrostructure de l'espace représentatif que constitue l'ensemble du recueil.

2-1-4. Les deux *Horloges* en prose et en vers

Dans les nouveaux poèmes de l'édition de 1861, le cadre devient une des idées centrales de l'esthétique du recueil. Mais, dans les poèmes en prose aussi, occupe-t-il toujours une pareille place ? Dans le dernier chapitre de la première partie (§ 1-5, « Les problèmes de l'espace textuel du poème en prose »), nous avons conclu que le poème en prose, tout en gardant son unité en tant que pièce poétique, ne comporte pas d'encadrement formel équivalant au vers et à la strophe du poème versifié. S'il en est ainsi sur le plan formel, quel rapport l'encadrement entretient-il sur le plan thématique dans les poèmes en prose ? Pour répondre à cette question, nous envisageons ici un poème en prose qui semble jouer un rôle notable à l'égard non seulement de la thématique du cadre, mais aussi de la question des genres entre poèmes versifiés et poèmes en prose. C'est *L'Horloge* en prose, où l'on voit une des premières apparitions explicites de la thématique de « l'infini dans le fini », ainsi que dans *L'Invitation au voyage* et *Un Hémisphère dans une chevelure*, qui ont paru avec *L'Horloge* dans *Le Présent*, le 24 août 1857. L'approche de ce poème semble d'autant plus incontournable que son double dans *Les Fleurs du Mal* concrétise, comme nous l'avons déjà remarqué, l'idée du « cadre » par sa structure énonciative (§ 1-4-4, « Les guillemets et la structure énonciative ») et par la thématique du « Temps » avec majuscule (§ 2-1-3, « Le Temps avec majuscule et l'encadrement »).

Cependant, *L'Horloge* en prose reste peu mentionné parmi les 50 poèmes en prose.

¹ « Lettre à Alfred de Vigny, environ 16 décembre 1861 », *CP/II*, p. 196.

Alors que les trois autres poèmes en prose qui ont leurs répliques en vers, *Le Crépuscule du soir*, *La Chevelure* (*Un Hémisphère dans une chevelure*) et *L'Invitation au voyage*, ont fait l'objet de fréquentes analyses au cours des trois dernières décennies, nous n'avons que très peu d'études précises de *L'Horloge* en prose¹. Cette infortune est sans doute due à la particularité du processus de composition de ce poème ; tandis que les autres premiers poèmes en prose sont composés sur la base de poèmes en vers, celui-ci précède le poème en vers du même titre : cela est l'unique phénomène de cette sorte chez Baudelaire, sauf *La Chevelure* dont la chronologie reste encore ambiguë².

Certes, quelques études ont déjà mentionné la modification en 1862 de *L'Horloge* en prose, en insistant parfois sur l'influence très probable de *L'Horloge* en vers. Il s'agit du dernier paragraphe ajouté dans cette version :

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

Dans la version précédente de 1857, le locuteur termine son discours en regardant l'heure éternelle dans les yeux de sa chère amante au sein d'une atmosphère rêveuse comparable à celle de *La Chevelure* et de *L'Invitation au voyage*. En revanche, cette version de 1862 détruit l'atmosphère galante du « madrigal » et renvoie le lecteur à la réalité. Ainsi Patrick Labarthe écrit-il : « Quant à l'ironique "madrigal" de "L'Horloge" en prose, on peut le lire comme renvoyant dialectiquement au *memento* solennel de

¹ Nous ne connaissons qu'une seule étude spécialisée de ce poème : Steven Rubenstein, « The figuration of genre : Baudelaire's prose poem "L'Horloge" », *Romanic Review*, n° 82, 3, 1991, pp. 331-345.

² Il serait utile de clarifier ici le processus de la composition de ces deux *Horloges*. *L'Horloge* en prose a d'abord paru dans *Le Présent* le 24 août 1857 avec cinq autres poèmes en prose : *Le Crépuscule du soir*, *La Solitude*, *Les Projets*, *La Chevelure* et *L'Invitation au voyage*. Ensuite, avant la parution de la nouvelle version de *L'Horloge* en prose, on voit celle du poème en vers qui porte le même titre, dans *L'Artiste*, le 15 octobre 1860, avec sept autres nouveaux poèmes versifiés. Et ce poème en vers est inclus dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* publiée en février 1861. Puis la *Revue fantaisiste*, le 1^{er} novembre 1861, présente *L'Horloge* en prose avec quelques modifications. Enfin le 24 septembre 1862, dans *La Presse*, paraît la troisième version en prose. En somme, nous avons trois versions de *L'Horloge* en prose publiées en 1857, 1861 et 1862 et deux versions en vers publiées en 1860 et 1861. Ainsi, il nous semble que, pour envisager la question de la formation de l'esthétique qui, entre 1857 et 1861, se centralise autour de l'idée de « l'infini dans le fini », ce poème en prose occupe une place privilégiée dans l'enquête de la périodisation.

“L’Horloge” en vers. La tendance à la réécriture dont témoignent ces doublets en prose est l’indice, comme chez Nerval, d’une hantise de l’infécondité, mais aussi bien confirme-t-elle le sentiment d’être à un carrefour où interroger, voire déplacer les “limites assignées à la Poésie”¹ ». De même, Martine Bercot considère que cet ajout du dernier paragraphe « dénonce l’ironie sous-jacente à l’auto-portrait du poète dans sa posture favorite selon *Les Fleurs du Mal* : penché sur des yeux charmants où il croit voir l’éternité². »

Les remarques nous semblent justes et pertinentes à l’égard du développement de la poésie baudelairienne. Mais ce point de vue chronologique se limite au cadre de l’influence des poèmes en vers sur la dernière version de *L’Horloge* en prose ; on ne songe jamais à l’influence de ce poème en prose sur son doublet en vers. Sans doute cela tient-il au fait que, à l’aube des études sur le poème en prose, il importait d’assurer que les poèmes en prose ne sont pas des esquisses préalables aux poèmes en vers, et que « c’est la pièce métrique qui fournit la première version³ ». Baudelaire lui-même semble avoir craint, en composant les poèmes en prose, « d’avoir l’air de montrer le plan d’une chose à mettre en vers⁴ » ; en effet, comme nous l’a appris Georges Blin, au début du XX^e siècle où l’on n’étudiait chez Baudelaire que les vers, c’est-à-dire *Les Fleurs du Mal*, plusieurs critiques pensaient que « la prose [avait] dû précéder les vers⁵ ». Les chercheurs étaient ainsi dans la nécessité de souligner avant tout la primauté du poème en prose sur le poème en vers. Mais maintenant que, grâce à leurs contributions, il est devenu évident que le poème en prose n’est pas le simple brouillon des vers, nous

¹ Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 37.

² Martine Bercot, « 1857 : poème et contre-poème », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, p. 300.

³ Georges Blin, « Sur les *Petits poèmes en prose* », dans *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948, p. 161.

⁴ « Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861 », *CP/II*, p. 207.

⁵ Georges Blin, *op. cit.*, p. 160, note 1. Henri Dérioux, dont le nom est cité par Georges Blin dans son ouvrage, écrit en 1917 : « On a cité souvent ce mot de Racine : « Ma pièce est finie. Il ne manque plus que les vers. » Peut-être Baudelaire aurait-il pu en dire autant. [...] Par bonheur il est peu de poètes chez lesquels il soit plus facile de suivre les étapes du travail poétique, car nombre de ses poèmes nous sont offerts en deux versions, l’une en prose, l’autre en vers, l’une dans les *Petits poèmes*, l’autre dans les *Fleurs du Mal*. Ce sont deux « états » de la même image. » (Henri Dérioux, « La plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier », *Mercure de France*, tome 123, n° 463, 1^{er} octobre 1917, pp. 416-431 ; la citation est pp. 425-426.)

pourrions tenter de montrer qu'un autre chemin que la « défiguration » du vers a présidé à la création des premiers poèmes en prose chez Baudelaire. En effet, certains considèrent, comme Henri Morier, que le chemin allant de la prose au vers existe aussi : « on se demande parfois si le poème en prose a vraiment servi de canevas aux vers, ou si, au contraire, ce ne sont pas les vers qui ont été liquéfiés en prose pour recouvrir leur mouvement natif, retrouver dans l'état d'âme premier et brut la source de poésie jaillissante. Rien ne prouve a priori que Baudelaire soit allé toujours dans le même sens : il a pu monter de la prose inspirée au poème parnassien, ou descendre d'un poème à la prose travaillée, aux savantes irrégularités¹. » On ne saurait réduire cette question complexe à un chemin à sens unique, mais envisageons-la comme une relation réciproque entre le poème en vers et la prose poétique, deux genres différents dont Baudelaire avait la double maîtrise pour exprimer le même sujet mais selon deux points de vue différents.

On dit souvent qu'entre les deux *Horloges* en prose et en vers la similitude s'arrête au titre. On peut néanmoins aller au-delà, et entrevoir leurs relations, comme Yoshio Abe qui y fait brièvement allusion : « il n'est pas improbable que le poète ait voulu mettre en relief le contraste entre le vers où résonne le timbre pathétique et menaçant et la prose fantaisiste aux expressions galantes². » En effet, dans ces deux *Horloges* en vers et en prose, il importe toujours, nous semble-t-il, de mettre en valeur la notion du cadre. Car l'horloge est un dispositif qui expose, dans son cadre spatial, le temps mécaniquement mesuré, encadré par les divisions de l'heure, la minute et la seconde. Mais les deux poèmes traitent du « cadre » de manière tout à fait différente, en fonction de leur propre genre.

La différenciation dans la parenté la plus évidente tient à la structure énonciative de ces deux *Horloges*, qui réside dans une tentative de polyphonie poétique. D'un côté, *L'Horloge* en vers, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent (§ 1-4-4), en

¹ Henri Morier, « Prose cadensée, prose poétique et poème en prose », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4e édition revue et augmentée, Presses Universitaires de France, 1989, p. 944.

² Yoshio Abe, « La formation des *Poèmes en prose* », in *Œuvres complètes de Baudelaire*, éd. AbeYoshio, en japonais, Tikuma-schobô, 1987, t. IV, p. 430. Nous traduisons.

débutant par l'apostrophe d'un premier locuteur à l'« Horloge », tient entièrement dans cette apostrophe qui inclut le discours rapporté de l'« Horloge » elle-même. Et l'apostrophe, qui commence à la fin du vers 2, recouvre tout le reste du poème jusqu'au vers 24, tout en intégrant les discours rapportés d'autres locuteurs mis en abyme. Ainsi, les derniers mots de condamnation visant le premier locuteur renvoient en même temps au sujet collectif représenté par « tout », à l'« Horloge » et au premier locuteur lui-même. Cette structure vocale, ludique et ironique, possède, bien que l'on puisse penser que quelques poèmes l'aient anticipée, une particularité sans égale parmi les poèmes en vers de Baudelaire¹.

D'un autre côté, *L'Horloge* en prose accueille le style prosaïque dans l'écriture poétique. Le poème débute par l'anecdote suivante :

Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats ; — moi aussi.

Un jour, un missionnaire qui se promenait dans la banlieue de Nankin s'aperçut qu'il avait oublié sa montre et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du Céleste Empire hésita d'abord, puis, se ravisant, il répondit : Je vais vous le dire. — Peu d'instant après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter : Il n'est pas encore tout à fait midi. — Ce qui était vrai (*).

Le sujet exotique, les phrases courtes et les expressions emphatiques telles que « Céleste Empire » ou « un fort gros chat » permettent de rapprocher ce début de « la façon d'un écho (« Curiosités ») de périodique² ». En effet, d'après ce qu'a révélé Van Roosbroeck, cette anecdote est très probablement tirée d'un ouvrage d'inspiration journalistique³. Cependant dans le paragraphe suivant, ce poème anecdotique « se transforme au bout de quelques lignes en un hymne extatique dédié à la bien-aimée⁴ », cette « Féline » qui, dans la première version n'était qu'un chat :

¹ Cf. *La Beauté* (XVII), *Le Vampire* (XXXI), *Que diras-tu ce soir...* (XLII), etc.

² Georges Blin, *op. cit.*, p. 166.

³ Gustave Van Roosbroeck, « The Source of Baudelaire's Prose Poem 'L'Horloge' », *Romantic Review*, 20, 1929, pp. 356-359. Selon cet article, la source de l'anecdote est : Abbé Huc, *L'Empire chinois*, Imprimerie impériale, 2 vols, 1854.

⁴ *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, éd. Max Milner, Imprimerie nationale, 1979, p. 46.

Pour moi, quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat, qui est à la fois l'honneur de sa race, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, — que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre parfaite, — au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.

Ce paragraphe qui se compose, tout au contraire des paragraphes précédents, d'« une phrase longue et rythmique », représente, aux yeux d'Edward K. Kaplan, « une poésie de parfum et des rêveries infinies et nous sommes apaisés par son style très chargé¹.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur cet aimable cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant venait me dire : Que regardes-tu là avec tant de soin ? que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, imbécile ? je répondrais sans hésiter :

— Oui, je vois l'heure ; il est l'Eternité !

Le terme « Génie » avec une majuscule et l'aspiration finale à l'éternité appartiendraient plutôt au registre poétique, mais on pourrait considérer que le style du dialogue qui apparaît ici est proche de celui en usage dans le discours journalistique, surtout si l'on rapporte ce passage à une critique de J. Habans, dans *Le Figaro*, deux semaines environ après la publication de *L'Horloge*, qui raille ce poème en prose :

M. Baudelaire publie dans le *Présent* une série de découvertes tout aussi surprenantes. Dans les yeux de son chat, « orgueil de son cœur et le *parfum de son esprit*, » il a découvert... l'*Eternité*.

Et c'est déjà fort joli².

L'italique sur les mots cités « parfum de son esprit » et « Eternité » marque bien l'intention qu'a le journaliste de ridiculiser la logique de synesthésie du poète. Une autre technique de raillerie consiste à citer des phrases de l'adversaire. Le guillemetage entend

¹ Nous traduisons. Le texte original est en anglais : « One long, rythmical sentence weaves a poem of fragrances, boundless reveries, and we are lulled by its florid style ». (Edward K. Kaplan, *Baudelaire's prose poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious in The Parisian Prowler*, Athens and London, University of Georgia Press, 1990, p. 81.)

² L'article par J. Habans dans le numéro du 10 septembre 1857 du *Figaro*.

signaler l'irresponsabilité de l'auteur relativement aux mots cités ; l'auteur peut utiliser les mots sans nécessairement les approuver. L'ironie tient aussi à la brièveté de phrases comme « Et c'est déjà fort joli », qui rappelle celle des phrases du début de *L'Horloge*. Cependant, une telle critique semblait avoir déjà été prévue par le poète ; le discours de Habans ne fait que répéter celui, imaginaire, du l'« importun » ou du « Génie malhonnête » dans *L'Horloge*, qui interpelle le locuteur en le traitant d'« imbécile ». Et cette distance irréconciliable entre les positions du journaliste et du poète est, dans la deuxième version de 1861, soulignée par des guillemets qui détachent la réponse de l'interpellé : « Oui, je vois l'heure il est l'Eternité ! ».

Ainsi, les deux *Horloges* intègrent respectivement, par le biais de l'encadrement typographique et énonciatif des guillemets, une parole parfaitement hétérogène à la tonalité dominante : *L'Horloge* en vers fait entendre la voix effrayante et impassible de l'horloge au sein de la voix lyrique qui traverse, entre ombre et lumière, la plupart des poèmes dans *Les Fleurs du Mal* ; *L'Horloge* en prose délivre dans le dernier paragraphe la voix lyrique qui se dissimulait jusque-là derrière un ton ironique et prosaïque proche du style journalistique.

La structure du cadre ne se limite pas à la dimension énonciative. Le cadre, c'est aussi, bien entendu, le vers qui impose la mesure du nombre aux mots du poète pour qui « *Tout est nombre*¹ ». L'horloge est un dispositif qui divise un cadran en douze heures, l'heure en soixante minutes et la minute en soixante secondes. *L'Horloge* en vers insiste sur le rapport existant entre l'heure et le nombre : « Trois mille six cent fois la seconde / Chuchote [...] »..

Cependant, dans le poème en prose dépourvu de mètre et de rimes, il ne s'agit pas du même « nombre » de division, il s'agit de la méditation des « yeux », une des manifestations essentielles du « cadre » baudelairien. Baudelaire écrit en effet en 1859, dans *Le Peintre de la vie moderne* :

Quant au noir artificiel qui cerne l'œil [...] et au rouge qui marque la partie supérieure

¹ OCI, p. 649.

de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini [...]¹.

Dans ce passage, l'œil est décrit comme l'organe qui, par le biais de l'artifice, met en communication avec l'infini, tout de même que le narrateur de *L'Horloge* en prose voit dans les yeux du chat l'éternité, soit l'infini qui s'ouvre dans la dimension du temps. Il est remarquable que le personnage de *L'Horloge* en prose de 1857 interroge déjà l'heure dans le cadre, ou plutôt le « cadran » des yeux. Tels sont les deux versants antithétiques du « nombre » : le cadran de l'horloge mécanique ne montre que le temps réduit aux minutes et aux secondes, mais l'autre « délicieux cadran » que sont les yeux de la femme aimée révèle l'éternité. En effet, dans les versions d'après 1861, les guillemets encadreront littéralement la voix de l'« importun » pour la séparer visuellement de celle du narrateur.

Pour conclure, disons que dans les deux *Horloges* la notion de cadre est toujours déterminante. Mais, dans le poème en prose, qui échappe aux contraintes de la versification, il ne s'agit pas de la structure d'encadrement mesurée par le vers, mais du thème du cadre dans la contemplation amoureuse. En passant des poèmes versifiés aux poèmes en prose, le cadre reste toujours au centre de la poétique, mais il déplace sa dimension, de l'espace textuel à l'espace représenté. C'est pourquoi, dans les chapitres suivants, nous nous occuperons surtout de la question de « voir », pour éclairer, dans les poèmes en prose, la structure thématique du cadre qui se manifeste, nous semble-t-il, plus nettement que dans *Les Fleurs du Mal*.

¹ OC II, p. 717.

2-2. L'effet d'encadrement et le jeu de la lumière

2-2-1. Les motifs d'encadrement dans *L'Invitation au voyage* en prose

Comme le poème en prose *L'Horloge*, *L'Invitation au voyage* en prose contient l'image de l'horloge. Dans la réalité objective, cet instrument n'indique qu'une heure mathématiquement calculée : « [t]rois mille six cent fois par heure¹ » comme le précise *L'Horloge* en vers ; mais il désigne, dans *L'Horloge* en prose, « une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes² ». La représentation de l'horloge dans *L'Invitation au voyage* n'est pas très éloignée de cette image idéalisée :

Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre, — là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité³.

Ici, devant une sorte d'« éternité » délivrée par l'horloge mais euphoriquement spatialisée, on enregistre une variation subtile par rapport à celle de *L'Horloge* : il s'agit, dans *L'Invitation au voyage*, moins de visualité ou de spatialité liée au cadran de l'horloge, que d'une sonorité qui engendre un sentiment de bonheur. Cependant, l'adjectif « profonde » suggère non seulement la profondeur de l'impression mais aussi sans doute une spatialisation du son produit par l'horloge. Entre ces deux poèmes, la

¹ *L'Horloge* (LXXXV), v. 9.

² *L'Horloge* (SP-XVI), OC I, p. 299.

³ *L'Invitation en voyage* (SP-XVIII), OC I, p. 302.

communauté de décor ne tient pas seulement à l'horloge ; dans *L'Invitation au voyage* en prose apparaissent aussi les « yeux », élément central de *L'Horloge* en prose, qui se substitue à l'engin mécanique.

Après la figure de l'horloge et des yeux, remarquons la présence de la fenêtre, un autre élément du « cadre » baudelairien, qui ne figure, parmi les poèmes en prose jusqu'en 1857, que dans *L'Invitation au voyage*, mais est omniprésent dans les poèmes en prose ultérieurs¹. Précisons que le mot « fenêtres », soit au singulier, soit au pluriel, apparaît pour la première fois parmi tous les poèmes baudelairiens et avant son abondante récurrence par la suite, dans cette version de 1857 de *L'Invitation au voyage* en prose, où la représentation de cet objet symbolique est assez particulière :

Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes et [« ou » dans les versions suivantes] par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments².

Une image euphorique, dont la description est spatialement trop complexe et trop minutieuse pour pouvoir être reproduite en vers. Entre le soleil au dehors et la salle à manger ou le salon, s'interposent les étoffes et les fenêtres, qui séparent le dehors du dedans, tout en transmettant, mais atténuée, la lumière du soleil couchant à travers leur filtre transparent. Le mot « ouvragées » semble témoigner discrètement que la vitre des fenêtres est colorée, ce qui justifie d'ailleurs l'expression « colorent si richement la salle ». Les lumières, adoucies par les vitraux divisés et diversement colorés de la fenêtre, doivent produire des taches multicolores sur les cloisons et le sol de la salle qui servent d'écran. Indéniablement, cette phrase présente une riche et suggestive description de l'interférence subtile de l'espace et de la lumière.

¹ Voir aussi, pour la question de la fenêtre, le chapitre suivant (§ 2-3. « La poétique de la fenêtre »).

² *L'Invitation en voyage* (SP-XVIII), OC I, p. 302.

2-2-2. Les vitraux et l'idéalisme de *Madame Bovary*

Baudelaire a dû sans doute, en décrivant cette scène, se souvenir de quelques passages de *Madame Bovary*, roman contemporain des *Fleurs du Mal*. Ce rapprochement paraît d'autant plus indiqué que Baudelaire reprend ces passages dans sa critique sur ce roman parue dans *L'Artiste*, le 18 octobre 1857, un mois avant la parution de *L'Invitation au voyage* :

Cependant la jeune fille s'enivrait délicieusement de la couleur des vitraux, des teintes orientales que les longues fenêtres ouvragées jetaient sur son paroissien de pensionnaire ; elle se gorgeait de la musique solennelle des vêpres, et, par un paradoxe dont tout l'honneur appartient aux nerfs, elle substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie, le Dieu de l'avenir et du hasard, un Dieu de vignette, avec éperons et moustaches ; — voilà le poète hystérique¹.

Ainsi, Baudelaire emprunte à Flaubert « la couleur des vitraux », qu'il transpose en « fenêtres ouvragées » dans son poème ; ou peut-être faut-il dire que le poème en prose, paru en octobre 1857, reprend l'expression de l'article critique, paru en août 1857, si du moins l'ordre de la parution correspond à celle de la composition de chaque œuvre. Pourtant, dans le roman de Flaubert, on ne trouve aucun passage qui corresponde exactement aux lignes du poète. Sans doute Baudelaire a-t-il mêlé de mémoire, pour rédiger sa critique, plusieurs descriptions concernant les vitraux. On trouve, au début de la deuxième partie, un passage à rapprocher le plus facilement à la description de Baudelaire :

Le grand jour, arrivant par les vitraux tout unis, éclaire obliquement les bancs rangés en travers de la muraille, que tapisse çà et là quelque paillason cloué [...]²

Ou encore, la description de l'intérieur de la cathédrale de Rouen vu à travers les yeux de Léon, amant d'Emma Bovary, semble assez proche :

¹ « *Madame Bovary* par Gustave Flaubert », OC II, p. 83.

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, VI, dans *Œuvres*, t. I, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 390.

La nef se mirait dans les bénitiers pleins, avec le commencement des ogives et quelques portions de vitrail. Mais le reflet des peintures, se brisant au bord du marbre, continuait plus loin, sur les dalles, comme un tapis bariolé. Le grand jour du dehors s'allongeait dans l'église en trois rayons énormes, par les trois portails ouverts. [...] les vitraux resplendissaient pour illuminer son visage, et les encensoirs allaient brûler pour qu'elle apparût comme un ange, dans la fumée des parfums¹.

Ces deux visions ne sont pas aperçues par les yeux d'Emma. Cela n'empêcherait pas toutefois de penser que le texte critique de Baudelaire résume très exactement l'intention de Flaubert². Le romancier a en effet écrit dans une lettre qu'il a passé un après-midi à « regarder la campagne par des verres de couleurs³ » pour une scène de *Madame Bovary*, description très significative pour représenter l'humeur rêveuse de l'héroïne :

Des losanges égaux étaient disposés à l'une des deux fenêtres. Elle regarda la campagne par les verres de couleur. À travers les bleus tout semblait triste. [...] Puis par les carrés jaunes les feuilles des arbres étaient plus petites, le gazon plus clair et le paysage en entier comme découpé dans du métal. [...] Elle mit son œil au carreau vert. [...] Mais elle resta plus longtemps devant la vitre rouge. [...] Elle détourna les yeux et par la fenêtre aux verres blancs, tout à coup, le jour ordinaire reparut tout pâle et avec de petites nuées indécises de la couleur du ciel [...]⁴.

Le contraste entre la rêverie à travers les couleurs et la réalité « ordinaire » que montre le verre sans couleur témoigne d'une parenté profonde entre le poète et le romancier nés la même année⁵. Mais restons-en aux textes que le poète a pu lire. Il se peut que celui-ci ait combiné les images de *Madame Bovary* pour créer sa propre image de la projection de la lumière du soleil multicolore sur l'étoffe blanche, et qu'il l'ait utilisée dans son essai critique sur le roman flaubertien puis dans *L'Invitation au voyage*, deux textes sans doute

¹ *Ibid.*, p. 510.

² « Votre article m'a fait le plus *grand* plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre, comme si ma cervelle était vôtre. Cela est compris et senti *à fond*. » (« Lettre de Flaubert à Baudelaire, 21 octobre 1857 », dans *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, *Études baudelairiennes*, IV-V, Neuchâtel : À la Baconnière, p. 153.)

³ Lettre de Flaubert à Louise Colet, le 15 mai 1852.

⁴ Jean Pommier et Gabrielle Leleu, *Madame Bovary*, nouvelle version, texte établi sur les manuscrits de Rouen, José Corti, 1949.

⁵ Comme l'exemple du contraste entre le rêve et la réalité chez Baudelaire, nous indiquons *Le Rêve parisien* (CII), *La Chambre double* (SP-V) et *Le Mauvais Vitrier* (SP-IX).

composés presque au même moment. Et cette description se glissera même dans un autre texte, la traduction de Thomas de Quincey, parue en 1860 :

Combien de fois il revit, dans les loisirs de l'école, la chambre funèbre où reposait le cadavre de sa sœur, la lumière de l'été et la glace de la mort, le chemin ouvert à l'extase à travers la voûte des cieux azurés ; et puis, le prêtre en surplis blanc à côté d'une tombe ouverte, la bière descendant dans la terre, et la poussière rendue à la poussière ; enfin, les saints, les apôtres et les martyrs du vitrail, illuminés par le soleil et faisant un cadre magnifique à ces lits blancs, à ces jolis berceaux d'enfants qui opéraient, aux sons graves de l'orgue, leur ascension vers le ciel !¹

Ici, le « cadre magnifique » absent dans le texte original, ne signifie pas l'encadrement, mais, comme les vitraux de *L'Invitation au voyage*, introduit l'idée de couleurs décorant la blancheur des lits. Et comme dans *Madame Bovary*, la rêverie artificiellement colorée remplace la sérénité religieuse que le personnage principal aurait dû sentir dans le deuil de sa sœur.

Chez Baudelaire, l'association entre vitres colorées et rêverie apparaît très tôt. Dans le *Salon de 1846*, on lit :

Soit dans les interminables soirées d'hiver au coin du feu, soit dans les lourds loisirs de la canicule, au coin des boutiques de vitrier, la vue de ces dessins m'a mis sur des pentes de rêverie immenses, à peu près comme un livre obscène nous précipite vers les océans mystiques du bleu².

Les vitraux traduisent chez Baudelaire une sorte de rêverie, ou d'« idéalisme » pour reprendre l'expression de Jérôme Thélot qui analyse les vitres du *Mauvais Vitrier*. « Les “vitres magiques”, roses et bleues comme le soir mystique de “La Mort des amants” ou la rêverie de “La Chambre double”, métaphorisent la Beauté d'harmonie, la musique des Correspondances, les minutes heureuses de la poétique de l'Idéal³. » Mais, comme le dit ce critique, dès les premiers textes du jeune Baudelaire, un « soupçon » est sensible à l'égard de cet idéalisme exprimé par les vitres colorées. Jérôme Thélot cite pour preuve

¹ *Les Paradis artificiels*, OC I, p. 505.

² *Salon de 1846*, OC II, p. 443.

³ Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et poésie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1993, p. 106.

un des plus anciens textes du poète, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, paru en 1846, que nous citons également ici :

Morale chatoyante, n'est-ce pas ? Verres de couleur colorant trop peut-être l'éternelle lampe de vérité qui brille au-dedans ? — Non pas, non pas¹.

En outre, dans *Salon de 1859*, Baudelaire critiquera un peintre, malgré ses tableaux dramatiquement composés et réussis, parce que :

M. Liès a cerclé de noir, non seulement le contour général de ses figures, mais encore toutes les parties de leur accoutrement, si bien que chacun des personnages apparaît comme un morceau de vitrail monté sur une armature de plomb. Notez que cette apparence contrariante est encore renforcée par la clarté générale des tons².

Ainsi, la comparaison avec le vitrail n'est pas toujours positive chez Baudelaire. Rappelons qu'il a qualifié, dans sa critique de *Madame Bovary*, de « poète hystérique » l'héroïne qui aime à se plonger dans la rêverie des vitraux colorés. D'ailleurs, *Le Mauvais Vitrier* critique, comme le dit Jérôme Thélot, « l'occultation de la violence interpersonnelle par les images de paradis, de vie en beau, dont le vitrail est la métaphore³. »

Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant⁴.

Dans *Le Mauvais Vitrier*, les vitres diffèrent de celles de *L'Invitation au voyage*. Elles sont transparentes et non colorées comme elles le devraient dans « des quartiers pauvres ». Les vitres sans couleurs sont brisées à la fin du poème sous l'impact d'un pot de fleur jeté par le locuteur pris d'une fureur inexprimable.

¹ OC I, p. 552.

² OC II, p. 652.

³ Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 109.

⁴ *Le Mauvais Vitrier* (SP-IX), OC I, p. 287.

A la différence de ces vitres, les vitraux montrent par définition, comme la description empruntée par Baudelaire aux vitraux de *Madame Bovary* et sa traduction modifiée de Thomas de Quincey, une vision multicolore, qui est, dans *L'Invitation au voyage*, projetée à l'intérieur du salon. C'est pourquoi nous essayerons dans les pages suivantes de rapprocher cette description d'une fantasmagorie.

2-2-3. La fantasmagorie et l'hallucination

La fantasmagorie signifie, selon *Littré*, « en littérature, abus d'effets produits par des moyens où l'on trompe l'esprit ». Mais tout d'abord, dans son premier sens, c'est l'« art de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde ; il n'a commencé à être bien connu que vers la fin du XVIII^e siècle. Cela se fait au moyen d'une lanterne magique mobile qui vient former les images grandissant à mesure que le foyer s'éloigne de la toile, elles ont l'air de s'avancer sur le spectateur¹. » Si nous comparons la structure de la fantasmagorie avec le texte de Baudelaire que nous avons cité, il apparaît que le soleil couchant et les vitraux colorés correspondent à la lumière et à la lentille de la lanterne magique. Le mot « fantasmagorie » est du reste utilisé plusieurs fois par le poète. Par exemple, en évoquant le caractère de Balzac dans un petit essai paru en 1845, le jeune poète l'emploie dans son sens originel de dispositif lumineux : « l'homme aux faillites mythologiques, aux entreprises hyperboliques et fantasmagoriques dont il oublie toujours d'allumer la lanterne² ». Mais l'utilisation la plus impressionnante figure dans *Le Peintre de la vie moderne*, où ce mot est pris dans son sens littéraire :

Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est

¹ *Littré*, « Fantasmagorie ».

² *OC II*, p. 6.

encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité !¹

La fantasmagorie métaphorise, comme le font les vitraux, la beauté sublime, en répondant à la rêverie « enfantine » que Baudelaire associe à l'imagination créatrice. Cette idée recoupe la perspective historique que Patrick Désile montre dans son livre sur la généalogie de l'appareil optique : « la projection au XIX^e siècle a toujours, en somme, partie liée avec tout ce que la société industrielle marginalise — passé, au-delà, enfance, rêve, amusement, pauvreté² ».

La fantasmagorie est liée aussi à l'hallucination de la drogue, comme la couleur du vitrail l'était à la rêverie dans un passage des *Paradis artificiels* que nous avons cité plus haut. On peut retrouver ce lien entre la fantasmagorie et l'hallucination dans un des chapitres des *Paradis artificiels*, dont le titre, « Théâtre de Séraphin », vient du nom d'un des monteurs d'ombre les plus célèbres au XVIII^e siècle :

« Les comédiens me semblaient excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné, comme les figures de Meissonier. Je voyais distinctement, non seulement les détails les plus minutieux de leurs ajustements, comme dessins d'étoffe, coutures, boutons, etc., mais encore la ligne de séparation du faux front d'avec le véritable, le blanc, le bleu et le rouge, et tous les moyens de grimage. Et ces lilliputiens étaient revêtus d'une clarté froide et magique, comme celle qu'une vitre très nette ajoute à une peinture à l'huile. Lorsque je pus enfin sortir de ce caveau de ténèbres glacées, et que, la fantasmagorie intérieure se dissipant, je fus rendu à moi-même, j'éprouvai une lassitude plus grande que ne m'en a jamais causé un travail tendu et forcé. »

C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte. C'est alors que commencent les hallucinations³.

Sous l'effet du hachisch, une ivresse croissante gagne le narrateur qui regarde la scène.

¹ *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, pp. 693-694.

² Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan, 2000, p. 75.

³ « Théâtre de Séraphin », OC I, pp. 418-419.

D'abord les comédiens commencent à lui paraître « cernés d'un contour précis et soigné » au point qu'il distingue « la ligne de séparation du faux front d'avec le véritable, le blanc, le bleu et le rouge, et tous les moyens de grimage ». Cette vision des acteurs fait penser aux vitraux lumineux du poème en prose qui suscitent aussi une sorte d'ivresse. Peu après, le narrateur qualifie sa perception suraiguë de « fantasmagorie ». C'est comme une extase qui lui donne la sensation de l'infini, en accroissant toutes les puissances de la sensibilité. Mais l'hallucination comporte autant de douleur que de jouissance. Comme les principaux traits poétiques chez Baudelaire, l'ivresse hallucinatoire n'échappe pas à la dualité fatidique :

Toute cette fantasmagorie, si belle et si poétique qu'elle fût en apparence, était accompagnée d'une angoisse profonde et d'une noire mélancolie¹.

Ce que Max Milner commente ainsi : « il pourrait bien se faire que le “Théâtre de Séraphin” et l'optique artificielle qu'il suppose soient moins éloignés de l'idéal baudelairien que l'auteur des *Paradis artificiels* ne veut le laisser croire pour des raisons de morale² ».

2-2-4. Les dispositifs optiques

Même s'il est conscient de son ambiguïté dans l'estimation, Baudelaire manifeste un vif intérêt pour l'illusion d'optique produite par les dispositifs lumineux très à la mode à son époque³. Par exemple, dans *Les Paradis artificiels*, le poète emploie le mot

¹ OCI, p. 480.

² Max Milner, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 161-162.

³ Même à la fin du siècle, les dispositifs lumineux semblaient attirer la curiosité profonde, non seulement du peuple pauvre, mais aussi du poète. Théodore de Banville a nommé son recueil de poèmes en prose, en 1886, *La Lanterne magique*. Le titre des poèmes en prose de Rimbaud, *Illuminations*, fait aussi allusion à la magie décorative de la lumière. Voir J.-L. Steinmetz, « La lanterne magique de Rimbaud », in *Rimbaud ou « la liberté libre »*, Colloque de Charleville-Mézières, Parade sauvage, 1987,

« stéréoscope » pour désigner l'effet hallucinatoire :

Quant à la scène (c'était une scène consacrée au genre comique), elle seule était lumineuse, infiniment petite et située loin, très loin, comme au bout d'un immense stéréoscope. Je ne vous dirai pas que j'écoutais les comédiens, vous savez que cela est impossible ; de temps en temps ma pensée accrochait au passage un lambeau de phrase, et, semblable à une danseuse habile, elle s'en servait comme d'un tremplin pour bondir dans des rêveries très lointaines¹.

Et dans le *Salon de 1859*, il écrit : « des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini². » Le jugement du poète est peut-être ironique, ici, à l'égard du dispositif illusoire destiné aux enfants et aux pauvres. Il est cependant remarquable que ce dispositif soit associé aux « lucarnes de l'infini », comparaison métaphorique renvoyant à « l'infini dans le fini », thème principal de cette critique d'art.

Baudelaire a déjà parlé du stéréoscope, six ans auparavant, dans *Morale du joujou*, paru en 1853 : « Le stéréoscope, qui donne en ronde bosse une image plane, est de ce nombre. Il date de deux ans³. » Puis une explication détaillée est donnée sur un autre dispositif optique, le phénakisticope :

Le phénakisticope, plus ancien, est moins connu. Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements ; supposez que chacun de ces mouvements, — au nombre de vingt, [par exemple --> si vous voulez], — soit représenté par une figure entière du jongleur ou du danseur, et qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton. Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme on tient un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, et faites tourner rapidement les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures

pp. 97-108.

¹ *Les Paradis artificiels*, « Le Poème du hachisch », III, « Le Théâtre de Séraphin », OC I, p. 418.

² *Salon de 1859*, OC II, p. 617.

³ *Morale du joujou*, OC I, p. 585 et pour la variante de 1853, p. 1431.

dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. Sur le cercle, elle tourne, et sa rapidité la rend invisible ; dans la glace, vue à travers la fenêtre tournante, elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures. Le nombre des tableaux qu'on peut créer ainsi est infini¹.

Trois points nous intéressent. D'abord, une des composantes de ce dispositif est le miroir, dont la matière est le verre. Le deuxième point est l'étroitesse des fenêtres : pour le phénakistoscope, le temps de l'image reflétée dans le miroir doit être bref pour que l'illusion, par la persistance rétinienne, s'empare de l'œil. Et le troisième point est le lien du phénakistoscope, aux yeux de Baudelaire, avec l'idée de l'infini. La dernière phrase citée ne signifie sans doute pas que les vingt figures peuvent se multiplier à l'infini grâce à l'illusion de la rotation, Baudelaire semble en fait mentionner le caractère illimité des possibilités offertes, avec le mot de « tableaux », soit de scènes imagées, par le phénakistoscope.

Ces trois points nous intéressent d'autant plus qu'il existe un dispositif optique qui possède ces trois mêmes caractéristiques : c'est le kaléidoscope. Comme celle des autres dispositifs optiques, la mention du kaléidoscope est ancienne chez Baudelaire. Dans le *Salon de 1845*, il écrit : « M. Diaz fait d'habitude de petits tableaux dont la couleur magique surpasse les fantaisies du kaléidoscope. » De même, dans *Le Peintre de la vie moderne* : « à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie². » Dans le canevas de préface aux poèmes en prose, Baudelaire écrit : « J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope pût bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666...³ » Ainsi le kaléidoscope peut-il être la métaphore de la poésie. Dans *Salon de 1846* :

¹ OC I, pp. 585-586. Cf. « Lettre à Alphonse Baudelaire, 23 novembre 1833 », *CP I*, p. 22. Comme le suggère Claude Pichois, il serait « intéressant de comparer les deux descriptions ». (OC I, p. 1432.)

² *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 692.

³ « Canevas de la dédicace », OC II, p. 365.

Je préfère le kaléidoscope, parce qu'il ne fait pas les Délaissées ou le Jardin des Amours ; il fournit des dessins de châle ou de tapis, et son rôle est modeste. — M. Diaz est coloriste, il est vrai ; mais élargissez le cadre d'un pied, et les forces lui manquent, parce qu'il ne connaît pas la nécessité d'une couleur générale. C'est pourquoi ses tableaux ne laissent pas de souvenir¹.

Alors que la lanterne magique de la fantasmagorie projette sa lumière en dehors de l'appareil, c'est à l'intérieur du kaléidoscope et du phénakistoscope qu'apparaît l'image quand on approche ses yeux de leur fenêtre. Plus encore que le phénakistoscope, le kaléidoscope est clos sur son espace interne où se multiplie la réflexion de la lumière. Comparer la poésie au kaléidoscope, c'est enfermer la substance indéfinissable de la poésie dans la petite forme concrète de ce joujou. Le fonctionnement de cet objet magique est à rapprocher de « l'infini dans le fini », telle qu'on le découvre, par exemple, dans *La Chevelure* où le locuteur se plonge dans la chevelure de l'amante. Cela se distingue de la condition des vitraux dans *L'Invitation au voyage* qui se rapporte au modèle de la fantasmagorie projetant l'image à l'extérieur, de sorte qu'il semble que les vitraux ne répondent pas en soi à l'esthétique de « l'infini dans le fini » développée par le poète vers 1859².

2-2-5. La structure de miroitement dans *L'Invitation au voyage*

Après avoir examiné les mentions que fait Baudelaire de certains dispositifs optiques, il est temps de revenir à *L'Invitation au voyage*. La composition de ce poème consiste, nous semble-t-il, dans l'effet d'encadrement. De même que le spectacle projeté

¹ OC II, p. 453.

² Toujours dans la perspective de la fantasmagorie, *La Soupe et les nuages*, paru après la mort du poète, la combine avec la fenêtre : « Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : “ — Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.” »

par les vitraux est assimilable à un tableau, de même le poème est nommé lui-même « tableau » par le locuteur : « Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ? » Dans ce tableau métaphorique, objet généralement entouré par un cadre, se découvrent successivement plusieurs « cadres ». Les figures d'encadrement en effet ne se limitent pas aux objets que nous avons traités, comme la fenêtre, l'horloge et les yeux. La chambre elle-même sert aussi à encadrer la femme aimée.

Il faudrait également réfléchir au fait que les diverses structures sertissant l'idole féminine sont considérées comme autant d'analogies ou de correspondances de celle-ci. Le locuteur en effet lui demande si elle n'est pas « encadrée dans [s]on analogie ». Le raisonnement de l'analogie consiste, dit-on, à souligner, non pas la ressemblance de quelques détails entre deux choses, mais la coïncidence de leurs structures internes. D'une certaine façon, l'analogie a pour effet de situer un objet dans un cadre qui échappe à la logique courante pour participer à une toute autre logique. Cela apparaît nettement dans sa manifestation textuelle par excellence, celle du « comme » que réitère un paragraphe de *L'Invitation au voyage* :

Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue¹.

Le « comme » permet de rapprocher de façon surprenante deux choses qui n'ont ni ressemblance apparente, ni contexte commun, anticipant en quelque sorte la poétique surréaliste. Même typographiquement, le comparant reste détaché du reste du texte par deux virgules et le conjonctif « comme ». Or, dans un sonnet des *Fleurs du Mal*, intitulé « Le Cadre », la disposition du comparant et du comparé au sein de la comparaison introduite par « comme » coïncide parfaitement à celle du cadre strophique. Et dans le

¹ *L'Invitation au voyage* (SP-XVIII), OC I, p. 302.

paragraphe cité de *L'Invitation au voyage*, les comparaisons successives entourant la femme aimée s'inscrivent d'elles-mêmes dans la structure interne du texte.

Les objets partiels et constitutifs de la salle — surtout la fenêtre, l'horloge et les yeux qui sont autant de figures d'encadrement — sont aussi en relation d'analogie réciproque, car ressemblant tous à la femme aimée, ils doivent nécessairement avoir entre eux quelque ressemblance secrète, bien que l'on ignore presque tout de cette femme. Scènes du pays de Cocagne, maison, meubles, femme et yeux de la femme — ces composants apparemment disparates du poème se rejoignent dans une même fonction d'encadrement. Et, se reflétant l'un dans l'autre, ces objets se font les miroirs des autres objets, leur rendant leur propre image, pareils aux vrais miroirs qui décorent cette chambre où « le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre », « [l]es miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse » et le locuteur demande : « n'aurais-tu pas pour miroir ta propre *correspondance* ? »

Tous les éléments constitutifs du lien entourant l'Idole, tous miroirs les uns des autres de par leur analogie structurelle, reflètent dans cet espace clos la lumière — lumière identifiable à celle multicolore entrant dans la salle à travers les vitraux, sans issue autre que sa propre fragmentation en une succession éternelle d'échos entre les miroirs de l'analogie. Cette structure de miroitement fait penser également à ce que Baudelaire a écrit à propos de la poésie d'Edgar Poe : « C'est quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal¹. » Ou bien, par sa référence à l'idée de « correspondance », cet espace demande à être rapproché du poème *Correspondances* (IV) où « [c]omme de longs échos qui de loin se confondent [...] [l]es parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Infiniment ouvert par les miroirs de l'analogie, l'espace s'approfondit par leur mise en abyme où se jouent les reflets réciproques d'un miroitement sans fin. Vers cet infini, « mes pensées » partent et reviennent à l'âme de la femme aimée en lui offrant, dans les dernières lignes du poème, le fruit inépuisable de l'analogie.

¹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, OC II, p. 336.

Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi.

Barbara Johnson a noté que le thème de *L'Invitation au voyage* versifié est aussi l'acquisition de la profondeur par le miroir¹. Mais tandis que cet effet de profondeur est dû au rythme particulier et au refrain, dans le poème en prose, c'est l'excès fantasmagorique du détail qui produit un effet d'éblouissement qui n'est qu'illusoire comme celui du kaléidoscope. Il est très remarquable que la structure de l'espace poétique de *L'Invitation au voyage* corresponde à celle de ce mécanisme optique, où des fragments de verre multicolores se reflètent dans le miroir qui couvre l'intérieur d'un petit tuyau pour créer l'illusion d'une image infinie. Car, même si le kaléidoscope peut signifier pour Baudelaire le lien profond entre l'enfance et la création poétique, tous les objets symboliques convoqués par le poème en prose ne sont que les stéréotypes de la poésie de cette époque, ou encore, des objets prosaïques comme la « cuisine » où Suzanne Bernard a vu « une ironie aiguisée à l'égard de l'inspiratrice² ». Tout d'abord, le pays de « Cocagne » est le cliché du « pays imaginaire où tout abonde, où l'on trouve tout à souhait³ ». L'image de la Hollande et de la « tulipe noire » sont un lieu commun qui apparaît par exemple dans un roman d'Alexandre Dumas (*La Tulipe noire*, 1850). Comme l'explique Georges Blin, le « dahlia bleu » n'est qu'un « cliché, aujourd'hui perdu, mais bien attesté sous le Second Empire⁴ », et Pierre Dupont a composé une chanson populaire sous ce titre. Comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, l'expression « faire ouvrir de si grands yeux » déplace le sens de l'expression figée « faire ouvrir de grands yeux ». Le poème renvoie lui-même à deux œuvres célèbres, *Chanson de Mignon* de Gœthe et *L'Invitation à la valse* de Weber. Martine Bercot résume cet aspect du

¹ « Et en effet, le mot “ miroir ” apparaît, au centre du poème, pour combler la liste des séductions de “ notre chambre”. Le but du voyage est donc de passer à travers le miroir, d'entrer dans la “profondeur” (“les miroirs profonds”) d'un reflet. » (Barbara Ellen Johnson, *Défigurations du langage poétique : La seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, 1979, pp. 109-110.)

² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 144.

³ *Littéré*.

⁴ Georges Blin, « Les Fleurs de l'impossible », *Revue des sciences humaines*, 1967, pp. 461-466.

poème : « Le poème en prose met en vitrine une collection de clichés et de tropes mortifiés¹. » Le prosaïsme est visiblement suggéré par la ligne pointillée figurant dans la version de 1857, où l'on trouve une ligne pointillée « . . . », juste avant le dernier paragraphe. Comme dans le *Salon de 1845* où une même ligne figure aussi, elle semble exprimer, selon Claude Pichois, « un peu trop visiblement la réticence ou l'admiration »².

Cependant, l'enjeu du poème consiste sans doute à restituer le pouvoir poétique des images stéréotypées. Baudelaire écrit lui-même : « Sois toujours poète, même en prose. Grand style (rien de plus beau que le lieu commun)³. » Et, au début du *Salon de 1859*, il demande : « existe-t-il (je me plais à constater que vous êtes en cela de mon avis) quelque chose de plus charmant, de plus fertile et d'une nature plus positivement excitante que le lieu commun ?⁴ » Ce ne sont pas seulement les objets encadrant qui mettent analogiquement en valeur la femme aimée, mais aussi et peut-être d'avantage les lieux communs qui apparaissent ici comme sa correspondance pour s'y mirer. Leur multiplication produit un nouvel effet de « l'expansion des choses infinies » de *Correspondances*. C'est ainsi que Barbara Johnson signale : « Appelée à se mirer, à se signifier, sans que l'identité du "se" soit pour autant établie, la "fleur allégorique" participe à une répétition infinie d'une structure substitutive et métaphorique qui la contient, mais à laquelle elle ne cesse d'échapper⁵. »

Une exaltation s'affirme au fur et à mesure que se déroule le poème, et dans la première moitié déjà elle s'explique par une « multiplication des sensations » (l'expression de 1857 deviendra dans les versions suivantes : « infini des sensations »). Mais depuis le début, ce poème en prose présente une ambiguïté sur l'emplacement de la scène entre un lointain pays de Cocagne et l'intérieur du domicile amoureux. La description oscille entre les deux, tandis que le poème en vers les distingue au moyen de

¹ Martine Bercot, « 1857 : Poèmes et contre-poèmes », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 295.

² OC II, pp. 356-357 et 1269. Voir pour les détails § 1-5-2.

³ « Hygiène », OC I, p. 670.

⁴ OC II, p. 609.

⁵ Barbara Ellen Johnson, *Défigurations du langage poétique : La seconde révolution baudelairienne*, op. cit., p. 124.

la séparation strophique. Cette oscillation débouche, à la fin du poème, sur l'élargissement infini de l'espace, par l'effet de la superposition des figures analogiques, mais aussi de l'ivresse produite par la « dose d'opium naturel » que « chaque homme porte en lui » et dont la mention apparaît dans l'avant-dernier paragraphe. Nous pouvons encore une fois rapprocher l'illusion optique de ce poème d'un passage des *Paradis artificiels* :

Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage, ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, — profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps [...] ¹.

C'est même dans *L'Invitation au voyage* en prose que l'approfondissement de l'espace amène celui du temps : « combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? » C'est donc toujours l'éternité que le poète a décrite ici dans ce poème qui forme un cycle avec *L'Horloge* et *La Chevelure*.

¹ *Les Paradis artificiels*, OC I, pp. 430-431.

2-3. La poétique de la fenêtre

Le 24 août 1857, deux mois après la publication des *Fleurs du Mal*, ont paru *L'Horloge* et *L'Invitation au voyage* où l'on trouve ces deux expressions : « cet aimable cadran¹ » et « Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie² ». A partir de ce moment, la notion de « cadre » commence à être récurrente dans la poésie baudelairienne. Et l'intervention de cette notion correspond à celle de la « fenêtre » ; tandis que le mot « fenêtre » ne se rencontrait jamais dans les poèmes jusqu'à la première édition des *Fleurs du Mal*, il apparaît à plusieurs reprises dans les nouveaux poèmes des *Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris*. Et d'abord dans *L'Invitation au voyage* en prose publié le 24 août 1857 : « ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments³ ». Il est tout à fait remarquable que ce poème contienne à la fois le premier emploi de « fenêtre » et celui de « cadre » dans « encadrée ».

Le poète publie ensuite, dans *Le Présent* le 15 novembre 1857, le *Paysage*, où figure de nouveau le mot « fenêtre », à côté de mots voisins qui s'apparentent : « portières et volets » et « vitre ». A part ce poème, la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, publiée en février 1861, ne comporte pas d'autres occurrences du mot « fenêtre ». Parmi les vers, seul *Le Gouffre*, paru dans *L'Artiste*, le 1^{er} mars 1862, présente une seconde et dernière occurrence : « Je ne vois qu'Infini par toutes les fenêtres⁴ ».

C'est plutôt dans les poèmes en prose ultérieurs de 1862 que la fenêtre devient

¹ *L'Horloge* (SP-XVI), OC I, p. 300 et 1320.

² *L'Horloge* (SP-XVI), OC I, p. 303.

³ *L'Invitation au voyage* (SP-XVIII), OC I, p. 302.

⁴ OC I, pp. 143 et 1115.

omniprésente. Dans *La Chambre double*, paru dans *La Presse* le 26 août 1862, elle figure deux fois : « La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit ; elle s'épanche en cascades neigeuses¹. » et « les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière² ». Dans le même numéro de *La Presse*, *Le Mauvais Vitrier* use aussi de la fenêtre : « Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas !³ ». Dans le numéro du lendemain, le 27 août 1862, *La Femme sauvage et la petite maîtresse* s'y réfère encore : « je vous jetterai par la fenêtre, comme une bouteille vide⁴. »

Par ailleurs, les épreuves de la nouvelle version de deux poèmes en prose, *Le Crépuscule du soir* et *Les Projets*, préparées pour la publication en octobre 1862 dans *La Presse*, ont recours également au mot « fenêtre ». Dans celles du *Crépuscule du soir*, on trouve l'expression : « dont chaque fenêtre illuminée dit⁵ ». Quant au texte des *Projets*, il est complètement renouvelé. Voici une partie de la version de 1857 :

Le Plaisir est à quelques lieues d'ici, il est à deux pas, il est dans la première auberge venue, dans l'auberge du hazard, si féconde en bonheurs. Un grand feu, des faïences voyantes sur les murs, un souper passable, beaucoup de vin, et un lit très large avec des draps un peu rudes, mais frais⁶.

Et voici le passage de la version de 1862, qui correspond à la partie citée :

Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçoit une auberge propre, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. Et tout de suite : « Il faut, — se dit-il — que ma pensée soit une grande vagabonde pour aller chercher si loin ce qui est si près de moi. [...] »⁷

Il s'agit toujours de la description d'une auberge. Mais cette version se focalise sur la fenêtre à travers laquelle le promeneur regarde l'intérieur.

¹ *La Chambre double* (SP-V), OC I, p. 280.

² *Ibid.*, OC I, p. 281.

³ *Le Mauvais Vitrier* (SP-IX), OC I, p. 286.

⁴ *La Femme sauvage et la petite-maîtresse* (SP-XI), OC I, p. 290.

⁵ *Le Crépuscule du soir* (SP-XXII), OC I, p. 311.

⁶ OC I, p. 1332.

⁷ *Les Projets* (SP-XXIV), OC I, p. 315.

Après quoi, il y aura quatre autres occurrences de la « fenêtre », et toujours dans un rapport essentiel avec le thème de chaque poème. Ici, avant d'en entreprendre plus loin les analyses détaillées, bornons-nous à énumérer les interventions de la fenêtre dans certains poèmes en prose, selon la date de leur première publication.

Il s'agit d'abord des *Bienfaits de la lune* dans *Le Boulevard*, le 14 juin 1863 : « La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : “Cette enfant me plaît.”¹ » Puis des *Fenêtres* dans *Revue nationale et étrangère*, le 10 décembre 1863 où figurent trois occurrences : « 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 chandelle². » Également, dans *La Corde*, paru dans *Figaro* le 7 février 1864, on peut lire : « Je m'élançai vivement pour arracher ces derniers vestiges du malheur, et comme j'allais les lancer au dehors par la fenêtre ouverte, la pauvre femme saisit mon bras et me dit d'une voix irrésistible³ ». *Any where out of the world* paru dans la *Revue nationale et étrangère* le 28 décembre 1867, fait aussi place à la fenêtre : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre⁴. » Enfin, *La Soupe et les nuages* paru pour la première fois dans l'édition posthume de 1869 : « Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : “ — Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts.”⁵ »

Au total, sur les 50 poèmes en prose, 11 contiennent le mot « fenêtre »,

¹ *Les Bienfaits de la lune* (SP-XXXVII), OC I, p. 341.

² *Les Fenêtres* (SP-XXXV), OC I, p. 339.

³ *La Corde* (SP-XXX), OC I, p. 331.

⁴ *Any where out of the world* (SP-XLVIII), OC I, p. 356.

⁵ *La Soupe et les nuages* (SP-XLIV), OC I, p. 350.

suffisamment pour s'interroger sur cette tendance et la fonction de l'emploi de ce terme dans la poésie du Baudelaire des dernières années. Dans les pages suivantes, nous tenterons d'éclairer cette question complexe en adoptant plusieurs points de vue.

2-3-1. La fenêtre et la subjectivité de l'artiste

La coïncidence entre l'apparition de la fenêtre et celle du cadre n'est pas amenée par le hasard, mais se rapporte sans doute à une même réflexion de Baudelaire. Il s'agit de la problématique du rapport entre la vue saisie par l'artiste et son imagination. Nous pourrions traiter cette problématique comme celle de la relation impliquant « sujet et objet » ou « moi et autrui », mais nous la rencontrons aussi dans la critique d'art du poète et elle est souvent traitée en rapport avec celle du « paysage ».

Le « paysage » n'existe pas sans le regard de l'homme. Comme l'écrit Michel Collot, « Le paysage n'est pas le pays, mais une certaine façon de le voir ou de le peindre comme "ensemble" perceptivement et/ou esthétiquement organisé¹ ». C'est ainsi que le paysage construit avec vue perspective est une invention de la Renaissance : « [...] le paysage appara[ît] en Europe à la Renaissance, qui voit l'affirmation de l'individu ; en peinture, son essor coïncide avec celui du portrait et avec le développement de la perspective [...]² ».

Et le cadre et la fenêtre, tels que nous les connaissons sous leur forme rectangulaire, sont liés à l'établissement du système de la perspective dans la peinture. L'inventeur principal de cette méthode nouvelle pour saisir le monde, Leon Battista Alberti, l'explique dans son traité *De la Peinture* : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour

¹ Michel Collot, *Paysage et poésie — du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire¹ ». Pour dessiner selon la vue perspective, Alberti conseille de fixer le point de vue, et aussi de fixer la limite de la toile à peindre. Ici, la « fenêtre » n'est pas une simple métaphore pour désigner le cadre. Quand il trace les fils verticaux et horizontaux qui décident la limite du tableau, il considère que le paysage n'est pour lui visible qu'à l'intérieur de ces fils. Cette frontière constitue le cadre d'une vraie fenêtre pour le peintre qui transpose cette fenêtre dans le cadre du tableau.

La peinture de la Renaissance voit donc, non seulement l'invention de la perspective, mais aussi celle de la fenêtre-cadre à travers laquelle nous regardons, jusqu'à aujourd'hui, le monde extérieur à nous. Mais l'usage de la fenêtre rectangulaire telle que nous la connaissons n'était pas généralisé avant l'invention de la perspective. Dans *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Gérard Wajcman explique ainsi : « Le tableau a d'autant moins de possibilité d'être comme une fenêtre que les fenêtres n'ont pas à l'époque, pour l'essentiel, la forme d'un tableau, soit un « quadrilatère » dont parle Alberti. Cela amène à une remarque lourde de conséquences. À savoir que si le panneau rectangulaire, *tavola quadrata*, apparaît en Italie dans les années 1420, comme une innovation technique qui va rapidement démoder l'usage du polyptyque gothique, et si c'est à partir de 1450 que la fenêtre rectangulaire se généralise, on est amené à faire le constat suivant : les tableaux rectangulaires ont précédé les fenêtres rectangulaires². » L'invention du paysage contient en lui-même plusieurs inventions subordonnées : la perspective, la fenêtre rectangulaire et le cadre rectangulaire.

Or, Baudelaire, amateur de peinture depuis sa jeunesse et critique d'art avant d'être poète, n'a pas manqué de réfléchir à l'importance du système artificiel de la perspective que les peintres contemporains semblaient utiliser *a priori*. En 1846, le jeune poète qui a commencé sa carrière de critique d'art écrit : « Un tableau n'est que ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus

¹ Leon Battista Alberti, *De la peinture*, traduction par Jean Louis Schefer, 1992, p. 115.

² Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, coll. « Philia », 2004, pp. 60-61.

forte¹. » Depuis qu'Alberti a fixé le positionnement du point de vue et de la fenêtre-cadre du tableau, le paysage est toujours peint à travers un seul point de vue fixe qui est celui du peintre ; par conséquent, malgré l'absence de description du peintre lui-même, un tableau en perspective montre sans exception la subjectivité de l'artiste.

Treize ans après, dans le *Salon de 1859*, Baudelaire développe cette problématique de la subjectivité de l'artiste dans le tableau avec vue perspective, en l'associant à la notion de paysage : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache². » Le paysagiste doit, selon Baudelaire, « traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale » et considérer « qu'un site naturel n'a de valeur que le sentiment actuel que l'artiste y sait mettre ». Pensant ainsi, le poète critique l'école moderne des paysagistes, bien qu'elle soit « singulièrement forte et habile », en raison de son « culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination » ; Baudelaire accuse ces peintres d'avoir tué « en eux l'homme pensant et sentant » et déplore qu'« ils prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ». Il conclut en insistant sur l'absence de composition propre au paysagiste moderne, en usant de la métaphore de la fenêtre ouverte :

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 fait³.

Il est remarquable que Baudelaire ne manque pas ici de mentionner aussi la forme géographique du « carré » de la fenêtre. Baudelaire semble ainsi se référer au système qu'Alberti a établi pour introduire la perspective en peinture. Alors que la plupart des paysagistes considèrent que ce système leur permet, avec suffisamment d'habileté, de progresser dans leur art, il ne constitue pour Baudelaire que le moyen à partir duquel

¹ *Salon de 1846*, OC II, p. 487.

² Les citations de ce paragraphe sont toutes prises du *Salon de 1859*, OC II, pp. 660-661.

³ *Salon de 1859*, OC II, p. 661.

l'artiste se doit de décomposer son propre sentiment. Le poète met ainsi en cause le rapport entre la fenêtre et la subjectivité créatrice.

Un des nouveaux poèmes des *Fleurs du Mal*, qui s'intitule justement *Paysage*, a été écrit vers ce moment où Baudelaire développe son idée de la peinture paysagiste. Comme nous l'avons déjà signalé, la première occurrence du mot « fenêtre » dans les vers baudelairiens figure dans ce poème : ce fait est d'autant plus intéressant que *Paysage* ouvre la deuxième section de la seconde édition des *Fleurs du Mal*, « Tableaux parisiens » où se rencontrent plusieurs descriptions du paysage urbain et des hommes qui y habitent. La fenêtre peut relier l'intérieur et l'extérieur, et permet de regarder à travers elle le monde du dehors ; *Paysage* fonctionne comme la fenêtre qui offre de sortir de l'espace intérieur autour duquel gravite la section « Spleen et Idéal », et de rencontrer l'espace extérieur qui s'impose dans les « Tableaux parisiens ». On sait du reste que la rencontre avec autrui est le thème qui croît en importance pour le Baudelaire des dernières années.

Le poète a publié deux versions de *Paysage* en 1857 et 1861 ; dans la première version, l'allusion à la révolution de 1848 est très explicite, alors que l'importance de la fenêtre est moins évidente. Comme Claude Pichois l'a noté, Baudelaire est « dépolitiqué¹ » après le coup d'Etat de 1851, et il s'intéresse de plus en plus, nous semble-t-il, à l'application de l'esthétique des objets visuels à la composition de ses poèmes. De plus, entre ces deux publications du poème a lieu celle du *Salon de 1859* ; il est tout à fait vraisemblable que le changement radical de *Paysage* soit en rapport avec cette réflexion sur l'art.

Le poème se divise en deux parties avec un blanc entre les vers 8 et 9. Bien que le locuteur déclare au vers 1 qu'il va « composer chastement [s]es églogues », la première partie ne consiste pas en la description d'une nature bucolique. Mais, comme le dit Claude Pichois, Baudelaire montre « le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et

¹ OCI, p. 994.

vieilles dans les gloires et les tribulations de la vie¹ ».

Dans la seconde partie, on trouve, tout au contraire, une série d'objets stéréotypés de la poésie romantique : « Des jardins, des jets d'eau pleurant dans les albâtres, / Des baisers, des oiseaux chantant soir et matin ». Mais, elle diffère de l'évocation proprement romantique, en ceci que ce paysage naît évoqué dans la condition artificielle et imaginative du locuteur. Le « je » ne projette pas ses sentiments dans la nature, il s'enferme dans son imagination pour y construire le beau paysage qui le comble. Dans cette condition de clôture, le « je » parvient à rêver « des horizons »² que le locuteur romantique prétend voir dans le paysage extérieur.

Ainsi, les deux parties montrent la distance qu'elles prennent par rapport à la description conventionnelle du paysage romantique : la première par son objet et la seconde par sa manière. Mais le parti que Baudelaire récuse n'est pas seulement celui du romantisme, c'est aussi celui du réalisme. Rappelons ici la phrase du *Salon de 1859* : « 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. » Au lieu de décrire le paysage qui s'offre à travers la fenêtre ouverte, le poète choisit, dans *Paysage*, de fermer « portières et volets » pour créer dans et par son imagination un autre paysage. Ce choix semble proclamer que l'imitation habile de la réalité n'est pas nécessaire pour manifester la subjectivité de l'artiste.

Michel Collot considère que « Les paysages baudelairiens deviennent au fil des années de plus en plus nettement artificiels, et il arrive au poète d'en dénoncer le caractère illusoire³. » Et à propos de *Paysage*, il écrit : « Fermer “portières et volets”, c'est rompre avec le dehors pour se replier sur un espace intérieur qui est à la fois celui de l'âme et celui de l'art. La conséquence logique d'une telle clôture, c'est l'abandon de la

¹ Claude Pichois en parle à OC I, p. 994. La citation de Baudelaire est prise du *Salon de 1859*, OC II, p. 666.

² Cette description peut être rapprochée de celle de *Rêve parisien* où le « je » découvre dans son rêve un paysage éblouissant. En fait, ces deux poèmes possèdent plusieurs similitudes : ils se composent respectivement en diptyque en établissant un contraste entre le réel et l'imaginaire ; l'ancien titre du *Paysage*, lors de la publication en 1857, était *Paysage parisien*, comme *Rêve parisien* ; et tous les deux sont descriptifs.

³ Michel Collot, *Paysage et poésie*, op. cit., p. 75.

profondeur et de la perspective. Cette abolition de la troisième dimension remet en cause l'illusion lyrique et/ou réaliste. Au lieu d'ouvrir une fenêtre sur le monde intérieur et extérieur, le paysage s'avère n'être plus qu'une toile peinte, un simple décor¹. » En effet, cette perspective convient à *Paysage* et également à d'autres nouveaux poèmes comme *Rêve parisien*, *L'Amour du mensonge* ou *Le Rêve d'un curieux*². Dans *Rêve parisien*, le paysage du rêve est comparé à un « spectacle », à un « tableau » et à des « féeries », qui sont tous artificiels³. Dans *L'Amour du mensonge*, le locuteur, dont le cœur « fuit la vérité », « adore la beauté » de son amante, même si elle n'est que « masque » ou « décor »⁴. Dans *Le Rêve d'un curieux*, le locuteur, qui attendait l'ouverture du rideau, découvre qu'il ne lui est rien arrivé et qu'il attend encore.

Il est vrai que dans ces poèmes, Baudelaire présente le « décor » ou le « rêve » comme ce qui n'a aucune valeur substantielle. Mais si l'on songe au rôle de la fenêtre dans la totalité de la poésie baudelairienne, surtout dans *Le Spleen de Paris*, on voit qu'elle n'est pas toujours liée au dévoilement du caractère illusoire du paysage, ni à l'abandon de la profondeur de la troisième dimension. Au contraire, Baudelaire semble user de la fenêtre pour confronter l'intérieur et l'extérieur afin de créer un effet de profondeur. Il nous semble qu'il s'engage ainsi dans la recherche du rétablissement du rapport entre le sujet et l'objet. Dans les pages suivantes, nous essaierons de montrer d'autres aspects du sens complexe de la fenêtre dans la poésie baudelairienne.

2-3-2. La fenêtre-vitre, séparatrice de l'œil et de l'objet

La fenêtre est constituée de deux parties : la vitre et le châssis. En prêtant attention

¹ Michel Collot, *Paysage et poésie, op. cit.*, p. 76.

² Cf. la note dans *Atelier* sur *Paysage* : « on notera que cette transformation de la fin du poème est vraisemblablement liée aux réflexions de B. sur le pouvoir de l'imagination, dont on voit la trace dans un poème comme *Rêve parisien*, mais aussi dans le *Salon de 1859* ». (*Atelier*, t. I, p. 441.)

³ *Rêve parisien* (CII), v. 7, 10 et 37.

⁴ *L'Amour du mensonge* (XCVIII), v. 22 et 24.

à chacune, on découvre deux caractères différents. Envisagée plutôt comme vitre, la fenêtre sépare l'œil et l'objet. Perçue comme châssis ou cadre, elle apparaît comme une bordure qui délimite la vue qui s'étend derrière la vitre. Le rapport entre l'objet regardé et la fenêtre est donc ambivalent : l'objet se situe en même temps, par rapport à la fenêtre, à l'extérieur de la vitre et à l'intérieur du châssis.

La vitre empêche que d'autres choses mise à part la lumière n'entrent à l'intérieur. L'impossibilité de communiquer qui en résulte excite l'imagination et le désir de voir et d'avoir ce qui s'étend derrière la vitre. C'est là sans doute, semble-t-il, une des propriétés essentielles de la vitre pour le regard de l'homme. Sur ce point, on ne saurait ignorer l'analyse très pertinente de Jean-Pierre Richard : la vitre est, selon lui, la « [s]ubstance merveilleuse, qui remplace l'opacité brumeuse par une visibilité totale, mais en interdisant aussitôt de toute sa surface interposée l'accès immédiat de l'objet. La vitre écarte et réunit, elle dérobe et elle propose : tout aussi ambiguë que le brouillard, et tout autant que lui favorable à la recherche imaginaire de l'être¹. » La vitre transforme l'objet derrière elle en ce qui n'est que visible, non pas susceptible d'être touché. Baudelaire écrit dans *Le Flacon* : « Il est de forts parfums pour qui toute matière / Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre². » *On dirait*, car en fait, le verre reste impénétrable à toutes les matières, et jusqu'au parfum ; il ne permet qu'au regard de le traverser. Mais, il faudrait préciser qu'à l'époque de Baudelaire, la vitre de la fenêtre n'était pas aussi transparente qu'aujourd'hui, elle cachait donc davantage l'intérieur à la vue de celui qui était au dehors de la fenêtre. Et colorée, elle était censée, comme le dit le locuteur du *Mauvais Vitrier*, faire « voir la vie en beau³ » en transformant la réalité misérable en poétique fantasmagorie. La vitre de la fenêtre laisse ce qui est à l'intérieur, mais plus encore, elle cache ce qui est derrière elle en aveuglant les yeux de l'observateur par l'éblouissement de sa surface. Cet effet conduit l'imagination de l'observateur à rêver ce qui se dissimule au fond de l'obstacle lumineux. « Elle transforme », écrit Jean-Pierre Richard, « la réalité en un spectacle, l'absurdité en une

¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, pp. 111-112.

² *Le Flacon* (XLVIII), v. 1-2.

³ *À une heure du matin* (SP-X), OC I, p. 287.

énigme, la platitude en une profondeur, et nous devenons nous-mêmes, derrière elle et par elle, des spectateurs, mais elle favorise cette concentration lumineuse qu'est l'éblouissement¹. » Ainsi, à travers la vitre éblouissante, des choses insignifiantes comme « brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus² » pourraient porter leur propre beauté. Ce plaisir est connu, au XIX^e siècle, surtout par l'habitude de la flânerie, sur laquelle Baudelaire écrit lui-même : « Pas d'étalages aux boutiques. La flânerie, si chère aux peuples doués d'imagination, impossible à Bruxelles. Rien à voir, et des chemins impossibles³. » Dans *Le Spleen de Paris*, cet effet est formulé de la manière la plus précise au début des *Fenêtres* :

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 vie⁴.

Parfois, face à la vitre, l'observateur ne peut voir que cet éblouissement superficiel. Dans *L'Irréparable*, le locuteur désire atteindre « L'Espérance qui brille » derrière la fenêtre de « l'Auberge », mais il ne peut que saisir la clarté sur les carreaux, et découvrir que cette espérance est « morte » avant même qu'il soit arrivé⁵. La clarté de la vitre suggère ou fait imaginer le bonheur de l'intérieur, sans pour autant que soit assuré à l'œil l'accès à l'espace intérieur. Dans *Le Crépuscule du soir*, la fenêtre qui contient la rêverie tourmente le narrateur, par cette distance entre celui-ci et l'intérieur : « le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C'est ici la paix maintenant ; c'est ici la joie de la famille ! »⁶ ». La fenêtre distingue donc radicalement deux *ici* : l'*ici* de celui qui est en-delà de la fenêtre et l'*ici* de l'observateur.

A cet égard, la fenêtre s'approche, de nouveau, du cadre de la peinture. Car ce

¹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 112.

² *Le Cygne* (LXXXIX), v. 12.

³ *Sur la Belgique*, OC II, p. 823.

⁴ *Les Fenêtres* (SP-XXXV), OC I, p. 339.

⁵ *L'Irréparable* (LIV), v. 26-27.

⁶ *Le Crépuscule du soir* (SP-XXII), OC I, p. 311.

cadre ne consiste pas seulement dans une frontière qui distingue le mur du tableau, mais aussi dans un plan vertical entouré par le cadre-châssis qui sépare l'espace où se situe le contemplateur de celui où s'étend le paysage. Jean-Pierre Richard ne manque pas à remarquer ce caractère du cadre de la peinture, qui permet de le comparer à la vitre de la fenêtre :

Dans la limpidité défendue de la vitre Baudelaire va découvrir un milieu vivant, une épaisseur créatrice. A cette découverte l'ont surtout amené ses réflexions sur les beaux-arts. S'il se demande par exemple d'où provient l'harmonie colorée d'un paysage, il aperçoit que c'est le « vernis épais et transparent de l'atmosphère » — vernis parfois ramassé et coagulé dans la glace recouvrant le tableau lui-même, — qui provoque le mariage des teints, en même temps que leur émergence à un maximum d'éclat et de spécificité [...]¹.

Cependant, la fenêtre possède de tout un épaissement protecteur qu'ignore le cadre de peinture pour accroître la distance entre l'œil et l'objet : contrevent, persienne, volet, jalousie, rideau, etc. Les poèmes de Baudelaire en usent à plusieurs reprises pour mieux séparer l'intérieur et l'extérieur et intensifier la valeur de l'objet à l'intérieur. Les « persiennes » sont apposées dans *Le Soleil* par l'« abri des secrètes luxures² ». Les volets apparaissent encore plus fréquemment : la muse, à l'intérieur, s'offre « aux nocturnes rayons qui percent les volets³ » ; « des démons malsains [...] cognent en volant les volets et l'auvent⁴ » ; et contre l'Émeute le locuteur, pour bâtir son rêve, ferme « partout portières et volets⁵ ». Les persiennes et les volets servent moins à cacher l'intérieur au regard qu'à protéger contre le vent de l'extérieur. C'est plutôt le rideau qui intervient pour l'effet optique, comme on le voit dans la version de 1862 des *Projets* : « Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçoit une auberge proprette, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses⁶. » Les rideaux embellissent la fenêtre de leurs bariolages colorés. Le promeneur, empêché par

¹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 113. La citation de Baudelaire est prise du *Salon de 1859* ; OC II, p. 614.

² *Le Soleil* (LXXXVII), v. 2.

³ *La Muse vénale* (VIII), v. 6.

⁴ *Le Crépuscule du soir* (XCV), v. 13.

⁵ *Paysage* (LXXXVI), v. 15.

⁶ *Les Projets* (SP-XXIV), OC I, p. 315.

ces rideaux de voir ce qu'ils cachent, n'aperçoit que les deux têtes penchées. Mais cette visibilité partielle excite son imagination, et il rêve du bonheur qui l'attend à l'intérieur : « Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très large avec des draps un peu âpres, mais frais ; quoi de mieux ?¹ »

Cette relation entre l'au-delà de la vitre et l'observateur peut s'établir même sans fenêtre. Ce qui importe est le dispositif permettant au regard de passer à travers l'éblouissement fascinant mais non au regardeur d'entrer lui-même. Dans *Les Yeux des pauvres*, le narrateur aperçoit une famille pauvre captivée par la clarté de la décoration de l'intérieur du café. Apparemment, aucune barrière n'empêche cette famille d'entrer, mais le père et son fils aîné savent que leur classe sociale, c'est-à-dire leur pauvreté, n'est pas bienvenue dans cet endroit bourgeois. Ce n'est pas la barrière substantielle, mais c'est la barrière sociale à travers laquelle « tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs². » Et les yeux de l'enfant semblent penser que « c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous³. »

Cette barrière sociale se trouve aussi dans *Le Joujou des pauvres*, c'est « la grille d'un vaste jardin⁴ ». De même que dans *Les Yeux du pauvre*, dans ce poème où « [c]es barreaux symboliques sépar[e]nt deux mondes, la grande route et le château », la richesse ne coule que dans un sens ; l'enfant pauvre n'est susceptible, face à l'autre monde défendu par les « barreaux symboliques », que de regarder et de rire. Tandis que l'« enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu », l'enfant riche ne montre rien à l'autre enfant.

Il serait tentant d'introduire ici le terme de *jalousie* parce qu'il semble expliquer le statut de la fenêtre que nous avons étudié. Autour de la fenêtre baudelairienne, il y a toujours l'antagonisme entre celui qui possède et celui qui ne possède pas. Or, la *jalousie* signifie d'une part une composition de « petites planchettes horizontales parallèles » qui permet de voir sans être vu, mais d'autre part un « sentiment de peine causé par la

¹ *Ibid.*, OC I, p. 315.

² *Les Yeux des pauvres* (SP-XXVII), OC I, p. 318.

³ *Ibid.*

⁴ *Le Joujou du pauvre* (SP-XIX), OC I, pp. 304-305.

connaissance des avantages dont les autres jouissent »¹. Ce terme saccade bien au sentiment de celui qui regarde à travers la fenêtre. Si Baudelaire n'a pas utilisé en réalité ce mot dans son sens technique de dispositif de bois, c'est sans doute que ce mot suggère trop directement le symbolisme ambivalent de la fenêtre. Plus précisément, la relation qu'instaure la fenêtre baudelairienne diffère en un sens de celle de la jalousie ; elle ne cause pas chez Baudelaire le ressentiment de l'envie, mais plutôt un sentiment d'exaltation, d'enivrement et de bonheur ; l'éblouissement de la vitre transforme ce qu'elle révèle en spectacle. Par ce procédé, naît du regard sur la fenêtre une émotion créatrice interdisant l'essor d'un sentiment de jalousie. Cette sublimation caractérise, nous semble-t-il, la fenêtre en tant qu'elle sépare l'œil de l'objet chez Baudelaire.

2-3-3. La fenêtre-bordure, instrument de la profondeur

La fenêtre n'est pas seulement l'instrument d'une contemplation du paysage extérieur, mais aussi elle se confine, en tant que châssis, au paysage extérieur dans la vue de l'observateur, comme le cadre entoure le tableau. Dans les poèmes de Baudelaire, cette relation entre la fenêtre et le paysage crée plusieurs sortes de contrastes.

Par exemple, dans *Les Fenêtres*, le narrateur regarde à travers la fenêtre de sa chambre les toits des immeubles, qui lui font imaginer les ondes de la mer. Le site humain se montre ici analogue au paysage naturel avec ses mouvements. Mais cette ondulation de la mer est enfermée, pour le regard du narrateur, dans le cadre de la fenêtre rectangulaire dont la stricte géométrie ressortit à l'artifice qui, semble-t-il, pourrait inspirer la déclaration de *La Beauté* : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes² ». Ce contraste entre la ligne droite et la ligne courbe est évoqué aussi dans un autre poème en prose, *Le Thyrsé* :

¹ Larousse XIX^e, « jalousie ».

² *La Beauté* (XVII), v. 1 et 7.

Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée¹.

Peindre un tableau consiste à découper un paysage de l'immense nature et l'inscrire dans un cadre rectangulaire ; de même, composer un poème consiste à dompter et à mouler ses pensées informes dans la forme fixe de la versification. Baudelaire considère souvent l'art comme la synthèse du naturel et de l'artificiel. « Le Cadre », troisième de la suite des quatre sonnets intitulé *Un fantôme*, évoque l'effet produit par le cadre d'un tableau :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptent juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure².

Le cadre et les accessoires précisent le contour des objets, c'est-à-dire du paysage ou du corps de la femme en l'occurrence. Mais aussi sans doute servent-ils, en opposition avec leur caractère artificiel, à mettre en relief la qualité naturelle de la beauté de ce qu'ils soulignent. Dans la composition même de ce poème, joue un effet de contraste entre l'artificiel et le naturel : Baudelaire y a choisi la configuration très conventionnelle des rimes, chose très rare dans les sonnets baudelairiens, et de plus, il ajuste à deux quatrains le comparant et le comparé d'une longue comparaison qu'articulent « comme » et « ainsi », procédé traditionnel qui n'a pas d'autre exemple dans *Les Fleurs du Mal*. Mais en fait, cette rigueur formelle prépare en sous-main l'expression inattendue du dernier

¹ *Le Thyrses* (SP-XXXII), OC I, p. 336.

² *Un fantôme* (XXXVIII), III, « Le Cadre », v. 1-8.

vers : « la grâce enfantine du singe¹ », dont la qualité sauvage fait contraste, bien entendu, avec l'artifice du décor.

La différence produite par le cadre joue, non seulement entre l'artificiel et le naturel, mais aussi entre les couleurs. Il est intéressant de remarquer que, quand Baudelaire parle de la mystérieuse puissance du cadre de l'œil, il associe cet effet au jeu contrasté :

Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.²

Les deux couleurs notées ici, le noir et le rouge, forment entre elles un contraste évident, mais la blancheur de l'œil fait avec la couleur noire un contraste encore plus frappant qui « rend le regard plus profond » et « donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ».

Arrêtons-nous, à cette occasion, à la notion de « profondeur » en général. Si la sensation de la profondeur provient du saisissement de la différence entre la distance séparant un objet de l'œil, et celle éloignant un autre objet du même œil, il est naturel d'éprouver une plus grande sensation de profondeur en regardant celui des deux objets qui se situe plus loin de l'œil. Dans la peinture, le peintre utilise ce procédé en distinguant le premier plan et l'arrière plan, pour créer l'effet de profondeur. Or, la fenêtre constitue par elle-même cet objet proche par rapport auquel l'œil mesure la distance d'un autre objet qu'il regarde. C'est ce qui se produit quand on regarde un objet quelconque à travers une fenêtre. La différence entre le proche et le lointain nous permet de saisir la profondeur dans laquelle les choses se donnent au regard.

¹ *Un fantôme* (XXXVIII), III, « Le Cadre », v. 14.

² *Le Peintre de la vie moderne*, XI, « Eloge du maquillage », OC II, p. 717.

La sensation de la profondeur provient non seulement de la différence entre les distances, mais aussi d'autres sortes de différence, celles par exemple entre le naturel et l'artificiel ou entre certaines couleurs. On pourrait même dire que la profondeur est la différence même. Dans cette optique, la fenêtre nous procure dans ses divers aspects une sensation de profondeur.

Le lointain peut se lier aussi à la sensation de grandeur, parce que dans la vue perspective, « tout ce qui paraissait grand paraît petit¹ », comme le dit Baudelaire. De ce point de vue, deux fenêtres se faisant face permettent à l'imagination humaine d'évoquer la grandeur des objets réduits dans la vue perspective. Imaginons que nous regardons à travers la fenêtre une fenêtre de l'immeuble voisin qui nous fait face. Cette fenêtre nous paraît, dans la vue perspective, plus petite que la nôtre ; pourtant nous savons que, selon le raisonnement analogique, les deux fenêtres sont presque de la même taille. Par conséquent, le procédé de l'imagination compense la petitesse de l'objet vu. Plus la taille de l'objet vu est petite, plus l'opération de l'imagination est importante.

Baudelaire superpose à ce procédé visuel un autre aspect plus conscient de l'opération de l'imagination. L'analogie permet à celui qui regarde à travers sa fenêtre l'autre fenêtre d'imaginer qu'il y a, derrière cette fenêtre, un espace de vie, comme il en va dans son propre espace. Ce que suggère cette notation : « la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus² ».

Ainsi vaut-il mieux, pour accroître la sensation de profondeur, que l'objet à regarder soit le plus loin possible, jusqu'à une distance infinie ? Dans certains cas, oui : parfois Baudelaire aperçoit l'infini dans la contemplation de ce qui est infiniment éloigné, le ciel. Mais parfois, il faut que la distance de l'objet soit susceptible d'être comparée ; on ne peut comparer l'infini à une distance limitée, comme on ne peut diviser aucun chiffre par zéro. Pour créer l'effet de profondeur, une distance est nécessaire, encore faut-il, que le paysage, par exemple, se situe à une distance

¹ *Salon de 1859*, OC II, p. 667.

² *Ibid.*

perceptible. L'infini n'est pas la même chose que la distance. Wajcman écrit ainsi à juste titre : « La fenêtre est une machine distance. Ceci ne veut donc pas dire que c'est le lointain qui est le paysage (trop loin, le paysage disparaît), mais qu'il n'y a de paysage que par l'acte de le mettre au lointain. Et c'est l'office de la fenêtre que de fabriquer de la distance, d'éloigner ce qui est près. "Ce qui fait le peintre, c'est la distance", dit Cézanne¹. » Si l'objet se trouve dans un lointain littéralement infini, la lumière projetée par cet objet n'atteint jamais l'œil, qui ne peut donc l'apercevoir. Dans *Le Gouffre*, publié en mars 1862, Baudelaire écrit : « Je ne vois qu'Infini par toutes les fenêtres² ». L'infini dépourvu de toutes les qualités autres qu'être infini, privé même de la couleur d'azur du ciel, est en fait égal au néant, au vide total. Presque au même moment que la publication de ce poème, Baudelaire laisse une note pour, sans doute, un poème en prose : « Le vide. (Sentiment du vide infini)³ ». La rencontre réelle de l'infini risque de tourmenter l'esprit humain. Baudelaire n'éprouve le vertige de l'infini que par son imagination ; ce qu'il cherche, dans sa vue perspective, c'est une profondeur limitée et saisissable, qui suggère à travers elle l'idée de l'infini, qui en médiatise le « gouffre » redoutable. On dirait que la réalité constitue elle-même pour Baudelaire une fenêtre ouverte vers l'imagination.

La notion de profondeur est donc liée, à l'inverse de ce que l'on suppose d'habitude, aux limites de l'existence humaine ; la notion de distance ne concerne pas le regard d'un dieu omniprésent et omnivoyant. De même, le découpage du paysage par la bordure de la fenêtre témoigne de la finitude de l'homme. L'œil omnivoyant pourrait regarder en même temps le paysage que la bordure de la fenêtre laisse voir et le paysage qui se cache derrière elle. Pourtant, pour l'œil limité de l'humain, la fenêtre sépare et crée le visible et l'invisible, comme le fait notre champ visuel restreint⁴. La fenêtre forme, comme l'horizon, une frontière entre le visible et l'invisible.

¹ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 250.

² *Le Gouffre* (la première version parue dans *L'Artiste*, 1^{er} mars 1862), v. 11 ; *Atelier*, t. II, p. 1634.

³ Plans et notes « Poèmes en prose », *OCI*, p. 371.

⁴ Le terme latin « templum » convient, selon Wajcman, à représenter le statut du paysage vu à travers la fenêtre. Templum signifie : « 1° espace circonscrit, délimité ; espace tracé dans l'air par le bâton de l'augure comme champ d'observation en vue des auspices. 2° espace que la vue embrasse, champ de l'espace, enceinte, circonscription ». D'ailleurs, il écrit « La perspective, c'est la science de l'imperfection humaine, de son vice, son handicap » (Gérard Wajcman, *op. cit.*, p. 380.)

En ce sens, on pourrait même appliquer la fonction symbolique de la fenêtre au fonctionnement du langage. Ainsi Wajcman écrit :

La fonction même du langage est de créer du distinct, c'est-à-dire qu'il sépare, qu'il découpe infiniment. En cela, on pourrait parfaitement soutenir que le langage opère ainsi lui-même sur le réel comme une fenêtre, un instrument de cadrage, à toutes les échelles possibles, de l'infiniment grand au plus petit. Autant dire d'ailleurs qu'à cet égard le langage est aussi un instrument optique ; en distinguant, il sert à voir. Pouvoir séparateur des mots. Pouvoir séparateur de la fenêtre, elle engendre elle aussi le distinct, en cela elle est un instrument de connaissance du monde. Et aussi de sa transformation. On voit en effet en quoi le pouvoir séparateur de la fenêtre en fait une espèce très voisine de la hache ou de la scie. La fenêtre est une scie visuelle¹.

Le discours permet à l'interlocuteur d'apercevoir ce que pense le locuteur. Mais ce rôle doit rester toujours incomplet, puisque l'on ne peut jamais comprendre correctement et parfaitement tout ce que l'autre pense. Dans la conversation quotidienne, on ne s'arrête guère à ce défaut du langage, mais le discours d'un personnage induit dans le discours du narrateur, met en relief ce rôle séparateur du langage. Dans un poème, la voix du locuteur principal égale celle du dieu ; le locuteur principal peut tout connaître, et sa voix crée le monde du poème. Mais le personnage présenté par ce locuteur principal n'a qu'une conscience fragmentaire du monde. De même, son discours est fragmenté et inséré dans la narration, et aussi visuellement découpé par les guillemets comme le paysage découpé par la fenêtre. Il représente, beaucoup mieux que le narrateur omniscient, la petitesse et la finitude de l'existence humaine. A cet égard, l'apparition simultanée du motif de la fenêtre et du discours direct du personnage, dans la version de 1862 des *Projets*, est fondamentale pour la poésie du Baudelaire de cette époque. Citons de nouveau un passage de ce poème dans sa nouvelle version :

Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçoit une auberge propre, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. Et tout de suite : « Il faut, — se dit-il — que ma pensée soit une grande vagabonde pour aller chercher si loin ce qui est si près de moi. Le plaisir et le

¹ Gérard Wajcman, *op. cit.*, pp. 239-240.

bonheur sont dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en voluptés. Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très-large avec des draps un peu âpres, mais frais ; quoi de mieux ? »¹

A la différence de la narration en mesure de dire, au sein de sa phrase, le comportement et le sentiment d'un personnage autre que le narrateur lui-même, le personnage ne peut avoir conscience et parler que de son propre sentiment ; il ne peut jamais raconter, comme tous les hommes réels en fait, autre chose que ce qu'il aperçoit ou pense. Ainsi, la composition discursive du narrateur et du personnage, introduite dans la version de 1862, souligne la finitude de l'homme, de même que le champ visuel en témoigne avec le paysage vu à travers la fenêtre.

En outre, il existe un parallélisme remarquable entre les deux fenêtres visuelle et discursive. Comme le tableau suivant le montre, la relation entre le promeneur, le paysage extérieur et l'intérieur de la chambre coïncide avec celle entre le lecteur de ce poème, la voix du narrateur et la voix du personnage :

Fenêtre visuelle	Fenêtre discursive
Le promeneur	Le lecteur
Le paysage extérieur	Le narrateur
Intérieur de la chambre	Le promeneur

Dans *Les Projets*, le promeneur regarde ce qui se présente le long de l'avenue. Dans le premier plan du paysage, il trouve une ouverture, c'est-à-dire une fenêtre. Et à travers celle-ci il regarde le second plan, qui est l'intérieur de l'auberge. Le premier plan est proche, vaste et tangible, mais superficiel, alors que le second plan est éloigné, partiel et inaccessible, mais profond.

De même, le lecteur de ce poème prend contact avec la voix du narrateur, qui couvre tout le poème. Mais au milieu de son discours, des guillemets signalent une deuxième voix. Celle-ci est encore plus partielle que l'autre, mais grâce à cette distanciation réductrice, elle accroît la sensation de finitude et de profondeur.

¹ *Les Projets* (SP-XXIV), OC I, p. 315.

Ainsi, la composition discursive de ce poème dévoile implicitement que le fonctionnement du langage est analogue à celui de la fenêtre, et elle implique le lecteur même dans la relation du visible et de l'invisible du poème. Sur ce sujet de la fenêtre et du langage, nous y reviendrons à la fin de ce chapitre, avec *Les Fenêtres*.

2-3-4. La porte et la fenêtre

La fenêtre n'est pas seulement un objet à regarder, elle constitue aussi, pour l'habitant, une partie de l'espace vécu de la maison. Nous comprendrons mieux la complexité de la fenêtre dans la poétique de Baudelaire, si nous la comparons à celle de la porte, l'autre ouverture de la maison. La porte et la fenêtre sont d'un logement les deux seules ouvertures, pratiquées dans le mur extérieur du bâtiment. Elles comportent chacune les battants, qui servent à protéger l'intérieur de la maison contre le froid de la nuit et de l'hiver, la chaleur du jour et de l'été, ou contre l'effraction d'un tiers. Mais, pour la vie quotidienne, elles ont des fonctions différentes : par la fenêtre, l'intrusion humaine de l'extérieur est beaucoup moins probable que par la porte, surtout quand il s'agit d'une chambre située au dernier étage, comme celles où habitent les locuteurs du *Paysage* et des *Fenêtres* et parfois Baudelaire lui-même ; là, grâce à la hauteur, la chambre, qui équivaut à une sorte de forteresse imprenable, empêche l'intrusion de l'étranger. La fenêtre nous protège contre un contact direct avec l'extérieur, tout en nous permettant de regarder cet extérieur. Cela n'est pas le cas de la porte qui s'ouvre sur la société humaine où l'on doit rencontrer les autres hommes. Le verrouillage de la porte importe donc plus que celui de la fenêtre pour s'assurer une vie personnelle tranquille à l'intérieur de sa propre demeure. Rappelons-nous un passage d'*À une Heure du matin* :

Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et

fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde¹.

Sans la mesure de précaution du verrouillage, la chambre ne saurait véritablement assurer le repos. Gaston Bachelard l'écrit-il, « [l]a maison, la chambre, le grenier où l'on a été seul, donnent les cadres d'une rêverie interminable, d'une rêverie que la poésie pourrait seule, par une œuvre, achever, accomplir². » D'ailleurs, à propos de Delacroix, le poète écrit : « Qui a plus aimé le home, sanctuaire et tanière ? Comme d'autres cherchent le secret pour la débauche, il cherche le secret pour l'inspiration, et il s'y livrait à de véritables ribotes de travail³. » En effet, par la porte non verrouillée, « la tyrannie de la face humaine⁴ » pourrait abruptement s'introduire dans la chambre, même au beau milieu de l'ivresse hallucinatoire, comme dans *La Chambre double* :

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit⁵.

La porte, tout en protégeant l'habitant contre ce monde extérieur dangereux, se confond avec la potentialité de l'accès vers celui-ci. Il est presque impossible de songer, une fois la porte franchie, à un monde idéal ; on n'envisage le plus souvent qu'une réalité sévère et hostile avec laquelle le sujet, qui ne bénéficie plus de la protection de sa porte, est obligé d'avoir un rapport direct. Aussi Baudelaire cite-t-il avec faveur, dans *La Solitude*, la fameuse phrase de Pascal : « Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre⁶ ». Or, si la porte est une frontière qui associe objectivement l'individu et la société, la fenêtre les associe également, mais dans la rêverie subjective, dans la contemplation, dans l'imagination suscitée par le contact

¹ *A une heure du matin* (SP-X), OC I, p. 287.

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, p. 33.

³ *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OC II, p. 761.

⁴ *A une heure du matin* (SP-X), OC I, p. 287.

⁵ *La Chambre double* (SP-V), OC I, p. 281.

⁶ *La Solitude* (SP-XXIII), OC I, p. 314.

indirect et visuel avec le monde extérieur. Tandis que la porte permet de sortir physiquement de sa chambre, la fenêtre permet de sortir, tout en restant en soi, hors de soi. Ce sont deux sorties différentes de la chambre ; l'une, matérielle et l'autre, spirituelle. En effet, Baudelaire n'est pas indifférent à la qualité symbolique attribuée à la fenêtre, quand il analyse dans *L'Art philosophique* un tableau d'Alfred Rethel intitulé *La Bonne Mort* :

Un petit oiseau s'est perché sur le bord de la fenêtre et regarde dans la chambre ; vient-il écouter le violon de la Mort, ou est-ce une allégorie de l'âme prête à s'envoler ?

Il faut, dans la traduction des œuvres d'art philosophiques, apporter une grande minutie et une grande attention ; là les lieux, le décor, les meubles, les ustensiles (voir Hogarth), tout est allégorie, allusion, hiéroglyphes, rébus¹.

La fenêtre, qui est à la fois le « lieu », le « décor » et le « meuble » de la chambre, pourrait devenir elle-même une « allégorie » du passage de l'âme allant d'*ici-bas* vers *là-haut*. La fenêtre est le lieu commun où l'âme romantique rêve de s'envoler vers le monde éthéré de l'imaginaire. Dans *Madame Bovary* par exemple, « Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace le théâtre et la promenade)² ». Baudelaire aussi, dans sa description d'un tableau du *Salon de 1845*, glisse une remarque sur la qualité « romantique » et « naïve » d'une scène comportant une fenêtre :

Le tableau de Mme Céleste Pensotti s'appelle *Réverie du soir*. Ce tableau, un peu maniéré comme son titre, mais joli comme le nom de l'auteur, est d'un sentiment fort

¹ OC II, p. 600.

² Gustave Flaubert, *Madame Bovary* dans *Œuvres*, tome I, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 441, deuxième partie, VII. Dans *La Fanfarlo*, Baudelaire lui aussi met en scène, mais à sa façon, la fenêtre pour présenter le caractère plutôt réaliste de son héros : « Il se peigna, se lava, sut en quelques minutes retrouver le costume et l'aplomb des gens chez qui l'élégance est chose journalière ; puis il ouvrit la fenêtre. — Un jour chaud et doré se précipita dans le cabinet poudreux. Samuel admira comme le printemps était venu vite en quelques jours, et sans crier gare. Un air tiède et imprégné de bonnes odeurs lui ouvrit les narines, — dont une partie étant montée au cerveau, le remplit de rêverie et de désir, et l'autre lui remua libérinement le cœur, l'estomac et le foie. » (*La Fanfarlo*, OC I, p. 555.) Cette nouvelle fournit une autre description de la fenêtre dans une atmosphère assez romantique : « Les parfums de l'orange entrent par les fenêtres [...] ». (*Ibid.*, OC I, p. 560.)

distingué. — Ce sont deux jeunes femmes, l'une appuyée sur l'épaule de l'autre, qui regardent à travers une fenêtre ouverte. — Le vert et le rose, ou plutôt le verdâtre et le rosâtre y sont doucement combinés. Cette jolie composition, malgré ou peut-être à cause de son afféterie naïve d'album romantique, ne nous déplaît pas ; — cela a une qualité trop oubliée aujourd'hui. C'est élégant, — cela sent bon¹.

Regarder le dehors par la fenêtre, c'est s'absorber dans une contemplation de l'*ailleurs* et oublier son existence *hic et nunc*. La fenêtre, qui nous fournit la lumière, matérialise notre espérance. Son ouverture vers le monde presque infini console, par l'idée de liberté, l'âme de celui qui est enfermé aussi bien dans son logement clos que dans sa condition spirituelle restreinte. La fenêtre offre, dans ce cas, à l'ennui une issue vers la rêverie. C'est à travers la fenêtre que le « je » du *Paysage* et le promeneur des *Projets* plongent dans la contemplation rêveuse. Dans *Any where out of the world*, certains croient, dans ce monde pareil à un hôpital, « qu'il[s] guérirai[en]t à côté de la fenêtre². » De même, dans *La Soupe et les nuages*, c'est à la fenêtre qu'est attribuée cette fonction d'instrument de fuite vers la rêverie :

Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable³.

Pareillement, dans *Les Bienfaits de la lune*, la fenêtre apparaît dans la scène où la lune personnifiée exerce ses pouvoirs magiques de fée :

La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : « Cette enfant me plaît. »

Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa

¹ OC II, p. 383.

² *Any where out of the world* (SP-XLVIII), OC I, p. 356. En outre, l'essai sur Pierre Dupont attribue à la fenêtre une vertu semblable : « C'est une grande destinée que celle de la poésie ! Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot elle se fait révolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance ; non seulement elle constate mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'iniquité. » (*Pierre Dupont*, OC II, p. 35.)

³ *La Soupe et les nuages* (SP-XLIV), OC I, p. 350.

ses couleurs sur ta face¹.

Ainsi, la fenêtre communique souvent, dans l'univers de la poésie baudelairienne, avec l'espace imaginaire qui invite le contemplateur à se perdre dans une rêverie.

2-3-5. *Le Mauvais Vitrier*, la violence et la fenêtre

Il arrive que cette rêverie de la fenêtre se trouve violée, lorsque la fenêtre devient l'objet qui rend possible la violence entre les hommes. Cet effet est d'autant plus frappant que la fenêtre est, d'ordinaire, considérée comme le seuil visuel et spirituel du monde extérieur, qui en évite à son protégé le contact direct.

Dans un article intitulé *Les Drames et les romans honnêtes*, Baudelaire évoque des hommes ayant jeté « tout d'un coup tout leur luxe par la fenêtre et cherch[é] dans l'ascétisme et le dénuement d'amères voluptés inconnues² ». Il arrive en effet que la fenêtre serve, aux habitants de la ville du XIX^e siècle, de poubelle par laquelle on jette les ordures et les eaux usées. Cette habitude urbaine et moderne pourrait donner au statut de la fenêtre un autre caractère symbolique. Et il n'est pas étonnant que ce versant réaliste de la fenêtre apparaisse beaucoup moins souvent dans les vers que dans les poèmes en prose qui portent davantage sur les phénomènes contemporains, et donc urbains. Dans *La Corde*, le narrateur est sur le point de « lancer au-dehors par la fenêtre ouverte³ » la corde avec laquelle un garçon s'est suicidé. En outre, à la fin de *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*, le poète déclare à sa femme qui le fatigue : « je vous jetterai par la fenêtre, comme une bouteille vide⁴. » Mais il serait aussi possible de se jeter soi-même par la fenêtre, comme on le lit dans un propos de Delacroix rapporté par

¹ *Les Bienfaits de la lune* (SP-XXXVII), OC I, p. 341.

² OC II, p. 38.

³ *La Corde* (SP-XXX), OC I, p. 331.

⁴ *La Femme sauvage et la petite maîtresse* (SP-XI), OC I, p. 290.

Baudelaire¹.

Dans ces exemples, le jet d'un objet par la fenêtre paraît bien signifier le refus violent de cet objet. Cette violence dans le cadre de la fenêtre atteint son comble à la fin du *Mauvais Vitrier*, quand le narrateur raconte son acte consistant à avoir jeté par sa fenêtre un pot de fleurs destiné à briser les vitres que le vitrier portait sur le dos. Mais il faut noter aussi que la fenêtre joue, avant le dénouement final, un rôle important, dès le début d'un singulier épisode :

Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat; et j'ouvris la fenêtre, hélas ! [...]

La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique².

L'ouverture de la fenêtre ne relève pas seulement du comportement matinal du narrateur vraisemblablement poète comme Baudelaire lui-même ; ainsi que le montre la métaphore d'Alberti, ouvrir la fenêtre signifie, pour l'artiste, le commencement de la création, autrement dit, la confrontation du moi et du monde. De reste, le narrateur est poussé, quand il ouvre la fenêtre, à « faire quelque chose de grand, une action d'éclat. » On pourrait donc supposer que ce « quelque chose » est à mettre en rapport avec sa créativité artistique. C'est alors que le narrateur entend « le cri perçant, discordant » d'un marchand ambulancier. Malgré l'état d'esprit dans lequel il a ouvert la fenêtre, il est contraint, loin d'agir en tant qu'artiste créatif, d'écouter passivement cette voix discordante. Tandis que contempler le paysage met à contribution la subjectivité de l'observateur, voire le pouvoir créateur de l'artiste, le fait d'entendre subordonne à la

¹ Cf. « Il disait une fois à un jeune homme de ma connaissance : “Si vous n’êtes pas assez habile pour faire le croquis d’un homme qui se jette par la fenêtre, pendant le temps qu’il met à tomber du quatrième étage sur le sol, vous ne pourrez jamais produire de grandes machines.” » (*L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OC II, pp. 763-764.)

² *Le Mauvais Vitrier* (SP-IX), OC I, p. 286. Notons que Baudelaire au début de ce poème évoque les deux épisodes concernant la *porte* pour présenter « des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action », ce qui fait contraste avec le comportement du narrateur du poème à travers la fenêtre.

voix d'autrui. En effet, l'ouïe est beaucoup moins contrôlée et subjective que la vue : on peut baisser les paupières pour ne plus rien voir comme on tire un rideau, mais l'oreille est un organe dépourvu de fermeture.

Comme nous l'avons souligné plus haut, la fenêtre devrait incarner, pour le poète, la voie de communication avec un monde idéal, une vie plus belle, plus profonde¹. Mais dans *Le Mauvais Vitrier*, le monde que lui révèle la fenêtre est la misère et la pauvreté de la ville commerciale : le narrateur aperçoit un vitrier portant sur son dos « sa fragile marchandise ». Le cri de celui-ci constitue donc pour le poète une double violation de son domaine : l'intrusion du monde commercial dans le monde poétique, sur le mode, en outre, d'un son insupportable qui ne peut que déchirer la subjectivité du poète.

La fenêtre est traitée ici du même point de vue que dans le *Salon de 1859* où sont critiqués certains paysagistes : « ils ouvrent une fenêtre [...] tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait². » On sait que pour Baudelaire, ouvrir la fenêtre ne suffit pas à la création esthétique ; il faut projeter, dans cette opération, l'imagination suscitée par l'interaction entre l'artiste et l'objet. Or, dans *Le Mauvais Vitrier*, l'ouverture de la fenêtre ne montre au narrateur que la banalité misérable et immonde d'une capitale urbanisée. Aussi serait-il logique que la vengeance du poète s'effectue par la fenêtre plus violemment qu'au seuil de la porte. En effet, lorsque le vitrier arrive à sa porte, le narrateur le pousse vivement dans l'escalier, furieux qu'il ne lui apporte pas de vitres colorées « qui fassent voir la vie en beau » ; acte violent qui l'est moins que celui consistant à laisser tomber, délibérément, un pot de fleurs du haut de son balcon, sur le dos du vitrier redescendu dans la rue. L'agression sonore étant liée à l'ouverture de la fenêtre et violant précisément de celle-ci la vertu symbolique, le narrateur ne peut que se venger par cette même fenêtre. Car le narrateur a besoin de châtier le vitrier, non seulement au sens concret du terme, mais aussi et surtout au sens spirituel.

Le petit pot de fleurs vengeur a écrasé les vitres, produisant « le bruit éclatant d'un

¹ Cf. « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. » (*Les Fenêtres* (SP-XXXV), OC I, p. 339.)

² *Salon de 1859*, OC II, pp. 660-661.

palais de cristal crevé par la foudre ». Ce bruit rappelle ce qui a lieu au début de l'épisode : « un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne ». Deux bruits symétriques, mais qui s'opposent en plusieurs points : d'un côté, « éclatant » et de l'autre, « perçant » ; d'un côté, « palais de cristal » et de l'autre, « la lourde et sale atmosphère parisienne ». Ce bruit éclatant est l'œuvre du narrateur, alors que le cri du vitrier perce l'oreille de celui qui n'est pas le moins du monde disposé à l'entendre. C'est ainsi que le narrateur, en réalisant avec ce « bruit éclatant d'un palais de cristal » son besoin impulsif initial de « faire quelque chose de grand, une action d'éclat », a fini par faire triompher toute la volonté de puissance de sa subjectivité située, en cet instant, par-delà le bien et le mal. Aussi le récit peut-il se conclure par le commentaire suivant :

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?¹

Le narrateur a commencé son récit en évoquant l'acte d'ouvrir la fenêtre. Ce premier acte insignifiant conduit maintenant à ouvrir une toute autre fenêtre qui, trouvant la dimension temporelle, ouvre sur « l'éternité de la damnation », donc sur un infini terrible mais d'emblée supplanté par « l'infini de la jouissance », un infini diaboliquement concentré en une seule « seconde ».

2-3-6. *Les Fenêtres*, l'ambivalence de la fenêtre

Une fois ouverte, la fenêtre risque de nous exposer au danger du monde réel extérieur. Mais, fermée, elle nous suggère plutôt un paysage artificiel. Si le cadre du tableau rappelle celui de la fenêtre, le paysage vu par la fenêtre, à l'inverse, fait imaginer

¹ *Le Mauvais Vitrier* (SP-IX), OC I, p. 287.

le paysage artificiel d'un tableau. Cette ambivalence du paysage entre réel et imaginaire se découvre surtout dans *Les Fenêtres* :

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant¹.

Pour cette femme « qui ne sort jamais », la porte ne sert à rien ; son existence n'est perceptible qu'à travers la fenêtre. La contemplation du narrateur dirigée sur cette femme se situe entre la réalité et l'imaginaire. On peut supposer qu'il la voit, malgré l'absence d'indications du texte, par la fenêtre, ouverte ou fermée, de sa propre chambre, étant donné qu'il l'aperçoit « par delà des vagues de toits » dont l'évocation permet d'imaginer que le narrateur se trouve presque à la même hauteur que cette femme. Ainsi les critiques, comme Steve Murphy, partagent-ils un préalable : « Le cadre qu'est la fenêtre de la femme est encadré à son tour par celui de la fenêtre de l'observateur selon un enchâssement implicite² ».

Une situation analogue se rencontre au début de *Paysage* ; le « je » se tient à sa « mansarde » les « deux mains au menton », et regarde le paysage urbain qui s'étend sous ses yeux. Ici, la fenêtre de la chambre est ouverte, et le « je » pose ses coudes sur l'appui de la fenêtre. Mais dans la seconde partie, la mention de « la lampe à la fenêtre » permet non seulement de penser que la fenêtre de l'habitation qu'il regarde est fermée, mais de penser aussi que la fenêtre de sa propre chambre est également fermée. La présence de « brumes » renforce encore la pertinence de cette interprétation. Le « je » considère le monde extérieur à travers la vitre de sa fenêtre, et il s'absorbe dans la contemplation, entre autres, de la lampe à la fenêtre d'un inconnu.

On peut découvrir dans ces deux poèmes le double rôle d'approfondissement de l'imagination que joue la fenêtre qui est tantôt explicite, tantôt implicite. La fenêtre explicite, comme objet regardé du dehors, voit son espace intérieur se transformer en

¹ *Les Fenêtres* (SP-XXXV), OC I, p. 339.

² Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Champion, 2003, p. 206.

une sorte de portrait, en donnant à cet espace caché une profondeur et une valeur esthétiques. Implicite, la fenêtre derrière laquelle se trouve le narrateur transforme la vue en un tableau paysager. Ainsi, les deux fenêtres opèrent-elles ensemble à l'imagination du narrateur la métamorphose de ce qu'il perçoit.

Regarder à travers la fenêtre fermée, c'est donc s'ouvrir au monde imaginaire, et encore c'est ouvrir l'histoire imaginaire. Le narrateur qualifie lui-même ce qu'il regarde par la fenêtre de « légende » ou d'« histoire ». Mais pour le mouvement imaginaire du regard, les deux fenêtres ne fonctionnent pas de la même façon : d'abord, on peut supposer que la perspective du narrateur est déjà délimitée par la fenêtre de sa chambre. Mais, traversant le cadre de cette fenêtre, son regard rencontre, comme sortant d'un tunnel, un grand espace de toits qu'il compare aux « vagues » de la mer ; puis il se concentre et converge sur une fenêtre qui ne peut en réalité lui paraître que très petite à cause de la distance séparant le narrateur et la femme aperçue. Ainsi, à travers « la vaporisation et [...] la centralisation du *Moi*¹ », les deux fenêtres se nouent.

Le narrateur et la femme mûre sont dans une même situation près de leurs fenêtres respectives. Cette femme devient, pour celui qui l'observe, son équivalent, substituable à lui-même. Il affirme du reste qu'il est « fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que [lui]-même » ; en fait il reprend ici les mots qu'il a utilisés dans le premier paragraphe pour qualifier l'objet que l'on peut imaginer derrière la fenêtre : « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ». Ainsi, nous rejoignons le jugement de Jean Starobinski quand il écrit sur ce poème : « La fenêtre lointaine aura en fonction de miroir². » À travers la fenêtre située à une certaine distance, le narrateur regarde non seulement une femme, mais il se regarde lui-même comme dans un miroir. De sorte que c'est aussi dans la chambre du narrateur que « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ». Par la médiation de la fenêtre, plus précisément par le jeu de miroir des deux fenêtres, le narrateur arrive à se confondre avec autrui ; en croyant à l'existence d'autrui, il croit ainsi à sa propre existence (« elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis »),

¹ *Mon cœur mis à nu*, OC I, p. 676.

² Jean Starobinski, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », dans *L'Idée de la ville*, Champ Vallon, 1984, p. 184.

enrichie par l'imagination survenue dans ce poème comme les vagues de la mer.

On pourrait même sans doute aller jusqu'à dire qu'une fenêtre précède même les autres sujets baudelairiens qui flânent à la rue, tels que le « je » des *Petites Vieilles* qui, « Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / [...] guette [...] / Des êtres singuliers, décrépits et charmants¹. » Pareille à la corrélation unissant le narrateur et la femme des *Fenêtres*, la relation entre les êtres de la foule est telle que leur contact mutuel se limite à la perception visuelle ; au sein de la foule, ils se regardent seulement sans jamais se parler ni se toucher, comme s'il y avait entre eux une cloison transparente et invisible, ou « un masque de verre² ». En quelque sorte, ceux qui composent la foule possèdent chacun une fenêtre par la vitre de laquelle ils regardent les autres, comme le narrateur de *L'Homme des foules*, conte d'Edgar Poe traduit par Baudelaire. Cet homme est « assis devant la grande fenêtre cintrée du café [...] à Londres » et observe la foule « à travers les vitres voilées par la fumée³ ». Les affinités entre les deux auteurs sont manifestes en particulier dans le passage suivant de ce même conte de Poe :

Les étranges effets de la lumière me forcèrent à examiner les figures des individus ; et, bien que la rapidité avec laquelle ce monde de lumière fuyait devant la fenêtre m'empêchât de jeter plus d'un coup d'œil sur chaque visage, il me semblait toutefois que, grâce à ma singulière disposition morale, je pouvais souvent lire dans ce bref intervalle d'un coup d'œil l'histoire de longues années⁴.

Comme le narrateur baudelairien refait « l'histoire » de la femme aperçue, le narrateur de Poe prétend lire « l'histoire » des passants, toujours assis devant la fenêtre qui le sépare de la foule. La fenêtre qui permet l'accès à autrui n'est donc ouverte que par l'imagination, comme chez le locuteur d'*À une passante* qui rêve un amour fugitif et peut-être fictif avec une femme croisée dans la rue.

Il n'est pas étonnant que certains critiques veuillent considérer *Les Fenêtres* comme

¹ *Les Petites Vieilles* (XCI), v. 1, 3 et 4.

² *Portraits de maîtresses* (SP-XLII), OC I, p. 346.

³ Edgar Alan Poe, *Contes – Essais – Poèmes*, éd. Claude Richard, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 505. Le texte cité est la reproduction de l'édition originale des *Nouvelles Histoires extraordinaires* traduites par Baudelaire et publiées en 1857.

⁴ *Ibid.*, p. 508.

le méta-poème où Baudelaire met au jour le mécanisme d'autres poèmes¹. Mais nous préférons dire que ce poème décrit l'essentiel de la relation entre le moi et l'autre dans la société moderne et individualiste. En effet, *Les Fenêtres* peuvent, semble-t-il, éclairer la relation entre les personnages figurant dans la plupart des poèmes baudelairiens dont le thème réside dans la difficulté ou impossibilité d'une compréhension réciproque entre les hommes.

De fait, au dernier paragraphe du poème, Baudelaire engage dans le jeu de la relation réciproque, ou de son impossibilité, le statut du lecteur, en introduisant dans le discours du narrateur un autre discours rapporté par lui :

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 ?²

Ce discours rapporté serait attribué à un certain lecteur désigné par le « vous ». Mais il n'est en réalité que ce que le narrateur imagine comme réaction à son discours. En évoquant le discours probable de quelqu'un d'autre, le narrateur parle de lui-même. Avec les guillemets qui ouvrent comme une fenêtre une autre dimension discursive, ce discours rapporté fonctionne comme la fenêtre-miroir.

Tout cela nous amène à réfléchir sur un autre aspect de la relation entre l'auteur et le lecteur. Tout autant que l'auteur ne puisse pas prévoir ce que le lecteur va penser de son œuvre, le lecteur ne peut non plus comprendre le fond de l'intention de l'auteur. Entre ces deux positions s'élèvent, comme les deux fenêtres, les deux processus intellectuels et langagiers de l'écriture et de la lecture. Le lecteur ne peut, pour jouir du

¹ Gérard Gasarian écrit : « Dans l'une des chambres de son imaginaire, Baudelaire ne cesse de refaire une histoire qui le fait toujours pleurer. Dans « Les fenêtres » (poème XXXV), il se raconte des histoires qu'il s'est déjà racontées auparavant, notamment dans « Les foules », « Les veuves » et « Le vieux saltimbanque » (poèmes XII, XIII et XIV), pour ne pas mentionner, dans *Les Fleurs du Mal*, « Les petites vieilles », « Les sept vieillards » ou même « A une passante ». [...] Par-delà des vagues de poèmes qui les séparent, ce texte en éclaire d'autres qui lui sont antérieurs, selon une séquence logique contraire à l'ordre chronologique. Par cet aspect ou volet didactique, « Les Fenêtres » apparaît comme un méta-poème s'ouvrant sur d'autres poèmes, nous donnant un aperçu rétrospectif de ce qui s'y passe, nous racontant pourquoi et comment ils ont été écrits. » (Gérard Gasarian, « Révolutions du récit chez Baudelaire », *Poétique*, n° 110, avril 1997, pp. 215-216.)

² *Les Fenêtres* (SP-XXXV), OC I, p. 339.

plaisir de la lecture, qu'imaginer à travers ces deux processus opaques ce que pense l'auteur. Pourtant, cette tentative de compréhension et de sympathie par l'imagination reste toujours incomplète en raison des limites du langage, même poétique. Le poème *Les Fenêtres* peut être considéré comme un modèle de toutes les relations inabouties entre les hommes anonymes de la société moderne. C'est peut-être pourquoi ce poème pose aussi le problème de l'éthique d'une relation qui ne peut se vivre uniquement sur le plan esthétique.

La fenêtre restera dans la poésie moderne un des sujets centraux de la poésie lyrique, qui permet de lier intérieur et extérieur, moi et autrui, choses qui s'opposent et difficilement réconciliables, mais la poésie cherche toujours la possibilité de la réconciliation¹.

¹ Cf. *Fenêtres en poésie*, illustrations photographiques de François Delebecque, éd. Jean Delaite, Gallimard, coll. « folio junior en poésie », 1981.

2-4. L'œil regardant et l'œil regardé

2-4-1. La métaphore réciproque de l'œil et de la fenêtre

Jusqu'ici, nous avons étudié plusieurs motifs qui représentent le thème du cadre dans la poésie baudelairienne. Mais avant tout l'œil, organe permettant de discerner de tels cadres dans le paysage qu'il aperçoit, forme lui-même un cadre. C'est donc un cadre qui regarde un cadre. Dans *L'Horloge* en prose, Baudelaire désigne en effet l'« œil » par la métaphore du « cadran », mot de même origine que cadre. Or, cet « œil » est comparable, parmi les divers motifs d'encadrement qui interviennent çà et là, surtout à la fenêtre, que nous venons d'étudier dans le chapitre précédent. En effet, Baudelaire rapproche, dans *Le Peintre de la vie moderne*, ces trois éléments — œil, cadre et fenêtre — en une seule phrase qui décrit le maquillage noir qui cerne l'œil : « ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini¹ ». Pour étudier les divers motifs qui concrétisent l'idée de « l'infini dans le fini », on ne saurait manquer d'envisager ce statut dernier et primitif du cadre.

Toutefois, il faut remarquer que cette comparaison de l'œil avec la fenêtre n'est pas propre à Baudelaire. Dans la culture européenne, l'œil est depuis longtemps considéré comme la fenêtre de l'âme. Ainsi Léonard de Vinci écrit-il : « L'œil, qu'on appelle

¹ *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 717. C'est nous qui soulignons.

fenêtre de l'âme, est la principale voie par où le sens commun peut considérer, largement et dans leur splendeur, les œuvres infinies de la nature¹. » Également, dans les poèmes amoureux des poètes de la Pléiade, l'œil est souvent le seuil à travers lequel le regard de la femme aimée pénètre jusqu'au fond du cœur du poète. Ronsard et Muret écrivent, dans *Les Amours*, en se référant à la poésie ancienne grecque : « L'amour coule par les yeux dans le cœur² ».

D'ailleurs, on pourrait dire inversement que la fenêtre est l'œil de la maison. Même au point de vue étymologique, si l'on en croit Gérard Wajcman, l'anglais *window* vient de *wind*, « vent » et d'*auga*, « œil », donc la fenêtre est l'œil du vent³. En outre, dans quelques tableaux de Brueghel auxquels Baudelaire lui-même est attentif, les fenêtres de la maison sont peintes à la façon des yeux humains : « Les œuvres de Brueghel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques presque indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe⁴. »

En somme, cette métaphore réciproque de l'œil-fenêtre s'est largement répandue dans la tradition culturelle européenne. Il est donc naturel qu'elle occupe une place importante dans la poésie baudelairienne. C'est pourquoi nous essayerons dans les pages suivantes, non pas de faire la liste exhaustive de ses occurrences, mais d'en dégager la particularité qui échappe à la simple imitation de la tradition.

2-4-2. L'œil profond

Le lecteur des *Fleurs du Mal* découvre souvent que la description des yeux

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, trad. Péladan, Paris, Delagrave, 1940, p. 33.

² Note de Muret au *Premier livre des Amours* Texte de 1587, éd. Isidore Silver, F. Paillart, 1966, p. 139.

³ Gérard Wajcman, *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, coll. « Philia », 2004, p. 27.

⁴ *Quelques caricaturistes étrangers*, OC II, p. 573. Nous soulignons.

comporte une certaine ambiguïté. Dans *Les Petites Vieilles* par exemple, on rencontre l'oscillation entre le « trou » et la pointe de la « vrille » sur l'évocation des yeux :

[...] ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
[...]
— Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...¹

De même, dans *Le Désir de peindre*, les yeux sont perçus comme des « antres », mais le regard qui en jaillit est comparé à « l'éclair » : « Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres². » Dans *Les Yeux de Berthe*, les yeux sont des « grottes magiques », pleines de « feux », que l'on supplie de verser leurs « charmantes ténèbres³ ». Dans *La Chambre double*, les yeux sont des astres ardents pareils à ceux « dont nul soleil ne peut flétrir la flamme⁴ » dans *Le Flambeau vivant*, mais aussi des feux qui dévorent le regard :

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration⁵.

« Flamme [qui] traverse le crépuscule », le regard coule des yeux de la femme vers ceux du « je ». Mais, il inverse ensuite sa direction en revenant du « je » vers la femme. Le regardant et le regardé s'échangent ainsi leur regard, réciprocity qu'enveloppe l'oxymore d'« étoiles noires » qui en même temps dévorent et illuminent.

Sans doute, cette ambiguïté provient-elle, en partie, de la dualité du regard entre le regardant et le regardé : quand je regarde l'œil d'autrui, mon œil est aussi regardé. Yves Depelsenaire écrit : « nous sommes foncièrement des êtres regardés, dans le spectacle

¹ *Les Petites Vieilles* (XCI), v. 17-18 et 33-34.

² *Le Désir de peindre* (SP-XXXVI), OC I, p. 340.

³ *Les Yeux de Berthe*, OC I, p. 161.

⁴ *Le Flambeau vivant* (XLIII), v. 14.

⁵ *La Chambre double* (SP-V), OC I, pp. 280-281.

du monde, il y a toujours un Autre qui quelque part nous regarde, c'est-à-dire que nous sommes toujours quelque peu encadrés dans la lucarne du fantasme de l'Autre. Avec tout ce que cela suggère d'inconfort, d'embarras ou d'angoisse¹ ». Par conséquent, la description de l'œil doit supposer implicitement l'existence de l'œil de l'observateur. Comme les deux fenêtres entre le narrateur et la femme aperçue des *Fenêtres*, il y a, entre deux âmes, deux paires d'yeux réciproques.

L'autre paradoxe des yeux, c'est l'ambiguïté de leur transparence. Tantôt, le « je » prétend plonger dans les yeux de la femme, tantôt son regard n'en peut pénétrer même la surface. Par exemple, dans *L'Invitation au voyage* en vers, on lit : « les charmes / Si mystérieux / De tes traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes² » ; la lumière des yeux est ici brouillée par les larmes qui rendent ces yeux impénétrables. De même, dans *Le Poison*, bien que les yeux soient assimilés à des « lacs » et à des « gouffres », le « je » ne pénètre pas leur profondeur, il reste à leur surface pour n'y voir que l'image de soi-même reflétée « à l'envers³ ». De plus, dans *Ciel brouillé*, le « je » ne se souvient pas même de la couleur des yeux de la femme aimée, car le regard de celle-ci est couvert « d'une vapeur » ; il voit, non pas le fond de ces yeux, mais « l'indolence et la pâleur du ciel⁴ » que leur surface réfléchit.

Deux nouveaux poèmes des *Fleurs du Mal* en 1861 viennent conforter cette thématique des yeux regardés. Dans *Les Aveugles*, le « je » essaie en vain de contempler leurs yeux infirmes, qui sont perçus comme d'effrayants « globes ténébreux⁵ » ; l'interrogation finale : « Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? », dit l'impossibilité de lire leur pensée qu'occulte la surface morte des yeux. Dans un autre poème, *L'Amour du mensonge*, si le « je » semble d'abord chercher la vérité profonde des yeux de l'idole, il se contente finalement d'adorer la beauté de son apparence,

¹ Yves Depelsenaire, « Sur quoi la fenêtre ouvre, sur quoi elle se ferme », in *Le Regard et l'objet de la psychanalyse*, Actes du colloque de l'ACF-TMP, 1995.

² *L'Invitation au voyage* (LIII), v. 9-12.

³ *Le Poison* (XLIX), v. 13.

⁴ *Ciel brouillé* (L), v. 4.

⁵ *Les Aveugles* (XCII), v. 4.

« [m]asque ou décor¹ ».

2-4-3. La structure spatiale des *Yeux des pauvres*

Le poème en prose écrit en 1862, *Les Yeux des pauvres*, place au sein de sa composition la problématique de l'« imperméabilité » des yeux. Le narrateur raconte pourquoi, au cours d'une soirée passée avec sa maîtresse, il s'est mis à la hair. Le récit est encadré, comme la plupart des autres poèmes en prose², par une introduction et une conclusion par lesquelles le narrateur adresse directement à sa destinataire deux phrases similaires : « le plus bel exemple d'imperméabilité féminine » et « la pensée est l'incommunicable, même entre les gens qui s'aiment ! », qui ferment ce récit sur l'impossibilité de la communication.

Le narrateur et cette femme aimée étaient assis dans un café flambant neuf, devant lequel se tenait une famille pauvre qui contemplait avec avidité l'intérieur de cet endroit d'apparence luxueuse. Alors que le narrateur croit partager avec sa compagne le même sentiment de compassion, celle-ci déclare tout haut sa répugnance envers cette misérable famille fascinée par le monde des riches. D'où la désillusion du narrateur et sa brusque haine envers sa maîtresse, épisode amoureux au demeurant assez ordinaire.

Cependant, la structure du poème ne paraît pas si simple, il multiplie et superpose

¹ *L'Amour du mensonge* (XCIII), v. 24.

² Voir, sur l'encadrement narratif du poème en prose, le sous-chapitre « Les figures d'encadrement » dans Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, pp. 134-137. Voir également deux articles récents : Jacques Noiray, « Le Joujou du pauvre : une pédagogie de la cruauté », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, p. 17 : « Remarquons enfin, pour en finir avec la question de structure, que le poème est encadré, dans sa version définitive, par une brève introduction [...] et une conclusion plus brève encore ». Peter Fröhlicher, « Le Désir de peindre : Une poétique en acte », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, pp. 31 et 33 : « Le début et la fin sont noués par des correspondances syntaxiques, lexicales et figuratives qui produisent un effet de clôture. [...] Ils configurent un véritable cadre qui délimite de manière précise l'univers poétique où se situent l'artiste et la femme et qui thématise la différence entre l'extérieur et l'intérieur, le monde comme il va et le domaine de l'art. Dans les versets encadrés, le je poétique élabore le « portrait » de la femme, réalisant le projet annoncé dans le titre, *Le Désir de peindre*. »

à plusieurs reprises divers types de regard. Au moins trois sujets regardent : le « je » regarde le café, les pauvres, les verres, la carafe puis sa maîtresse. Les pauvres aussi regardent le café, y compris, sans nul doute, le « je » et sa maîtresse. Enfin la maîtresse jette un regard sur les pauvres. On peut répertorier tous ces regards :

Le regardant	le regardé
Le narrateur	Le café
Le narrateur	Les pauvres
Le narrateur	La maîtresse
Les pauvres	Le café
Les pauvres	Le narrateur et sa maîtresse
La maîtresse	Les pauvres

Même si l'objet regardé est le même, par exemple « les pauvres », le narrateur et sa maîtresse le regardent de manière différente ; l'un avec compassion et l'autre avec répugnance. Ainsi, leur réaction symétrique souligne leur incompatibilité fondamentale. Un examen plus attentif révèle les ambiguïtés marquant les relations interpersonnelles en jeu¹. Dans la liste ci-dessus, chaque personnage apparaît non seulement comme le regardant mais aussi comme le regardé. Le café est regardé par les pauvres, qui sont regardés eux-mêmes par la maîtresse regardée par le narrateur. Dans cette mise en abyme du regard, chaque personnage lit dans les yeux du regardé le reflet d'un autre objet que celui-ci regarde. Par conséquent, on peut établir, sur les jeux de miroir des regards, un autre répertoire reflétant le point de vue du narrateur :

¹ Patrick Labarthe explique de manière pertinente cette situation complexe formée par la ressemblance et la différence entre les regards de chaque personnage : « Or, la juxtaposition des deux vulgarités (celle de l'amante, celle du café) va de pair avec une double idéalisation : le regard transfigurant que les pauvres jettent sur le café est très exactement l'analogue du regard idéalisant que l'amant, naguère asservi à sa dame (comme dans la tradition pétrarquiste), portait sur la destinataire du poème. De là à penser qu'entre le *je* et les pauvres, l'élan de sympathie soit aussi fondé sur la prescience d'un aveuglement partagé, il n'y a qu'un pas. Sans doute l'exaspération du narrateur s'en prend-elle à l'insensibilité de sa maîtresse, mais elle frappe aussi en lui à la fois l'être qui s'est compromis dans les fastes vulgaires de la profusion marchande, et celui qui a lu dans le regard des pauvres un reflet de sa propension à idéaliser. » (Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, pp. 103-104.)

Le regardant	le regardé=le regardant	le regardé=le regardant	le regardé
Le narrateur	Le café		
Le narrateur	Les pauvres	Le café	
Le narrateur	La femme	Les pauvres	Le café

Au début, le narrateur regarde le café. Ensuite, il regarde la famille pauvre qui regarde le café. Donc, le narrateur regarde toujours le café, mais à travers les yeux de cette famille, comme le narrateur des *Veuves* qui dit : « C'est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l'œil du pauvre¹. » Le cadre que forment les yeux de la famille pauvre souligne par contraste la richesse du café qu'elle contemple. Ainsi se multiplie la mise en abyme du regard. A travers cette multiplication, la source de la lumière qui se reflète dans les yeux de chacun reste toujours celle de la décoration du café. Cette expression lumineuse de la vulgarité, figure dégradée de l'idéal poétique, éclaire curieusement, les yeux de chacun, y compris du narrateur, tissant de l'un à l'autre une structure remarquablement complexe comparable à celle du kaléidoscope.

2-4-4. Parole imaginaire et parole réelle

Dans ce poème en prose, un autre aspect est remarquable ; c'est le rapport des yeux avec la structure énonciative. Lisons d'abord le cinquième paragraphe :

Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » — Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » — Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.

Ici, deux discours rapportés sont entre guillemets. Mais, ce n'est pas cette famille qui

¹ *Les Veuves* (SP-XIII), OC I, p. 294.

parle, ce sont ses yeux. Le narrateur y distingue les sentiments respectifs et leur attribue le rôle de locuteur. Autrement dit, il « invente » leurs pensées à partir de l'expression des regards, de la même manière que le narrateur des *Fenêtres* invente l'histoire d'une femme aperçue derrière une fenêtre.

Cette sorte de discours rapporté imaginaire se rencontre à plusieurs reprises dans les poèmes baudelairiens d'après 1859. La première occurrence apparaît dans *Sonnet d'automne* publié cette année même :

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal :
« Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »¹

L'expression « clairs comme le cristal » ne dénote pas la simple admiration d'un « je » amoureux. Elle dit moins la beauté des yeux que l'excès de leur transparence, voire leur manque de mystère et donc de charme. Et le propos interrogatif d'un pareil regard, loin d'animer la rêverie subjective fusionnelle, ne se voit gratifié que d'un impatient « tais-toi ».

Un usage plus proche de celui des *Yeux des pauvres* se rencontre dans la nouvelle version en épreuve de 1862 du *Crépuscule du soir* :

Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat ? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne ; et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C'est ici la paix maintenant ; c'est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer².

Malgré la différence d'objet qui n'est pas l'œil mais la fenêtre, le narrateur perçoit dans « chaque fenêtre » de la vallée un message silencieux de paix qui se mêle harmonieusement au message bruyant de la folie venant du haut de la montagne. Dans les poèmes en prose, on trouve ce procédé encore dans deux poèmes, *Le Fou et la Vénus*

¹ *Sonnet d'automne* (LXIV), v. 1-2

² *Le Crépuscule du soir* (SP-XXII), OC I, p. 311.

et *Portraits de maîtresses* :

Et ses yeux disent : — « Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté ! Ah ! Déesse ! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire ! »¹

Cela fut dit d'un ton fort sérieux, par un homme d'un aspect doux et posé, d'une physionomie presque cléricale, malheureusement illuminée par des yeux d'un gris clair, de ces yeux dont le regard dit : « Je veux ! » ou : « Il faut ! » ou bien : « Je ne pardonne jamais ! »²

La dernière occurrence, on la trouve dans *Les Promesses d'un visage* qui figure dans *Les Épaves*, publié en 1866 :

J'aime, ô pâle beauté, tes sourcils surbaissés,
D'où semblent couler des ténèbres,
Tes yeux, quoique très noirs, m'inspirent des pensers
Qui ne sont pas du tout funèbres.

Tes yeux, qui sont d'accord avec tes noirs cheveux,
Avec ta crinière élastique,
Tes yeux, languissamment, me disent : « Si tu veux,
Amant de la muse plastique,

Suivre l'espoir qu'en toi nous avons excité,
Et tous les goûts que tu professes,
Tu pourras constater notre véracité
Depuis le nombril jusqu'aux fesses ;

Tu trouveras au bout de deux beaux seins bien lourds,
Deux larges médailles de bronze,
Et sous un ventre uni, doux comme du velours,
Bistré comme la peau d'un bonze,

Une riche toison qui, vraiment, est la sœur
De cette énorme chevelure,

¹ *Le Fou et la Vénus* (SP-VII), OC I, p. 284.

² *Portraits de maîtresses* (SP-XLII), OC I, pp. 347-348.

Souple et frisée, et qui t'égale en épaisseur,
Nuit sans étoiles, Nuit obscure ! »¹

Le poème commence sur une notation ; « sourcils surbaissés », qui encadre comme d'une voûte le regard ainsi valorisé. En effet, « Tes yeux » apparaissent régulièrement aux vers 3, 5 et 7, à l'initiale d'alexandrins. Et ces yeux ouvrent une dimension discursive par leur discours rapporté, à la manière, dans *L'Horloge* en vers, de la voix imaginaire de l'horloge qui s'approprie celle du narrateur.

Tandis que les propos imaginaires des yeux naissent du fantasme de la rêverie, la voix réelle d'autrui renvoie aux aspects affligeants de la réalité qui choquent le narrateur, comme celle de la femme réelle et non plus rêvée qui interrompt le lyrisme du narrateur des *Yeux des pauvres* :

Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée ; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? »²

En fait, dans l'univers des poèmes en prose, le silence est précieux, mais le son ne l'est pas. C'est bien le contraire dans *Les Fleurs du Mal* où la musique est abondante. Relevons d'autres exemples qui, dans *Le Spleen de Paris*, manifestent le contraste entre le silence solennel de la poésie et la voix déplaisante de la réalité. Dans *Le Fou et la Vénus*, on lit : « Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse³. » Mais le fou, qui a pour fonction de faire rire le roi, donc de faire du bruit, ne prend pas la parole dans le poème. Le héros d'*Une mort héroïque*, Fanciouille, est un acteur qui fait souvent la pantomime : « Le sieur Fanciouille excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l'objet est de

¹ *Les Promesses d'un visage*, OC I, p. 163.

² *Les Yeux des pauvres* (SP-XXVI), OC I, p. 321.

³ *Le Fou et la Vénus* (SP-VII), OC I, p. 283.

représenter symboliquement le mystère de la vie¹. » Or, au beau milieu de sa performance théâtrale, il est tué par « Le sifflet, rapide comme un glaive », dont le cri strident déchire le silence où se meut l'artiste. Dans *Portraits de maîtresses*, les trois premiers hommes évoquent chacun le défaut de leur ancienne maîtresse, en en rapportant la voix toujours désagréable ; ainsi, le premier se rappelle les propos de la sienne : « “Vous n’êtes pas un homme ! Ah ! si j’étais un homme ! De nous deux, c’est moi qui suis l’homme !” Tels étaient les insupportables refrains qui sortaient de cette bouche d’où je n’aurais voulu voir s’envoler que des chansons². » Et dans *Le Tir et le cimetière*, « [u]n immense bruissement de vie remplissait l’air, — la vie des infiniment petits, — coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d’un tir voisin, qui éclataient comme l’explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d’une symphonie en sourdine³. »

2-4-5. L’œil et la bouche, la fenêtre et la porte.

Ainsi, la poésie baudelairienne contient deux sortes de paroles qui s’opposent distinctement. D’un côté, la parole imaginaire qui émane des yeux, de l’autre, la parole sortant réellement de la bouche d’autrui pour rompre le rêve silencieux. Mais il semble que cette opposition des yeux et de la bouche puisse se superposer à celle de la fenêtre et de la porte que nous avons étudiée dans le chapitre précédent. Indiquons leur rapport dans le tableau suivant :

Rêverie	Réalité
Fenêtre	Porte
Parole imaginaire	Parole réelle
Yeux	Bouche

¹ *Une mort héroïque* (SP-XXVII), OC I, p. 321.

² *Portraits de maîtresses* (SP-XLII), OC I, p. 346.

³ *Le Tir et le cimetière* (SP-XLV), OC I, p. 351.

Cette tentative de schématisation risque certes de trop simplifier la complexité des poèmes en prose, mais elle permet de mettre en relief leurs contrastes implicites souvent méconnus. Ainsi, cette schématisation peut faire penser à ce qui oppose indirectement la fenêtre et la bouche, ou bien, la parole imaginaire et la porte.

La Chambre double est un diptyque opposant une première partie consacrée à la rêverie et une seconde envahie par la réalité cruelle. Nous sommes introduits d'abord dans « [u]ne chambre qui ressemble à une rêverie », où règne « l'Idole, la souveraine des rêves », dont les yeux captivent l'attention du narrateur :

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles mirettes, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration¹.

Comme sous l'abondance des images, le son est banni de cette chambre. Le narrateur est entouré de « silence » ainsi que de « mystère », de « paix » et de « parfum », mais non pas de musique. En revanche, la seconde partie commence abruptement avec « un coup terrible, lourd [qui] a retenti à la porte », avec lequel entrent « un Spectre », « un huissier », « une infâme concubine », ou « un directeur de journal ». Le « coup brutal » que le Spectre a frappé à la porte a fait disparaître la chambre paradisiaque née des yeux de l'Idole. Ainsi, la porte s'oppose, dans *Le Spleen de Paris*, non seulement à la fenêtre, mais aussi aux yeux, qui peuvent s'entendre comme métaphore de la fenêtre.

De plus, la brutale rupture est opérée par la présence du bruit, ou de la voix de la pendule qui brise le silence : « Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : — “Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie !” ». La construction est analogue sur plusieurs points à *Rêve parisien*, où « Un silence d'éternité » est détruit par « La pendule aux accents funèbres [qui] sonnait brutalement midi ». Mais le poème en prose ajoute à

¹ *La Chambre double* (SP-V), OCI, p. 280.

la structure de la version en vers un aspect spatial caractéristique, à travers la référence à des éléments architecturaux tels que la porte ou la fenêtre.

Dans *À une heure du matin*, le narrateur, assoiffé de silence et de paix, s'enferme dans sa chambre à double tour : « Enfin ! seul ! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos¹. » Le poème n'est pas de structure binaire, il s'y trouve distinctement deux mondes, l'intérieur silencieux de la chambre et le monde extérieur au-delà de la porte, où règne la « fanfaronnade ». En récapitulant la journée terrible qu'il vient de vivre au dehors, le narrateur use de deux discours rapportés pour montrer l'imbécillité des gens et le caractère insupportable des relations sociales. Les guillemets distinguent deux voix, celle du narrateur et celle de ceux qu'il ne peut tolérer, tout comme la porte fermée à double tour les sépare radicalement.

Ainsi, le rapport entre le regard et la voix est associé souvent, sous la perspective binaire du spleen et de l'idéal, aux objets symboliques de la fenêtre et de la porte. Si l'on retourne aux *Yeux des pauvres*, on rencontre aussi cette relation diagonale qui confronte des éléments différents. La rêverie du narrateur que suscitent les *yeux* des pauvres est rompue par la brutale parole proférée par la *bouche* de la femme impatiente des yeux « insupportables » des pauvres « ouverts comme des *portes cochères* ».

L'opposition entre l'œil et la bouche communique, dans *Les Yeux des pauvres*, avec celle entre regarder et manger. Comme l'enfant du *Gâteau* qui « ne quitt[e] pas des yeux l'objet de sa convoitise² », les pauvres jettent leur regard avide vers l'intérieur du café, au point de gêner le narrateur : « je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif ». Alors que la soif et la faim peuvent se concilier avec l'aspiration rêveuse, leur excès opère un retour vers la basse réalité, où règne la « goinfrerie » animale. Le narrateur semble en effet se sentir quelque peu coupable de participer à l'exploitation des pauvres, conscient qu'il est de jouir d'un superflu qui dépouille cette misérable famille. C'est ainsi que la nourriture intervient souvent dans

¹ *À une heure du matin* (SP-X), OC I, p. 287.

² *Le Gâteau* (SP-XV), OC I, p. 298.

les poèmes en prose pour séparer riches et pauvres, ou idéalistes et réalistes, comme encore dans *Assommons les pauvres !* où le narrateur bat un mendiant avec « l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteak¹ ».

Dans cette perspective, le procédé que nous venons de mettre en lumière constitue l'intérêt d'un poème assez court et simple, *La Soupe et les nuages*, qui semble être une simplification minimaliste de la construction des *Yeux des pauvres* :

Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : « — Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts. »

Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait : « — Allez-vous bientôt manger votre soupe, s.... b..... de marchand de nuages ? »²

Le premier paragraphe développe la contemplation du narrateur à travers la fenêtre. A la fin du paragraphe, la rêverie amène, au niveau énonciatif et textuel, le monologue intérieur sans voix, encadré par les guillemets. Le narrateur y ouvre en effet, au-delà de la réflexion sur sa perspective, une autre réflexion comparative qui associe l'image des nuages aux yeux de la femme aimée. Tous les éléments d'encadrement, la fenêtre, les yeux et le discours entre guillemets se réunissent et se superposent pour approfondir le doux songe du narrateur.

Mais ce songe est violemment rompu par la voix de la « bien-aimée » au second paragraphe. Tout ce qui s'y trouve contraste avec la première partie. Au lieu du regard contemplatif, règne une voix de femme, qui, bien que « charmante », est « rauque » et « hystérique ». Le discours rapporté ne traduit plus la parole de l'imagination silencieuse, c'est maintenant la voix réelle acariâtre qui succède à « un violent coup » dans le dos du narrateur pour l'arracher à sa rêverie. Un même brutal désenchantement était provoqué

¹ *Assommons les pauvres !* (SP-XLIX), OC I, p. 359.

² *La Soupe et les nuages* (SP-XLIV), OC I, p. 350.

par ce « violent coup » et, dans *Les Yeux des pauvres*, par la grossière réclamation de la femme. Tous les procédés sont communs entre les deux poèmes, et même l'ordre de leur intervention ; c'est d'abord une contemplation à travers des yeux (ou une fenêtre) qui donne lieu à une parole sans voix, puis son interruption violente par la voix concrète de la femme. De plus, dans *La Soupe et les nuages*, figure l'indication des « yeux verts », métaphore du même destin de désillusion que subit le narrateur des *Yeux des pauvres* envoûtés par les mêmes yeux verts. Le titre même de ce poème symbolise l'opposition entre le regard et la nourriture, celle que nous avons remarquée aussi dans *Les Yeux des pauvres*. La soupe et les nuages procèdent tous deux de l'eau, liquide et de la vapeur, donc de concentration et de vaporisation. Le narrateur, dans la salle à manger, oublie le repas que sa femme a préparé, préfère manger des yeux les nuages « que Dieu fait avec les vapeurs », comme si les nuages étaient une nourriture sinon divine, du moins « aristocratique ».

Ainsi, dans *Le Spleen de Paris*, diverses oppositions entre regard et voix, entre fenêtre et porte, ou entre voir et manger concourent à établir celle qui structure centralement la poésie de Baudelaire tendue entre spleen et idéal.

Troisième partie : l'espace du sujet lyrique dans la poésie
baudelairienne

3-1. La notion de poésie lyrique

3-1-1. Le « je » lyrique comme troisième dimension du cadre

Dans les deux parties précédentes, nous avons étudié le fonctionnement du « cadre » dans la poésie de Baudelaire, en le traitant d'abord comme structure textuelle et puis comme objet de la description. Le cadre, produisant dans son périmètre un espace clos, distingue celui-ci d'autres espaces et lui donne un statut particulier. Bien que parfois cet espace ne soit qu'un « espace vide » sans contenu concret, il acquiert une valeur propre par l'encadrement qui le distingue, soit en tant qu'espace blanc, soit en tant qu'espace derrière la fenêtre.

S'il en est ainsi, le « je » de la poésie lyrique ne forme-t-il pas aussi le cadre qui possède en son intériorité un « espace vide » ?¹ Or, quand il s'agit du personnage principal d'un roman, qui s'énonce à la première personne, on peut obtenir plusieurs

¹ Cf. « Ainsi “Je” signifie, selon le code, la personne qui émet le message. Mais l'on voit que cette désignation reste lacunaire. Au contraire du nom, qui désigne une personne déterminée, “Je” peut s'appliquer à quiconque, et pour lever l'ambiguïté il faut savoir qui est l'émetteur du message. Dans le langage parlé, cette information est fournie par la situation : l'émetteur est celui qui profère les sons. / Mais le poème est écrit et le langage écrit est “hors situation”. De ce fait, le message lui-même doit fournir l'information requise. C'est dans le discours écrit que le “pro-nom” remplace véritablement le nom, mais il ne peut le faire que si ce nom figure effectivement dans le contexte. Le langage écrit présente, de ce fait, une certaine redondance par rapport au langage parlé. Une lettre porte nécessairement une signature, une autobiographie le nom de l'auteur. Dans le roman écrit à la première personne, “Je” désigne un être sans doute fictif, mais qui n'en est pas moins présenté et nommé dans le contexte. Qu'en est-il maintenant du poème ? Qui dit “Je” dans : *Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie...* A cette question, le poème lui-même ne fournit aucune réponse. Le pronom demeure sans référence contextuelle. » (Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, p. 148.)

informations le concernant, éclairant parfois tout le fil de son existence depuis la naissance et jusqu'à la mort, ainsi que le montrent la plupart des romans-fleuves au XIX^e siècle. Mais, d'un poème aussi bref qu'un sonnet, le lecteur ne peut recevoir que très peu d'informations sur le « je » qui l'énonce. Ce « je » ne se révèle que dans la relation avec les autres pronoms personnels comme « tu » ou « il », et son identité reste souvent obscure et incomplète. D'ailleurs, la poésie lyrique tend par nature à dire des sentiments si généraux qu'il est difficile de les individualiser. En même temps, un tel « je » est prononcé par tous les poètes depuis qu'est née la poésie lyrique, de sorte qu'aujourd'hui leurs sentiments y surabondent. Le « je » lyrique est donc à la fois vide et plein, comme le blanc l'est dans la configuration du poème sur la page. En ce sens, on pourrait le comparer à « une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune » ou à « un vieux boudoir plein de roses fanées »¹.

Cette ambiguïté du « je » lyrique dérive, sans doute, de la particularité même de la fonction linguistique du pronom personnel « je ». Ainsi Benveniste souligne-t-il l'absence fondamentale de référent qui caractérise cet indicateur :

Il n'y a pas de concept « je » englobant tous les *je* qui s'énoncent à tout instant dans les bouches de tous les locuteurs, au sens où il y a un concept « arbre » auquel se ramènent tous les emplois individuels de *arbre*. Le « je » ne dénomme donc aucune entité lexicale. [...] À quoi donc *je* se réfère-t-il ? À quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme « sujet »².

À la différence du discours courant où le pronom personnel « je » est susceptible de se référer à l'« instance de discours », la poésie lyrique ne possède pas d'instance réelle de discours. Toutefois, c'est en vertu de cette absence d'attributs concrets du sujet lyrique

¹ *Spleen* (LXXVI), v. 8-9 et 11.

² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, pp. 261-262.

que les lecteurs peuvent, à travers la ré-énonciation du « je » qu'opère chaque nouvelle lecture, vivre ses sentiments, parfois jusqu'à croire que ce « je » écrit par le poète est soi-même. La poésie lyrique exige ainsi des lecteurs de l'énoncer à chaque lecture, quand même cette lecture serait silencieuse.

Cette nécessité de ré-énonciation apparaît d'autant plus naturelle que la poésie lyrique, dont le nom vient de la « lyre », était à son origine la matière d'un chant qu'accompagnait la musique de la lyre. Baudelaire associe lui-même la « lyre » au chant : « La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer¹. » Il faudrait donc tenir compte, pour envisager la poésie lyrique, de son aspect énonciatif, et il ne serait pas inutile de rappeler ici la définition célèbre de Käte Hamburger : « Le JE lyrique, si controversé, est un sujet d'énonciation². » D'ailleurs, Baudelaire lui-même identifie la poésie à « la parole écrite » quand, présentant la musique de Wagner, il compare ce genre d'art à la peinture et à la poésie :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur³.

Ainsi la poésie est-elle pour Baudelaire aussi, bien qu'écrite, un art de l'expression orale. Une pareille considération se trouve partout dans ses essais critiques ; quand il parle de la poésie lyrique, il en remarque très souvent ce qui relève de la « diction » : « le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier », « La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé », « la majesté de l'alexandrin dans le vers

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 164.

² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986, p. 208.

³ *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, OC II, pp. 781-782.

octosyllabique » ;¹ « une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre² » ; « le mouvement lyrique³ » ; « cette éloquence lyrique⁴ », etc.

Il serait donc tout à fait légitime, nous semble-t-il, de traiter la poésie lyrique baudelairienne comme une sorte d'énonciation, en rejoignant les démarches de l'analyse pragmatique de la poésie lyrique, développée par plusieurs théoriciens tels que Käte Hamburger pendant les dernières décennies.

Or, dans les parties précédentes où nous envisagions la structure de la fenêtre qui permet d'entrevoir « l'infini dans le fini », nous avons été souvent retenu par l'importance des années 1859-1863 où le poète formule son esthétique et, en même temps, l'applique à sa composition des poèmes. Mais cette évolution poétique qui concerne, comme nous l'avons vu, la présentation des vers sur la page et la description dans le poème, est-elle sans rapport avec le sujet lyrique ? En fait, Michel Collot a déjà associé, dans son argumentation concernant la notion de « structure d'horizon », ces trois dimensions de la poésie :

N'y a-t-il pas là une relation analogue à celle qu'entretient l'invisible de l'horizon avec le paysage visible, le blanc de la page avec le texte ? Dans ce creux s'inscrit, au sein de la langue, la marque de la parole comme horizon de possibilité du système linguistique⁵.

Ainsi allons-nous envisager dans les pages qui suivent la question du sujet lyrique pour en vérifier le rapport avec la complexité de la poésie baudelairienne qui s'est développée autour de l'idée de « l'infini dans le fini ». Toutefois, avant d'aborder cette question, il nous faut vérifier si les poèmes de Baudelaire témoignent des deux composantes de la poésie lyrique : l'expression par le chant et le statut universel du « je », car ce sont les

¹ *Théophile Gautier, OC II*, p. 126.

² *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville, OC II*, p. 164.

³ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Auguste Barbier, OC II*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 192.

deux conditions préalables indispensables à notre démarche soucieuse d'une analyse pragmatique de la poésie lyrique. Nous essayerons donc, dans la suite de ce chapitre, de préciser la définition de la poésie lyrique à partir de la lecture des divers écrits baudelairiens.

3-1-2. La poésie lyrique et le monde paradisiaque

Quelle est l'image idéale du poète lyrique pour Baudelaire ? Autrement dit, qui est pour lui le poète représentatif de la poésie lyrique ? On pourrait d'abord penser à Théophile Gautier, « poète impeccable », « parfait magicien ès lettres françaises »¹ à qui sont dédiées *Les Fleurs du Mal*. En 1859, paraît un article sur ce poète aîné :

C'est, du reste, le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs. Le poète, dont nous aimons si passionnément le talent, connaît à fond ces grandes questions, et il l'a parfaitement prouvé en introduisant systématiquement et continuellement la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique (*Émaux et camées*)².

Ainsi est valorisé comme lyrique le « mouvement élastique et ondulé » de la poésie de Gautier. Mais il s'agit, ici, moins de la sensualité lyrique du poète que de la forme du vers octosyllabique qui, pourtant, possède « la majesté de l'alexandrin ». S'il s'agit de la nature foncière du poète lyrique impliquant « une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre³ », c'est à Banville

¹ OC I, p. 3.

² *Théophile Gautier*, OC II, p. 126.

³ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 164.

qu'est offert sans hésitation le titre de poète « absolument lyrique¹ ». En 1861 paraît, dans une série critique intitulée *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, un article sur Banville, où est écrit : « Banville seul, je l'ai déjà dit, est purement, naturellement et volontairement lyrique². »

Comparer Baudelaire à ce poète « purement » lyrique pourrait éclairer sa disposition poétique personnelle à l'égard du côté spirituel et sensuel de la poésie lyrique. Dans le même article qui cite un poème de Banville où le poète participe au festin du paradis assis à côté de Ronsard, nous lisons :

Je suis heureux de voir poser ainsi, sans ambages, sans modestie, sans ménagements, l'absolue divinisation du poète, et je jugerais même poète de mauvais goût celui-là qui, dans cette circonstance, ne serait pas de mon avis. Mais j'avoue que pour oser cette *Déclaration des droits* du poète, il faut être absolument lyrique, et peu de gens ont le droit de l'oser³.

Est-ce que Baudelaire se considère lui-même en mesure de participer à ce festin, pense-t-il pouvoir compter parmi ce « peu de gens » ? Cela n'est pas impossible si l'on se rappelle par exemple un poème comme *Bénédiction* où le poète s'adresse à Dieu : « Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions, / Et que vous l'invitez à l'éternelle fête / Des Trônes, des Vertus, des Dominations⁴. » Mais sa réputation auprès de ses contemporains est la négation strictement symétrique de cette pieuse apothéose. Il passe en effet pour être un poète satanique, un « Boileau hystérique⁵ », le « Prince des Charognes⁶ », celui qui « pétrarqui[se] sur l'horrible⁷ », au pôle inverse de « l'absolue divinisation du poète ». Et il semble que Baudelaire confirme cette réputation et soit l'opposé du poète lyrique

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Bénédiction* (I), v. 61-64.

⁵ Alcide Dusolier, « M. Charles Baudelaire ou Boileau hystérique » [6 mai 1863], *Le Nain jaune*, 27 avril 1864 ; *Nos gens de lettres*, Decaux et Dreyfous, 1878, pp. 70-87.

⁶ « Lettre à Félix Nadar, le 14 mai 1859 », *CPVI*, p. 573.

⁷ L'expression est de Sainte-Beuve. Elle se trouve dans son article « De prochaines élections de l'Académie », partiellement reproduit dans Sainte-Beuve, *Pour la critique*, édité par J.-L. Diaz et A. Prassoloff, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 356.

quand il en développe la description suivante :

Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire apothéosé. Or, par suite de l'infaillible logique de la nature, le mot apothéose est un de ceux qui se présentent irrésistiblement sous la plume du poète quand il a à décrire (et croyez qu'il n'y prend pas un mince plaisir) un mélange de gloire et de lumière. Et, si le poète lyrique trouve occasion de parler de lui-même, il ne se peindra pas penché sur une table, barbouillant une page blanche d'horribles petits signes noirs, se battant contre la phrase rebelle ou luttant contre l'inintelligence du correcteur d'épreuves, non plus que dans une chambre pauvre, triste ou en désordre ; non plus que, s'il veut apparaître comme mort, il ne se montrera pourrissant sous le linge, dans une caisse de bois. Ce serait mentir. Horreur ! Ce serait contredire la vraie réalité, c'est-à-dire sa propre nature¹.

Car ce qu'il évoque dans ses poèmes, c'est au contraire la difficulté de la création poétique : « Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage ! / Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage, / L'Art est long et le Temps est court. » (*Guignon* (XI), v. 1-4), « 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. » (*Soleil* (LXXXVII), v. 5-8). Ou bien c'est la misère de la vie réelle : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé çà et là par de brillants soleils ; » (*L'Ennemi* (X), v. 1-2) ; « En rouvrant mes yeux pleins de flamme / J'ai vu l'horreur de mon taudis, / Et senti, rentrant dans mon âme, / La pointe des soucis maudits ; » (*Rêve parisien* (CII), v. 53-56). Or, John E. Jackson écrit, en commentant *Une charogne* (XXIX) :

La « grimace » qui accompagne de tels vers, dans lesquels les contemporains n'ont voulu voir qu'un trait de morbidité pathologique, répond à la crispation de l'effort de celui qui s'est proposé d'« extraire la *beauté* du Mal ». Son cynisme apparent, dans lequel — c'est son côté « Jeune France » si l'on veut — Baudelaire s'est complu à plusieurs reprises, ne doit pas dissimuler le fait que c'est aussi à son corps défendant que l'écrivain recourt à une telle poétique. La poésie de l'éloge paradoxal, invention des « muses tardives », est une des raisons qui pousse Baudelaire à qualifier son livre

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, pp. 165-166.

d'« atroce ». Nul doute qu'il n'ait préféré, s'il avait eu le choix, de se situer plutôt sous le signe favorable de la tradition qui lui permit d'écrire « La Chevelure » ou « Le Balcon ». Mais Baudelaire n'avait pas le choix¹.

Un tel jugement peut s'appliquer, non seulement au caractère ironique et paradoxal de l'éloge lyrique chez ce poète, mais aussi à son attitude générale à l'égard de la poésie lyrique. Et Baudelaire montre lui-même la solution pour résoudre le paradoxe d'une aspiration vers la beauté se consacrant au dévoilement de la laideur, d'un « Idéal » se ruinant dans le « Spleen » :

Mais enfin, direz-vous, si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine, la nauséabonde niaiserie de la femme, etc ?... Mais si vraiment ! le poète sait descendre dans la vie ; mais croyez que s'il y consent, ce n'est pas sans but, et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d'enchantements. Mais ici encore sa bouffonnerie conservera quelque chose d'hyperbolique ; l'excès en détruira l'amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaieté, innocente à force d'être carnavalesque².

Sont ainsi distingués nature lyrique et choix du thème lyrique. Par nature ou tempérament, chaque poète est absolument lyrique. Et Baudelaire affirme l'être au même titre que Banville. Mais, thématiquement parlant, sa poésie est souvent malheureuse, terrestre, réaliste, au contraire de celle de Banville qui est heureuse, paradisiaque, idéale, car purement et simplement lyrique. Il n'est donc poète lyrique qu'à rebours, mais par une invention paradoxale qui, à ses yeux, n'ôte rien à son statut de poète lyrique.

¹ John E. Jackson, « Baudelaire : l'éloge paradoxal », in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Presses Universitaires de Nancy, 2008, p. 373.

² *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, pp. 166-167.

3-1-3. La poésie lyrique et l'universalité

D'un autre point de vue, Baudelaire est tout à fait en droit de se dire poète lyrique, dans la mesure où il en radicalise la notion en termes de pureté. Ainsi, il écrit : « La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même¹ ». D'autres buts pourraient-ils s'y immiscer au risque de la compromettre ? L'un d'eux concerne les « circonstances » comme il le déplore dans sa critique des poèmes d'Auguste Barbier, dont le « mouvement lyrique » est comme entaché par « l'occasion » qui les a vus naître :

Mais l'origine de cette gloire n'est pas *pure* ; car elle est née de *l'occasion*. La poésie se suffit à elle-même. Elle est éternelle et ne doit jamais avoir besoin d'un secours extérieur. Or une partie de la gloire d'Auguste Barbier lui vient des circonstances au milieu desquelles il jeta ses premières poésies. Ce qui les fait admirables, c'est le mouvement lyrique qui les anime, et non pas, comme il le croit sans doute, les pensées honnêtes qu'elles sont chargées d'exprimer. *Facit indignatio versum*, nous dit un poète antique, qui, si grand qu'il soit, était intéressé à le dire ; cela est vrai ; mais il est bien certain aussi que le vers fait par simple amour du vers a, pour être beau, quelques chances de plus que le vers fait par *indignation*. Le monde est plein de gens très indignés qui cependant ne feront jamais de beaux vers. Ainsi, nous constatons dès le commencement que, si Auguste Barbier a été grand poète, c'est parce qu'il possédait les facultés ou une partie des facultés qui font le grand poète, et non parce qu'il exprimait la pensée indignée des honnêtes gens².

Et, dans la même critique, Baudelaire revient sur ce sujet :

Dans *La Tentation* (son premier poème, supprimé dans les éditions postérieures de ses *Œuvres complètes*), il avait montré tout de suite une grandeur, une majesté d'allure, qui est sa vraie distinction, et qui ne l'a jamais abandonné, même dans les moments où il s'est montré le plus infidèle à l'idée poétique pure. Cette grandeur naturelle, cette éloquence lyrique, se manifestèrent d'une manière éclatante dans toutes les poésies *adaptées* à la révolution de 1830 et aux troubles spirituels ou sociaux qui la suivirent. Mais ces poésies, je le répète, étaient *adaptées* à des circonstances, et, si belles qu'elles

¹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, OC II, p. 333.

² *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Auguste Barbier*, OC II, p. 142.

soient, elles sont marquées du misérable caractère de la circonstance et de la mode¹.

Il distingue nettement l'« éloquence lyrique » et le « caractère de la circonstance et de la mode » qui lui paraissent inconciliables. La poésie lyrique doit donc, selon lui, être indépendante des contingences d'un contexte historique ou culturel qui la gênerait. Il formalise lui-même ainsi la posture lyrique :

tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels².

En fait, cette considération reprend certaines vues du romantisme ; ainsi, Madame Staël écrit déjà dans *De l'Allemagne* :

La poésie lyrique ne raconte rien, ne s'astreint en rien à la succession des temps, ni aux limites des lieux ; elle plane sur les pays et sur les siècles ; elle donne de la durée à ce moment sublime pendant lequel l'homme s'élève au-dessus des peines et des plaisirs de la vie³.

En outre, cette optique ne diffère pas même de celle d'un critique moderne comme Stierle qui retrouve l'origine de la poésie lyrique dans la libération des liens sociaux du sujet que Pétrarque est censé avoir réalisée :

Ce n'est qu'avec Pétrarque que s'accomplit pleinement le pas décisif vers la subjectivité lyrique, pas déjà esquissé dans la poésie courtoise. Mais dans celle-ci, le sujet lyrique était encore partie d'un univers social et d'un rituel social. C'est seulement avec Pétrarque que le sujet se libère de ses liens sociaux. En devenant un sujet isolé, il devient en même temps un sujet à l'identité problématique, auquel correspond la multiplication contextuelle du discours lyrique. Chez Pétrarque apparaît le thème du paysage comme négation de la société dans le discours lyrique, et par là, simultanément, la possibilité d'une situation lyrique complexe : simultanéité de situations, qui s'articule dans une simultanéité de contexte. Avec ce pas en avant, Pétrarque est devenu, pour des siècles, normateur. L'espace lyrique découvert par lui

¹ *Ibid.*, p. 143.

² *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 165.

³ Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Seconde partie, « La littérature et les arts », chapitre X, « De la poésie », éd. Simone Balayé, Garnier-Flammarion, 2 tomes, 1968, p. 207.

est, en fin de compte, devenu l'espace d'un conventionnel lyrique, d'une convention discursive secondaire qui, finalement, menaçait d'étouffer la possibilité de la poésie lyrique elle-même. Mais en même temps, le lyrisme de Pétrarque contenait de nouvelles constellations lyriques, qui, au-delà de toute conventionalisation, purent faire naître, jusqu'à Baudelaire et à ses continuateurs, sans cesse de nouvelles concrétisations lyriques¹.

Un autre objet dont la poésie doit s'émanciper est l'intention didactique, élément impur, qui revient aussi à ancrer le poème dans la circonstance :

Mais il est une autre hérésie, qui, grâce à l'hypocrisie, à la lourdeur et à la bassesse des esprits, est bien plus redoutable et a des chances de durée plus grandes, — une erreur qui a la vie plus dure, — je veux parler de l'hérésie de *l'enseignement*, laquelle comprend comme corollaires inévitables l'hérésie de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt enfin *démontrer* quoi que ce soit d'utile. Edgar Poe prétend que les Américains ont spécialement patronné cette idée hétérodoxe ; hélas ! il n'est pas besoin d'aller jusqu'à Boston pour rencontrer l'hérésie en question. Ici même, elle nous assiège, et tous les jours elle bat en brèche la véritable poésie².

Et cet essai se conclut par l'accusation, de nouveau, de l'enseignement, en citant abruptement le nom de Victor Hugo qui n'est pas rappelé jusque là :

Victor Hugo serait moins admiré s'il était parfait, et qu'il n'a pu se faire pardonner son génie lyrique qu'en introduisant de force et brutalement dans sa poésie ce qu'Edgar Poe considérait comme l'hérésie moderne capitale : *l'enseignement*³.

Pourtant, s'il s'agit de la tendance à mêler les différents genres de l'art qui règne dans la poésie de son époque, Baudelaire ne la refuse pas. Au contraire, il semble admettre les bénéfices qu'apporte une telle fusion des genres :

si l'on jette un coup d'œil général sur la poésie contemporaine et sur ses meilleurs représentants, il est facile de voir qu'elle est arrivée à un état mixte, d'une nature très

¹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, pp. 439-440.

² *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, OC II, p. 333.

³ *Ibid.*, p. 337.

complexe ; le génie plastique, le sens philosophique, l'enthousiasme lyrique, l'esprit humoristique, s'y combinent et s'y mêlent suivant des dosages infiniment variés. La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique, et, si heureusement, si habilement agencée qu'elle soit, elle se présente avec les signes visibles d'une subtilité empruntée à divers arts¹.

Ici, on pourrait considérer que Baudelaire se compte lui-même parmi les tenants de la poésie moderne qui « tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique ». Déjà, dans le *Salon de 1846*, il écrit : « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie » Et, dans une lettre à Armand Fraisse en 1860 : « Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique [...] »². À ses yeux, la pureté de la poésie ne signifie pas forcément celle de genre, comme le dira Valéry par exemple ; elle ne se mesure qu'à l'intention artistique d'exprimer la beauté, et elle n'interdit pas le recours aux autres genres d'art tels que la peinture ou la musique.

3-1-4. Poème lyrique et poème épique

L'importance accordée à l'unité du poème pourrait en restreindre la forme. C'est ainsi que Baudelaire, dans sa critique sur Edgar Poe, déclare condamné le poème épique :

Voilà évidemment le poème épique condamné. Car un ouvrage de cette dimension ne peut être considéré comme poétique qu'en tant qu'on sacrifie la condition vitale de toute œuvre d'art, l'Unité ; — je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression, de la totalité de l'effet, comme je l'ai déjà dit quand j'ai eu à comparer le roman avec la nouvelle. Le poème épique nous apparaît donc, esthétiquement parlant, comme un paradoxe. Il est possible que les anciens âges aient

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 167.

² « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », CP I, p. 676.

produit des séries de poèmes lyriques, reliées postérieurement par les compilateurs en poèmes épiques ; mais toute intention épique résulte évidemment d'un sens imparfait de l'art. Le temps de ces anomalies artistiques est passé, et il est même fort douteux qu'un long poème ait jamais pu être vraiment populaire dans toute la force du terme¹.

En distinguant les deux genres poétiques, il insiste surtout sur la nécessité de l'« Unité » dans la poésie lyrique, qui ne s'accorde pas avec la longueur de l'épopée. Cette distinction semble viser, implicitement, *La Légende des Siècles* de Hugo, dont il dit dans une lettre à sa mère qu'elle est « aussi souvent épique que lyrique² ».

C'est un roman construit en manière de poème, et où chaque personnage n'est *exception* que par la manière hyperbolique dont il représente une *généralité*. La manière dont Victor Hugo a conçu et bâti ce roman, et dont il a jeté dans une indéfinissable fusion, pour en faire un nouveau métal corinthien, les riches éléments consacrés généralement à des œuvres spéciales (le sens lyrique, le sens épique, le sens philosophique), confirme une fois de plus la fatalité qui l'entraîna, plus jeune, à transformer l'ancienne ode et l'ancienne tragédie, jusqu'au point, c'est-à-dire jusqu'aux poèmes et aux drames que nous connaissons³.

La nature hybride de cette œuvre hugolienne illustre bien les visées de l'argumentation relative aux deux genres. Dans *La Légende des siècles*, chaque poème composant le recueil est susceptible d'être considéré comme un poème lyrique, mais l'accumulation de ces poèmes constitue un poème épique. En ce sens, c'est l'accumulation ou la diversité des faits qui forme la distinction fondamentale entre les deux genres : la poésie lyrique implique une seule instance de discours et dévoile une seule situation de l'âme, tandis que la poésie épique possède plusieurs points de vue et décrit une succession de faits historiques. L'idée que se fait Baudelaire de la poésie lyrique se rapproche donc de la théorie de la rhétorique classique selon Batteux :

Tant que l'action marche dans le drame ou dans l'épopée, la poésie est épique ou dramatique ; dès qu'elle s'arrête, et qu'elle ne peint que la seule situation de l'âme, le pur sentiment qu'elle éprouve, elle est de soi lyrique : il ne s'agit que de lui donner la

¹ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, OC II, p. 332.

² « Lettre à Madame Aupick, environ 15 octobre 1859 », CP/I, p. 609.

³ « *Les Misérables* » par Victor Hugo, OC II, pp. 220-221.

forme qui lui convient, pour être mise en chant¹.

Ainsi, en vue de traiter de la poésie lyrique, on ne saurait éviter la question des genres littéraires. Cela importe d'autant plus que s'y intéressent non seulement les théoriciens modernes, mais aussi les poètes de la première moitié du XIX^e siècle composant leurs poèmes dans l'idée hégélienne de la triade des genres. C'est ainsi que Hugo écrit dans sa préface de *Cromwell* : « la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques². » Or, après l'époque de Baudelaire, comment a-t-on traité cette opposition entre la poésie et l'épopée ? Les critiques postérieurs transforment parfois cette dichotomie en celle, grammaticale, du « discours » et du « récit ». Jakobson fait ainsi remarquer que l'opposition entre la poésie lyrique et l'épopée se mesure à celles entre le « je » et le « il » et entre le « présent » et le « passé » :

Ramenons le problème à une simple formulation grammaticale, on peut dire que la première personne du présent est à la fois le point de départ et le thème conducteur de la poésie lyrique, alors que ce rôle est tenu dans l'épopée par la troisième personne d'un temps du passé [...]³.

Jakobson distingue aussi la fonction « émotive » de la poésie lyrique et la fonction « référentielle » de la poésie épique :

la poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive [...]⁴.

Ces trois critères pourraient s'unir sous l'opposition plus globale du « discours » et du « récit », comme nous le faisons dans le tableau suivant :

¹ Abbé Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* [1746] : rééd. par Jean-Rémy Mantion, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 225.

² Victor Hugo, « Préface de *Cromwell* », dans *Œuvres complètes*, « Critique », présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 14.

³ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, trad. fr., Seuil, coll. « Poésie », 1977, p. 56.

⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. I, Editions de Minuit, 1963, p. 214.

Poésie lyrique	Poésie épique
je	il
présent	passé
émotif	référentiel
discours	récit

Une telle opposition pourrait expliquer l'attitude que des poètes comme Mallarmé ou Valéry ont adoptée pour purifier le genre lyrique. À la différence de Baudelaire cherchant la pureté dans l'intention et la totalité de l'effet, ils ont tenté d'exiger cette pureté de la modalité du discours. Ainsi, les poètes français après Mallarmé ont essayé de bannir de leurs poèmes les prérogatives du récit se ramenant à « [n]arrer, enseigner, même décrire¹ » qui leur semblaient en troubler la pureté. Et c'est sans doute dans cette perspective que Valéry a parlé des *Fleurs du Mal* de la façon suivante :

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 volupté².

Ainsi, Valéry situe *Les Fleurs du Mal* du côté du « discours ». Pourtant, il ne faudrait pas, nous semble-t-il, accepter sans plus le jugement de Valéry ; il se peut, selon Dominique Combe, que « cette affirmation triomphante [soit] erronée³ ». En fait, si l'on examine attentivement *Les Fleurs du Mal*, même la narration n'y est pas tout à fait absente. C'est ainsi que ce critique, réfutant le jugement de Valéry, affirme : « il est évident que la poésie baudelairienne, au contraire, repose sur une trame narrative : la composition des *Fleurs du mal* — mais aussi, isolément, de poèmes comme “À une passante”, “Une charogne” et bien d'autres encore — pourrait en témoigner de façon éclatante. »

¹ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 212.

² Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 610.

³ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 16.

Par conséquent, en revenant à la distinction « émotif/référentiel » appliquée au poème lyrique et au poème épique par Jakobson, caractériser la poésie lyrique baudelairienne par sa « trame narrative » peut la rapprocher aussi de la fonction référentielle. Pourtant, il ne faudrait pas, même dans ce cas, confondre les deux aspects « narratif » et « descriptif » de la fonction référentielle, c'est-à-dire « raconter » et « décrire »¹. La notion d'unité jugée centrale par Baudelaire ne saurait interdire que l'aspect narratif de la fonction référentielle, non l'aspect descriptif. Or, quelques poèmes des *Fleurs du Mal* racontent une histoire. Mais, même dans ce cas, la narrativité est très brève, et souvent réductible à un seul événement tel que « une femme passa » pour *À une passante*, ou « on a rencontré une charogne » pour *Une charogne*. Donc, en fait, ce que la poésie de Baudelaire refuse n'est ni la fonction référentielle, ni la narrativité proprement dite, mais uniquement l'absence d'unité qui pourrait provenir d'un excès de narrativité, ou d'une diversité des faits évoqués.

Par conséquent, il faut modifier le rapport entre poésie lyrique et poésie épique sur le plan des fonctions du langage comme l'indique le tableau suivant :

lyrique	épique
émotif	/
référentiel (décrire)	référentiel (décrire)
référentiel (raconter un seul fait avec unité)	référentiel (raconter la succession des faits sans unité)

Dans ce cas, la distinction entre ces deux types de poésie se réduit, avec l'unité de composition, à la fonction émotive, applicable évidemment à la poésie lyrique basée sur le discours du « je » qui chante le sentiment universel des hommes.

Enfin, résumons les idées de Baudelaire sur la poésie lyrique. Concernant les thèmes : 1° la poésie lyrique doit poursuivre la beauté idéale (en dépit même du choix d'un sujet morbide) (§ 3-1-2) ; 2° elle doit raconter les sentiments universels des hommes sans s'ancrer dans des circonstances historique (§ 3-1-3). Et, concernant la

¹ Cf. « Ce qui, enfin, distingue « raconter » de « décrire », c'est la relation au temps » (Dominique Combe, *Poésie et récit, op. cit.*, p. 43.)

forme : 3° elle est la parole écrite basée sur le chant (§ 3-1-1) ; 4° elle doit se composer selon l'unité, ce qui la distingue de l'épopée construite par la combinaison de plusieurs faits (§ 3-1-4).

Parmi ces quatre critères, 1° « la poursuite de la beauté » et 4° « l'unité de la composition » pourraient concerner, non seulement la poésie lyrique, mais toute poésie en général. Au contraire, 2° « l'universalité des sentiments » et 3° « le statut en tant que discours » ne concernent que la poésie lyrique : l'œuvre épique dépasse ces deux critères en racontant une histoire particulière dans un style écrit. On peut donc classer ces quatre critères dans le tableau suivant, en considérant 1° et 4° comme des critères de la poésie en général, et 2° et 3° comme des critères propres à la poésie lyrique :

	thème	forme
poésie	la poursuite de la beauté	l'unité de la composition
lyrique	l'universalité des sentiments	le statut en tant que discours

Ce qui est indispensable pour l'analyse pragmatique consiste dans les deux critères concernant le thème lyrique : « l'universalité des sentiments » et la forme lyrique : « le statut en tant que discours », deux critères qui coïncident exactement avec la définition de la poésie lyrique faite par les critiques comme Stierle. Mais comme la poésie, pour être dite lyrique, nécessite en soi le statut préalable de poésie, nous tiendrons toujours compte, dans notre démarche d'analyse, des deux autres critères concernant le thème poétique : « la poursuite de la beauté » et la forme poétique : « l'unité de la composition ».

3-2. L'identité du « je » dans les poèmes baudelairiens

3-2-1. Quelques exceptions au sujet lyrique dans *Les Fleurs du Mal*

Avec une telle définition de la poésie lyrique, peut-on considérer comme poèmes lyriques toutes les pièces des *Fleurs du Mal*? À la fin du chapitre précédent, nous avons établi, en suivant la conception de Baudelaire, quatre critères de la poésie lyrique : deux concernant le thème (« la poursuite de la beauté » et « l'universalité des sentiments ») et deux autres concernant la forme (« l'unité de la composition » et « le statut en tant que discours »). Aux deux concernant la forme répondent toujours, dans *Les Fleurs du Mal*, la composition solide et la versification rythmique de chaque poème. En outre, un des critères concernant le thème, « la poursuite de la beauté », est aussi respecté, malgré la morbidité du sujet choisi dans certains poèmes, si l'on en croit le crédo artistique de Baudelaire selon lequel la beauté est toujours recherchée dans sa poésie, même à travers les sujets choquants. Il ne nous reste donc qu'à étudier dans *Les Fleurs du Mal* le dernier critère, « l'universalité des sentiments ». Sans remplir cette condition, un poème ne peut être lu par le lecteur comme étant sa propre énonciation par laquelle il partagerait les sentiments exprimés par l'auteur.

En réalité, il arrive que, dans ce recueil poétique, le « je » montre clairement son « aspect particulier, exceptionnel¹ ». Ainsi dans trois poèmes de 1857 : *Le Vin de*

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville, OC II*, p. 165.

l'assassin (CVI), *La Beauté* (XVII) et *La Pipe* (XVIII). Dans *Le Vin de l'assassin*, le locuteur est un homme qui prétend avoir tué sa femme : « Ma femme est morte, je suis libre ! / Je puis donc boire tout mon soûl. ». Dans *La Beauté*, c'est une déesse immortelle régnant sur les poètes qui s'énonce en disant « je » : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, / Est fait pour inspirer au poète un amour / Eternel et muet ainsi que la matière. » Enfin, *La Pipe* accorde le rôle du « je » à la pipe : « Je suis la pipe d'un auteur ». Dans ces trois poèmes, l'identité singulière du « je » empêche le lecteur de projeter sa propre personnalité.

Or, on pourrait discerner dans *La Beauté* et *La Pipe*, malgré tout, quelque caractère commun avec la poésie lyrique qui cherche à atteindre à la beauté et à exprimer les sentiments universels des hommes. En ce sens, il serait même possible de les considérer comme des poèmes lyriques, en remarquant que leur anormalité ne réside que dans une inversion entre le sujet et l'objet, c'est-à-dire entre le « je » lyrique et la déesse ou la pipe, introduite sans doute intentionnellement par l'auteur. En effet, on trouve, dans *Les Paradis artificiels*, la description de l'hallucination par laquelle on se sent devenir la fumée qui sort de sa pipe :

Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*¹.

Il est tout à fait probable que Baudelaire, inspiré par ce passage qu'il a traduit de Quincey, ait essayé d'appliquer dans quelques-uns de ses poèmes ce « quiproquo intellectuel ». Ainsi, Michel Collot, en traitant du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal*, remarque la présence d'une autre sorte de lyrisme qu'il appelle « l'effusion lyrique », ou

¹ *Le Poème du haschisch*, OC I, p. 420.

la vaporisation du sujet lyrique¹. Pourtant, au point de vue énonciatif, on doit considérer que ces poèmes, *La Beauté* et *La Pipe*, dérivent de la norme lyrique. Dans notre travail qui envisage le fonctionnement du « je » lyrique, nous devons les écarter du corpus de notre analyse pragmatique des poèmes lyriques de Baudelaire.

3-2-2. Le sujet lyrique et l'auteur

Une autre difficulté pour pouvoir décréter un poème lyrique réside dans l'identification trop explicite entre le « je » auctorial et le « je » lyrique. Si le lecteur considère que le « je » lyrique se confond avec l'auteur, les sentiments présentés dans le poème ne sont pas censés être universels. Aussi le lecteur ne peut-il les partager en y mêlant ses propres sentiments. Cela arrive, par exemple, dans le cas du « lyrisme pragmatique » ou du « lyrisme de circonstance » tel que l'entend Karlheinz Stierle :

Il est vrai qu'existe également une poésie lyrique qu'on peut définir comme un lyrisme pragmatique : lyrisme de circonstance et de commande des types les plus divers, depuis la poésie courtoise du Moyen Age — pièces écrites à l'occasion d'un mariage, d'un baptême ou d'un décès — jusqu'au chant qui se donne pour mission la formation d'une identité de groupe (« chansons-nous », du type : « C'est nous qui... » etc.). [...] Le lyrisme de ce type, qui ne transgresse pas un schème discursif mais le remplit, est toujours soumis à la loi de la linéarité discursive. Son sujet est fixé sans équivoque dans son rôle par le discours. Dans ce lyrisme encore fortement ancré dans les institutions du monde discursif, le destinataire est, lui aussi, clairement déterminé par le schème discursif, en tant que sujet-récepteur, complémentaire du sujet du discours. Par contre, dans ce lyrisme au sens étroit, la fonction a pour conséquence que la relation complémentaire du sujet du discours et du sujet-récepteur se transforme radicalement du point de vue qualitatif. Le sujet-récepteur n'est pas plus un sujet pragmatiquement déterminé, dont la capacité actantielle est modifiée par un discours, qu'un rôle fictionnel pris par les récepteurs

¹ Cf. Michel Collot, « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal* », *Alea*, vol 9, n° 1, 2007, pp. 13-33.

réels pour un rôle à jouer véritablement¹.

Toutefois, on rencontre quelquefois un point de vue favorisant l'idée d'une identification du « je » lyrique à l'auteur même. Ainsi, Madame Staël écrit :

la poésie lyrique s'exprime au nom de l'auteur même ; ce n'est plus dans un personnage qu'il se transporte, c'est en lui-même qu'il trouve les divers mouvements dont il est animé [...]².

Même un critique moderne comme Käte Hamburger rejoint ce point de vue :

le sujet d'énonciation lyrique s'identifie donc avec le poète, exactement comme celui d'une œuvre historique, philosophique ou scientifique s'identifie avec son auteur, au sens logique du terme [...]³.

Certes, comparée aux deux autres genres, l'épopée et le drame, la poésie lyrique peut plus facilement permettre d'associer l'identité de l'auteur et celle du « je » locuteur. Mais cela ne signifie pas forcément la coïncidence complète de ces deux identités. Ainsi, T. S. Eliot distingue de la personnalité de l'homme la fonction de la poésie comme medium :

Le point de vue que j'essaie de traiter maintenant concerne sans doute la théorie métaphysique de l'unité substantielle de l'âme. Car, à mon sens, le poète n'a pas de « personnalité » à exprimer, mais il a un medium particulier, qui n'est qu'un medium, et non point une personnalité, dans lequel les impressions et les expériences se combinent d'une manière singulière et imprévue. Les impressions et les expériences qui importent pour l'homme ne prendraient aucune place dans la poésie, et celles qui importent dans la poésie ne prendraient qu'une place tout à fait négligeable dans l'homme, dans la personnalité⁴.

¹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 438.

² Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1810], Seconde partie, « La littérature et les arts », chapitre X, « De la poésie », éd. Simone Balayé, Garnier-Flammarion, 2 tomes, 1968, p. 206.

³ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986, p. 241.

⁴ Nous traduisons. « The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul : for my meaning is, that the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become

Bien que l'auteur puise dans ses propres impressions et expériences le sujet de la poésie, il peut, en filtrant les aspects personnels, parvenir à exprimer les sentiments universels.

Dominique Combe explique cette ambivalence de l'identité du « je », en distinguant le « je » autobiographique et le « je » fictif, avec lequel seul on peut aboutir à « une certaine universalité » :

K. Hamburger semble tomber précisément dans l'« illusion référentielle » qui consiste à identifier l'énonciateur à l'auteur, malgré toutes les précautions dont elle s'entoure. Car, bien que le poème semble suggérer au lecteur une impression de réalité, ce n'est pas forcément parce qu'il est un discours « réel », mais au contraire un artifice de la *mimésis*. [...] Nombreux sont les critiques, comme le rappelle très justement K. Hamburger, qui recherchent les référents biographiques des grandes figures de la poésie lyrique de Ronsard, de Baudelaire. [...] Mais il ne faudrait pas en conclure pour autant que, dans la poésie lyrique, le JE est entièrement fictif.

Le propre de la poésie « lyrique » réside bien plutôt dans une énonciation foncièrement ambivalente. La référence du JE est un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. [...] Chaque fois qu'il dit « JE », le poète assume cette tradition, de sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa personne propre, celle du Poète archétypique, devenu le personnage d'une fiction allégorique de la création poétique¹.

Quant à la réception de la poésie de Baudelaire, nous considérons en général aujourd'hui que sa poésie présente, comme le dit Dominique Combe, des traits personnels et des traits universels. Chacun a donc le choix de prendre son parti entre ces deux côtés extrêmes : soit lire dans sa poésie les traces de la vie réelle du poète, soit lire ses poèmes, comme nous le faisons dans cette thèse, sans recourir aux expériences personnelles de l'auteur. Cependant, à l'époque de Baudelaire, de nombreux lecteurs, lisant *Les Fleurs du Mal*, ont supposé l'identité du « je » du poème à celle de Baudelaire lui-même, lequel s'en est plaint : « Quelle confusion comique entre l'auteur et le

important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.» (T. S. Eliot, « Tradition and the individual talent », dans *Selected Essays*, faber and faber, 1932, pp. 19-20.)

¹ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, pp. 162-163.

sujet !¹ » On sait que certains critiques de cette époque ont accusé le poète de satanisme et stigmatisé les excès de son caractère rêveur. Précieux est, en revanche, le jugement de Barbey d'Aurevilly, qui su a signaler la dissociation entre l'auteur et le sujet lyrique dans les poèmes baudelairiens :

Ce que nous tenons seulement à constater, c'est que contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit. Quoique très lyrique d'expression et d'élan, le poète des *Fleurs du Mal* est, au fond, un poète dramatique².

Malgré la qualification de « dramatique », la description par d'Aurevilly de la poésie de Baudelaire explique bien la caractéristique fondamentale de la poésie lyrique. Si d'Aurevilly n'a pas utilisé le terme « lyrique », c'est sans doute parce qu'il voulait éviter d'évoquer à la façon de Madame de Staël l'autre sens de ce terme, « la poésie personnelle ». Le terme « lyrique » pouvait désigner, au XIX^e siècle, les deux aspects tout à fait contradictoires de la poésie : l'universel et le personnel. La poésie lyrique, à notre sens, consiste, bien entendu, à chanter les sentiments universels. Mais, au XIX^e siècle, ce même mot « lyrique » désignait plutôt le caractère personnel de la poésie, qui n'est pas en fait essentiel à la poésie lyrique, mais qui correspond à une des tendances principales du mouvement romantique. Dans la citation suivante, Michel Collot distingue ces deux versants opposés du lyrisme romantique :

Parmi les traits que Baudelaire hérite du romantisme, figure un certain lyrisme, qu'il ne faut pas se hâter de confondre avec l'expression du sentiment personnel, ou d'une pure intériorité, comme le faisait Hegel, en l'opposant à l'objectivité de la poésie épique, tournée vers l'extérieur. Le lyrisme romantique n'est pas toujours l'effet d'une sorte d'inflation du moi, qui projetterait dans les mots et dans les choses ses états d'âmes. Un poète réputé égocentrique comme Byron écrit par exemple : « *I live non in myself, but I become / Portion of that around me ; and to me / High mountains are a feeling* »³.

¹ « Lettre à Ancelle, 13 octobre 1864 », *CP/II*, p. 409.

² *OCI*, p. 1193.

³ Michel Collot, « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal* », *op. cit.*, pp. 14-15.

Or, Hugo Friedrich écrit qu'« [a]vec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne [...]. Ses poèmes ne parlent de lui-même qu'autant qu'il sait être celui qui souffre de la "modernité". [...] Ce n'est certes pas lui qui aurait écrit comme Victor Hugo un poème sur la mort d'un enfant¹. » Ainsi, Hugo Friedrich situe la « modernité » de Baudelaire dans ce procédé de dépersonnalisation de sa poésie, qui se distingue de l'épanchement des sentiments et des expériences personnels de la poésie du romantisme français. Mais, si nous nous reportons à la poésie lyrique plus ancienne d'un Ronsard, nous pouvons y voir la même tendance à la dépersonnalisation du « je ». Dans son étude sur le sujet lyrique à la Renaissance, Nathalie Dauvois écrit :

Lyrisme et subjectivité tendent à être aujourd'hui confondus, l'une définissant l'autre. Or, cette identification ne semble guère pertinente quand on se situe dans une période antérieure au XIX^e siècle. [...] On serait même tenté d'affirmer qu'à l'aube de la Renaissance plus un poème est subjectif, au sens moderne du terme, c'est-à-dire plus il exprime une subjectivité individuelle et particulière, moins il est lyrique².

Par conséquent, nous pouvons considérer que la modernité de Baudelaire ne consiste pas, en réalité, dans le procédé de dépersonnalisation, et que le poète n'a fait que restaurer la condition originale de la poésie lyrique depuis la Renaissance, que les poètes romantiques — surtout Victor Hugo — ont modifiée pour exprimer leur propre individualité.

Toutefois, Baudelaire n'a pas complètement dépersonnalisé sa poésie ; il insère dans son recueil plusieurs poèmes écrits pour ses amantes, ou il fait remarquer à sa mère deux poèmes renvoyant à leur ancienne vie privée.

Vous n'avez donc pas remarqué qu'il y avait dans *Les Fleurs du Mal* deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie, de cette époque de veuvage qui m'a laissé de singuliers et tristes souvenirs, — l'une : Je n'ai pas oublié, voisine de la ville... (Neuilly), et l'autre qui suit : La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse... (Mariette) ? J'ai laissé ces pièces sans titres et

¹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, texte traduit par Michel-François Demet, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1999, pp. 45 et 47.

² Nathalie Dauvois, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 5.

sans indications claires parce que j'ai horreur de prostituer les choses intimes de famille¹.

Mais, à la différence de Hugo, Baudelaire n'a pas souligné les aspects autobiographiques de ses poèmes, en ne précisant pas par exemple la date et le lieu de la composition. Au contraire, il semble cacher soigneusement les traces de sa vie personnelle. Steve Murphy et Georges Kliebenstein écrivent : « Ainsi, la question n'est pas d'éviter de tels "détails intimes" mais de les camoufler dans le système d'une œuvre où le lecteur aura du mal à les reconnaître². »

Ce qui distingue fondamentalement la poésie lyrique de Baudelaire de celle de Hugo, c'est que, tandis que le sujet lyrique hugolien se forme un ego puissant selon ce qu'on appelle parfois l'« hugocentrisme » pour inviter ses lecteurs à le rejoindre, le sujet lyrique de Baudelaire n'est qu'un espace vide, qui n'est lié à la personnalité de personne, où le lecteur peut, sans aucun obstacle ni interposition, s'absorber directement. Ainsi, Ross Chambers écrit :

Chez Baudelaire, toutefois, ce personnage unifiant n'est plus le narrateur d'un récit, c'est un moi *lyrique* : "je" dont l'identité se confond avec la seule fonction du dire poétique. Klaus Dirscherl nous a appris à saisir les textes baudelairiens comme des actes de parole, des énonciations ; cela signifie que leur sujet n'a d'autre fonction que celle d'un embrayeur, d'une simple instance dont nous ne pouvons avoir connaissance que sous forme de relations parolières. Le "je" des *Tableaux parisiens* nous apparaît ainsi comme une relation avec le contenu de ses paroles (le référent, ce dont il s'agit), et comme une relation au destinataire (celui ou ceux à qui il s'adresse). Il fait donc figure, très exactement, de produit des paroles qui pourtant s'originent en lui : il s'identifie rigoureusement à son discours³.

Un Baudelaire n'écrira donc jamais ce qui suit :

Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et

¹ « Lettre à Madame Aupick, 11 janvier 1858 », *CPVI*, p. 445.

² Steve Murphy et Georges Kliebenstein, *Rimbaud : Poésie, Une saison en enfer*, Atlande, 2009, p. 94.

³ Ross Chambers, « "Je" dans Les Tableaux parisiens de Baudelaire », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 9.1-2, 1980-1981, pp. 59-60.

regardez vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !¹

L'orientation de Hugo consiste à élargir à l'extrême le territoire de son ego jusqu'à abriter sous son parapluie tous les hommes sur la terre. La voix hugolienne est infiniment plurielle et égale à la voix de l'univers. Baudelaire tend, au contraire, à faire disparaître le moi dans son poème. Sa voix n'appartient à personne. Ces deux stratégies aux directions contraires, *tout* et *zéro*, peuvent pourtant aboutir toutes deux à créer les sentiments universels qui permettent au lecteur de s'identifier au « je » lyrique.

3-2-3. L'effacement du « je » comme réaction contre le romantisme

À propos de l'impersonnalité de la poésie de Baudelaire, on ne peut ignorer la présence encombrante des poètes romantiques de la génération précédente. Rappelons-nous la situation de Baudelaire à son époque telle que Sainte-Beuve a désignée dans le plaidoyer « Petits moyens de défense tels que je les conçois » pour le procès des *Fleurs du Mal* en 1857 :

Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les *cioux*, Victor Hugo avait pris la *terre* et plus que la *terre*. Laprade avait pris les *forêts*. Musset avait pris la *passion et l'orgie* éblouissante. D'autres avaient pris le *foyer*, la *vie rurale*, etc. Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il ? Ce que Baudelaire a pris. Il y a été comme forcé².

Baudelaire avait donc besoin de trouver son propre territoire pour se distinguer des poètes romantiques.

Maintenant, regardons dans une perspective plus large le changement que connaît

¹ Victor Hugo, « Préface des *Contemplations* » [1856], dans *Œuvres complètes*, « Poésie II », présentation de Jean Gaudon, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 249.

² Cité dans *OC I*, p. 790.

la poésie lyrique entre les romantiques et Baudelaire. Cette poésie a d'abord connu, dans les années 1830 et 1840, un essor prodigieux avec les poètes romantiques tels que Hugo, Lamartine ou Musset. Elle a ensuite traversé, dans les années 1850, une crise touchant son identité même ; pour les poètes dits « petits romantiques », l'épanchement sentimental du cœur ne signifiait plus que l'imitation de l'image stéréotypée de la génération précédente. Ils commençaient alors à douter de la légitimité du statut du « je » lyrique, comme en témoigne l'hésitation identitaire du « je » nervalien : « Je suis le ténébreux, — le veuf, — l'inconsolé, / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie [...] Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?¹ » L'explication suivante par Pierre Laforgue esquisse bien la situation historique de Baudelaire face à l'héritage du romantisme :

On mesure ici la distance considérable qu'il y a entre l'énonciation lyrique des années 1830 et celle des années 1850. Autour de 1830, et l'on pensera aussi bien au Hugo des recueils de 1831-1840 qu'au Musset des *Nuits*, il y a un pacte lyrique établi entre l'auteur et le lecteur. Sans doute le poète lyrique peut-il déléguer à un autre son identité, en se faisant appeler Olympio, comme Hugo à partir des *Voix intérieures* en 1837, ou en prenant le nom de Rolla, comme Musset en 1833, mais cela ne modifie pas foncièrement le pacte lyrique : toujours ce sujet de fiction est référé à une réalité extratextuelle, de nature biographique ou simplement auctoriale. Rien de semblable vingt ans plus tard où le *je* est désamarré de tout référent. Le *je* n'est plus, à l'intérieur du texte, qu'une simple entité rhétorique. Il serait, par exemple, de la dernière absurdité de prétendre que dans *Le Flacon* Baudelaire parle en son propre nom. Ce qui se passe, au contraire, c'est un discours qui est tenu de manière tout à fait impersonnelle et où le *je* qui se rencontre n'est qu'un effet textuel, amené par la mécanique de force rhétorique qui le dépasse et qu'en tout cas il ne maîtrise pas².

Ainsi, Pierre Laforgue considère que l'originalité de Baudelaire par rapport au romantisme réside dans l'effacement de toute référence du « je » à la réalité biographique ou auctoriale de l'auteur. Or, dans le sous-chapitre précédent, nous avons jugé provisoirement que la tendance impersonnelle de la poésie baudelairienne n'est pas particulièrement originale si on la compare à la poésie lyrique du XVI^e siècle. Mais en

¹ Gérard de Nerval, *Les Chimères, La Bohème galante, Petits châteaux de Bohême*, préface de Gérard Macé, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, 2005, p. 29.

² Pierre Laforgue, « Sur la rhétorique du lyrisme dans les années 1850 : *Le Flacon* de Baudelaire », *Poétique*, n° 126, 2001, pp. 245-252.

insistant encore sur ce point, on pourrait dire sans doute qu'une de ses originalités réside dans l'usage radicalisé de la métaphore pour désigner le « je » lyrique.

Ainsi, dans le troisième *Spleen* (LXXVII), la comparaison joue un rôle important pour effectuer la dépersonnalisation du « je », comme le remarquent les exégèses stylistiques¹. Le « je » qui ouvre le poème est comparé au « roi d'un pays pluvieux » ; et cette comparaison, qui se développe sur plusieurs phrases, se prolonge jusqu'à la fin, au vers 18. Ainsi le « je » disparaît-il derrière le personnage fictif ou légendaire.

En outre, selon l'analyse de Pierre Laforgue, les cinq premiers quatrains du *Flacon* ne donnent que la description d'un flacon sans jamais recourir au pronom personnel « je ». C'est seulement dans les deux derniers quatrains qu'apparaît le « je ». Ainsi, la description hypertrophiée des comparants ensevelit le caractère personnel et particulier du « je » comparé. Cette caractéristique apparaît dans quelques autres poèmes, surtout dans ceux qui forment la dernière partie de la section « Spleen et Idéal » tels que *Spleen* ou *Héautontimorouménos* :

— Je suis un cimetière abhorré de la lune, [...]
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, [...] ²

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux, [...] ³

Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire, [...] ⁴

¹ Voir par exemple, l'analyse de « Spleen » de Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques*, Nathan, 2000, pp. 43-57.

² *Spleen* (LXXVI), v. 8 et 11.

³ *Spleen* (LXXVII), v. 1.

⁴ *L'Héautontimorouménos* (LXXXIII), v. 19-25.

Il y a donc chez Baudelaire une autre sorte de « dépersonnalisation », qui ne consiste pas seulement à détacher le « je » lyrique de l'identité de l'auteur même, mais, de plus, à déshumaniser le « je » lyrique en le décrivant par la métaphore d'objets inanimés.

La radicalisation tâtonnante de l'impersonnalité de la poésie lyrique a débouché finalement sur l'effacement exhaustif de la trace du « je » lyrique. Il y avait, pour les jeunes poètes du second romantisme, pour reprendre l'expression de Pierre Laforgue, « l'impossibilité de tenir un discours poétique à la première personne¹ ». Il s'ensuit que de nombreux poèmes baudelairiens, juste avant la publication de la première édition des *Fleurs du Mal* en 1857, manifestent une sorte de lyrisme sans « je » grammatical, en recourant à la métaphore et à la métonymie qui suggèrent les sentiments du sujet lyrique, apparemment absent du texte. En effet, sur les 133 poèmes parus dans la première ou la deuxième édition, 12 ne possèdent ni les première et deuxième personnes, ni l'exclamation ou l'apostrophe qui sont les traits particuliers de la locution subjective du « je » lyrique : *Correspondances* (IV), *Bobémiens en voyage* (XIII), *Don Juan aux enfers* (XV), *Châtiment de l'orgueil* (XVI), *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* (XXVII), *Les Chats* (LXVI), *Les Hiboux* (LXVII), *Une gravure fantastique* (LXXI), *Le Tonneau de la Haine* (LXXIII), *Le Crépuscule du matin* (CIII), *L'Âme du vin* (CIV), *Allégorie* (CXIV). A part ceux-ci, si l'on compte les poèmes où le « je » apparaît très partiellement, nous pouvons encore en citer 3 avec occurrence du premier pronom personnel : *La Cloche fêlée* (LXXIV) : « Moi, mon âme est fêlée », *Spleen* (LXXV) : « mon chat », *Spleen* (LXXVIII) : « dans mon âme » et « Sur mon crâne ».

Une telle poétique de la « dépersonnalisation », au sens le plus radical de ce terme, pourrait, en taisant les caractères concrets du « je » locuteur, éliminer le risque d'identification entre le locuteur et l'auteur. Pourtant, cette tendance ne dépasse pas 1857 ; parmi les 15 poèmes cités ci-dessus, 14 sont contenus dans l'édition de 1857, et le dernier, *Une gravure fantastique*, a paru le 15 novembre 1857, juste après la publication de cette édition. Au contraire, les nouveaux poèmes de 1861 recourent, de nouveau, à

¹ Pierre Laforgue, « Sur la rhétorique du lyrisme dans les années 1850 : *Le Flacon* de Baudelaire », *op. cit.*, p. 245.

l'expression lyrique du « je ». Cette résurrection du « je » n'est-elle qu'un retour du « je » romantique, ou manifeste-t-elle quelque changement ? Dans le prochain chapitre nous tenterons de cerner la particularité de la poésie baudelairienne dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*.

3-3. Le sujet lyrique et la situation d'énonciation

3-3-1. L'apostrophe et la relation entre le « je » et le « tu »

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié ce qui caractérise le « je » dans la poésie baudelairienne, en nous concentrant surtout sur le rapport entre le « je » lyrique et l'auteur. Mais le « je » se définit aussi dans sa relation avec les autres personnes qui peuvent apparaître dans le poème, par exemple le destinataire du discours, le « tu ». En ce qui concerne ce rapport entre le « je » locuteur et le « tu » destinataire, l'analyse du discours a déjà relevé quelques traits propres à la poésie baudelairienne, en insistant sur la figure d'apostrophe, ou plus généralement, sur l'interpellation. Ce procédé introduit dans le discours monotone du poète la présence d'autrui, ce qui produit une complicité énonciative que John E. Jackson a appelée la « théâtralité » et Judith Wulf l'« hétérogénéité »¹. Dans ce chapitre, nous étudierons d'abord le rapport entre le « je » et le « tu » en nous focalisant sur le procédé de l'apostrophe.

Selon Baudelaire, l'apostrophe est, avec l'hyperbole, un procédé fondamental de la poésie lyrique :

Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde

¹ Cf. John E. Jackson, « Le jeu des voix : de l'interpellation et de quelques autres formes énonciatives dans *Les Fleurs du Mal* », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 69-88 ; Judith Wulf, « L'adresse lyrique dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 171-182. Voir aussi pour ce sujet : Marie-Hélène Prat, « L'Apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* », *L'Information grammaticale*, n° 40, janvier 1989, pp. 18-22 ; n° 41, mars 1989, pp. 39-43 ; Catherine Détrie, « L'apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* : stratégies textuelles et modalités de saturation de la place allocutive », *L'Information grammaticale*, n° 96, janvier 2003, pp. 35-39.

lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectueux par la Lyre. / Tout d'abord constatons que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui lui sont non seulement des plus agréables, mais aussi des plus nécessaires, puisque ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité¹.

Cette considération de Baudelaire coïncide en fait avec la tradition de la poésie lyrique depuis la Renaissance ; les chercheurs envisagent également le procédé de l'apostrophe comme particulièrement lyrique. Ainsi Yves Vadé écrit-il :

L'apostrophe est chose commune dans la poésie lyrique. Dans la poésie amoureuse en particulier, rien de plus habituel que de nommer la femme aimée (par son nom ou par un pseudonyme) et de s'adresser directement à elle. Un énonciateur personnel, que la forme du texte invite à identifier avec la personne de l'auteur, s'adresse à une autre personne, réelle ou fictive : ainsi Ronsard s'adresse-t-il à Cassandre, à Hélène, à Marie, à plusieurs autres, dont la personnalité peut faire objet de débats. De même Lamartine à Elvire. Le poème des *Méditations* intitulé précisément « A Elvire » commence par rappeler « le doux nom de Cynthie », « le nom chéri de Laure », et ne manifeste d'autre ambition que de voir s'ajouter le nom d'Elvire à celui des amantes immortalisées par Properce ou par Pétrarque².

D'ailleurs, l'apostrophe s'adresse non seulement à la personne amoureuse du locuteur, mais aussi à la nature :

Cette proximité d'un énonciateur humain et des objets de la nature pouvant occuper la position d'allocutaire se manifeste couramment sous la forme d'apostrophes adressées à des êtres inanimés, souvent précédées d'un « ô » vocatif. Traditionnelles dans la poésie lyrique, elles en constituent même une sorte de marque formelle : « Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure ! » (Lamartine, « Le Lac ») ; « Ô coteaux ! ô sillons ! souffles, soupirs, haleines ! » (*Les Contemplations*, I, 4, v. 23). Hugo, qui multiplie de telles apostrophes, en tire parfois un effet neuf en les situant à la chute d'un poème : « Ô nature, alphabet des grandes lettres d'ombre ! » (*ibid.*, I, 14, « A propos d'Horace », v. 214 et dernier), « Ô forêt ! bois profonds ! solitude ! asiles ! » (*ibid.*, III, 2, « Melancholia », v. 337 et dernier). Le plus bel exemple se trouve sans doute, dans ces mêmes *Contemplations*, aux derniers vers du poème *Mugitibus boum* (écrit en 1855), où les apostrophes lyriques, venant après plusieurs effets rythmiques

¹ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 165.

² Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 18.

remarquables, donnent une extraordinaire ampleur à l'évocation finale¹.

De plus, l'apostrophe sert non seulement à introduire la présence des autres, mais aussi à montrer le trouble du « je » qui les voit. Comme le mentionne Judith Wulf, « ce jeu énonciatif induit une manière de brouillage entre le sujet et l'objet. Les différents éléments ne servent plus de support à la description mais apparaissent comme de véritables voix, qui entrent dans un rapport polyphonique avec le sujet de l'énonciation lyrique². » Ainsi, *Le Goût du néant* contient plusieurs apostrophes comme dans la phrase suivante :

Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute³.

Adressées à l'intimité du poète lui-même, ces apostrophes séparent du « je » énonciateur les doubles de ce « je » envisagés comme destinataires : « l'identité de ce je se divise, écrit John E. Jackson, dans le moment même où elle se pose, en je de l'énonciation et en je de l'énoncé⁴ ». Ce dédoublement du « je » par l'apostrophe atteint son point culminant dans *L'Horloge* (LXXXV), le dernier poème de cette section, comme l'explique clairement ce même critique :

Il y a en effet dans *Les Fleurs du Mal*, et cela de poème en poème, une dramaturgie ou une polyphonie de l'énonciation, si l'on veut bien désigner par cette expression la multiplicité souvent conflictuelle des voix qui s'y font entendre. Pour nous en tenir à ce même dernier poème de « Spleen et Idéal », « L'Horloge », notons que s'il s'ouvre sur une apostrophe à l'horloge, il donne dès le deuxième vers la parole à celle-ci (par le procédé de la prosopopée) qui, elle-même, fait parler successivement la Seconde, puis Maintenant, puis un tout (qui totalise le « Repentir »), le poème s'achevant par l'énonciation finale d'un impératif qui a valeur de jugement : « Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! »⁵.

¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

² Judith Wulf, « L'adresse lyrique dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 174.

³ *Le Goût du néant* (LXXX), v. 5.

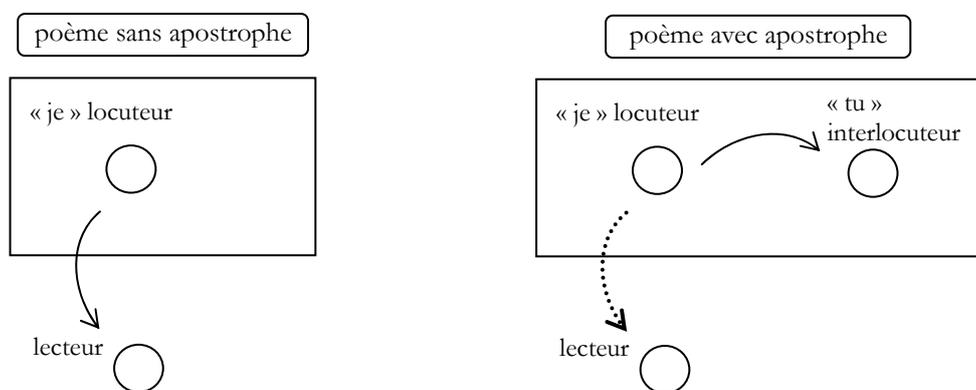
⁴ John E. Jackson, *Passions du sujet : Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Mercure de France, 1990, p. 67.

⁵ John E. Jackson, « Introduction », dans *Les Fleurs du Mal*, Le Livre de poche, 1999, p. 44.

Avec ses divers destinataires, l'apostrophe enrichit l'univers du poème en y introduisant des êtres autres que le « je » lyrique. Et, si l'on pense à l'acte de la lecture, la présence de l'apostrophe en modifie la procédure en redoublant le rapport entre le locuteur et l'interlocuteur ; s'il s'agit d'un poème sans apostrophe, le lecteur peut imaginer que le « je » dans le poème lui adresse directement la parole. Mais, dans un poème qui contient une apostrophe, il existe déjà un interlocuteur, de sorte que le lecteur doit se considérer, par rapport à cette communication, comme un tiers qui l'écoute, pour ainsi dire en cachette. Ainsi, Joëlle de Sermet écrit à juste titre :

Le deuxième cas évoqué par Frye (le poète parle à un « auditeur spécialement choisi » se rencontre plus fréquemment, en particulier dans la poésie amoureuse. Dans ce cas, le lecteur paraît bien être, de fait, en position de tiers exclu. Il est apparemment un « auditeur » indiscret relativement à la scène d'une parole qui ne le vise pas directement. Mais ne serait-il pas plutôt, là encore, à la fois témoin de l'adresse et destinataire au second degré ?¹

Le rapport entre le locuteur et le lecteur dans ces deux cas peut être représenté par les images suivantes :



Par conséquent, l'apostrophe permet d'élargir et enrichir la structure discursive du poème sans pour autant détruire la relation fondamentale à la poésie lyrique qui consiste en un rapport entre le « je » locuteur et le lecteur.

¹ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 92.

3-3-2. *À une passante*, transition du « récit » au « discours » ?

Comme nous venons de le constater, c'est grâce à l'apostrophe au destinataire « tu », personnage se situant avec le « je » dans un même espace discursif, que le sujet poétique parvient à sortir de la clôture du moi. Le poème alors n'est plus seulement la voix qui ne crée que des échos solitaires à l'intérieur du poète, il devient l'acte de communication entre le « je » et le « tu ».

Or, même après ces recherches fructueuses sur la relation entre le « je » et le « tu » (ou le « vous »), il reste encore, pour l'analyse du discours, un vaste terrain à exploiter, qui réside dans la relation entre le « je » et l'espace qui l'entoure, ce que l'on pourrait appeler « la situation d'énonciation » : lorsque le sujet lyrique prononce sa parole, dans quel espace se place-t-il ? Tel est la question qui va motiver le reste de ce chapitre.

Nous envisagerons cette relation entre le sujet lyrique et l'espace du poème chez Baudelaire, en recourant à quelques notions linguistiques que les développements de la science du langage nous a fournies. D'ailleurs, il nous semble que le traitement de cette question pourrait nous aider à éclairer la spécificité des nouveaux poèmes dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* de 1861, par rapport à ceux de la première édition de 1857. Cette approche comparative nous semble d'autant plus intéressante que cette même spécificité distingue, à notre avis, la poésie moderne de la poésie antérieure.

Une des idées les plus importantes que l'analyse du discours a apportées est sans doute la distinction entre le récit et le discours, faite par Émile Benveniste¹ et formulée par Gérard Genette de la façon suivante : « Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes ; dans le récit, personne ne parle, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander qui parle, où et quand, pour recevoir intégralement la signification du

¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

texte¹. » Une telle différence des modalités énonciatives se rencontre, selon Ludmila Charles-Wurtz, dans *À une passante* (XCIII), un sonnet parmi les nouveaux poèmes de 1861 :

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 !

Les quatrains de ce poème, qui relèvent du récit, se consacrent à l'évocation d'une scène autour du « je » qui rencontre une femme. Et les tercets, qui se composent autour de l'épanchement des sentiments du « je », appartiennent plutôt au discours. Ludmila Charles-Wurtz voit dans la construction énonciative de ce poème comme la renaissance du « moi » lyrique :

Cette renaissance entraîne une transformation du régime énonciatif. Aux temps du récit (passé simple et imparfait) succèdent, dans les deux tercets, les temps du discours : présent (« j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais »), passé composé (« m'a fait [...] renaître »), futur (« ne te verrai-je plus »). Le passage du récit au discours a pour corollaire l'apparition d'embrayeurs : « ailleurs », « ici », « trop tard ». Aux points et aux points-virgules qui ponctuaient le récit des quatrains succèdent par ailleurs une ponctuation « expressive » — points de suspension, points d'exclamation (au nombre de cinq), point d'interrogation — ainsi que l'interjection « ô » répété, qui caractérise

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p. 65.

traditionnellement le discours lyrique : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! » Enfin, à une relation tout extérieure entre un « moi » et un « tu » : le chiasme du vers 11 [*sic*] dit l'entrelacement rêvé des instances du dialogue (« j' [...] tu [...] tu [...] je [...] »). Le « moi », jusque-là muet et immobile, retrouve la parole et le pouvoir d'agir : il « v[a] » (vers 11 [*sic*])¹.

Il faudrait cependant signaler que la distinction aspectuelle « récit/discours » dans la poésie lyrique pose, malgré sa pertinence, un problème terminologique. La distinction entre discours et récit que Ludmila Charles-Wurtz fait ici ne correspond pas tout à fait à celle qu'opèrent d'autres théoriciens. Par exemple, Benveniste fait appel à la différence entre la première et la troisième personnes :

Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de « 3^e personne »².

S'il en est ainsi, les deux quatrains d'*À une passante* appartiendraient plutôt, à l'inverse de la distinction faite par Charles-Wurtz, au style du discours, puisque c'est toujours le « je » qui s'y exprime. Regardons aussi en quoi consiste le rapport récit-discours selon Genette :

Dans le discours, quelqu'un parle, et sa situation dans l'acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes ; dans le récit, personne ne parle, en ce sens qu'à aucun moment nous n'avons à nous demander qui parle, où et quand, pour recevoir intégralement la signification du texte³.

Avec cette définition, le statut des deux quatrains devient encore plus ambigu. Comme c'est toujours le « je » qui prend la parole, les quatrains semblent appartenir au discours. Depuis Käte Hamburger, les chercheurs dans ce domaine considèrent en commun la poésie lyrique comme un acte d'énonciation, c'est-à-dire un discours (« Le JE lyrique, si

¹ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, Bréal, 2002, p. 140.

² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, *op. cit.*, p. 239.

³ Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 65.

controversé, est un sujet d'énonciation¹)). Ainsi, Yves Bonnefoy affirme : « Pour l'essentiel de leur forme, *Les Fleurs du mal* appartiennent au discours. [...] Le discours, ce lieu verbal que Mallarmé voulut fuir, ce lieu trop fréquenté de notre tradition poétique, reste le sien². »

Mais, au contraire de ce qu'implique le discours dans son principe, ce « je » n'assume pas sa situation « dans l'acte même de parler ». La condition du narrateur dans les deux quatrains se situe donc entre récit et discours. En somme, ces quatrains sont susceptibles d'être considérés comme discours, mais c'est un discours par lequel le locuteur ne parle pas de lui-même. Ils visent une situation spatio-temporelle passée qui ne coïncide pas avec le moment actuel de l'acte de parler ; autrement dit, le foyer du discours se tourne vers le « moi » d'autrefois et vers la femme qui est passée près de lui, tandis que, dans les deux tercets, le discours se construit autour du « je » qui s'énonce en son propre présent. Une des résolutions de cette dualité du statut énonciatif consiste, comme le propose Genette, à considérer le récit comme une construction souple susceptible de s'insérer au sein même du discours :

le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. La pureté du récit, dirait-on, est plus manifeste que celle du discours.

La raison de cette dissymétrie est au demeurant très simple, mais elle nous désigne un caractère décisif du récit : en vérité, le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode « naturel » du langage, le plus large et le plus universel, accueillant par définition à toutes les formes ; le récit, au contraire, est un mode particulier, marqué, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives (refus du présent, de la première personne, etc.). Le discours peut « raconter » sans cesser d'être discours, le récit ne peut « discourir » sans sortir de lui-même³.

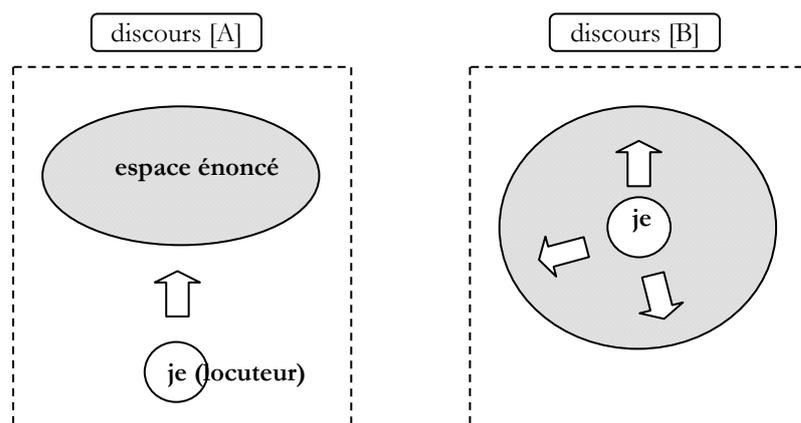
Dans ce cas, doit-on appliquer au poème *À une passante* un schéma plus complexe, associant « discours-récit » et « discours-discours » ? Il nous semble que cette méthode

¹ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986, p. 208.

² Yves Bonnefoy, « *Les Fleurs du Mal* », dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1956 ; repris chez Gallimard, col. « Idées », 1983, pp. 32-33.

³ Gérard Genette, « Frontières du récit », dans *Figures II*, *op. cit.*, p. 66.

n'est pas pertinente non plus. Pour éviter un tel embarras, nous introduirons une nouvelle distinction susceptible d'expliquer le changement de modalité énonciative dans *À une passante*, en mettant l'accent sur le rapport entre le locuteur et l'espace auquel il se réfère. Nous proposons ainsi deux types de discours lyrique que nous appellerons, pour des raisons de commodité, « discours [A] » et « discours [B] » :



Dans le discours [A], le « je » locuteur regarde et décrit un *espace énoncé* qui se situe ailleurs, distingué de l'« ici » du locuteur par la distance inappréciable temporelle et/ou spatiale qui les sépare. Le rapport entre le « je » et l'espace énoncé est comparable à celui existant entre le spectateur et un tableau. Même si le « je » se situe dans la scène décrite comme dans *À une passante*, il ne s'identifie pas au locuteur, car le sujet lyrique se divise en « je » énonciateur et en « je » énoncé. D'un autre côté, dans le discours [B], le « je » est entré à l'intérieur de l'univers du poème, et il parle de cet espace qui s'étend autour de lui. Il raconte d'après sa propre perception ce qu'il voit, entend et ressent à l'instant du discours comme le ferait le reporter dans un journal télévisé en direct.

3-3-3. Anaphorique et déictique

La distinction entre ces deux modalités du discours correspond plus ou moins à

celle existant entre les deux fonctions linguistiques : l'anaphorique et le déictique. Citons à ce propos la définition d'Oswald Ducrot : « Un segment de discours est dit anaphorique lorsqu'il fait allusion à un autre segment, bien déterminé, du même discours, sans lequel on ne saurait lui donner une interprétation » ; et « une expression est dite "déictique" si son référent ne peut être déterminé que par rapport à l'identité ou à la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent¹. » Par exemple, le déterminant « ce » est anaphorique dans la phrase : « Tu parles ! Je ne crois pas *cette* histoire ! », parce qu'il renvoie au contexte de la conversation. Mais il est déictique dans la phrase : « Tiens, donne-moi *ce* stylo. », parce qu'il désigne l'objet qui appartient à la situation d'énonciation.

L'anaphorique apparaît souvent à la fin du poème appartenant au discours [A], le locuteur décrivant d'abord une scène, puis s'y référant pour manifester son sentiment sur celle-ci. Dans les vers suivants des *Fleurs du Mal*, le déterminant « ce » fonctionne comme anaphorique pour faire allusion à la description occupant les vers antérieurs : « *Ces* malédictions, *ces* blasphèmes, *ces* plaintes, » (*Les Phares* (VI), v. 33), « — Et pourtant vous serez semblable à *cette* ordure, » (*Une charogne* (XXIX), v. 37), « J'ai souvent évoqué *cette* lune enchantée, » (*Confession* (XLV), v. 37). Au contraire, c'est l'usage du déictique qui produit la modalité du discours [B] ; nous verrons plus tard l'usage déictique du « ce » dans certains poèmes tels que *Chant d'automne* ou *Le Masque*. Mais notons que dans les tercets d'*À une passante*, on trouve plusieurs expressions déictiques telles que « ailleurs », « ici », « trop tard »².

Alors que le discours [A] semble convenir à la perspective traditionnelle de la poésie lyrique, celui de type [B] semble imposer quelques questions concernant le statut du « je » : quand le locuteur dit « ici » (dans *À une passante*, en effet, il dit : « Ailleurs, bien loin d'ici ! » au vers 12), où se situe en réalité cet « ici » ? Or, dans ce poème, le lecteur peut comprendre que c'est dans la rue où le « je » énoncé des quatrains était situé quand « une femme passa » que le « je » énonciateur des tercets se situe. Autrement dit, le

¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995, p. 548, « Anaphore » et pp. 369-370, « Les déictiques ».

² Cf. Ludmila Charles-Wurtz, *op. cit.*, p. 140.

locuteur entre, dans les tercets, à l'intérieur de la scène décrite dans les deux quatrains. Pourtant, si les quatrains n'existaient pas, si le poème se composait seulement du discours [B], comment le lecteur pourrait-il comprendre cet « ici » ? Alors le déictique perdrait sa source de référence, et il deviendrait aussi vide que les pronoms « je » ou « tu » qui ne possèdent pas, dans la poésie lyrique, leur propre signification réelle. C'est aussi sur ce point que Ducrot attire l'attention dans la rubrique des « déictiques » du *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* :

Les déictiques. Dans un contexte donné, une expression est dite « déictique » si son référent ne peut être déterminé que par rapport à l'identité ou à la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent. [...] D'autre part, ils [=déictiques] amènent, d'une façon générale (et pas seulement locale) à appliquer au monde « réel » ce qui est dit dans la parole (aussi R. Jakobson les appelle-t-il shifters, embrayeurs). Puisque l'adverbe *ici* désigne, par son sens même, le lieu de la parole, la phrase « Pierre est ici » situe Pierre dans le monde où la parole est tenue, donc dans ce que l'on appelle « réalité ». On comprend que la présence de déictiques dans le discours de fiction pose de redoutables problèmes pour la théorie littéraire. Comment un énoncé peut-il être rapporté à un monde imaginaire, s'il contient des mots qui l'ancrent dans le monde de l'énonciation ?¹

Avec l'usage des déictiques, le discours passe d'un espace imaginaire à l'espace de l'énonciation, c'est-à-dire de la perspective du discours [A] à celle du discours [B]. Mais, tant dans le poème que dans le discours de fiction, la situation d'énonciation du locuteur demeure implicite, de sorte que cela entraîne le vide sémantique des déictiques spatiaux tels que l'adverbe « ici ».

3-3-4. Les indicateurs aberrants

Les déictiques spatiaux ne sont pas seuls à causer ce genre de problèmes. En effet,

¹ Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 310.

Michel Collot nous fait découvrir une pareille situation discursive anormale avec les indicateurs que Rimbaud utilise dans les incipits de certains poèmes, tels ceux-ci :

- « **Cette** idole, yeux noirs et crins jaunes [...] » (*Enfance I*)
- « Qu'on me loue enfin **ce** tombeau [...] » (*Enfance V*)
- « C'est **elle**, la petite morte [...] » (*Enfance II*)
- « **Il** est l'affection et le présent [...] » (*Génie*)¹

Les indicateurs, dans ces quatre énoncés, que nous avons soulignés en gras, posent un problème sémantique à cause de leur positionnement au commencement de chaque poème ; ces usages trahissent le principe linguistique du discours normal tel que Ducrot l'entend : « Je n'ai pas le droit de dire ce X, s'il n'existe pas un X qui, ou bien est perceptible, ou bien est mentionné par ailleurs dans le discours² ». Cette difficulté suscite le commentaire suivant de Collot : « ces mots [= les indicateurs] inscrivent au cœur du système de la langue un vide sémantique, une lacune, qui échappe aux lois de ce système, et qui, pourtant, en rend seule possible le fonctionnement³. »

En fait, il ne s'agit pas d'une anormalité exceptionnelle chez Rimbaud, et pareil emploi des indicateurs s'observe également chez Apollinaire : « Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant », ce que pointe Claude Bégué⁴, et chez Bonnefoy, selon Dominique Combe, qui à ce propos parle de « dé-personnalisation des pronoms »⁵. Dominique Rabaté aussi réfléchit à cette question qu'il nomme « rapport à la circonstance », en la reliant à la contextualisation très limitée inhérente à la poésie

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989, p. 195.

² Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972, p. 245.

³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 192.

⁴ « En s'attachant à l'étude des premiers vers du "Voyageur" d'Apollinaire, Claude Bégué a souligné les problèmes posés par le rôle des « indices contradictoires » de l'énonciation dont // toute lecture doit rendre compte. Le poème, en effet, s'ouvre sur cet alexandrin : *Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant*. Outre l'existence d'un locuteur et d'un, ou plusieurs, allocutaire(s) posée dès l'ouverture du texte par l'impératif, outre la coïncidence temporelle des deux plans de l'énonciation et de l'énoncé au moment où le locuteur s'exprime, Cl. Bégué (1971, p. 72) a relevé la présence de l'indicateur d'ostension *cette* qui contribue à constituer le lecteur du poème en destinataire "indiscret" du message formulé par le locuteur. » (Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Larousse, 1975, pp. 314-315.) Voir Claude Bégué, « A propos du "Voyageur", quelques directions stylistiques de lecture », *la Revue des Lettres Modernes*, Guillaume Apollinaire, 10, Paris, Minard, 1971, pp. 69-82.

⁵ Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 134.

lyrique, à l'opposé du roman :

Le statut du « je » lyrique a ceci de particulier qu'il semble à la fois renvoyer à une voix singulière, à un sujet précis et en même temps il a une transparence, une porosité particulière. Entre individuel et universel ? Cette accentuation particulière de l'énonciation lyrique tient au traitement qu'elle impose à ce que Benveniste a appelé « le cadre figuratif de l'énonciation », à ce que je nommerai pour ma part son *rapport à la circonstance*. Ce qui semble prendre sens par le contexte du discours, et notamment tous les indicateurs déictiques fonctionnent en texte lyrique selon une modalité nouvelle. Et pas seulement comme je le rappelais au début parce que nous sommes dans des cas d'énonciation textuelle. La différence avec une énonciation romanesque [...] passe par le fait que dans un roman, le personnage est situé ; son énonciation fictive nous donne le cadre figuratif, fût-il fictionnel. Le roman, comme le récit d'ailleurs, propose des cadres de repérage plus ou moins fixes ; [...] Dès que l'on aborde le texte lyrique, ce recours à la contextualisation semble très limité. [...] Les articles définis perdent leur valeur référentielle, on assiste à une « dé-personnalisation des pronoms »¹.

Pour résoudre ce problème du vide sémantique, Collot nous propose trois solutions. Il s'agit d'abord de recourir au contexte biographique : on pourrait supposer par exemple que « ce tombeau » du début d'*Enfant V*, est celui que Rimbaud a vu dans sa propre vie réelle. Sinon, on pourrait considérer un tel vide sémantique comme faisant référence à des personnages ou objets de textes célèbres tels que la Bible. Mais Collot avance plutôt une troisième solution qui fait appel à la situation de discours. Ces indicateurs « aberrants » présupposent selon lui une situation d'énonciation fictive dans laquelle pourtant consiste la réalité du discours. Parmi *Les Fleurs du Mal*, quelques poèmes semblent entraîner le même problème. Citons, par exemple, le premier quatrain des *Aveugles* (XCII) :

Contemple-les, mon âme ; ils sont vraiment affreux !
Pareils aux mannequins ; vaguement ridicules ;
Terribles, singuliers comme les somnambules ;
Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

¹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 69-70.

L'indicateur, ou pronom personnel, posé au début des vers comme dans les incipits de Rimbaud, ne possède pas de référent explicite. Certes, sa condition en diffère quelque peu en ce sens que le titre « Les Aveugles », nom masculin et pluriel dont le genre et le nombre correspondent à ceux de « les » ainsi que de « ils » au premier vers, pourrait fournir le sens de ces deux indicateurs. Mais ce ne serait là que suggestion, ou supposition de la part du lecteur, et, dans la dimension du discours, le problème ne serait pas encore résolu. Car l'usage de l'impératif du verbe « contempler » atteste que le destinataire de ce discours (qui est l'âme du locuteur lui-même) n'a pas encore une réelle conscience de la présence de ces aveugles, au moment de l'énonciation du premier vers. Leur description détaillée prouve ainsi que ces aveugles n'étaient pas, avant le discours en quoi consiste le poème, vraiment vus par le destinataire. Mais on ne saurait utiliser le pronom personnel pour désigner un objet qui n'est pas encore mentionné. La seule solution est donc de considérer ce discours comme énoncé par le « je » qui désigne les aveugles exposés aux yeux du locuteur comme du destinataire du discours (ils partagent en effet le même regard). Ainsi ce poème, *Les Aveugles*, qui appartient dès son premier vers au discours de type [B], présuppose-t-il une réalité fictive qui s'étend autour du locuteur.

Or, cette relation spécifique entre le locuteur et la situation d'énonciation dans les nouveaux poèmes de Baudelaire a déjà été observée par Ross Chambers. Celui-ci, dans son étude sur la nouvelle section des « Tableaux parisiens » de la seconde édition des *Fleurs du Mal*, distingue ainsi « la place sur laquelle le “je” s'énonce » et « la place dans laquelle il s'énonce », places qui renvoient à notre distinction des discours [A] et [B]¹. Certes, cette section ajoutée à l'édition de 1861 contient non seulement *À une passante*, mais aussi d'autres poèmes qui se basent sur le discours [B]. Ainsi, le locuteur du *Cygne* (LXXXIX), en énonçant : « Aussi devant ce Louvre une image m'opprime » (v. 33), désigne sa situation actuelle dans l'espace concret qu'est Paris. De même, l'exclamation dans *Les Aveugles* (XCII) : « Ô cité ! [...] Vois ! je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux

¹ L'expression originale est « the place he writes about » et « the place out of which he speaks ». Ross Chambers, « Are Baudelaire's "Tableaux parisiens" about Paris ? », in *On referring in literature*, Indiana University Press, 1987, p. 99.

hébété, / Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? » (v. 11, 13-14) réalise une situation où le locuteur, le destinataire « cité », et les aveugles appelés « eux », partagent un même « ici » et « maintenant ». Après avoir analysé ce poème Chambers conclut : « Ce poème donne un appui solide à l'hypothèse que le vrai sujet (*subject*) des “Tableaux parisiens” ne consiste pas dans la ville, ni dans la fonction de voir, mais dans le sujet d'énonciation, sujet qui se définit alors soi-même en tant que “je”, cette entité grammaticale qui, comme un indicateur, n'a aucun contenu en elle-même, mais obtient sa signification exclusivement à partir des circonstances et du contenu de son propre discours¹. » Ainsi, Chambers a discerné une nouvelle tendance discursive correspondant presque à notre discours [B], dans la section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* de 1861. Cela n'est pas, sans doute, sans rapport avec ce que nous avons étudié dans les parties I et II de cette thèse — l'effet suggestif du blanc dans l'espace textuel et le rôle de la fenêtre dans la description du paysage. Car ces « indicateurs aberrants » fonctionnent aussi comme une fenêtre qui ouvre, dans l'espace clos où réside le discours lyrique, un *trou* qui permet d'entrevoir l'espace extérieur au locuteur².

¹ Traduit par nos soins. Voici le texte original : « This poem gives strong support to the hypothesis that the true subject of the “Tableaux parisiens” will prove to be not the city, not even the function of seeing, but the sujet de l'énonciation, a subject defining himself, then, as “je,” that grammatical entity which, as a shifter, has no content in itself but acquires meaning exclusively from the circumstances and content of its own discourse », Ross Chambers, « Seeing and Saying in Baudelaire's *Les Aveugles* », in *Pre-Text, Text, Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, éd. Robert L. Mitchell, Ohio State University Press, 1980, pp. 147-156.

Selon Ross Chambers, le chercheur allemand, Klaus Dirschel, a présenté une thèse sur cette question qui, malheureusement, n'est pas traduite jusqu'à aujourd'hui en d'autres langues. (Klaus Dirschel, *Zur Typologie des poetischen Sprechzeisen bei Baudelaire des Besprechens und Beschreiben in des « Fleurs du Mal »*, Thèse de l'Université Munich, 1972.) Ross Chambers présente son étude : « Mais Dirschel a montré aussi, de manière non moins convaincante, que dans l'oeuvre de Baudelaire l'on assiste à un glissement curieux, les textes de la première période mettant en scène un “je” qui est le lieu d'une certitude alors que les textes tardifs donnent à connaître un “je” qui n'est plus que questions et doutes. » (Ross Chambers, « “Je” dans Les Tableaux parisiens de Baudelaire », *Nineteenth-Century French Studies*, 9.1-2, 1980-1981, p. 60).

² Michel Collot écrit : « C'est notamment le jeu des indicateurs qui introduit dans le texte poétique « la présence de la distanciation du voir » ; avec eux, « le langage est comme percé de trous, par où le regard peut se glisser, l'œil voir au-dehors et s'y ancrer ». Ainsi ajouré, le poème doit être lu non comme un texte clos, mais comme l'articulation d'un regard et d'un espace au sein d'une parole, pour reprendre les trois termes essentiels de la réflexion de Maldiney ». (Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 194.)

3-3-5. La transgression du discours lyrique

Une telle référence à l'espace extérieur à ce qui est écrit, ou référence à des choses absentes est, nous semble-t-il, une tendance nouvelle de la poésie française depuis le milieu du XIX^e siècle. Chez Baudelaire, elle caractérise ses nouveaux poèmes de l'édition de 1861, comme *À une passante* ou *Les Aveugles*, alors qu'elle ne se rencontrait que très rarement et incomplètement dans ceux d'avant 1857, ainsi que chez les poètes romantiques comme Hugo ou Lamartine.

Pourquoi la poésie française antérieure ne se référait-elle pas à la situation d'énonciation ? Autrement dit, pourquoi restait-elle dans la modalité du discours [A] ? Pour répondre, il faudrait penser à la nature fondamentale de la poésie lyrique. Le genre lyrique tend à chanter le sentiment universel des hommes, et le « je » lyrique peut être à la fois le « je » de l'auteur et le « je » de chaque lecteur. De ce fait, la poésie lyrique peut, chaque fois que le lecteur la lit, renaître comme un discours réel nouveau qu'il énonce dans son propre « ici » et « maintenant ». Pour être ainsi revécue par les lecteurs à divers moments et endroits, la poésie lyrique doit éviter de se lier à un individu empirique ou à quelque situation réelle. Ainsi, si le poète chante un poème en se référant à sa propre situation personnelle comme la victoire de sa patrie ou la mort de son ami, il faudrait classer ce poème dans la « poésie de circonstance » pour en distinguer la « poésie lyrique ». Car le discours de la poésie de circonstance ne prend sa valeur que lorsqu'il est énoncé dans la situation originale où le poète l'a conçu ; et si celui qui vit dans une autre situation spatio-temporelle l'énonçait, cette parole ne pourrait s'effectuer comme vrai discours. En ce sens, la poésie de circonstance ne diffère pas du discours parlé de la vie quotidienne.

Or, il est possible, selon Karlheinz Stierle, de définir la poésie lyrique comme une forme infléchie du discours ordinaire : « Ainsi peut-on d'emblée définir la possibilité de la poésie lyrique par cette assertion : elle n'est pas un genre propre, mais une manière

spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif¹. » La poésie lyrique doit donc assurer, pour sortir de la poésie de circonstance, « la multiplication des contextes² », ou bien la généralisation des contextes. À la différence de la poésie de circonstance qui se réfère à une réalité unique et historique, le discours lyrique doit se constituer en référence à une circonstance voilée et ambiguë. Rappelons-nous ce que dit Baudelaire du mode lyrique : « tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels³. »

Parmi les contraintes propres à la poésie lyrique qu'implique sa nature universelle, il y a celle fort exigeante de ne pas préciser la localisation du locuteur : c'est-à-dire qu'il faut dissimuler le lieu où se situe le sujet lyrique. En comparant le poème de circonstance et le poème lyrique au discours [A], on voit que, si le premier peut se référer, en utilisant parfois les déictiques, à l'« ici » et au « maintenant » du locuteur, le second doit laisser obscure la situation spatiale et physique de celui-ci. En ce point consiste la définition du discours lyrique comme transgression du discours normal.

Yves Vadé, dans son étude sur le discours du poème lyrique de Hugo, conclut sur ce qui caractérise le positionnement du « je » lyrique :

Le sujet lyrique, je l'ai dit, se situe ailleurs. Il ne parle pas du même lieu que celui où vit l'auteur. Celui-ci est enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national, il est célibataire ou père de famille, il a un savoir limité, un champ de perception restreint. Le sujet du texte lyrique réussit à déplacer ces limites. Il modifie les frontières du moi réel, il annexe quelques territoires. Il fait bouger les bornes de la finitude. Une petite barque amarrée sur la Meuse à deux pas de la maison maternelle peut devenir bateau ivre sur un océan où parfois flotte un « noyé pensif » (adjectif hugolien). On s'est beaucoup moqué de Hugo découvrant des visions d'orient en allant voir le soleil se coucher au bout de la rue Notre-Dame des Champs. Toutes choses égales d'ailleurs, autant se moquer de Nerval écrivant à Paris : « Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert ». / Cet écart entre un « je suis ici » et un « je vois ailleurs » (ou « je dis que je vois ailleurs ») est sans doute un des mouvements fondamentaux du lyrisme. Dans le cas de Hugo, le « je » lyrique s'attribue dans

¹ Karlheinz Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, p. 431.

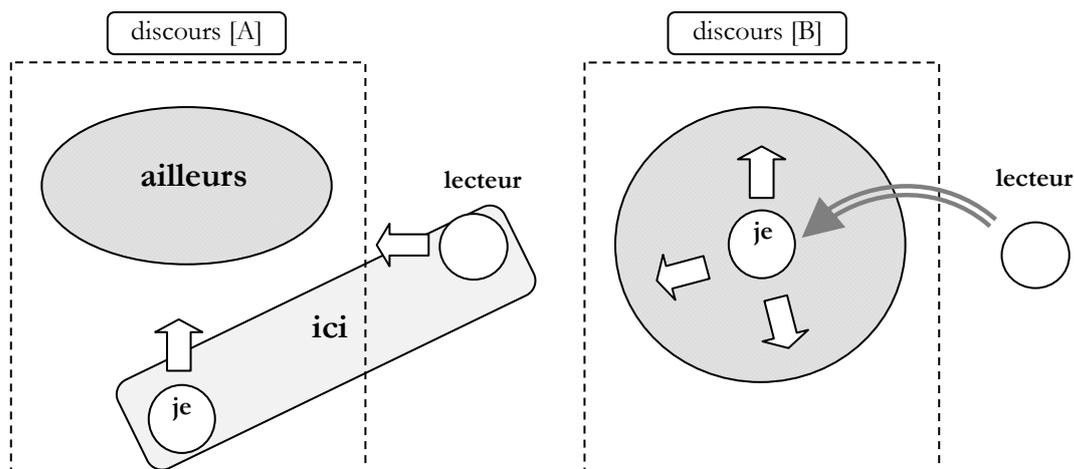
² *Ibid.*, p. 439.

³ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, p. 165.

l'espace imaginaire quelques positions privilégiées. La première est celle du centre. Il y a, chez le nommé Hugo, une tendance naturelle et bien connue à l'hugocentrisme. Le poète se pose à la fois en panopticon et en chambre d'échos. Voit tout, entend tout. Son système d'écoute est infaillible¹.

Pour sortir de la condition du poème de circonstance qui n'appartient qu'à un seul individu, à une seule situation réelle, et pour pouvoir chanter les sentiments universels de l'humanité, la poésie lyrique a déplacé ses limites, et commencé à voir et raconter l'« ailleurs ». Mais, en retour, elle a perdu la possibilité de raconter ce qui se passe « ici ». Ainsi, la poésie lyrique s'affirme dans le « je dis que je vois ailleurs ». Mais cela signifie implicitement aussi : « je ne vois pas ici ».

Enfin, étudier la nature de la poésie lyrique nous amène à modifier le plan des discours [A] et [B] en ajoutant la relation au lecteur :



Dans le discours [A], l'acte du discours poétique est comparable à l'ouverture d'une fenêtre. Le poète ouvre dans et par son discours une fenêtre pour inviter le lecteur à regarder à travers celle-ci le paysage qu'il lui dépeint minutieusement. Le lecteur, de son côté, regardant le même espace de l'« ailleurs », partage avec le sujet lyrique l'illusion qu'ils se situent dans le même « ici ». Ainsi, il partage avec le « je »

¹ Yves Vadé, « Hugocentrisme et diffraction du sujet », in *Le sujet lyrique en question*, « Modernité 8 », Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 88.

lyrique, en surmontant la distance de l'intérieur et de l'extérieur du poème, le même « ici » au cours de la lecture du poème. Quant au discours [B], il produit un espace fictif où s'absorbe l'esprit du lecteur. Dans ce cas, le locuteur n'ouvre pas la fenêtre, mais devient lui-même une fenêtre à travers laquelle le lecteur regarde le spectacle indiqué allusivement par le discours.

Maintenant, nous avons trois modalités de discours poétique en fonction de la situation d'énonciation. D'abord, dans la poésie de circonstance comme dans le discours ordinaire, les déictiques se réfèrent à la situation d'énonciation « réelle ». Mais, dans la plupart des poèmes lyriques, qui se basent sur le discours [A], la relation du « je » à l'« ici » est « dissimulée ». Enfin, dans certains poèmes qui adoptent le discours [B], on se réfère à l'« ici », mais il est imaginaire. Résumons dans le tableau suivant le statut concernant l'« ici » de ces trois modalités discursives :

type de discours	poésie de circonstance	discours [A]	discours [B]
« ici » du discours	réel	dissimulé	imaginaire

3-3-6. La relation spécifique du discours [A] avec son lecteur

En réservant au chapitre suivant le problème du discours [B], nous nous concentrons ici sur la spécificité du discours [A] par rapport à celui de la poésie circonstance. Pour cela, commençons par cette question élémentaire : en quel lieu se produit le discours de la poésie lyrique ? Si celle-ci est une des formes, bien qu'infléchie, du discours, elle doit posséder au moins, avec un locuteur et un destinataire, un lieu où l'un et l'autre partagent les « maintenant » et « ici » du discours, voire la situation d'énonciation. Cette condition préalable devait, au début du XIX^e siècle où ni téléphone ni appareil enregistreur n'étaient encore disponibles, être beaucoup plus légitime

qu'aujourd'hui où plusieurs formes discursives sont possibles, et même très répandues dans la vie quotidienne. À la différence de la conversation téléphonique, le discours primitif présuppose l'« être ensemble » du locuteur et du destinataire. En ce sens, la poésie ne saurait devenir par elle seule discours lyrique ; pour que le texte écrit sur la page le devienne, il faut qu'intervienne l'imagination du lecteur, dont l'acte de lecture seul peut rendre à la poésie lyrique sa forme primitive de parole, telle que l'auteur l'a conçue ; chaque lecture devient ainsi une nouvelle occurrence du discours. Charles-Wurtz écrit : « la subjectivité du lecteur est en effet le seul *lien* où ces événements purement énonciatifs puissent se produire¹. »

Ainsi, que se passe-t-il dans l'esprit du lecteur de la poésie lyrique ? Le lecteur ré-énonce la parole que le poète a écrite, pour qu'elle puisse renaître comme discours réel. Mais ce discours n'est écouté que par le lecteur lui-même, lequel doit donc jouer, dans sa tête au cours de sa lecture, les deux rôles du locuteur et du destinataire du discours. En tant que destinataire, il peut conserver les traits de sa propre personnalité comme le goût et la sensibilité pour la lecture poétique, tandis qu'il doit restreindre son individualité pour pouvoir se rejoindre au niveau des expériences et des émotions du « je » lyrique. Ainsi, jouant deux rôles sur deux plans distincts, le lecteur réalise dans son esprit le discours lyrique. Telle serait, selon Charles-Wurtz, une des caractéristiques spécifiques de la poésie lyrique, qui la distingue des autres genres littéraires où le « je » est aussi présent :

Comme tout texte littéraire, il [= un poème] s'adresse à un public : le lecteur est son destinataire. Mais, à la différence du roman ou du théâtre, il prend la forme d'un discours à la première personne : l'acte de lecture fait se rencontrer deux « je », celui qui parle et celui qui lit, radicalement différents l'un de l'autre, et parfois distants de plusieurs siècles. L'un se confond pourtant avec l'autre, puisque le discours poétique implique un acte d'énonciation : il s'actualise dans la mesure où le lecteur lui prête voix, dans l'exercice oral de la récitation comme dans la lecture à bouche fermée — alors que le discours du personnage dramatique est assumé par la voix du comédien qui l'interprète, et que le narrateur du roman prend, au contraire, le lecteur pour interlocuteur. Le lecteur, destinataire du poème, est aussi à la source de son

¹ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, *op. cit.*, p. 142.

énonciation — ou, du moins, de sa réénonciation, en l'absence de laquelle le texte reste lettre morte¹.

La ré-énonciation par le lecteur actualise de nouveau la « lettre morte » et la resitue dans le maintenant du discours où se confrontent le locuteur et le destinataire, tous deux joués par le lecteur. Mais s'ils partagent un seul « maintenant », peut-on dire qu'ils partagent aussi un seul « ici » ? — nous voilà revenus à notre question de départ qui reste encore obscure.

Ce n'est qu'« ici » que le discours peut se produire. Pour la poésie, cet « ici » doit être, avant tout, celui du lecteur du poème, parce que c'est lui seul qui peut produire le discours lyrique. Même si l'on imagine une autre situation discursive où un lecteur récite le poème devant un autre qui l'écoute, l'« ici » du discours est toujours celui de ces deux lecteurs, sauf que l'endroit qu'il désigne n'est pas dans l'esprit, mais dans l'espace réel. Quelle que soit la situation discursive, l'emplacement de cet « ici » se modifie en fonction de celui du lecteur, et pourrait se déplacer en divers endroits et diverses époques.

En effet, la présence du public importait beaucoup aux poètes du XIX^e siècle, soucieux de publier leurs poèmes afin de gagner à leur cause de nombreux lecteurs. Le poète devait supposer, en écrivant son poème, l'existence potentielle et innombrable de l'« ici » de chaque lecteur, afin que son discours lyrique fût partagé comme réel par tous. Or, s'il avait donné pour l'« ici » du poème l'endroit où il se situait réellement, seraient apparus au moment de la lecture deux « ici », celui de l'auteur et celui du lecteur. Dans ce cas, impossible pour celui-ci de ressusciter les émotions du « je » par la ré-énonciation de la parole poétique, car ce faisant, il aurait dû admettre la fictivité de cette parole n'appartenant pas à son « ici ». Les poètes lyriques devaient donc éviter de déterminer la localisation du locuteur.

Cette attitude s'observe surtout chez Hugo, dont la poésie se donne souvent sur le mode de la « voix » ou du « chant », ce dont témoignent des titres comme *Les Voix*

¹ Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique, op. cit.*, pp. 41-42.

intérieures ou *Les Chants du crépuscule*. Cette voix omniprésente est comparable à celle d'un dieu, ou d'un mort ; en effet, au premier paragraphe de la préface des *Contemplations*, Hugo écrit : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort. » Sous cette condition, il affirme l'identification du poète et de son lecteur : « Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !¹ » Ces voix, affranchies du corps, se veulent celles de Hugo autant que celles des lecteurs, ou pour mieux dire, celles de l'humanité.

La similitude entre le poète et les lecteurs anonymes constitue aussi un enjeu pour Baudelaire, qui était conscient d'être proche d'eux, mais sur un mode moins fraternel que complice. Ainsi, Vadé écrit :

L'autre fondement du rapport romantique entre le poète et son lecteur est l'affirmation insistante d'une nature humaine commune, impliquant les mêmes aspirations, les mêmes espoirs, les mêmes angoisses, les mêmes vices. C'est le thème que Baudelaire développe dans la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, « Au lecteur ». Lecteur « hypocrite », dans la mesure où il refuserait de reconnaître que « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine », et par-dessus tout l'Ennui, exercent sur lui les mêmes ravages que sur le poète².

Les Fleurs du Mal, qui s'ouvrent sur *Au lecteur*, offrent à chaque lecteur l'impression que le poète lui adresse la parole directement, en se plaçant à côté de lui. Quand ce lecteur commence sa lecture, le locuteur vient auprès de lui, pour l'inviter à devenir complice de son vice et à commettre ensemble le mal nommé lecture. En ce point, l'« ici » du discours lyrique se confond avec l'« ici » du lecteur. Sur cette coïncidence spatio-temporelle entre le « je » lyrique et le lecteur se base plus ou moins, nous semble-t-il, le plus clair de la poésie lyrique romantique que peut représenter le discours [A]³.

¹ Victor Hugo, « Préface des *Contemplations* » [1856], dans *Œuvres complètes*, « Poésie II », présentation de Jean Gaudon, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 249.

² Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 22.

³ Or, parmi *Les Fleurs du Mal*, certains poèmes ne sont pas écrits pour le lecteur anonyme, mais adressés à tel ou tel individu, par exemple ceux envoyés à Madame Sabatier. Mais, là aussi, ils respectent la convention du discours lyrique ; en effet, envoyés sous l'anonymat, ils ne contiennent aucune

3-4. Le discours [A] : divers types d'ouverture de l'*ailleurs*

La plupart des poèmes lyriques tendent, selon notre analyse, à se baser sur le discours [A], qui convoque sans cesse quelque espace de l'*ailleurs*, pour ne pas se référer à la situation de l'« ici et maintenant » du locuteur. Et cette tendance se manifeste surtout, nous semble-t-il, dans la poésie romantique de la première moitié du XIX^e siècle, dont le mouvement spirituel consiste en effet dans la fuite vers l'*ailleurs*. Ce n'est pas par hasard que le recueil de Hugo inaugurant la poésie romantique française s'intitule justement *Les Orientales*. Si, selon Ludmila Charles-Wurtz, « L'Orient [est] localisé dans un ailleurs par définition inaccessible¹ », la notion de l'Orient convient parfaitement à l'attitude du romantisme qui cherche l'extrémité du monde. Cette poursuite interminable de l'*ailleurs* hante, non seulement le chef du romantisme, mais aussi les autres poètes, dits « petits romantiques », comme Nerval. À propos de son récit de voyage, Charles-Wurtz écrit : « *Le Voyage en Orient* de Nerval ne touche jamais au but, la réalité observée et décrite renvoyant sans cesse le voyageur à l'Occident qu'il porte en lui et qui le définit². » C'est sans doute cette aspiration vers l'*ailleurs*, liée à l'exigence universaliste de la poésie lyrique, qui fait que la plupart des poèmes romantiques des années 1830-40 ouvrent des espaces autres que celui où s'effectue le discours lyrique lui-même, et qu'ils remplissent de leurs évocations enthousiastes. Certes, on peut

information concernant l'« ici » contingent du destinataire ; le poète semble avoir cherché, dans le discours amoureux, à rester avec la femme aimée dans l'atmosphère intime de l'espace fictif.

¹ Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1998, p. 468.

² *Ibid.*, p. 468.

trouver de nombreuses exceptions à cette tendance. Par exemple, *Le Lac* de Lamartine, un des poèmes représentatifs du premier romantisme, montre la perspective du discours [B] qui se base sur *hic et nunc* du sujet lyrique : « Regarde ! je viens seul m’asseoir sur cette pierre / Où tu la vis s’asseoir !¹ » Toutefois, même dans de tels poèmes, la modalité passe souvent aussitôt au discours [A], comme ce poème lamartinien qui ouvre le souvenir d’un soir, ce qui est donc un *ailleurs* qui ne reviendra jamais devant le locuteur.

Baudelaire, en qui Sainte-Beuve voit « La pointe extrême du Kamtschatka romantique² », ne fait pas exception ; dans un poème composé en 1862, *Le Coucher du soleil romantique*, il résume rétrospectivement le tempérament de cette génération : « — Courons vers l’horizon, il est tard, courons vite, / Pour attraper au moins un oblique rayon !³ » En effet, sous l’angle de la seule distinction stylistique entre discours [A] et [B], son vers ne diffère pas de celui des autres poètes des années 1830 et 1840 qui se basait sur le discours [A]. D’ailleurs, le fameux refrain de *L’Invitation au voyage* (LIII) (« Là, tout n’est qu’ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. ») situe la présence de la poésie *ailleurs* (« là ») ; l’idéal se trouvera toujours dans un autre endroit qu’ici⁴. En effet, selon notre examen, presque tous les poèmes de Baudelaire, jusqu’à la première édition des *Fleurs du Mal*, entendent clairement ouvrir d’autres espaces que celui de la situation d’énonciation. Dans les pages qui suivent, nous observerons minutieusement, dans les poèmes d’avant 1857, les diverses structures qui visent à introduire, dans l’« ici » du discours, un ou plusieurs « ailleurs », selon trois catégories : « pronoms personnels », « temps » et « aspects du présent ». Cela nous permettra sans doute d’éclairer la particularité flagrante de style des poèmes de 1861 que nous envisagerons dans le prochain chapitre.

¹ Alphonse de Lamartine, « Le Lac », v. 7-8, dans *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, Edition de Marius-François Guyard, Gallimard, 1981, p. 64.

² *CPII*, p. 219.

³ *Le Coucher du soleil romantique*, v. 7-8, *OCI*, p. 149.

⁴ Cf. « On expliquerait assez malaisément l’expression *là-bas*, à moins de supposer que les deux amants sont en train d’évoquer ou de contempler des tableaux représentant ce pays merveilleux... qui n’est pas entièrement géographique. » (Judd David Hubert, *L’esthétique des « Fleurs du Mal » : Essai sur l’ambiguïté poétique*, 1956, réimprimé, Genève : Slatkine Reprint, 1993, p. 69.)

3-4-1. La dimension spatiale d'autres pronoms personnels

Le plus souvent, le discours poétique se centralise autour de la troisième personne, trait que Benveniste rapporte au style du « récit ». Le vecteur de cette centralisation est indiqué souvent par le titre de chaque poème : « L'Albatros », « Les Phares », « Bohémiens en voyage », « Don Juan aux enfers », « Châtiment de l'orgueil », « Une charogne », « Duellum », « Le Cadre », « Le Flambeau vivant », « L'Aube spirituelle », « Le Flacon », « Le Poison », « Sisina », « Tristesses de la lune », « Les Chats », « Les Hiboux », « Une gravure fantastique », « Le Tonneau de la haine », « L'Âme du vin », « Le Vin des chiffonniers », « Une martyre », « Allégorie », « Femmes damnées ». Ainsi, le lecteur est invité, avant même le commencement du premier vers, à lire le poème en suivant le fil que l'auteur a préparé, le fil discursif qui se déroule autour du motif indiqué par le titre, tel que personnage, groupe, animal ou objet, etc. La description de ce motif induit un nouvel espace discursif qui, au fur et à mesure de son déroulement, s'élargit et s'enrichit de divers objets gravitant autour du motif central. Ainsi, en évitant l'usage du « je », ces poèmes peuvent ne pas poser le problème de l'« ici et maintenant » dans le discours lyrique.

Il n'en va pas autrement quand il s'agit de la mise en scène du « poète ». Ainsi, dans *Bénédition* (I) : « Lorsque, par un décret des puissances suprêmes, / Le Poète apparaît en ce monde ennuyé, [...] », malgré les affinités évidentes entre l'identité de ce « Poète » et celle de Baudelaire même¹, il faudrait distinguer, du point de vue grammatical, ce personnage du locuteur du poème. En fait, même s'il est possible d'identifier ces deux personnages, dire « le Poète » c'est le situer dans une mise en scène imaginaire du discours, et le distinguer du locuteur lui-même. D'ailleurs, le déictique

¹ « Poème dans lequel il est facile d'entendre des résonances autobiographiques (voir en particulier les lettres de Baudelaire à sa mère en date des 4 novembre 1856 et 1^{er} avril 1861 [...]). » (« Notes » pour « Bénédition » dans *OCI*, p. 833.)

« ce » ne fonctionne pas ici comme référent à la situation d'énonciation, procédé repérable dans le discours [B] ; le monde étant unique pour les hommes, « ce » n'a pas pour fonction de distinguer un objet d'autres du même genre. Il ne problématise donc pas la relation spatiale entre le locuteur et l'objet désigné.

Cette sorte d'objectivisation du « poète » apparaît assez fréquemment dans *Les Fleurs du Mal*. Dans les tercets de *Tristesse de la Lune* aussi, le « poète » est mis en scène à travers l'emploi d'un déictique (« ce globe ») qui ne renvoie pas à la situation concrète du locuteur :

Quand parfois sur ce globe, en sa langueur oisive,
Elle laisse filer une larme furtive,
Un poète pieux, ennemi du sommeil,

Dans le creux de sa main prend cette larme pâle,
Aux reflets irisés comme un fragment d'opale,
Et la met dans son cœur loin des yeux du soleil¹.

De même, dans le premier *Spleen* :

L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux².

Ou encore, parmi les nouveaux poèmes de 1861, dans *La Fin de la journée* :

Aussi, sitôt qu'à l'horizon

La nuit voluptueuse monte,
Apaisant tout, même la faim,
Effaçant tout, même la honte,
Le Poète se dit : « Enfin ! [...] »³

Pour conclure, disons que cette mise en scène du Poète respecte toujours le pacte lyrique que nous avons indiqué à propos de l'absence de la référence à l'« ici et

¹ *Tristesses de la lune* (LXV), v. 9-14.

² *Spleen* (LXXV), v. 7-8.

³ *La Fin de la journée* (CXXIV), v. 4-8.

maintenant » du locuteur.

Il nous reste encore d'autres pronoms personnels à étudier, « tu » et « vous ». Dans ce cas aussi, nous pouvons observer la même sorte d'objectivisation du sujet lyrique que nous venons d'observer avec la troisième personne. Par exemple, considérons *Élévation*, poème entièrement construit sur la description du « tu » :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides¹.

Ce poème présente le caractère particulièrement lyrique des années 1830, comme le soulignent des critiques comme Jacques Dupont : « Cet élan ascensionnel, déjà présent dans un poème jeunesse (Tout là-haut...), est fréquent dans la littérature romantique² ». De plus, ce mouvement vers les espaces paradisiaques convient tout à fait à la définition par Baudelaire lui-même de la poésie lyrique : « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu³ », ou « [l]a poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé⁴ ». Cependant, à la différence de la poésie lyrique amoureuse évoquant la relation entre le poète comme sujet lyrique et le « tu » figurant son amante, *Élévation* ne montre que l'espace s'étendant autour du « tu », qui est en fait l'esprit intérieur du locuteur lui-même. La description n'est en réalité qu'imaginée

¹ *Élévation* (III), v. 1-12.

² Jacques Dupont (éd), « Notes et variantes », dans *Les Fleurs du Mal*, Garnier-Flammarion, 1999, p. 263.

³ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Théodore de Banville*, OC II, pp. 165-166.

⁴ *Théophile Gautier*, OC II, p. 126.

par le locuteur qui ne pense pas à sa situation spatiale réelle, mais partage par l'imagination celle de son esprit. Or, on trouve l'usage d'un déictique au vers 9 (« ces miasmes morbides »), mais cette désignation n'a pas vraiment valeur de référent à la situation d'énonciation, car, d'une part, les « miasmes » sont, comme le « monde » ou le « globe », susceptibles d'être conçus comme ceux d'un environnement sinistre dont tous les hommes peuvent sentir la présence, et d'autre part, « ces miasmes » peuvent être perçus à travers le regard du « tu », de l'esprit qui les survole et les fuit en quête des « espaces limpides ». Ainsi, le spectacle du poème se situe toujours dans quelque espace de l'ailleurs.

3-4-2. La dimension spatiale d'autres temps verbaux

Deuxièmement, l'espace lyrique pourrait s'ouvrir sur d'autres temps verbaux que le présent. Même si le poème s'organise autour de la situation du locuteur, cela ne cause pas de problèmes d'énonciation, s'il s'agit de sa situation passée ou futur. Ainsi, quand le locuteur d'*À une passante* (XCIII) énonce : « La rue étourdissante autour de moi hurlait », il ne met pas en question sa propre situation d'énonciation dans un « ici et maintenant », il ne fait que raconter son expérience au passé.

Dans *Les Fleurs du Mal*, comme dans les autres poèmes romantiques, les temps du passé (le passé simple et l'imparfait) se combinent souvent avec la troisième personne du pronom personnel. Mais les temps du passé s'associent aussi quelquefois avec le « je » : *La Vie antérieure* (XII) (« J'ai longtemps habité sous de vastes portiques »), *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive...* (XXXII), *Tout entière* (XLI) (« Le Démon, dans ma chambre haute, / Ce matin est venu me voir »), *Les Sept Vieillards* (XC) (« Un matin [...] Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros »), *La Béatrice* (CXV) (« Je vis en plein midi descendre sur ma tête / Un nuage funèbre et gros d'une tempête »).

Le recours au futur n'est pas aussi fréquent qu'au passé, mais quelques traits

particuliers sont à relever. Citons les quatorze vers du *Revenant* (LXIII) :

Comme les anges à l'œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit,

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent
Autour d'une fosse rampant.

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l'effroi.

Les verbes utilisés ici sont 3 futurs à la première personne (v. 2, 3 et 5), 1 futur à la deuxième personne (v. 10), 2 futurs à la troisième personne (v. 9 et 11) et 1 présent à la première personne (v. 14). La dominance du futur est évidente, si l'on excepte le verbe « vouloir », acte dont la réalisation concerne en fait moins le présent que le futur. Ce discours, sorte de parodie ou de version satanique du poème d'amour, le locuteur semble l'adresser à son amante. Et la scène évoquée se situe d'emblée dans « ton alcôve ». Ainsi la localisation est-elle doublement écartée de l'« ici et maintenant » du locuteur : il s'agit du futur et de l'alcôve d'une femme.

Or, on pourrait remarquer dans ce poème un parallélisme intéressant entre la relation locuteur-destinataire et la relation locuteur-lecteur. Autrement dit, la visite du locuteur à l'alcôve de son amante pourrait être interprétée comme la métaphore de l'acte de lecture lyrique, où le sujet survient dans une scène imaginaire bâtie par le lecteur. Tout d'abord, remarquons le titre « Le Revenant », qui signifie, selon *Le Robert* : « âme d'un mort que l'on suppose revenir de l'autre monde sous une apparence physique ». Ce terme correspond donc exactement au statut particulier du sujet lyrique

qui, selon Hugo, est la voix d'« un mort ». Le sujet lyrique ne peut pas exister tout seul ; il a besoin, pour vivre de nouveau, d'une incarnation par la voix du lecteur, de même que la voix d'un mort a besoin du corps du médium. Dans cette perspective, l'alcôve de l'amante où le « je » pénétrera est comparable à l'espace imaginaire que le lecteur se crée pendant la lecture. Ces deux espaces, l'alcôve de l'amante et l'esprit du lecteur, sont tous deux très intimes, et il n'est pas permis à tout le monde d'y entrer. De surcroît, en invitant le sujet lyrique, le lecteur va recevoir en échange le plaisir, non pas corporel, mais intellectuel, de même que l'amante recevra les caresses du revenant. Mais le sujet lyrique ne reste qu'au moment de la lecture, et il va libérer la place qu'il occupait dans la tête du lecteur, laissant une trace dans la mémoire de ce dernier, comme la « place vide » de l'alcôve. Surtout, les quatre derniers vers manifestent un caractère typiquement baudelairien : loin de donner au lecteur une impression positive, cette poésie lui donne une sensation de froideur et de terreur. On pourrait donc considérer que le dernier tercet assertif s'adresse, non seulement à son amante, mais aussi, potentiellement, à tous les lecteurs qui accueilleront dans leur esprit le sujet lyrique baudelairien. Ainsi, l'entrée du revenant dans l'alcôve pourrait figurer le mouvement de la lecture de la poésie lyrique de type [A], où la situation d'énonciation se confond avec celle du lecteur, le sujet lyrique lui prêtant sa voix.

Concernant l'ouverture vers les autres formes verbales, il faudrait aussi relever l'usage du conditionnel, mode qui renvoie, de même que le temps du futur, au moment qui n'est pas effectivement réalisé. Mais dans *Les Fleurs du Mal*, cela se limite à *La Géante* (XIX), qui se compose de deux seules phrases construites autour du verbe à la première personne du subjonctif plus-que-parfait « J'eusse aimé ».

3-4-3. La dimension spatiale d'autres présents

Maintenant, passons à la question de la première personne du présent, dernière

catégorie qui nous reste après l'exploration des espaces associés à d'autres pronoms personnels et à d'autres temps verbaux. En fait, même la première personne du présent ne peut concerner que très rarement la situation d'énonciation du locuteur. Car le présent possède en réalité plusieurs aspects temporels, et un seul aspect parmi d'autres peut se référer à la situation d'énonciation. Nous distinguons ici surtout trois aspects du présent : présent déterminé, présent général et présent de la situation d'énonciation qui seul peut établir le discours [B].

D'abord, quant au présent déterminé, citons à titre d'exemple le premier quatrain de *Parfum exotique* (XXII) :

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
 Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
 Je vois se dérouler des rivages heureux
 Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ; [...]

Dans ce cas, l'acte énoncé de « voir » ne se produit pas au moment de l'énonciation, mais il n'est que le souvenir du passé comme l'indique le « Quand » initial ouvrant une proposition subordonnée. Ce mode d'ouverture d'un autre présent, assez fréquent dans *Les Fleurs du Mal*, accompagne une proposition subordonnée débutant par « quand » ou « lorsque », ainsi que par l'adverbe temporel « parfois » ou « souvent ». En voici les occurrences : « Lorsque mes doigts caressent à loisir / Ta tête et ton dos élastique, [...] Je vois ma femme en esprit. [...] » (*Le Chat* (XXXIV), v. 5-6 et 9) ; « La musique souvent me prend comme une mer ! » (*La Musique* (LXIX), v. 1) ; « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, [...] de longs corbillards, sans tambours ni musique, / Défilent lentement dans mon âme ; [...] » (*Spleen* (LXXVIII), v. 1-2 et 17-18) ; « Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés [...] Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime [...] ». (*Le Soleil* (LXXXVII), v. 3 et 5) ; « Quand je te vois passer, ô ma chère indolente, [...] Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche ! » (*L'Amour du mensonge* (XCVIII), v. 1 et 9) ; « Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art, / La forme de la plus séduisante des femmes, / Et, sous de spécieux prétextes de cafard, / Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes. »

(*La Destruction* (CIX), v. 5-8) ; « Il me semble parfois que mon sang coule à flots, [...] Je l'entends bien qui coule avec un long murmure, [...] ». (*La Fontaine de sang* (CXIII), v. 1 et 3). Par de telles déterminations temporelles, le verbe à la première personne du présent perd sa valeur d'« ici et maintenant », et il parvient à renvoyer à une situation du locuteur autre qu'actuelle.

Un autre cas est le présent général du « je ». Il s'agit par exemple d'une formule fréquente dans *Les Fleurs du Mal*, « je suis », comme nous l'avons vu dans les poèmes situés à la fin de « Spleen et Idéal » tels que *Spleen* (« — Je suis un cimetière abhorré de la lune, [...] / Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, [...] »¹.) Ces expressions centrées sur le verbe « être » renvoient, non seulement à la situation actuelle du locuteur, mais aussi à sa condition permanente. D'ailleurs, même en l'absence de « comme », il est clair que le prédicat de ces vers consiste dans la métaphore de l'intériorité du locuteur. Il s'agit donc de la condition d'existence, ou de la condamnation éternelle du locuteur, et non de la situation momentanée qui ne renvoie qu'à un bref instant de vie, *maintenant*.

Le même phénomène s'observe dans d'autres poèmes comme *Obsession* (LXXIX) : le « je » énonce : « Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! », mais par manque d'information temporelle précise, le lecteur ne saurait juger si le locuteur est en train de chercher « le vide », ou si cette recherche n'est que son habitude ; le rapport entre le « je » locuteur et le « je » énoncé est si ambigu que l'on peut supposer deux personnages différents, bien qu'ils utilisent tous deux le même pronom personnel. Cette distanciation du « je » est plus forte encore dans *Alchimie de la douleur* :

Par toi je change l'or en fer
Et le paradis en enfer ;
Dans le suaire des nuages

Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages

¹ *Spleen* (LXXVI), v. 8 et 11. Voir pour les autres exemples § 3-2-3.

Je bâtis de grands sarcophages¹.

Les verbes à la première personne « changer », « découvrir » et « bâtir » du présent ne s'accompagnent d'aucune indication temporelle, mais ce sont les seules informations données sur ce « je ». Cette condition suscite une question : ce « je » est-il en train d'énoncer ces vers ou de subir une sinistre métamorphose ? Il nous semble que la solution est de considérer que ce « je » énoncé est un autre personnage que le « je » énonciateur.

Ce dédoublement est créé aussi par l'usage de « nous ». Bien que ce pronom personnel inclue le « je », le locuteur, quand il énonce « nous », se différencie de « nous » qui constitue cette collectivité, en privilégiant son rôle de locuteur. Par exemple, quand le locuteur énonce « nous », dans *Au lecteur* :

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent².

il se divise en « je » dénonciateur et en « nous », criminel comme les autres.

Par souci de clarté, classons dans le tableau suivant tous les types d'ouverture des espaces de l'ailleurs par le discours [A] que nous avons examinés :

Diverses manières d'ouverture de l'ailleurs par le discours [A]

types d'ouverture		exemples dans <i>Les Fleurs du Mal</i>
autres personnes	il (elle, ils, elles)	<i>Bénédiction</i> (I), etc.
	tu (vous)	<i>Élévation</i> (III), etc.
« je » aux autres temps	passé	<i>Confession</i> (XLV), etc.
	futur	<i>Le Revenant</i> (LXIII), etc.
	hypothèse	<i>La Géante</i> (XIX)
« je » aux autres présents	présent déterminé	<i>Parfum exotique</i> (XXII), etc.
	présent général	<i>Spleen</i> (LXXVII), etc.

¹ *Alchimie de la douleur* (LXXXI), v. 9-14.

² *Au lecteur* (poème liminaire), v. 13-16.

Mais un tel classement n'épuise pas les diverses sortes d'espace que la poésie peut ouvrir, car il est un autre espace dont le fonctionnement ne se base pas sur la configuration du temps verbal ni du pronom personnel, celui induit par la métaphore.

3-4-4. L'espace de figure

Marie Maclean distingue, dans son analyse de la narrativité des poèmes baudelairiens, cinq types de relation spatiale dans les textes narratifs :

- 1) espace déictique
- 2) espace iconique
- 3) espace contextuel
- 4) espace de figure
- 5) espace textuel

L'espace déictique (1) correspond, dans notre perspective, à la situation d'énonciation. L'espace iconique (2), ou *descriptif* selon nous, correspond à celui que nous avons traité dans ce chapitre sous le nom de *l'ailleurs* ; ces espaces iconiques sont, comme le dit Marie Maclean, « les seuls espaces dont on tienne compte normalement lors de la discussion sur l'espace narratif, ce qui contient ce que l'on appelle la scène ou le cadre¹. » L'espace contextuel (3) est, sans doute, le plus grand de ces cinq types d'espace ; « il est équivalent de l'espace off dans le théâtre : allusion historique et géographique, ou référence à la fiction et à la mythologie², voire de tout ce qui appartient à l'intertextualité de l'œuvre. Malgré la dimension considérable de ce

¹ « The spatial relationships iconically specified in the text. These are the only ones normally considered in discussions of narrative space and include what is known as scene or setting [...]. » (Marie Maclean, « In the eyes of the other : the creation of narrative space », dans *Narrative as performance, the baudelairian experiment*, chapitre V, pp. 110-112.)

² « The relationships suggested to contextual space, the equivalent of the spaces 'off' in theatre. Historical and geographical allusions may add a whole extra dimension to a text, but so may references to fictional and mythological spaces. » (*Ibid.*)

domaine, nous écartons l'approche de cette dimension spatiale, notre recherche visant à analyser la structure interne du texte poétique. Ensuite, l'espace de figure (4) est défini ainsi : « espace suggéré iconiquement par les figures telles que métaphore, comparaison et métonymie¹ ». Finalement, il reste l'espace textuel (5) qui consiste en relations entre les différents types d'espace aux niveaux « syntaxique, rhétorique ou typographique² ».

Envisageons ici la question de l'espace de figure (4) que nous n'avons pas encore discuté. Comme la centralisation autour d'autres temps ou d'autres pronoms personnels, la figure ouvre un nouvel espace dans le discours lyrique. En fait, elle est très souvent associée à la notion de l'espace, et son usage introduit une certaine image spatiale dans l'esprit du lecteur. Par exemple, une comparaison telle que « le temps coule comme un fleuve » permet de penser la notion abstraite du « temps » sous l'aspect concret et visuel du mouvement spatial d'un fleuve. Genette écrit ainsi : « le terme même de “métaphore spatiale” est presque un pléonasme, car les métaphores sont généralement tirées du lexique de l'étendue³ ». D'ailleurs, Baudelaire se repose sans cesse, pour décrire la notion abstraite, sur la métaphore spatiale ; ainsi, dans la description de l'hallucination du haschisch, il écrit : « Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur. Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage, ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, — profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps, [...]⁴ ».

Ce pouvoir de spatialisation que possède la figure est souvent utilisé par la poésie lyrique. Dans *Les Fleurs du Mal*, on trouve plusieurs exemples d'ouverture de l'espace qu'engendre la figure. Mais, à la différence de l'espace descriptif que nous avons vu jusqu'ici, il se superpose toujours, en tant que comparant, à l'autre espace que constitue

¹ « The spatial relationships suggested by the figures of the text [...] space iconically suggested by such figures as metaphor, simile, and metonymy [...] » (*Ibid.*)

² « The spatial relationship of the textuel signifiers to one another, syntactic, rhetorical, or typographic. » (*Ibid.*)

³ Genette, « Espace et langage », dans *Figures*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966 ; coll. « Points », 1976, pp. 106-107.

⁴ *Les Paradis artificiels*, OC I, pp. 430-431.

le comparé. Michel Collot écrit : « La figure dédouble l'espace sémantique de l'énoncé qui devient bi-isotope. Elle impose une lecture en partie double [...]. Et cette stéréoscopie, dans l'espace rhétorique comme dans l'espace visuel, crée une *profondeur*. Grâce à l'écart institué par la figure, l'énoncé poétique ne se réduit plus au plan unique de l'isotopie, il se creuse de la différence entre un premier plan et un arrière-plan¹. » La profondeur réside donc, non seulement dans l'image spatiale telle que Baudelaire l'envisage, mais aussi dans la distance entre les deux espaces du comparant et du comparé constitutifs de la figure. C'est ainsi que Genette explique un autre niveau de spatialisation, celle que la figure effectue dans l'espace du langage :

Mais le langage, et spécialement le langage littéraire, fonctionne rarement d'une manière aussi simple : l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens².

Maintenant, c'est le moment d'en venir à la 5^e catégorie de l'espace selon Marie Maclean, *l'espace textuel*. Non seulement la figure montre une image spatiale, mais elle forme aussi une spatialité dans le texte. La forme de la comparaison surtout souligne cette superposition spatiale de par son encadrement textuel. Par exemple, citons quelques vers de *Au lecteur* : « Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons, [...] ». La comparaison introduit, au milieu de l'espace descriptif concernant les démons, un autre espace concernant les helminthes. Et, au point de vue typographique, le commencement de son insertion est bien marqué par la préposition « comme », de même qu'une virgule est exigée pour

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 245-236.

² Genette, « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969 ; coll. « Points », 1979, p. 47.

boucler l'*espace de figure*. Pour utiliser la métaphore de la fenêtre, la comparaison ouvre dans le premier plan une fenêtre semi-transparente qui permet de voir simultanément ce premier plan de l'espace descriptif et l'arrière-plan de l'espace de figure. Ainsi, les deux sortes d'espace, de figure et de texte, s'entrelacent dans la structure du poème.

3-4-5. La spatialisation de la structure discursive des espaces de l'ailleurs

En réalité, un poème se compose de l'amalgame de ces divers espaces, en glissant petit à petit de l'un à l'autre ou en opposant deux ou plusieurs. Mais l'important est le fait qu'un poème lyrique, comme ceux des *Fleurs du Mal* de la première édition, présente la description des espaces de l'ailleurs en ne faisant que rarement mention de l'espace de l'« ici et maintenant ». Nous proposons ici de visualiser par un diagramme la structure spatio-discursive des poèmes, en prenant pour exemple *Confession* (XLV), un des poèmes baudelairiens qui manifestement subit l'influence de la poésie lyrique romantique des années 1830 et 1840.

Confession

Une fois, une seule, aimable et douce femme,
À mon bras votre bras poli
S'appuya (sur le fond ténébreux de mon âme
4 Ce souvenir n'est point pâli) ;

Il était tard ; ainsi qu'une médaille neuve
La pleine lune s'étalait,
Et la solennité de la nuit, comme un fleuve,
8 Sur Paris dormant ruisselait.

Et le long des maisons, sous les portes cochères,
Des chats passaient furtivement,
L'oreille au guet, ou bien, comme des ombres chères,
12 Nous accompagnaient lentement.

Tout à coup, au milieu de l'intimité libre
Eclose à la pâle clarté,
De vous, riche et sonore instrument où ne vibre
16 Que la radieuse gaieté,

De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare
Dans le matin étincelant,
Une note plaintive, une note bizarre
20 S'échappa, tout en chancelant

Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde,
Dont sa famille rougirait,
Et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde,
24 Dans un caveau mise au secret.

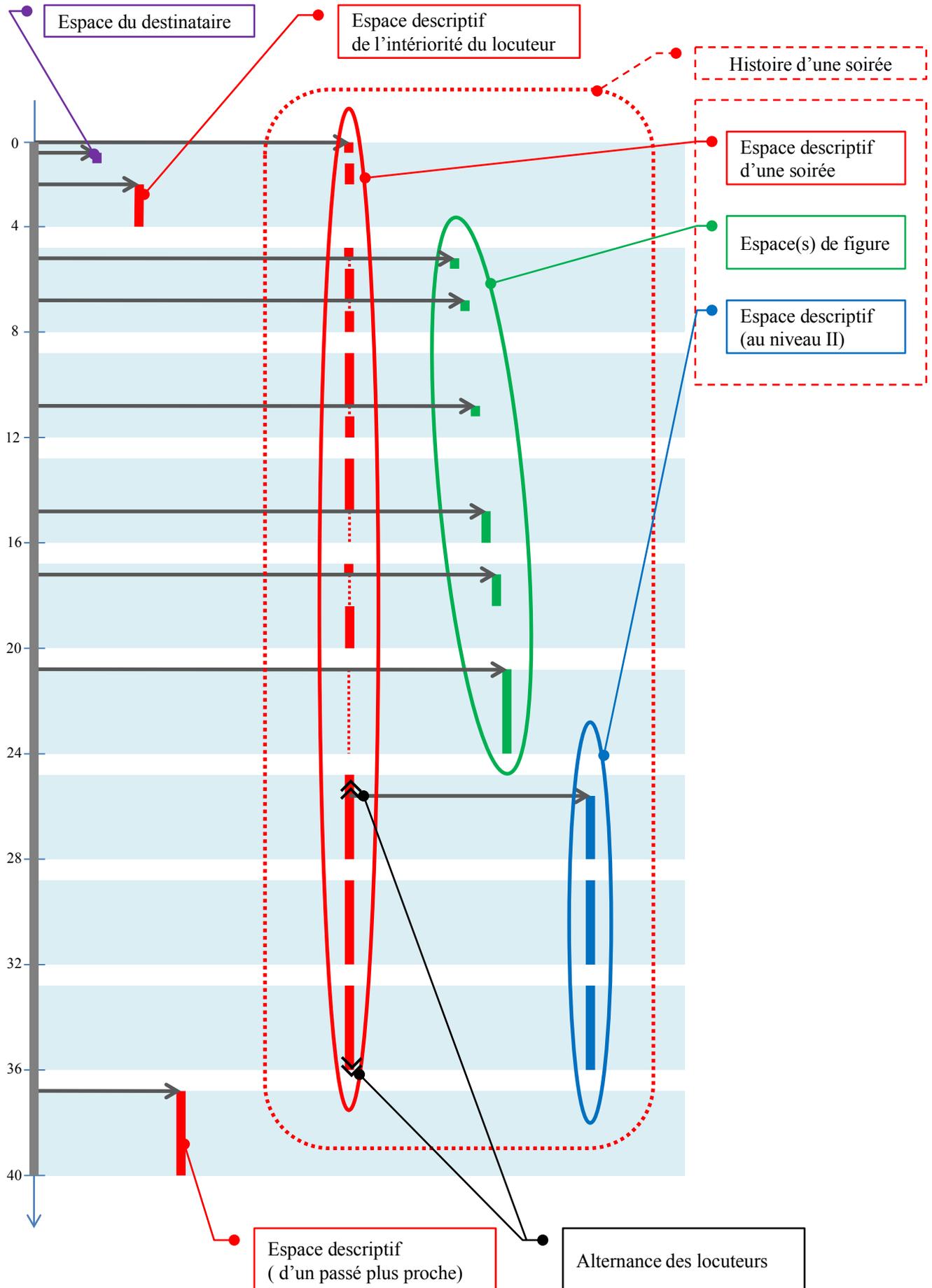
Pauvre ange, elle chantait, votre note criarde :
« Que rien ici-bas n'est certain,
Et que toujours, avec quelque soin qu'il se farde,
28 Se trahit l'égoïsme humain ;

Que c'est un dur métier que d'être belle femme,
Et que c'est le travail banal
De la danseuse folle et froide qui se pâme
32 Dans un sourire machinal ;

Que bâtir sur les cœurs est une chose sotté ;
Que tout craque, amour et beauté,
Jusqu'à ce que l'Oubli les jette dans sa hotte
36 Pour les rendre à l'Eternité ! »

J'ai souvent évoqué cette lune enchantée,
Ce silence et cette langueur,
Et cette confidence horrible chuchotée
40 Au confessionnal du cœur.

Structure discursive de *Confession*



L'axe vertical qui s'élève jusqu'au nombre 40, représente la progression du vers. Les zones grises couvrant la majeure partie du diagramme représentent visuellement la structure en strophes. Ces indications concernent donc l'*espace textuel*.

D'autre part, l'axe horizontal mesure la distance de chaque espace depuis l'*espace déictique*, autrement dit l'« ici et maintenant » du locuteur. L'emplacement du zéro sur l'axe vertical signifie que le poème se réfère à la situation d'énonciation du locuteur, cas très exceptionnel pour la poésie lyrique normale. La flèche signifie l'acte d'ouverture des nouveaux espaces par le locuteur.

La majeure partie du poème appartient à l'*espace descriptif* d'une soirée du locuteur avec son amante, partie que nous avons encadrée dans le diagramme par une ellipse en rouge. Du premier vers au vers 36, la scène décrite est toujours celle d'une soirée que le locuteur a passée avec son amante qui est le destinataire de son discours.

À côté de l'*espace descriptif* principal réapparaît plusieurs fois l'*espace de figure* que nous avons marqué dans le diagramme par une ellipse en vert : « ainsi qu'une médaille neuve » (v. 5), « comme un fleuve » (v. 7), « comme des ombres chères » (v. 11), « riche et sonore instrument où ne vibre / Que la radieuse gaieté » (v. 15-16), « ainsi qu'une fanfare / Dans le matin étincelant » (v. 17-18), « Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde, / Dont sa famille rougirait, / Et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde, / Dans un caveau mise au secret » (v. 21-24). Ces espaces sont ouverts souvent par le terme comparatif « comme » ou « ainsi que », mais celui des vers 15-16 réside dans l'apposition métaphorique.

D'ailleurs, les prépositions « comme » ou « ainsi que » n'appartiennent elles-mêmes ni à l'*espace descriptif* ni à l'*espace de figure* ; elles se forment un cadre qui distingue et connecte deux espaces différents, et n'appartiennent qu'à l'*espace textuel*. Or, malgré la similarité de ton de toutes ces images qui appartiennent au lieu commun du romantisme, chaque *espace de figure* est indépendant des autres espaces de figure ; entre eux, il n'y a ni continuité ni relation spatiale. Pourtant, cet ensemble d'*espaces de figure* crée dans le poème, comme le montre le diagramme, un mouvement de crescendo qui voit, dans l'*espace textuel*, la description des comparants l'emporter sur celle des comparés.

Cette expansion de l'atmosphère lyrique revient à ouvrir finalement un autre espace par le truchement d'un discours rapporté. Dans les vers 1-25, c'est toujours le locuteur premier qui ouvre toutes les sortes d'espace dans son discours, mais au vers 26, le locuteur est remplacé par l'amante qui n'était que l'objet central de la description aux vers 1-25. Et ce second locuteur ouvre un autre *espace descriptif* par son discours plaintif sur la misère fatale des hommes qui va jusqu'au vers 36, ce que marque dans le diagramme une ellipse en bleu.

Ces trois parties, « *espace descriptif* d'une soirée », « *espace(s) de figure* » et « *espace descriptif* au second niveau », forment ensemble « l'histoire d'une soirée » qui correspond au rectangle en pointillé rouge. Cette partie principale est interrompue parfois par l'insertion d'autres espaces. D'abord, l'apostrophe du vers 1, « aimable et douce femme », introduit un autre *espace descriptif* qui s'étend autour de cette « femme » impliquée dans la situation actuelle d'énonciation du discours poétique. Car l'apostrophe amène le lecteur à imaginer la présence de l'amante qui écoute parler son amant, et cette situation n'appartient pas au passé dont le locuteur va raconter l'histoire. Ensuite, une parenthèse aux vers 3-4 introduit un autre espace, à savoir l'intériorité du locuteur. La parenthèse montre de manière appropriée la différence entre l'« *espace descriptif* d'une soirée » et l'« *espace descriptif* de l'intériorité du locuteur ». Autrement dit, l'*espace textuel*, ou plus précisément l'*espace typographique* de la parenthèse distingue nettement les deux *espaces descriptifs* qui se centralisent sur différents pôles. Remarquable est aussi le fonctionnement du déterminant « ce » au début du vers 4. Un déterminant peut quelquefois se référer, en tant que déictique, à la situation d'énonciation, mais ici il renvoie, en tant qu'anaphorique (ou cataphorique parce qu'il anticipe le discours futur), à la totalité de l'« histoire d'une soirée » que le locuteur vient de commencer d'évoquer.

La dernière strophe ouvre un nouvel *espace descriptif* autour du « je », locuteur premier. Ici aussi, l'espace n'appartient pas à la situation d'énonciation ; comme l'indiquent le verbe au passé composé et l'adverbe « souvent », le discours se centralise sur un autre moment. Quatre déterminants ne fonctionnent pas, ici non plus, comme déictique : « cette lune », « Ce silence », « cette langueur » et « cette confidence ». Ils

renvoient tous à « l'histoire d'une soirée » que le locuteur vient de finir de raconter.

Confession n'est pas le seul poème à pouvoir s'expliquer par un tel diagramme de la structure spatio-discursive. En effet, la majeure partie de la poésie lyrique du romantisme des années 1830-1840, y compris *Les Fleurs du Mal* en 1857, consiste, nous semble-t-il, dans une telle ouverture d'espaces divers de l'ailleurs que postule le locuteur. Si cela n'a rien de surprenant, c'est sans doute que c'est le caractère fondamental de la parole humaine même. Laurent Jenny, à propos du « postulat d'une figuralité généralisée de l'énonciation », écrit : « parler c'est toujours adopter un ethos spécifique, entrer dans une posture d'énonciation qui compose avec une circonstance¹. »

Dans ce type de poésie lyrique, le « je » est présenté, non pas comme un être avec son corps appartenant à un espace déterminé, mais comme une voix qui ouvre sans cesse des espaces vers l'ailleurs. Le « je » locuteur ne décrit, pour parler de lui-même, que son intériorité, et sa relation avec l'espace qui l'entoure n'est jamais révélée ; de sorte que, lorsque le lecteur ré-énonce et incarne la voix du locuteur, la localisation spécifique de celui-ci ne gêne jamais l'identification du premier au second.

Mais il y a aussi une autre forme de poésie, où ce pacte lyrique est renversé. Dans le prochain chapitre, nous l'examinerons dans certains nouveaux poèmes des *Fleurs du Mal* de 1861.

¹ Laurent Jenny, « Fiction du moi et figuration du moi », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 99. Peut-être pourrait-on associer ce sujet à l'étude des espaces mentaux que Fauconnier a développée. Cf. Fauconnier, *Les Espaces mentaux*, Paris, 1984, chap. 2.

3-5. Le discours [B] : structure de référence à la situation d'énonciation

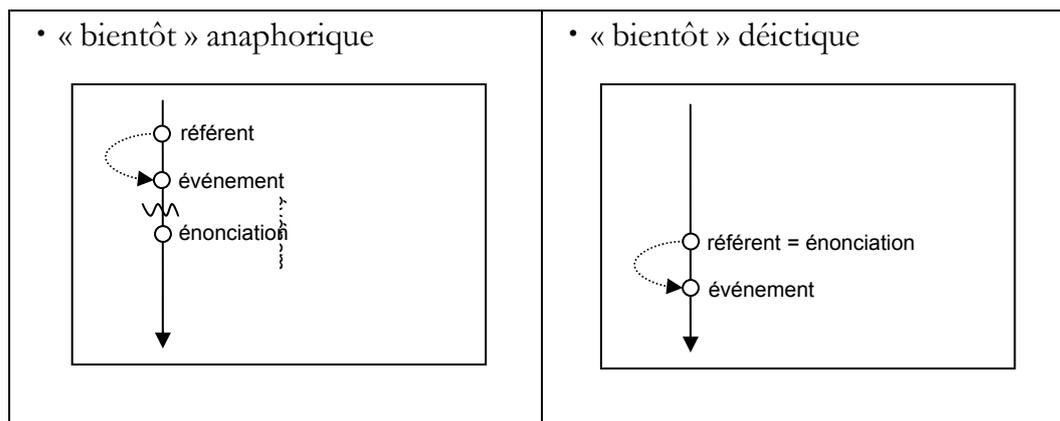
Ce chapitre se consacrera à l'analyse de quelques-uns des nouveaux poèmes de 1861 pour étudier minutieusement la structure de référence à la situation d'énonciation que nous avons nommée « discours [B] ». Il s'agit surtout de deux poèmes de la deuxième édition : *Chant d'automne* et *Le Masque*, mais aussi d'autres poèmes de cette période qui partagent la même tendance.

3-5-1. L'adverbe « bientôt » et le repère temporel

Avant d'aborder l'analyse du poème, il serait intéressant de remarquer ici la présence de mots dont le sens oscille entre l'anaphorique et le déictique. Par exemple, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre « Anaphorique et déictique » (§ 3-3-3), le déterminant « ce » pourrait être soit anaphorique, soit déictique, selon le contexte. De même, l'adverbe « bientôt » appartient à ce type de mots susceptibles de prendre l'une ou l'autre valeur. Ainsi, quand on dit : « Christophe suivit le père Goriot, et redescendit *bientôt*. » (appelons-le « énoncé [I] »), cet adverbe est en emploi anaphorique. Cependant, dans la phrase : « Attendez-le encore, il revient *bientôt*. » (appelons-le « énoncé [II] »), il est considéré comme déictique. Dans ces deux énoncés, il garde toujours la signification d'« un bref instant après », mais la différence de ces deux usages réside dans « le repère temporel », c'est-à-dire, comme l'explique Izumi Tahara, « le moment à partir duquel le

destinataire détermine l'intervalle entre le repère et l'événement désigné par bientôt¹. » Dans l'énoncé [I], le repère permettant de situer temporellement « bientôt » consiste dans l'acte de « suivre », énoncé précédemment, tandis que, dans l'énoncé [II], le repère consiste dans le « maintenant » du locuteur, autrement dit dans la situation d'énonciation.

Pour mieux comprendre cette différence, il nous semble qu'il est encore aujourd'hui efficace de recourir à la distinction faite par Hans Reichenbach, selon laquelle une phrase peut introduire trois points temporels distincts : le point de l'énonciation, le point de l'événement et le point du référent². Et l'on peut expliquer les deux valeurs de « bientôt » par le plan suivant :



Selon l'usage anaphorique, les trois points se placent indépendamment l'un de l'autre dans la linéarité du temps. Dans l'énoncé [I] : « Christophe suivit le père Goriot, et redescendit bientôt », les points du *réfèrent* et de l'*événement* correspondent respectivement aux deux verbes au passé simple : « suivit » et « redescendit ». Autrement dit, l'intervalle de temps qui s'écoule jusqu'à l'acte de « redescendre », et que désigne l'adverbe « bientôt », est mesuré par rapport à l'acte de « suivre ». Dans ce cas, le point de l'énonciation se situe hors de cette liaison établie entre les deux autres points. C'est

¹ Izumi Tahara, « L'interprétation pragmatique de bientôt », *Cahiers de linguistique française*, n° 25, Université de Genève, 2003, p. 190. Deux phrases exemplaires de ce paragraphe sont prises aussi dans son article.

² Hans Reichenbach, *Elements of symbolic logic*, New York, Free Press, 1947.

pourquoi les anaphoriques conviennent au discours [A] dans lequel le positionnement du locuteur est comparable à celui du spectateur d'un tableau.

Dans l'usage déictique, la relation entre les points du *réfèrent* et de l'*événement* est semblable à celle de l'anaphorique ; le point du *réfèrent* précède celui de l'*événement*. Mais ici, à la différence de ce que montre l'usage anaphorique, la place du point de l'*énonciation* est identique à celle du *réfèrent*. Par conséquent, dans l'énoncé [II] : « Attendez-le encore, il revient bientôt. », l'intervalle jusqu'à l'*événement* du « revenir » se mesure, non pas par rapport à celui d'un autre acte énoncé, mais par rapport au « maintenant » de l'*énonciation*. Avec le déictique, la situation d'énonciation s'implique dans la signification du discours, et cela correspond bien à la perspective du discours [B] où le « je » se situe à l'intérieur de l'univers qu'il observe depuis son propre point de vue subjectif et individuel.

3-5-2. Analyse de *Chant d'automne*

Examinons maintenant ce rôle du déictique dans la première strophe de *Chant d'automne* (LVI), un des nouveaux poèmes de 1861 :

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Au commencement de la lecture du poème, on reconnaît d'emblée ce « bientôt » comme déictique. Car ce mot, dans sa position initiale, ne possède aucun repère temporel préalablement mentionné. Par conséquent, à l'instar de l'exemple de l'énoncé [II] (« il revient bientôt »), le point du *réfèrent* coïncide avec celui de l'*énonciation* ; en d'autres termes, l'intervalle qui sépare de l'acte consistant à « plonger dans les froides ténèbres », indiqué par l'adverbe « bientôt », est mesuré en prenant pour repère l'instant

de l'énonciation. De plus, le pronom personnel « nous » permet d'inviter le lecteur à rejoindre le locuteur en se projetant depuis son propre maintenant vers une scène future imaginaire (une autre interprétation serait que ce « nous » n'inclut pas le lecteur mais quelqu'un d'autre. Or, aucun autre personnage n'étant indiqué dans cette première partie du poème, il semble naturel de considérer que ce « nous » désigne « le locuteur » + « le lecteur ».) Ainsi, dès le premier vers, le locuteur implique le lecteur dans la perspective de son discours [B].

Pour évoquer l'espace qui entoure le sujet lyrique, c'est-à-dire pour créer la perspective du discours [B], il faut souligner l'importance de « maintenant », mais aussi d'« ici ». Et cela commence à apparaître au début du vers 3 : « J'entends déjà ». En fait, le mot « déjà » possède, de même que « bientôt », deux usages déictique et anaphorique. Ainsi, quand on dit : « Il est déjà quatre heures : le temps passe vite. », cet adverbe signifie : « Dès l'heure présente, dès maintenant » ; il est donc déictique, se référant à la situation d'énonciation. D'autre part, quand on dit : « Il était déjà marié à ce moment-là. », cet adverbe est anaphorique en signifiant : « Dès lors, dès ce temps »¹. Par conséquent, dans l'occurrence avec le verbe au présent, « J'entends déjà », cet adverbe est considéré comme déictique en désignant le « maintenant » du locuteur.

En vérité, c'est grâce à de tels usages de l'adverbe que l'on peut désigner le présent déictique, moment actuel et instantané, en le distinguant d'autres aspects du présent, général ou déterminé (cf. § 3-3-3). Quand on dit simplement : « J'entends le bois retentissant sur le pavé des cours », cet énoncé, malgré le temps présent du verbe « entendre », ne se réfère pas forcément au maintenant du discours, mais il constitue plutôt une confirmation de la situation durative du locuteur. Il peut signifier, par exemple, le fait que le locuteur entend régulièrement depuis une semaine le bois retentissant. Car le verbe de perception n'a pas de valeur pragmatique comme « je parie » ou « je te jure », il ne fonctionne qu'en tant que commentaire ou description. Un énoncé : « j'entends X » ne signifie pas toujours, par lui seul, le fait que le locuteur est

¹ Cf. *Le grand Robert de la langue française*.

en train d'entendre X¹. Cependant, quand on dit : « j'entends déjà », l'accompagnement de l'adverbe « déjà » précise le caractère déictique du présent où s'effectue l'acte d'« entendre ».

Cette fonction déictique de l'énoncé « J'entends déjà » permet d'évoquer la situation d'énonciation du locuteur, qui réside dans « le bois retentissant sur le pavé des cours ». Sans déictique, la même énonciation pourrait devenir une représentation de l'espace de l'ailleurs, par exemple passé ou imaginaire. Mais si le locuteur l'entend *maintenant*, le bois doit exister inévitablement non loin de son *ici*. Ainsi, via la présentation de sa perception, le locuteur montre sa participation corporelle dans l'univers intérieur du poème.

Ayant constaté la présence du discours [B] dans *Chant d'automne*, nous essayerons maintenant d'établir la structure spatio-temporelle de ce poème, par un diagramme analogue à celui que nous avons tracé dans le chapitre § 3-4-5 à propos de *Confession* relevant du discours [A], afin d'éclairer visuellement la différence entre ces deux modalités de discours.

¹ Cf. « Les verbes de perception dans leur fonctionnement localisateur impliquent l'absence de visée et la non-agentivité du sujet, en outre ils décrivent un état de fait et ne semblent réaliser aucun acte, enfin ils fonctionnent dans des structures prédicatives dont le repère constitutif est l'objet, c'est-à-dire le terme but de la relation prédicative. La performativité implique que le sujet ou terme source, soit le repère constitutif de la relation prédicative. Je ne peux parier sans dire "I bet", il n'en va pas de même avec les verbes *voir* et *entendre*, puisque le fait de dire n'est que le corrélat linguistique de la perception effective. Dire *je vois* ne me constitue pas en tant que sujet percevant. Le dire s'ajoute au fait comme un commentaire ou une description. Le fait perceptif n'est donc pas produit par un acte de langage et cela s'explique par le fait que dire je vois X, n'est pas l'indice d'une action du sujet qui voit. Le fonctionnement localisateur des verbes de perception est exclusif de toute valeur performative dans l'emploi de ces verbes. » (Chantal Dupas, *Perception et langage : étude linguistique du fonctionnement des verbes de perception auditive et visuelle en anglais et en français*, Editions Peters, 1997, pp. 300-301.)

Chant d'automne

I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
4 Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
8 Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
12 Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui ? — C'était hier l'été ; voici l'automne !
16 Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

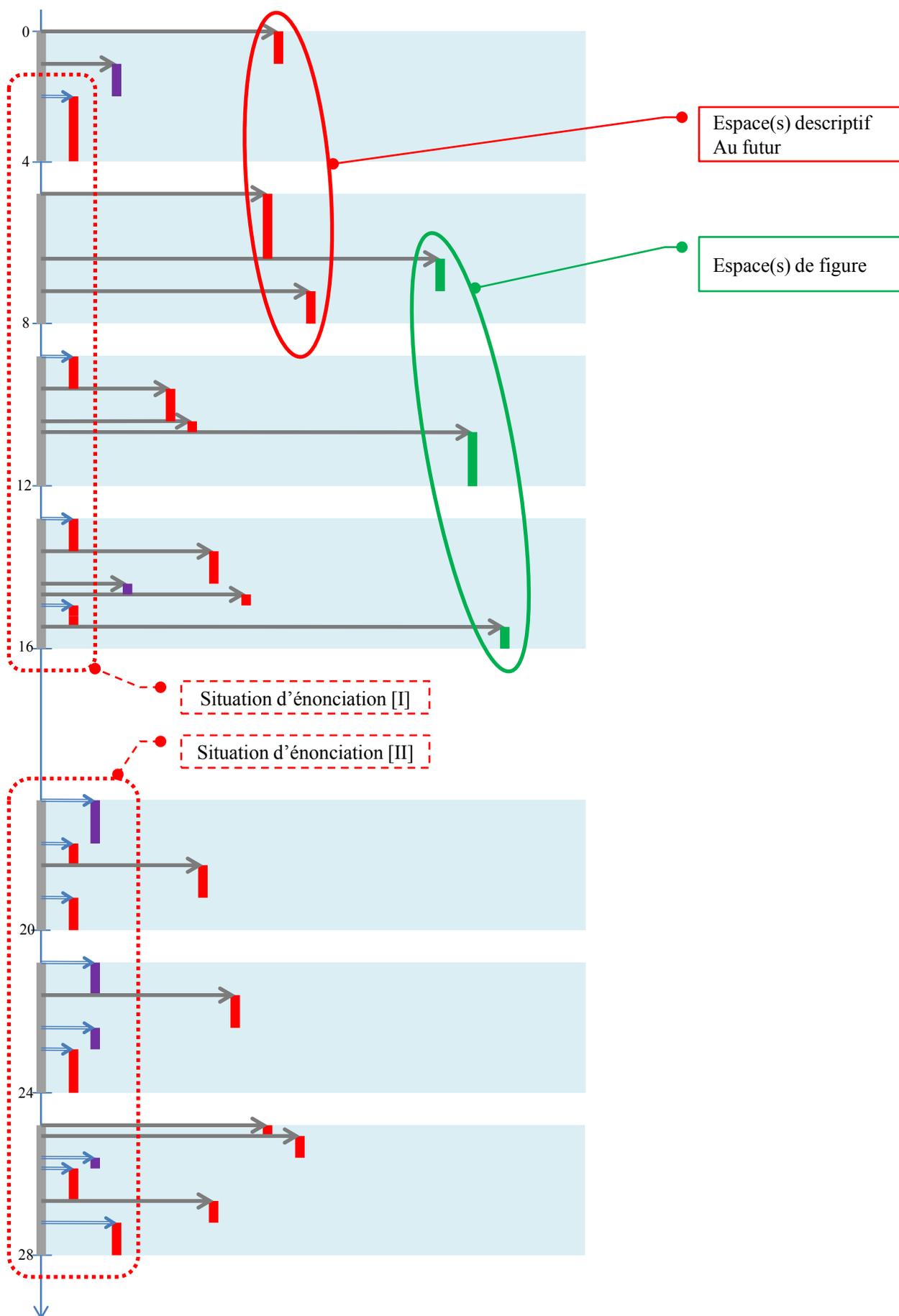
II

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,
Douce beauté, mais tout aujourd'hui m'est amer,
Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
20 Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur ! soyez mère,
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
24 D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
28 De l'arrière-saison le rayon jaune et doux !

Structure discursive de *Chant d'automne*



Pour relever d'abord les éléments concernant l'*espace textuel*, notons que l'axe vertical qui s'élève ici jusqu'au nombre 28 représente, de même que dans le diagramme de *Confession*, la progression du vers. Les zones grises couvrant la majeure partie du diagramme symbolisent visuellement la structure strophique. Une différence considérable par rapport à la structure de *Confession* réside dans la division en deux parties, respectivement de quatre strophes et de trois strophes, ce qui est également marqué d'ailleurs, dans la mise en page originale, par l'espacement entre les deux parties et la numérotation en tête de chaque partie (« I » et « II »).

Dans ce poème réapparaît plusieurs fois, ainsi que dans *Confession*, l'*espace de figure* que nous avons marqué par une ellipse en vert : « comme le soleil dans son enfer polaire » (v. 7), « pareil à la tour qui succombe / Sous les coups du bélier infatigable et lourd. » (v. 11-12), « comme un départ » (v. 16).

Quant à l'*espace descriptif*, il s'ouvre plusieurs fois : « Bientôt, nous plongerons dans les froides ténèbres » (v. 1), « Tout l'hiver va rentrer dans mon être [...] » (v. 5), « Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé » (v. 8), etc. Mais ces *espaces descriptifs* ne forment pas un ensemble semblable à celui que nous avons observé dans le diagramme de *Confession* sous le nom d'« histoire d'une soirée ». Dans *Chant d'automne*, chaque *espace descriptif* est indépendant des autres, comme l'est chaque *espace de figure*. En réalité, les *espaces descriptifs* de ce poème sont susceptibles d'être considérés comme des métaphores, voire comme une sorte d'*espace de figure* auquel manque son comparé explicite. Ces expressions, tout en désignant une situation de l'âme tombée dans la mélancolie, n'ont de commun que l'identité du locuteur qui les énonce.

La particularité de ce poème réside surtout dans l'évocation de l'*espace déictique*, désigné par le rectangle en pointillé rouge : « J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres » (v. 3), « J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe » (v. 9), « Il me semble, bercé par ce choc monotone » (v. 13), « Ce bruit mystérieux sonne » (v. 16). Il est intéressant de signaler que ces quatre *espaces déictiques* sont évoqués à travers l'ouïe du locuteur. Non seulement dans l'énoncé du vers 3 que nous avons analysé plus haut, mais dans les trois autres énoncés aussi, le locuteur, au lieu de représenter

objectivement sa situation d'énonciation, la fait imaginer au lecteur à travers l'expression de sa perception auditive. Chaque fois qu'il énonce de telles phrases, il vient d'entendre le bruit du bois, comme il l'affirme lui-même (« J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe » (v. 9). Par conséquent, les déterminants « ce » dans les deux dernières occurrences aux vers 13 et 16 (« ce choc monotone », « Ce bruit mystérieux ») fonctionnent comme déictiques, car ils désignent, non le même bruit que « des chocs funèbres » indiqués au vers 3, mais celui qui se produit de nouveau à chaque moment de son énonciation actuelle. D'ailleurs, ces énoncés se situent, dans le plan d'*espace textuel*, trop loin du vers 3, et sont interrompus plusieurs fois par l'insertion de l'*espace de figure* et de l'*espace descriptif*, de sorte qu'il est difficile de les considérer comme déictiques¹.

Passons à présent à la construction de la deuxième partie. Elle débute, après un moment de silence produit par la division textuelle, en établissant une nouvelle relation entre le « je » et le « vous ». On pourrait dire que le poème possède deux situations d'énonciation à quoi se réfère chaque partie. À la différence de la première partie, la situation d'énonciation de la deuxième partie englobe, ainsi que la présence du locuteur, celle d'un interlocuteur qui est son amante. L'apostrophe « Douce beauté » (v. 18), énoncée avec l'expression déictique « aujourd'hui » (v. 18), permet d'unir ces deux éléments discursifs (l'interlocuteur et la situation d'énonciation) dans un même plan.

À ce propos, l'interjection « Ah » (v. 26) est aussi intéressante. Car, à la différence du « ô » d'apostrophe utilisé traditionnellement dans la poésie pour évoquer les choses absentes, le « ah » ne constitue qu'un cri personnel qui n'ouvre aucun espace de l'ailleurs.

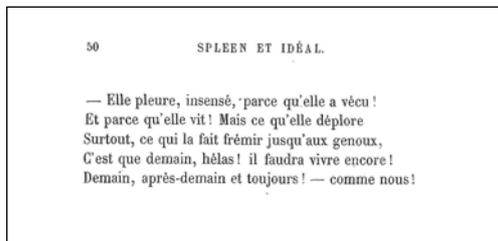
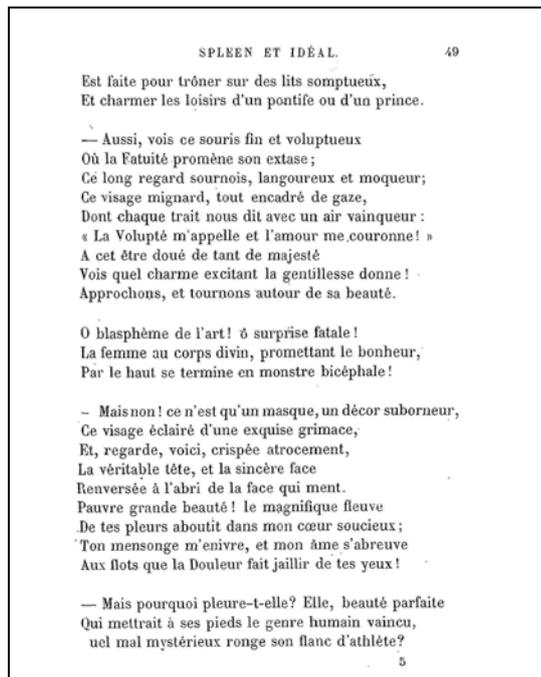
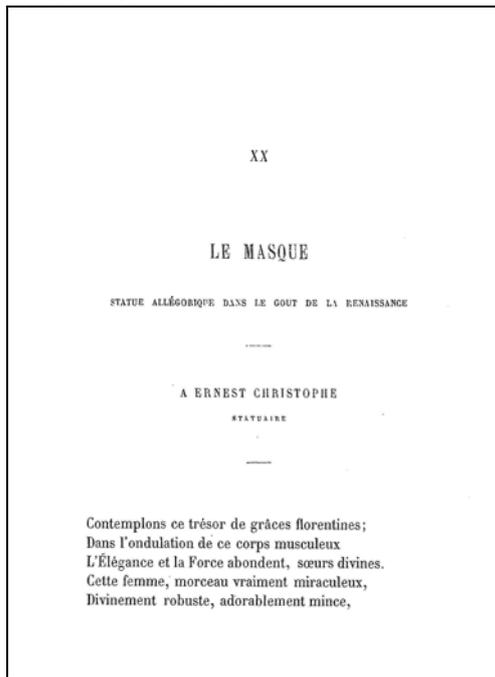
Ainsi, le locuteur présente une suite d'impressions non encore structurées par la logique sous la forme d'« une histoire » ou d'« une récit ». Or, la construction d'une histoire nécessite d'objectiver les impressions personnelles du locuteur, et par conséquent distingue le « je » locuteur et le « je » personnage. Mais ici, en refusant la

¹ D'ailleurs, le verbe « sembler » au présent associé au pronom personnel « me » permet ici de focaliser le « maintenant » du locuteur. Et l'insertion des circonstances liées à la sensation qu'évoque l'usage du participe passé « bercé », permet au déterminant « ce » de prendre la valeur déictique, pour suggérer que « ce choc » partage en réalité la situation spatio-temporelle du locuteur.

construction d'une représentation du monde structurant des impressions diverses selon un ordre temporel ou logique, ce poème réussit à nous communiquer des impressions crues comme si tout ne faisait qu'un avec l'énonciation du locuteur.

3-5-3. *Le Masque* et l'« absorbement » de la peinture

Lisons ensuite un autre poème de la section « Spleen et Idéal », *Le Masque* (XX), où le discours [B] apparaît le plus nettement :¹



Avant tout, on remarquera les éléments para-textuels de ce poème. Sous le titre, on peut lire, analogue à un sous-titre, l'explication : « statue allégorique dans le goût de la

¹ Les images suivantes du poème sont prises de : *L'Atelier de Baudelaire : « Les Fleurs du Mal » : édition diplomatique*, éditée par Claude Pichois et Jacques Dupont, Champion, 4 tomes, 2005, t. II, pp. 1340-1342.

Renaissance », et ensuite la dédicace : « A Ernest Christophe, statuaire. » Ainsi, le thème de la statue est deux fois souligné comme élaborant le contexte du poème. Cela incite le lecteur à lire ce poème comme le commentaire descriptif d'une statue. Par conséquent, le premier hémistiche : « Contemplons ce trésor », ancre le locuteur dans l'espace même où se trouve la statue. Car la sculpture n'est pas la simple représentation de la réalité, elle constitue une présence réelle ; alors que la scène évoquée par la peinture n'existe pas réellement face au spectateur, la statue partage le même espace que celui-ci.

La comparaison avec un poème décrivant la peinture permettrait de mieux comprendre la fonction particulière du motif de la statue dans le discours [B]. *Une gravure fantastique* (LXXI), comme le signale ce titre, consiste à décrire une image fictive : « Ce spectre singulier n'a pour toute toilette, / Grottesquement campé sur son front de squelette, / Qu'un diadème affreux sentant le carnaval. » (v. 1-3). Malgré l'usage du « ce » déictique au début du poème, le locuteur, à la différence de ce qu'implique *Le Masque*, ne se place pas, même illusoirement, sur le même plan que « ce spectre singulier ». Car matériellement, il ne contemple que la surface de la gravure, qui le sépare de l'univers intérieur du tableau. La perspective discursive de ce poème correspond donc à celle du discours [A].

Or, dans le *Salon de 1846*, Baudelaire donne un avis négatif sur la sculpture ; car, tandis que « [l]a peinture n'a qu'un point de vue », la sculpture « montre trop de faces à la fois » et, par conséquent, « il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé¹ ». Pourtant dans le *Salon de 1859*, il rend compte favorablement d'une statue de Christophe, vraisemblablement le prototype du *Masque* : « en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du

¹ *Salon de 1846*, XVI, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », OC II, p. 487.

monde la douleur ou le remords¹. » Il est notable que Baudelaire s'intéresse ici au déplacement physique de l'observateur par rapport à la statue. Dans *Le Masque* aussi, le changement de point de vue est marqué au vers 16 : « Approchons, et tournons autour de sa beauté »². Ainsi *Le Masque*, tirant parti du défaut de la sculpture, c'est-à-dire de sa qualité « [b]rutale et positive comme la nature³ », réussit à décrire dans son relief la statue et à la présenter comme faisant partie intégrante de la situation d'énonciation du locuteur. L'observation d'une statue implique une condition préalable : l'engagement du spectateur dans l'espace à trois dimensions de l'objet. Cela permet au *Masque* de créer la perspective du discours [B]. Le diagramme suivant de ce poème montrera, encore plus clairement que celui de *Chant d'automne*, la domination de l'espace déictique dans la structure spatio-discursive :

¹ *Salon de 1859*, IX, « Sculpture », OC II, p. 678.

² D'ailleurs, le changement de positionnement du locuteur se représente symboliquement dans les blancs qui séparent chaque bloc de vers.

³ *Salon de 1846*, XVI, « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », OC II, p. 487.

Le Masque

Contemplant ce trésor de grâces florentines ;
Dans l'ondulation de ce corps musculeux
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,
Divinement robuste, adorablement mince,
Est faite pour trôner sur des lits somptueux,
7 Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

— Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase ;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur ;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :
« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! »
A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !
16 Approchons, et tournons autour de sa beauté.

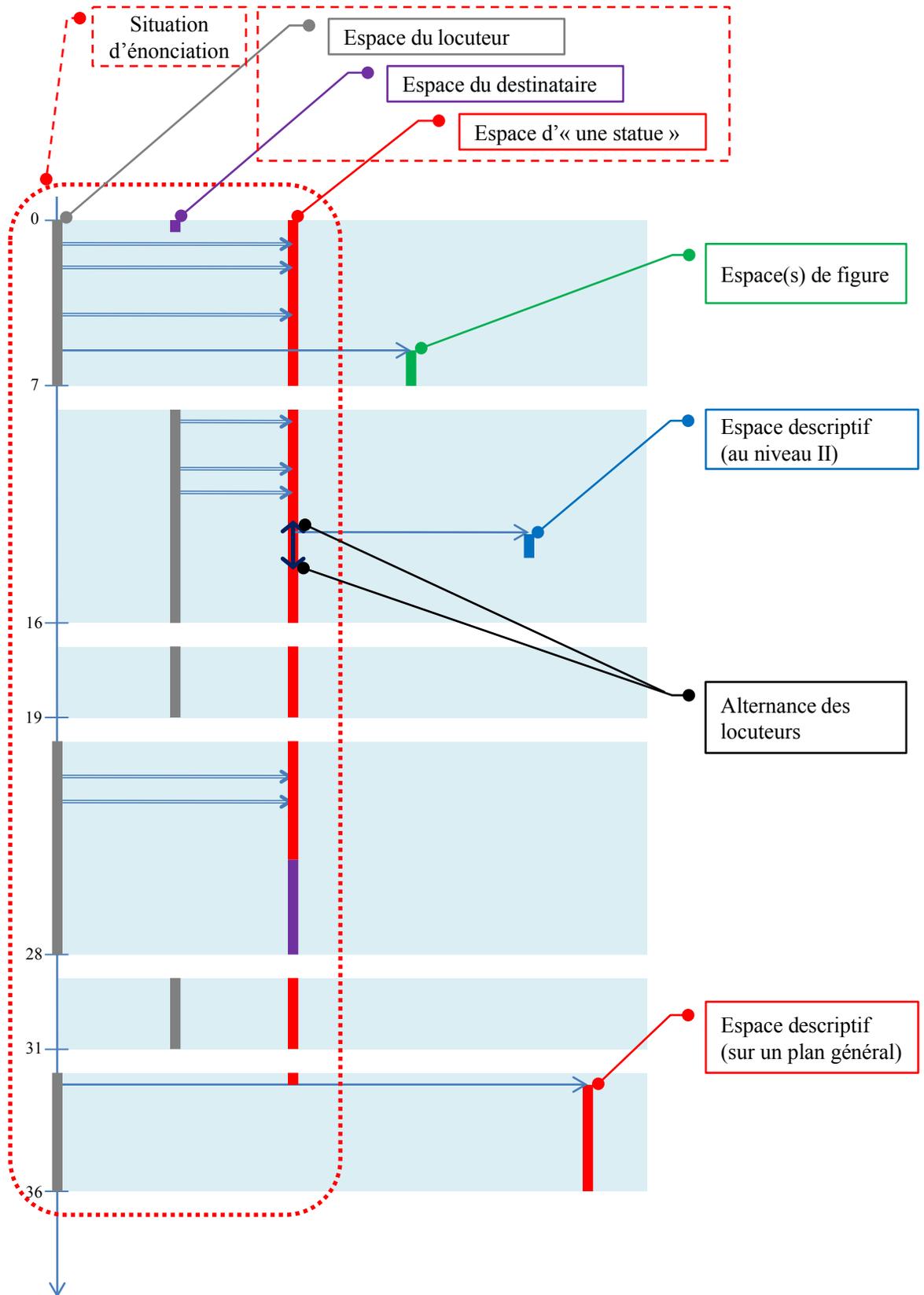
O blasphème de l'art ! ô surprise fatale !
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
19 Par le haut se termine en monstre bicéphale !

— Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment.
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
28 Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !

— Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,
31 Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?

— Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !
36 Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !

Structure discursive du *Masque*



D'abord en ce qui concerne l'*espace textuel*, dans ce poème, ce sont la ligne de blanc et le tiret qui indiquent le changement de la situation d'énonciation de façon plus discrète mais plus fréquente que la division en parties de *Chant d'automne*. Plus précisément, la situation d'énonciation ne change pas totalement, seul le rôle de locuteur s'échange entre les deux spectateurs qui se placent ensemble devant la statue, sauf qu'après le vers 16, comme l'indique la ligne de blanc, ils déplacent leur point de vue pour découvrir l'autre visage, caché, de cette statue.

L'*espace déictique*, qui contient les deux locuteurs et la statue, occupe la majeure partie de ce poème. Par ailleurs, on ne trouve qu'un *espace de figure* aux vers 6 et 7 (« pour trôner sur des lits somptueux, / Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince. ») et deux *espaces descriptifs* (« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! » au vers 13 et « Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu ! / Et parce qu'elle vit ! [...] » aux vers 32-36), l'un prononcé imaginativement par la statue même et l'autre par le premier locuteur. Mais le reste du poème demeure toujours dans l'espace déictique. Telle est la structure spatio-discursive du *Masque* qui se base largement sur le discours [B].

Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans *Le Masque* où convergent poésie et critique d'art, le nouveau système du discours lyrique apparaît le plus nettement. En effet, la perspective du discours [B] qui s'inscrit dans ce poème reflète bien, nous semble-t-il, la réflexion du poète sur l'art plastique moderne. Dans le *Salon de 1859*, faisant l'éloge de l'imagination, Baudelaire accuse le réalisme qui constitue une tendance artistique forte de l'époque. Selon lui, le peintre réaliste « veu[t] représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant qu'[il] n'existe pas¹. » Un autre passage reprend la même opinion : « 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... 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... Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis

¹ *Salon de 1859*, IV, « Le gouvernement de l'imagination », OC II, p. 627.

longtemps, a prévalu¹. »

En fait, cette argumentation remonte au XVIII^e siècle, comme Michael Fried l'a montré à propos de la notion d'« absorbement ». Ainsi, il distingue deux idées de la peinture au XVIII^e siècle : d'un côté, la conception *dramatique* « demande qu'on établisse la fiction de l'inexistence du spectateur dans et par la représentation convaincante de personnages totalement absorbés dans leurs actions, passions, activités, sentiments et états d'esprit². » D'un autre côté, la conception *pastorale* « demande qu'on établisse la fiction [...] d'une présence physique du spectateur dans le tableau³ » ; c'est donc le spectateur qui est absorbé dans le tableau.

En ce sens, on peut considérer comme « pastorale » la conception des peintres tels que Courbet et Manet, amis de Baudelaire, qui essayaient, selon Michael Fried, de « transporter comme physiquement ce spectateur dans les tableaux⁴. » Mais la plupart des peintres de cette époque, en respectant la conception « dramatique », représentaient le monde sans leur propre existence. C'est dans ce contexte que l'on pourrait bien comprendre la définition de l'art pur que Baudelaire a proposée, sans doute aussi en 1859, 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-même⁵. » Pour Baudelaire, il importe donc moins de décrire fidèlement un objet que d'évoquer l'instant où surgit la communication entre le sujet contemplatif et l'objet. Cela a amené sans doute Baudelaire à s'éloigner du discours [A] qui ouvre un écart entre le locuteur et l'espace énoncé, et à adopter le discours [B] où le sujet et l'objet partagent le même « ici » et « maintenant ».

¹ *Salon de 1859*, VII, « Le paysage », p. 660.

² Michael Fried, *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit par Claire Brunet, Gallimard, 1990, p. 131.

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. V, « Avant-propos ».

⁵ *L'Art philosophique*, OC II, p. 598.

3-5-4. L'ouverture vers l'infini

Le nouveau sujet lyrique que représente le discours [B] est, comme nous l'avons constaté, un être individuel qui ne peut prendre contact avec l'univers que par le biais de sa propre perception et qui ne présente à ses lecteurs que sa propre situation d'énonciation. Un tel statut du sujet lyrique diffère fondamentalement de celui du « je » romantique tel que Yves Vadé le figure : « Aucun poète romantique n'a écrit la formule folle "je suis tout". Mais presque tous ont écrit comme si le père lyrique en tant que tel entretenait des relations privilégiées avec l'univers, ou ce qu'ils aiment à nommer la Nature, l'infini, l'inconnu, Dieu [...]. En de tels textes, le sujet lyrique se situe sur le même plan que l'univers, en face duquel il se pose dans la contemplation¹. » Le sujet lyrique romantique ressemble au prophète dont l'œil et l'oreille peuvent saisir toutes les visions et toutes les voix de l'univers, mais le nouveau sujet lyrique de Baudelaire n'est qu'un homme comme les autres, dont la perception se limite à son « ici et maintenant »².

Sans doute ces deux statuts du sujet lyrique peuvent-ils se rapprocher de deux attitudes philosophiques concernant la relation entre l'homme et l'univers. D'un côté, le rationalisme cartésien observe le monde objectivement sans compter la présence physique du moi cognitif. D'un autre côté, la phénoménologie, issue en fait d'une réflexion critique portant sur ce rationalisme, attache de l'importance à ce « moi » qui observe le monde. Ainsi, Merleau-Ponty explique comment la phénoménologie a transformé le mode de perception du monde : « Le dépassement de la pensée

¹ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, p. 25.

² « Mais généralement la poésie romantique ne s'en tient pas à une prosopopée qui s'avoue comme telle. Le texte est composé de telle sorte que les paroles ou les voix de l'univers paraissent l'expression humaine d'un discours en lui-même ineffable, que le poète serait seul capable de rendre par des paroles intelligibles. Le moi poétique n'est plus alors seulement l'allocutaire d'un message qu'il se chargerait (fictivement) de transcrire, il en devient le traducteur, l'interprète, éventuellement l'herméneute. » (Yves Vadé, *Ibid.*, p. 26.) A propos du prophète, Baudelaire écrit : « Quant à moi qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophète, je sais que je n'y trouverai jamais la charité d'un médecin. » (*OC I, Fusées*, p. 667.)

euclidienne de l'espace a une signification ontologique : un espace devant nous (projectif) cède la place à un espace dont nous sommes, puisqu'il n'est que métrique du monde physique¹ », ou bien : « L'espace n'est plus celui dont parle la Dioptrique, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité² ». Or, en appliquant cette pensée phénoménologique à l'analyse du sujet lyrique des *Fleurs du Mal*, Michel Collot écrit : « L'espacement du sujet lyrique, que j'ai tenté de mettre au jour dans *Les Fleurs du Mal*, participe d'une tendance profonde de la pensée moderne, qui remet en cause la distinction cartésienne entre la chose pensante et la chose étendue. La phénoménologie existentielle a mis l'accent sur la spatialité de l'être-là et de la conscience comme "être-au-monde" ou comme "champ de présence"³. » Cette distinction entre la philosophie cartésienne et la phénoménologie semble correspondre surtout à celle entre les discours [A] et [B]. En fait, la recherche de l'infini que le romantisme a menée sous la perspective du discours [A] adopte la même attitude que celle de l'exploration scientifique depuis Descartes. Là, tant dans la poésie que dans la science, l'homme est un observateur qui n'a aucune présence dans l'espace qu'il observe. La différence consiste seulement dans la méthode : les scientifiques expérimentent et les poètes rêvent. En effet, dans la citation suivante, Baudelaire souligne implicitement, tout en marquant l'avantage de la poésie sur la science, les affinités dans leur visée : « Ah ! malgré Newton et malgré Laplace, la certitude astronomique n'est pas, aujourd'hui même, si grande que la rêverie ne puisse se loger dans les vastes lacunes non encore explorées par la science moderne. Très légitimement, le poète laisse errer sa pensée dans un dédale enivrant de conjectures⁴. »

Cependant, la poésie baudelairienne depuis 1857 en vient à exprimer la relation entre l'observateur et l'univers observé, ce que la science et la poésie romantique ont

¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. établie et annotée de D. Séglaard, Seuil, coll. « Traces écrites », 1995, p. 275.

² Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, pp. 58-59.

³ Michel Collot, « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal* », *op. cit.*, p. 31.

⁴ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo*, OC II, pp. 137-138.

négligé de faire sous l'influence sans doute de la philosophie cartésienne. D'où le légitime parti pris de Baudelaire dans sa vision de l'art moderne : « 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-même¹. » Dans ce type d'art, l'artiste ne peut plus rester simple observateur, il doit s'engager lui-même dans la structure de l'univers qu'il présente. Il s'efforce alors de reconstruire l'univers d'après sa propre perception comme le fera la phénoménologie.

L'application d'une telle perspective sur l'univers, présentée par le discours [B], a un rapport étroit, nous semble-t-il, avec une formule représentative de la poésie de Baudelaire entre 1859 et 1863 : « l'infini dans le fini² ». Certes, une pareille passion pour la poursuite de l'infini se trouve aussi chez des poètes romantiques comme Hugo. Mais, dans leur poésie qui se base en principe sur le discours [A], le « je » existe comme un créateur transcendant qui peut mettre en scène tous les temps et tous les espaces. Or, dans certains nouveaux poèmes de Baudelaire basés sur le discours [B], le « je » n'est pas aussi puissant que le « je » hugolien, il est pour ainsi dire enfermé dans la situation très limitée de l'« ici » et du « maintenant », privé de son pouvoir d'ouvrir un « ailleurs ». Il ne peut entrer en contact avec le monde extérieur que par le biais de sa propre perception personnelle. Pourtant, grâce à cette limite, le « je » du discours [B] peut faire partager au lecteur son point de vue virtuel et lui faire sentir allusivement la sensation de l'infini. Car l'idée de l'infini, si elle ne saurait consister aux yeux de Baudelaire dans la description d'un « ailleurs », est susceptible de s'ouvrir une voie dans la réception subjective et imaginative du spectateur. Les poèmes baudelairiens relevant du discours [B] offrent au lecteur une fenêtre étroite certes, mais à travers laquelle celui-ci entrevoit l'infini. Rappelons-nous la réflexion magnifique sur l'infini dans la lettre à Armand Fraisse le 18 février 1860 : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un

¹ *L'Art philosophique*, OC II, p. 598.

² *Salon de 1859*, OC II, p. 636. Cf. « la notion d'infini telle qu'elle est pensée entre 1859 et 1863 est essentielle à la compréhension de l'œuvre baudelairienne. » (Pierre Laforgue, « La quadrature de l'infini. Sur l'esthétique et la poétique de Baudelaire entre 1859 et 1863 » dans *Ut pictura poesis*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 119.)

soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?¹ »

Dans les nouveaux poèmes baudelairiens, le « je » ne possède pas le point de vue universel, mais son point de vue est celui d'un individu qui vit dans le Paris du XIX^e siècle, transformé par les travaux d'Hausmann. Cependant, puisque le discours poétique se construit à travers la perspective limitée propre à un individu, il est possible à ce dernier de montrer de la compassion pour les autres êtres, aussi impuissants que lui, depuis Andromaque jusqu'à une pauvre négresse. Dans la société où augmentent l'individualisme et l'isolement des hommes, la création du lyrisme est plus difficile. Pour exprimer les sentiments universels, le poète est obligé de se situer d'abord dans le cadre étroit de l'individu.

En ce sens, le système du discours [B] produit le même effet que le blanc dans la mise en page du texte que nous avons examinée dans les chapitres précédents. À la différence du déictique utilisé dans la vie quotidienne et de l'anaphorique dans le discours [A], le déictique dans le discours [B] renvoie le lecteur à ce qui n'est ni présent devant lui, ni décrit dans le texte. Il renvoie à un « vide sémantique », comme le dit Michel Collot à propos des déictiques dans les poèmes rimbaldiens : « ces mots inscrivent au cœur du système de la langue un vide sémantique, une lacune². » Mais cette lacune permet au lecteur de sentir, d'imaginer l'univers qui s'étend au-delà des choses écrites. De même, le blanc dans le plan limité du texte fonctionne comme une fenêtre ouverte et invite le lecteur à se plonger dans un infini imaginaire. En ce point, il est important de remarquer que les poèmes du discours [B], comme *Chant d'automne* ou *Le Cygne*, possèdent, au point de vue typographique également, un blanc au milieu de leurs vers. Ainsi, l'intuition essentielle de Baudelaire, « l'infini dans le fini », apparaît non seulement dans la description et la mise en page, mais aussi dans le système du discours même.

¹ *CPII*, p. 676.

² Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 192.

Conclusion

« Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative¹ », écrit Baudelaire dans le *Salon de 1859*. Au terme de cette étude portant sur le rapport entre l'espace et la poésie chez Baudelaire, essayons d'unir sous ce terme d'« imagination » les trois aspects différents que nous avons examinés en détail. Car, en vérité, tous les objets de notre analyse consistaient dans la corrélation entre l'« image » et le cadre qui lui sert de « place » valorisante, blanc typographique de la page, ou fenêtre ouvrant sur le paysage, ou encore expression déictique du « je » lyrique. Dans ces trois cas, c'est toujours l'imagination, « cette reine des facultés² », qui permet d'entrevoir l'idée de l'infini à travers un certain cadre soigneusement élaboré.

Baudelaire semble toutefois confier en partie la fonction imaginative à ses lecteurs ; lorsque nous lisons ses poèmes, nous sommes en effet amenés à faire appel à notre propre imagination. Car sa poésie ne raconte pas tout, retenue toujours par quelques réticences. Ainsi est envisagée la fonction du poète : « En décrivant ce qui est, le poète se dégrade et descend au rang de professeur ; en racontant le possible, il reste fidèle à sa fonction³ ». D'ailleurs, « c'est le propre des œuvres vraiment artistiques d'être une source inépuisable de suggestions⁴ ». C'est justement dans ce Baudelaire, plus que dans celui du poème *Correspondances* (IV), que l'on peut trouver, semble-t-il, l'origine non seulement de la poésie symboliste, mais de toute la poésie moderne. Aux yeux de

¹ *Salon de 1859*, IV, « Le gouvernement de l'imagination », OC II, p. 627.

² *Salon de 1859*, III, « La Reine des facultés », OC II, p. 620. Le poète écrit en outre dans ce chapitre : « L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini. » (*Ibid.*, p. 621.)

³ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, I, « Victor Hugo », IV, OC II, p. 139.

⁴ *Richard Wagner et « Tannhäuser » à Paris*, III, OC II, p. 794.

Baudelaire, la poésie n'existe pas en soi matériellement dans les vers, elle ne peut naître que dans l'esprit de chaque lecteur en s'y renouvelant interminablement, si, au moins, celui-ci sait partager avec le poète, dans l'acte de la lecture, le plaisir de l'imagination. Ainsi, Baudelaire écrit-il dans une lettre à Joséphin Soulyard : « [...] vous connaissez la puissance de la réticence, etc. Toutes ces belles facultés vous feront estimer de tous ceux qui *savent méditer* ou *rêver*¹. » Une conception poétique qui glorifie « la puissance de la réticence » ne peut que donner à l'œuvre plus d'intensité, puisque « [c]e qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière². »

C'est sans doute sous une telle perspective que Baudelaire a mesuré, comme nous l'avons vu, à l'idée de « l'infini dans le fini » sa poésie depuis 1857, dans ses dimensions typographique, thématique et énonciative. Après la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, son poème tend à ne plus décrire un tableau complet, mais à ne fournir qu'un cadre, dont le canevas reste encore blanc, ou vide, pour que le lecteur puisse le remplir par sa propre imagination. Ce que l'on peut lire littéralement dans la plupart des derniers poèmes, ce n'est toujours que le processus pour atteindre à l'infini, et non point son véritable visage. Par exemple, un poème en prose, *Les Projets*, dans la version de 1862, décrit l'opération d'esprit qu'excite la contemplation rêveuse du cadre d'une fenêtre donnant sur la rue :

Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçut une auberge propre, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. Et tout de suite : « Il faut, — se dit-il, — que ma pensée soit une grande vagabonde pour aller chercher si loin ce qui est si près de moi. Le plaisir et le bonheur sont dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en voluptés. Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très-large avec des draps un peu âpres, mais frais ; quoi de mieux ? »³

Ce paragraphe fournit à nos yeux un bel exemple de la façon dont le cadre baudelairien suscite l'imagination du lecteur dans les trois spatialités. La rêverie du promeneur trouve

¹ « Lettre à Joséphin Soulyard, 25 février 1860 », *CPVI*, pp. 679-680.

² *Fusées*, I, *OC I*, p. 649.

³ *Les Projets* (SP-XXIV), *OC I*, p. 315.

son essor à travers le cadre de la fenêtre ; sa parole est d'ailleurs ouverte par le narrateur en tant que discours rapporté ; typographiquement aussi, elle est encadrée par les guillemets, entre lesquels le lecteur aperçoit la rêverie du promeneur éclore. Ainsi, la mise en abîme à trois niveaux du cadre donne au lecteur une sensation de profondeur, qui, à la fois, sépare et relie l'espace au-delà de la fenêtre et celui où se situe le lecteur.

Cependant, dans une telle construction valorisant la clôture, on ne peut trouver que très peu de choses ; le passage cité des *Projets* n'évoque que quelques éléments matériels symbolisant le bonheur comme « Un grand feu, des faïences voyantes ». On est donc obligé de compléter ce manque en y projetant les images de notre propre rêverie. Parfois, il arrive que la clôture du cadre ne contienne rien que le néant, comme on le voit à la fin du *Goût du néant* :

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?¹

Ici, comme dans *Les Projets*, on peut remarquer une coopération entre les trois registres de l'encadrement. Au niveau thématique, le « Temps » et la neige qui captive le corps figurent l'enfermement qui s'impose au « je ». Son existence qui se limite, malgré peu de détails précis, à son strict hic et nunc, est évoquée, sur le plan énonciatif, par le style suggestif du discours [B], avec le verbe au présent et l'interpellation, ainsi que par l'expression « ne ... plus » qui se focalise sur la perte actuelle par rapport à la possession passée. De surcroît, dans la configuration de la page, le blanc juste avant le dernier vers anticipe, par sa vacance, la chute de l'avalanche qui emportera le « je » dans le vide infini de la mort. Si cet encadrement à trois niveaux produit une intensité, c'est celle fort négative du « néant », comme l'affirme le titre même du poème, au contraire de la plénitude qui surgit de l'esthétique de « l'infini dans le fini » dans d'autres poèmes

¹ *Le Goût du néant* (LXXX), v. 11-15.

comme *Les Projets*. En vérité, le vide, ou le néant, n'est pas le contraire de la plénitude. Dans le *Salon de 1859*, à propos du squelette du peintre Hubert, le poète écrit : « l'auteur voulait surtout exprimer l'idée vaste et flottante du néant. Il a réussi, et son fantôme est *plein de vide*¹. » Il note d'ailleurs, dans les plans pour les poèmes en prose : « Le vide. (Sentiment du vide infini)² ». Le vide peut donc s'associer, de même que la plénitude, à une intensité en mesure d'augmenter jusqu'à l'infini. En effet, la plénitude et le vide ont besoin, tous deux, pour exister et s'intensifier dans l'étendue spatiale, d'une clôture qui les sépare de l'extérieur. Certes, les mouvements qu'ils produisent s'orientent en des sens opposés : la plénitude tend à exploser vers l'extérieur du cadre, tandis que le vide aspire, comme un trou noir, toutes les choses dans son espace. Mais ils illustrent tous deux, en figurant l'idée de profondeur, « l'infini dans le fini ».

Plein ou vide, cet « infini diminutif³ » procure un autre effet remarquable dans sa spatialité : il permet, en comprimant la vaste étendue dans un cadre étroit comme une miniature qui décrirait un vaste panorama, de multiplier le nombre même d'infinis que l'on peut sentir en même temps, comme si l'on saisissait d'un seul regard de multiples tableaux assemblés dans une galerie. Avec cette prolifération de cadres apportée par « l'inépuisable fonds de l'universelle analogie⁴ », l'ivresse et l'extase peuvent s'approfondir encore davantage, mais, si l'on ne trouve que le même *rien* dans chaque cadre, c'est le « sentiment du vide infini » qui prolifère partout et infiniment, comme le « sinistre vieillard qui se multipliait⁵ » des *Sept Vieillards*. L'horreur que produisent ces innombrables vides se manifeste sous sa forme la plus angoissante dans *Le Gouffre*, poème publié en 1862 :

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
— Hélas ! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.

¹ *Salon de 1859*, VIII, « Sculpture », OC II, p. 678.

² OC I, p. 371.

³ *Mon coeur mise à nu*, XXX, OC I, p. 696.

⁴ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : Victor Hugo*, OC II, p. 133.

⁵ *Les Sept Vieillards* (XC), v. 36.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !¹

Si l'on ne voit par la fenêtre qu'infini, cela revient à ne rien voir. La notion de l'infini, dépouillée de tous les caractères particuliers, devient ainsi la profonde vacuité du néant. Le pire est que ce gouffre cauchemardesque est perpétuel, « Mainte fois », « En haut, en bas, partout », « par toutes les fenêtres ». Le cadre vacant, tout en favorisant l'essor de l'imagination, peut aussi en anéantir toutes les images en les réduisant à l'allégorie du néant même. Ce danger baudelairien a été remarqué, sous la forme de l'allégorie, par Patrick Labarthe qui écrit : « Tandis que le symbole, serait du côté d'une mémoire heureuse, qui confie à l'imagination le soin de "traduire" le trésor des analogies qu'elle recèle, l'allégorie serait plutôt du côté d'une mémoire grevée de mélancolie, qui n'en finit pas de rappeler — comme autant d'images à méditer —, la dégradation ontologique propre à la modernité² ». Pour l'esprit dominé par l'allégorie, les phénomènes infiniment variés ne suscitent qu'une idée fixe, une obsession mélancolique devant un monde qui devient monotone, en perdant de sa diversité :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,

¹ *Le Gouffre*, v. 1-14, OC I, pp. 142-143.

² Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999, p. 615.

Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs¹.

Ainsi, le « je » baudelairien est toujours claustré, malgré sa tentative d'évasion, dans le cadre « des Nombres et des Êtres ». Mais la cause de cette impossibilité de sortir semble résider dans la méthode adoptée par Baudelaire ; pour sortir du cadre qui l'emprisonne, réel et social, il invente un autre cadre, imaginatif et allégorique, pour s'y enfermer volontairement. La fuite du premier cadre ne se réalise donc qu'à travers l'intervention d'autres cadres. D'ailleurs, dans la vie réelle aussi, le poète paraît bien conscient de son tempérament qui tend à réduire tout l'univers à une seule image de malédiction ; il écrit en 1863 en Belgique :

Quand je serai *absolument seul*, je chercherai une religion (Thibétaine ou Japonaise), car je méprise trop le *Koran*, et au moment de la mort, j'abjurerais cette dernière religion pour bien montrer mon dégoût de la sottise universelle. — Vous voyez que je n'ai pas changé, et que la Belgique elle-même n'a pas réussi à m'abrutir².

Certes, dans sa création, le poète semble s'efforcer de sortir de sa propre perspective allégorique sur le monde rendu monotone. En superposant, en multipliant, en croisant de nombreux cadres, il tend à construire une architecture complexe de signification jusqu'à ne plus pouvoir y saisir la forme du cadre initial. Ou bien, le poète tend à errer, ou nous invite à errer, comme à plonger le regard dans deux miroirs opposés à la poursuite de l'image qui s'approfondit illusoirement jusqu'à l'infini. Pourtant, Baudelaire ne cherche pas vraiment à renverser l'architecture du cadre, à la différence de Rimbaud qui écrira : « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*³. » Il se contente de voir que « des échappées magnifiques, gorgées de lumière et de couleur, s'ouvrent soudainement dans ses paysages⁴ ». Il est pour ainsi dire encadré par sa logique de « l'infini dans le fini », et son esprit trop rationnel ne songe jamais à contester la base de sa méthode poétique gouvernée par l'imagination.

¹ *Le Cygne* (LXXXIX), v. 29-32.

² « Lettre à Narcisse Ancelle, 13 novembre 1864 », *CP/II*, p. 421.

³ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, le 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 344.

⁴ *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, OC II, p. 318.

Finalement, concluons que, s'il existe un échec chez Baudelaire, cela provient du langage comme cadre hérité, dans lequel il a voulu rester volontairement pour être poète. Yves Bonnefoy écrit : « Qu'a inventé Baudelaire, dans l'art, qui le distingue de Hugo ? Ici ou là c'est le même instrument, si la conscience mise en œuvre et si les fins poursuivies sont sans commune mesure. Telle est l'énigme de Baudelaire. Le discours, ce lieu verbal que Mallarmé voulut fuir, ce lieu trop fréquenté de notre tradition poétique, reste le sien¹. » En effet, la mise en scène de l'« ici et maintenant » dans le discours [B] ne dépasse pas vraiment la convention du discours lyrique traditionnel. Même l'invention du nouveau genre du poème en prose n'a pas apporté, au point de vue du style énonciatif, le changement radical de l'écriture qui reste dominée par la description et la narration. De même, l'usage symbolique du blanc ne viole pas la règle typographique de son temps. Au contraire, la poésie baudelairienne aurait besoin d'une telle convention pour créer l'effet ironique dans le décalage entre son intention originale et l'exigence de la norme.

Telle est la limite, nous semble-t-il, de l'esthétique de « l'infini dans le fini » sur laquelle se fondait la poésie baudelairienne entre 1857 et 1863. En effet, sa poésie pourrait sembler s'attacher un peu trop, aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, aux contraintes encore trop classiques de son écriture. Pourtant, parce que cette limite même a donné sa tension à la poésie, parfois « l'idée jaillit plus intense² ». Citons, à ce propos, sa glorification des rhétoriques et des prosodies qui rendent possible « l'éclosion de l'originalité » :

Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai³.

¹ Yves Bonnefoy, « *Les Fleurs du Mal* », dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1956 ; repris chez Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 31.

² « Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860 », *CP/I*, p. 676.

³ *Salon de 1859*, IV, « Le gouvernement de l'imagination », *OC II*, pp. 626-627.

Annexes

Annexe 1. La liste des variantes et des annotations dans les épreuves corrigées par Baudelaire concernant l'espace

Titre du poème	Type de documents	[Notes de l' <i>Atelier</i>], « Note de Baudelaire » et notre note	Page d' <i>Atelier</i>
<i>J'aime le souvenir...</i> (V)	1 ^{er} épr.	« il faut qu'à cette page ou au verso on comprenne qu'il doit exister un espace »	1913
	2 ^{er}	« Même observation que tout à l'heure ; il y a alinéa »	1915
<i>Les Phares</i> (VI)	3 ^{er}	« même observation pour l'espace »	1931
<i>La Muse malade</i> (VII)	1857	« idem »	1938
<i>La Muse vénale</i> (VIII)	1857	« idem »	1944
<i>Le Mauvais Moine</i> (IX)	1857	« idem » [B. et son imprimeur omettent de corriger le titre courant de la p. 31 : on retrouvera cette faute dans 1857.] « FEURS » en lieu de « FLEURS »	162, 1952
<i>L'Ennemi</i> (X)	1857	« idem »	1960
<i>Le Guignon</i> (XI)	1857	« idem »	1970
<i>La Vie antérieure</i> (XII)	1857	« idem »	1977
<i>Bobémiens en voyage</i> (XIII)	1857	« idem »	1988
<i>L'Homme et la mer</i> (XIV)	1857	« idem »	1995
<i>Don Juan aux enfers</i> (XV)	1857	« idem »	2003
<i>Châtiment de l'orgueil</i> (XVI)	1857	« idem »	2012
<i>La Beauté</i> (XVII)	1857	« idem »	2020
<i>L'Idéal</i> (XVIII)	1857	« idem »	2030
<i>La Géante</i> (XIX)	1857	« idem »	2038

<i>Les Bijoux</i> [VI]	1857	« idem »	3116
<i>Parfum exotique</i> (XXII)	1857	« idem »	2058
<i>Tu mettrais l'univers...</i> (XXV)	1857	« idem »	2076
<i>Sed non satiata</i> (XXVI)	1857	« idem »	2082
<i>Avec ses vêtements...</i> (XXVII)	1857	« idem »	2088
<i>Le Serpent qui danse</i> (XXVIII)	1857	« idem »	2096
	1857	« idem »	2097
<i>Une charogne</i> (XXIX)	1857	« idem »	2107
	1857	« idem »	2108
<i>De profundis clamavi</i> (XXX)	1857	« idem »	2119
<i>Le Vampire</i> (XXXI)	1857	« idem »	2130
<i>Le Léthé</i> [IV]		« Je vous prévient, mon cher ami, que je ne m'occupe ni des chiffres romains, ni de la pagination, ni des signatures des feuilles. Etc..... prenez garde. »	3095
<i>L'Invitation au voyage</i> (LIII)	Épreuve de 1857	« J'aurais d'abord désiré que le refrain qui fait les deux premières lignes de la page 116 fut [sic] chassé à la page 115, pour que, suivant notre convention, la strophe finale ne fut [sic] pas scindée. Il est vrai que le refrain se trouverait occupant à lui seul la page 117 ; mais en somme ce serait moins laid. / D'autre part, je remarque que vous aurez beaucoup de mal, à moins de tricher d'une manière très habile, à installer à la page 115 deux ligne de plus, plus le blanc nécessaire. / En somme, choisissez ; je vous laisse faire. » [Dans 1857, PM a conservez la disposition visible sur épr.]	318, 2315
<i>À une madone</i> (LVII)	<i>La Causerie</i> le 22 janvier 1860	v. 36. [[La version de la Causerie] ne présente pas de blanc entre ce vers et le suivant.]	OCI, p. 937.
<i>Franciscae meae laudes</i> (LX)	1 ^{ère} épreuve de 1857	[B. ajoute le sous-titre : « Vers composés pour une modiste érudite et dévote », et demande en marge à droite : « très-petites capitale ».]	345, 2371
	1 ^{ère} épreuve de	« Ici la note, sans crochets ni parenthèses,	2371

	1857	<i>moins interlignée et même composée en caractères plus petits, de manière qu'il soit possible de mettre la 1^{ère} strophe au bas de la page. S'il y a nécessaire, remonter un peu le chiffre romain. »</i>	
		« Moins d'interligne, / texte plus petit, s'il y a nécessité »	2373.
<i>Spleen</i> (LXXVI)	1868	[les v. 7 et 8 sont séparés par un espace]	403
		[les v. 18 et 19 sont séparés par un espace]	403
<i>Paysage</i> (LXXXVI)	<i>Le Présent</i> 15 novembre 1857	[Pas d'espace entre les vers 8 et 9]	OC I, 994.
<i>Le Soleil</i> (LXXXVII)	1 ^{ère} épreuve de 1857	« espace »	2587
	2 ^{ème}	[B. remarque que l'épreuve à la brosse a provoqué des <i>lettres de travers</i> . Et surtout, il n'est pas certain que l'espace demandé sur <i>épr. 1</i> soit visible par le lecteur : d'où sa remarque, annulée comme la précédente par PM : « Je ne sais pas si le dernier vers tombe au bas de la page. Dans ce cas, il faut baisser le premier [de l'autre <i>biffé</i>] du verso. Il y a alinéa. » Cet alinéa sera visible dans 1857.]	444
<i>Les Sept Vieillards</i> (XC)	Ms. C. Reproduction partielle	Dessin d'un navire	2631
<i>Le Crépuscule du soir</i> (XCV)	Douze poèmes	v. 28. [après ce vers, B. change de page, et semble ainsi prévoir un espace]	498, 2685
<i>Le Crépuscule du matin</i> (CIII)	Douze poèmes	v. 12. [un léger décalage sur la droite suggère que B. souhaitait marquer une articulation de son poème]	538, 2771
	<i>Semaine théâtrale</i> , 1 ^{er} février 1852	v. 11-12. [le décalage visible dans <i>DP</i> est devenu un espace]	538, 2773
	Manuscrit adressé à Fernand Desnoyers	v. 24. [ce vers est étrangement séparé par un espace des vers qui le précèdent ; cette disposition sera reprise dans <i>F</i>]	539, 2775
	Hommage à C. F. Denecourt, 1855	v. 11-12. [espace entre ces deux vers n'est plus perceptible ; cette modification est certainement imputable au <i>prote</i>]	539, 2776-2777
		v. 24. [le vers est encore isolé]	539
	épreuve de 1857	v. 24. [le vers n'est plus mis en valeur par son isolement]	539, 2779
<i>Le Vin des chiffonniers</i> (CV)	<i>Journal d'Alençon</i> , 18 juin 1857	[B. revient ici à une version comptant le même nombre de vers (32) que dans ms. A,	560, 2821

		et semble renoncer (voir plus bas) à la distribution typographique en strophes de quatre vers, tout en gardant le même schéma de rimes plates repérable dans tous les états versifiés de ce poème.] Voir p. 560-562.	
<i>Une martyre</i> (CX)	épr. de 1857	sur la fin de <i>crépuscule</i> au vers 19, « est-ce l'«, ou le «, ou le trop d'espace qui va mal ? » (Espace sera resserré dans 1857.	2866
Titre de section « Révolte »	épr. I	[B. demande « ne serait-il pas mieux de mettre un peu plus d'espace ? » entre le titre et la note]	611, 2947
	épr. II	[l'espace reste le même entre le titre et la note]	611, 2948
<i>Les Litanies de Satan</i> (CXX)	épr de 1857	v. 45. « Enlevez Antienne / ne mettez rien, et laissez l'espace. »	2981
	la correction sur l'exemplaire donnée en 1860 à Bracquemond	v. 45-46. [B. ajoute dans l'espace ANTIENNE, puis biffe ce mot et le remplace par PRIÈRE]	633
<i>Lesbos</i> [II]	Épreuve des <i>Épaves</i>	[Les vers sont disposés à la suite, d'un seul tenant. Le signe « [» indique le début d'une nouvelle strophe.]	678
<i>Delphine et Hippolyte</i> [III]	1 ^{ère} épr.	v. 22. « trop d'espace dans les toutes premières lettres. »	3082
<i>Les Métamorphoses du vampire</i> [VII]	Épreuve des <i>Épaves</i>	[les vers sont disposés à la suite d'un seul tenant ; voir <i>Lesbos</i> . Mais ils ne sont pas divisés en strophes ou en parties.]	698
	<i>Épaves</i>	[dans <i>EE</i> un tiret indiquait implicitement une division ; ici, la division apparaît clairement.]	699
<i>La Voix</i> [XVII]	<i>Revue contemporaine</i> , 28 février 1861	[Sous la rubrique Poésie sont imprimés <i>La Voix</i> et <i>Le Calumet de paix</i> . Le poème est divisé en quatrains ; il le sera aussi dans <i>L'Artiste</i> .]	747, 3219-32 32
	Épreuve des <i>Épaves</i>	[Aucun espace]	
<i>À une malabaraise</i> [XX]	Le Présent, 15 décembre 1857	v. 4-5. B. introduit un espace.	3277

Annexe 2. La liste des variantes et des annotations dans les épreuves corrigées par Baudelaire concernant les guillemets

Titre du poème	Nature du texte	Numéro du Vers	[Notes de l' <i>Atelier</i>], « Note ou de variante de Baudelaire » et notre note	Page d' <i>Atelier</i>
<i>Bénédiction</i> (I)	épr. I	5	[addition d'un tiret avant l'ouverture des guillemets]	115, 1867
		6 - 16	[présence de guillemets retournés]	115, 1867-68
		9	[B. demande l'addition d'un tiret avant l'ouverture des guillemets. Demande refusée par PM]	115, 1868
		39 - 52	[présence de guillemets retournés]	115, 1869
		57	[addition d'un tiret avant l'ouverture des guillemets]	115, 1870
		58 - la fin	[présence de guillemets retournés]	115, 1870
		76	[B. demande s'il ne faut pas fermer les guillemets après <i>plaintifs</i> , mot suivi d'un point]	115, 1870
	épr. II	6-16	[les guillemets retournés sont encore présents. En regard de la strophe II, B. Remarque : « je crois de plus en plus que les guillemets sont de travers. »]	116, 1871-72
		39-52	[les guillemets sont encore présents]	116, 1873
		58 - la fin	[les guillemets sont encore présents]	116, 1874
		76	[les guillemets sont fermés après <i>plaintifs</i>]	117, 1874
	épr. III	6-16	[les guillemets retournés sont supprimés]	117, 1875-76
		39-52	[les guillemets retournés ont été supprimés]	118, 1877
		58 -la fin	[les guillemets retournés ont été supprimés]	118, 1878
	1857		[On notera que 1857 graphie <i>Poète</i> et supprime les guillemets renversés.]	118, 1879-82

<i>Châtiment de l'orgueil</i> (XVI)	1857	14	[aux v. 12-14, demande, raturée par PM, d'addition de guillemets à gauche (cf. CPI I, p.384 et 387) ; B ajoute :] « Et votre système de guillemets ? »	195, 2012
<i>Vampire</i> (XXXI)			Guillemets retournés dans l'épreuve en 1857, supprimé dans l'édition de 1857.	2130, 32
<i>Remords posthume</i> (XXXIII)	<i>Revue des Deux Mondes</i> , Épreuve de 1857, édition de 1857 et 1861	12-14	« Te dira : « Que vous sert, courtisane imparfaite, De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ? » — Et le ver rongera ta peau comme un remords. »	2141-45
<i>Semper eadem</i> (XL)	édition 1861		Le tiret, qui était absent dans la version de <i>Revue contemporaine</i> en 1860, apparaît après la clôture des guillemets.	2200
<i>Tout entière</i> (XLI)	1857		« Voilà une question de guillemets assez embarrassante. Le poète dit : <i>mon âme, tu répondis</i> (guillemets) et la réponse de l'âme (autre guillemets). Comme tout cela équivaut à : <i>Je répondis</i> , je serais d'avis de les supprimer tous, excepté ceux du Démon. »	273, 2206
<i>Que diras-tu ce soir...</i> (XLII)	épr. 1857	5	[B. propose d'insérer un « entre le tiret et « Nous ». Remarque : « autre <i>histoire</i> de guillemets, laissée à <i>vostra goût</i> . dans le cas de guillemets fermez à la fin de la pièce. mais si vous en mettez avant : <i>Nous</i> , laissez tout de même le tiret ». Malassis a biffé cette remarque, supprimé la barre placée entre le tiret et « Nous », et inscrit « bon » dans la marge à gauche.]	278, 2215
		12	B. insère « entre : et <i>Je</i> , ainsi qu'une virgule entre <i>belle</i> et <i>j'ordonne</i> [le « est accompagné de cette remarque : « Je suis décidément d'avis de ne pas mettre de guillemets avant le mot : <i>Nous</i> (5e vers, page précédente) d'autant plus qu'il en faut ici ; avant le <i>Je</i> et après <i>Madone</i> . »]	278, 2216

<i>Confession</i> (XLV)	épreuve de 1857	29 et 33	Suppression des guillemets ouvrants en début de vers, qui étaient présents dans la <i>Revue de Deux Monde</i> , le 1er juin 1855.	2244-45
<i>Le Chat</i> (LI)		24-25	Dans l'édition de 1861, Le tiret au début du vers 25 est remplacé par le blanc de la division en parties.	2295, 2298
<i>L'Âme du vin</i> (CIV)	<i>La République du peuple</i> 1851		Guillemets ouvrants au début de chaque vers dans le discours.	2795-97
<i>L'Amour et le crane</i> (CXVII)	manuscrit		Sans guillemets au début du discours, mais un tiret. : — Ce jeu.....	2937
	<i>Revue des Deux mondes</i> , 1er juin 1855		Sans tiret, mais avec des guillemets : « Ce jeu...	2938
	1ère, 2ème épreuve de 1857, édition de 1857 et 1861		Avec un tiret et des guillemets : — « Ce jeu. ;	2940
<i>Abel et Caïn</i> (CXIX)		24-25	Dans l'édition de 1861, Le tiret au début du vers 25 est remplacé par le blanc de la division en parties.	2967, 2971
<i>Le Rêve d'un curieux</i> (CXXV)	ms. 13 mars 1860	v.2,	« : « quel homme singulier ! » ? / — J'allais.... »	3021
		v.11-13	« Mais voilà qu'une idée étrange me glaça : / J'étais mort, ô miracle ! et la terrible aurore/ Avait lui... « Quoi ! me dis-je alors, ce n'est que ça ? » ».	3022
	ms. entre 13 et 18 mars 1860	v.2,	« : « quel homme singulier ! » ? / — J'allais.... »	3023
	<i>Revue contemporaine</i> , 15 mai 1860	v.2,	« : « Oh ! l'homme singulier ? » / — J'allais.... »	3025
	1861	v.2,	« : « Oh ! l'homme singulier ! » / — J'allais.... »	3027
<i>Le Voyage</i> (CXXVI)	placard de février 1859		Ajouts de guillemets : Qui chantent : « Par ici !..... /n'a jamais de fin ! » « Pour apaiser ton..... /ton Electre, »	3032

	<i>Revue Française</i> , 10 avril 1859	v.20, v.34, v.36,	Ajouts de guillemets : « Allons ! » « Ouvre l'œil ! » « Amour... gloire... bonheur ! » —	3033-34
	Édition de 1861		Partie IV et VI sont encadrés par guillemets v.104, le vers est encadré de guillemets	3041-43
<i>Delphine et Hippolyte</i> [III]	épr. I	v.25	[B. ajoute un tiret avant l'ouverture des guillemets]	681, 3082
		v.42	[B. ajoute un tiret avant l'ouverture des guillemets]	682, 3083
		v.60	[B. ajoute un tiret avant l'ouverture des guillemets]	682, 3084
		v.75	[ajout d'un tiret entre les deux points et l'ouverture des guillemets]	682, 3084
	épr d'Épave	v.75	[B. intercale un tiret entre les deux points et l'ouverture des guillemets ; ce tiret existait en 1857]	683, 3090
<i>Les Métamorphoses du Vampire</i> [VII]	épr. I	v.5	[« <i>Oui, j'ai</i> devient « <i>Moi, j'ai</i>]	698, 3127
		v.16	[<i>moi. »</i> devient <i>moi ! »</i>]	698, 3128
<i>La Voix</i> [XVII]	L'Artiste, 1er mars 1862	v.14	[<i>A cette belle voix je dis : Oui ! C'est</i> devient « <i>Tout de suite et toujours ! »</i> <i>criai-je. C'est</i>]	3231
	épr d'Épave	v.14	[« <i>Tout de suite et toujours ! »</i> . <i>C'est</i> devient <i>Je te répondis : « Oui ! douce voix » C'est</i>]. De plus, la correction de position de guillemets de clôture avant <i>douce</i> , qui ne sera pas réalisé en Épave avec raison.	3233

Annexe 3. La mise en page des poèmes en prose dans leur publication sur les revues et les presses

1855, *Fontainebleau. Hommage à C. F. Denecourt*, pp. 73-80.

Le Crépuscule du soir et *La Solitude* (Avec deux poèmes en vers qui les précèdent, sous le titre « Les Deux Crépuscules ». Ils possèdent entre les paragraphes un espacement dont la largeur est celle d'une ligne, comme tous les poèmes en vers de ce recueil poétique. Les proses des autres auteurs ne comportent pas cet espacement.)

1857, le 24 août, *Le Présent : Revue hebdomadaire de la littérature et des beaux-arts*, pp. 284-290.

Le Crépuscule du soir, *La Solitude*, *Les Projets*, *L'Horloge*, *La Chevelure* et *L'Invitation au voyage* (Sous le titre « Poèmes nocturnes », sans espacement entre les paragraphes.)

1861, le 1^{er} novembre, *Revue fantaisiste*, pp. 323-334.

Le Crépuscule du soir, *La Solitude*, *Les Projets*, *L'Horloge*, *La Chevelure*, *L'Invitation au voyage*, *Les Foules*, *Les Veuves* et *Le Vieux Saltimbanque* (Sous le titre de « Poèmes en prose », avec un double espacement à moins d'une ligne, qui n'existe pas dans les proses des autres auteurs, sauf celle concernant l'annonce du décès d'un ami littéraire.)

1862, les 26 et 27 août, le 24 septembre, *La Presse*.

20 poèmes en prose [ceux numérotés aujourd'hui de 1 à 20] (Sous le titre de « Petits Poèmes en prose », sans espacement.)

1863, le 10 juin, *Revue nationale et étrangère*, pp. 386-389.

Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire et *La Belle Dorothee* (Sous le titre de « Petits Poèmes en prose », sans espacement.)

1863, le 14 juin, *Le Boulevard*, p. 3.

I [qui sera nommé *Les Bienfaits de la lune*] et II *Laquelle est la vraie ?* (« POEMES EN PROSE », sans espacement avec la signature de « CHARLES BAUDELAIRE ».)

1863, le 10 octobre, *Revue nationale et étrangère*, pp. 506-510.

I : *Une Mort héroïque* et II : *Le Désir de peindre* (Sous le titre de « Petits poèmes en prose ». Sans espacement entre les paragraphes.)

1863, le 10 décembre, *Revue nationale et étrangère*, pp. 340-342.

Le Thyrses (A Franz Liszt), Les Fenêtres et Déjà! (Sous le titre de « Petits Poèmes en prose », signature « CH. BAUDELAIRE », sans espacement.)

1864, le 7 février, *Le Figaro*.

La Corde, Le Crépuscule du soir, Le Joueur généreux et Enivrez-vous (Sous le titre de « Le Spleen de Paris. Poèmes en prose ». Sans espacement.)

1864, le 14 février, *Le Figaro*.

Les Vocations et Un Cheval de race. (Avec espacement subtil.) [Cet espacement est-il motivé par la mise en page spécifique ?]

***1864, le 28 mai, *La Semaine de Cusset et de Vichy* : Les Vocations [Nous n'avons pas encore trouvé l'original]

1864, le 2 juillet, *La vie parisienne*, p. 377.

Les Yeux des pauvres (Sans titre général ni signature, avec un espacement très subtil comme le texte qui le précède.)

1864, le 13 août, *La vie parisienne*, p. 464.

Les Projets (Sans titre général, avec signature de « C. B. », sans espacement, mais avec un interligne un peu plus large que dans les autres textes [par hasard ?].)

1864, le 1^{er} novembre, *Artiste*, pp. 209-211.

Une Mort héroïque, La Fausse Monnaie, La Corde (Sans espacement. Le 15 septembre, pp. 134-135., il y a aussi des poèmes en prose par Henri Cazalis, qui ressemblent beaucoup, avec ce thème de la recherche de l'infini, à ceux du Baudelaire en 1857, comme *La Chevelure*. Pour ces poèmes en prose, il y a un espacement.)

1864, le 25 décembre, *Revue de Paris*, pp. 49-54.

Les Yeux des pauvres, Les Projets, Le Port, Le Miroir, La Solitude et La Fausse Monnaie (Sans espacement.)

1865, le 21 juin, *L'Indépendance belge*, p. 3.

Les Bons Chiens (A M. Joseph Stevens) (Sans espacement, avec la signature de CHARLES BAUDELAIRE, le titre de « Variété » et une petite présentation¹.)

¹ « Nous donnons à nos lecteurs un curieux morceau / inédit, composé par M. Charles Baudelaire, à l'occa- / sion d'un gilet qui lui avait été donné par M. Joseph / Stevens, sous la condition qu'il écrivait quelque chose / sur les chiens des pauvres. // Dans quelques lignes de ce poèmes en prose, rela- / tives aux chiens du saltimbanque, le lecteur recon- / naîtra la description sommaire d'un des meilleurs / tableaux du peintre. »

1866, le 1^{er} juin, *Revue du XIX^e siècle*, pp. 494-497.

I : *La fausse monnaie* et II : *Le Diable* (Sans espacement. Sous le titre de « PETITS POEMES LYCANTHROPES ».)

1866 le 12 juin, *L'Événement*, p. 3.

La Corde (Sous le titre de « LE SPLEEN DE PARIS ». Avec un espacement, d'une largeur régulière d'environ une moitié de ligne. D'autres textes de ce journal possèdent aussi parfois un espacement subtil.)

1866, le 27 octobre, *La Petite revue*, pp. 166-168.

Les Bons Chiens (Sans espacement. Le texte est suivi d'une présentation du poète et du poème (pp. 168-171), imprimée en plus grandes lettres [sans doute parce que le poème était déjà paru dans une autre revue].)

***1866, le 4 novembre, *Le Grand journal*. [apparemment indisponible à BNF]

1867, le 31 août, *Revue nationale et étrangère*, pp. 105-106.

Les Bons Chiens (Sans espacement.)

1867, le 7 septembre, *Revue nationale et étrangère*, 2^e série, vol. I, n^o 6, pp. 137-138.

L'Idéal et le réel [qui sera nommé *Laquelle est la vraie ?*]. (Sans titre général, avec signature de CH. BAUDELAIRE, sans espacement.)

1867, le 14 septembre, *Revue nationale et étrangère*, p. 154.

Les Bienfaits de la lune (Sans espacement ; suivi par une étude sur le poète, pp. 162-166.)

1867, le 21 septembre, *Revue nationale et étrangère*, pp. 181-183.

Portraits de maîtresses (Sans espacement.)

1867, le 28 septembre, *Revue nationale et étrangère*, p. 212.

Anywhere out of the world (Sans espacement.)

1867, le 11 octobre, *Revue nationale et étrangère*, p. 258.

Le Tir et le cimetière (Sans espacement.)

Bibliographie

« Le principe de choix de cette bibliographie »

Il existe de nombreux ouvrages écrits en japonais qui se consacrent aux études baudelairiennes et l'auteur de cette thèse leur doit beaucoup pour former sa connaissance sur ce poète. Néanmoins, nous nous bornons pour la bibliographie à présenter seulement les ouvrages écrits en français et en anglais.

Même en se limitant de telle manière, il serait encore impossible de citer tous les travaux précédents portant sur Baudelaire. Cette bibliographie présente donc surtout ceux qui concernent *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, étant donné que la visée de notre travail consiste dans la mise au point de certains aspects de la poétique de ce poète. Il est donc possible que le lecteur trouvera qu'il manque, par exemple, certains ouvrages importants qui portent sur la critique d'art. Également, nous n'avons pas inclus dans le corpus, sauf quelques ouvrages magistraux, les travaux qui datent avant 1957, qui correspond au centenaire de la publication des *Fleurs du Mal*. En revanche, nous attachons le plus d'importance possible aux critiques d'après 1990.

I. Œuvres de Baudelaire

Toutes nos références sont empruntées, sauf indication contraire, aux éditions des *Œuvres complètes* et de la *Correspondance* établies par Claude Pichois, ainsi qu'à *L'Atelier de Baudelaire « Les Fleurs du Mal »*, édition diplomatique établie par Claude Pichois et Jacques Dupont, avec les abréviations suivantes :

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

CP I et II : Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », t. I-II, 1973.

Atelier : Charles Baudelaire, *L'Atelier de Baudelaire « Les Fleurs du Mal »*, édition diplomatique par Claude Pichois et Jacques Dupont, 4 tomes, Champion, 2005.

Nous avons eu recours également aux éditions suivantes :

Les Fleurs du Mal :

Les Fleurs du Mal, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942.

Les Fleurs du Mal, éd. Antoine Adam, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1961.

Les Fleurs du Mal, éd. Max Milner, Imprimerie Nationale, 1978.

Les Fleurs du mal, éd. Jacques Dupont, Garnier-Flammarion, 1999.

Les Fleurs du Mal, éd. John E. Jackson, Librairie générale française, coll. « Livre de poche classique », 1999.

Le Spleen de Paris (ou Petits Poèmes en prose) :

Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), éd. Daniel Rops, Société les belles lettres, 1952.

Petits Poèmes en prose, éd. Henri Lemaître, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1962.

Petits Poèmes en prose, éd. Marcel A. Ruff, Garnier-Flammarion, 1967.

Petits Poèmes en prose, éd. Robert Kopp, Corti, 1969.

Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose, éd. Max Milner, Imprimerie nationale, 1979.

La Fanfarlo, Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose, éd. David Scott et Barbara Wright, Flammarion, 1987.

Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose, éd. Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2003.

La correspondance :

Études baudelairiennes, IV-V, « Lettres à Baudelaire », publiées par Claude Pichois, Neuchâtel : À la Baconnière, 1973.

Nouvelles lettres, éd. Claude Pichois, Fayard, 2000.

Autres ouvrages de Baudelaire :

Curiosités esthétiques. L'Art romantique, éd. Henri Lemaitre, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986.

Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, éd. André Guyaux, Gallimard, 1986.

Salon de 1859 [Texte imprimé] : texte de la "Revue française", établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur "Baudelaire critique de l'art contemporain", éd. Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers, H. Champion, 2006.

II. Recherches spécialisées sur Baudelaire

II-1. Ouvrages collectifs sur Baudelaire

Signalons d'abord l'existence de deux revues de l'étude baudelairienne :

Études baudelairiennes, publiées sous la direction de Marc Eigeldinger, Robert Kopp et Claude Pichois, puis de Marc Eigeldinger, et Claude Pichois, Neuchâtel : À la Baconnière, 1969-1991.

Année Baudelaire, n° 1 à 5, directeurs John E. Jackson et Claude Pichois, Klincksieck, 1994-2000. – À partir du n° 6, 2002, les éditions Honoré Champion reprennent la revue ; mêmes directeurs auxquels s'ajoute Jean-Paul Avicé.

Et nous classons ci-dessous dans l'ordre chronologique les autres ouvrages collectifs sur Baudelaire depuis 1957 :

Revue des sciences humaines, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957.

Revue d'Histoire Littéraire de la France, avril-juin 1967. (Réédition : *Baudelaire*, Armand Colin, 1970.)

Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968.

Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal, Ellipses, 1984.

Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989.

Europe, n° 760-761, Août-Septembre 1992.

Dix études sur Baudelaire, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993.

Baudelaire : nouveaux chantiers, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du septentrion, 1995.

Understanding « Les Fleurs du Mal » : critical readings, édité par William J. Thompson, Vanderbilt University Press, 1997.

Lectures des « Fleurs du Mal », sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Lire « Les Fleurs du Mal », textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2002.

Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal », textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003.

Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Magazine littéraire, n° 418, Mars 2003, « Baudelaire ».

1857 : Baudelaire et « Les Fleurs du Mal », éd. Pierre Brunel et Giovanni Dotoli, Schena Editore, 2007.

II-2. Ouvrages et Articles sur Baudelaire

- ABE Yoshio, « Baudelaire et la peinture réaliste », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, mars 1966, pp. 204-214.
- , « Baudelaire et Maxime Du Camp », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, pp. 273-285.
- , « Baudelaire face aux artistes de son temps », *Revue d'histoire de l'art*, n° 4, 1969, pp. 85-89.
- ANDERSON Matthew, « Baudelaire's "fatal" poetics », *Romance notes*, vol. 44, n° 3, Spring 2004, pp. 275-282.
- ANTOINE Gérald, « Pour une explication "stylistique" du gouffre baudelairien », *Le Français moderne*, XXX, n° 2, avril 1962 pp. 81-98.
- , « Classicisme et modernité de l'image dans *Les Fleurs du Mal* », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 5-12.
- , « Expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du Mal* », in *Études baudelairiennes*, n° 8, 1976, pp. 9-45.
- , « Deux variations sur un thème baudelairien », dans *Vis-à-vis ou le double regard critique*, Presses Universitaires de France, 1982, pp. 139-208.
- ANTOINE Gérald et PICHOS Claude, « Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 7-34.
- ASSOUN Paul-Laurent, « Misère maternelle et beauté de l'Ange : pour une psychanalyse du spleen baudelairien », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 97-111.
- AUERBACH Erich, « The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du Mal* », [texte allemand : Vier Untersuchungen zur Geschichte des Französischen Bildung, Bern, Francke, 1951, pp. 107-127.], dans *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books ; réédition : Peter Smith, Gloucester, Massachusetts, 1973, pp. 201-226.
- AURAIX-JONCHIERE Pascale, « Baudelaire et les déités de l'ombre », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 163-174.
- AUSTIN Lloyd James, *L'univers poétique de Baudelaire – symbolisme et symbolique*, Mercure de France, 1956, 354p.
- , « Baudelaire et l'énergie spirituelle », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 35-42.
- , « Baudelaire et Delacroix », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 13-24.
- AVICE Jean-Paul, « Baudelaire et le présent profond de Paris », *Europe*, n° 760-761, août-septembre 1992, pp. 31-45.

- , « Histoire d'auréole ou le sacrifice de la beauté », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 17-26.
- , « La théologie usée de Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 81-90.
- , « Note sur l'exemplaire des *Paradis artificiels* annoté par Baudelaire pour ses conférences à Bruxelles en mai 1864 », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 240-245.
- BABUTS Nicolae, « Baudelaire's "Le Mauvais Vitrier" and "Mademoiselle Bistouri" », *Symposium*, XLIX, n° 3, automne 1995, pp. 179-189.
- BADESCO Luc, « Baudelaire et la revue *Jean Raisin* », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », janvier-mars 1957, pp. 55-88.
- BAILLY Jean-Christophe, « Harmony in red and green : un tableau de Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 123-131.
- BANDY, « Edgar Poe et la dédicace des *Fleurs du Mal* », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 97-100.
- BANDY W. T., « L'universalité de Baudelaire », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 25-30.
- BARBÉRIS Marie-Anne, « *Spleen et Idéal* : le mal et la beauté », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 29-33.
- BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques* [1964], Seuil, coll. « Points », 1981, pp. 44-50.
- BAUER Franck, « Le Poème en prose, un joujou de pauvre ? Sur la genèse et la signification d'un "Spleen de Paris" », *Poétique*, n° 109, février 1997, pp. 17-37.
- BEILHARZ Richard, « Fantaisie et Imagination chez Baudelaire, Catherine Crowe et leurs prédécesseurs allemands », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 31-40.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Interlignes : Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, t. I et III, 1988-1996. (« Deux "Crépuscule du soir" de Baudelaire », t. I, pp. 87-104. « Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose* : "Mademoiselle Bistouri" et la chirurgie des âmes », t. III, pp. 41-58.)
- BÉNICHOU Paul, « Le Satan de Baudelaire », in « *Les Fleurs du mal* » : *Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 9-24.
- BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Payot, 1982.
- , *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après édition originale établie par Rolf Tiedemann, Les Éditions du Cerf, 1989.
- BENOÎT Éric, « Extraire la beauté du Mal ? », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 71-90.
- BÉRAT-ESQUIER Fanny, *Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire*, Thèse de 3^e Cycle en Lettres modernes sous la direction de Madame Sylvie Thorel-Cailleteau, l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2006, 473p.
- BERCOT Martine, *La seconde esthétique de Baudelaire*, thèse en doctorat, Université Sorbonne, 5 volumes, 1983. [cote : TMC 90-7 ; W 4= 1983-27-<1 À 5>]
- , « La seconde esthétique de Baudelaire », *L'Information littéraire*, novembre-décembre 1984,

- pp. 204-211.
- , « 1857 : poème et contre-poème », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 285-303. (Voir aussi pp. 314-315.)
- , « “Nouvelles Fleurs du Mal” : idéalisme et désillusion », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 41-54.
- , « Miroirs baudelairiens », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 113-136.
- BERGER Anne, « “À une mendicante rousse” : variations sur le don du poème », in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 315-330.
- BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- BERSANI Leo, *Baudelaire et Freud*, traduit de l'anglais par Dominique Jean, éditions du Seuil, 1981.
- BERTRAND Jean-Pierre, « Une lecture médiatique du *Spleen de Paris* », in *Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, Nouveau monde édition, 2004, pp. 329-337.
- BERTRAND Jean-Pierre et DURAND Pascal, « Entre Gautier et Du Camp. D'une dédicace à l'autre : la position des *Fleurs du Mal* », in *Lire “Les Fleurs du Mal”*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 239-257.
- , *Les poètes de la modernité : De Baudelaire à Apollinaire*, Seuil, coll. « Points », 2006, 336p.
- BIARD Jean-Dominique, « Baudelaire, son Spleen et son couvercle », *French Studies Bulletin*, n° 22, printemps 1987, pp. 9-12.
- BIGEL Jean-Pierre, « *Les Bijoux* : poème condamné des *Fleurs du Mal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 91-93.
- , « La beauté : essai », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 95-96.
- BLANCHOT Maurice, « L'échec de Baudelaire », dans *La Part du feu*, Gallimard, 1949, pp. 137-156.
- BLIN Georges, *Baudelaire*, Gallimard, 1939.
- , *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948.
- , *Annuaire du Collège de France*, 1966-1967, pp. 483-487 ; 1967-1968, pp. 523-529 ; 1968-1969, pp. 523-528.
- , « Fleurs de l'impossible », *Revue des Sciences humaines*, 1967, pp. 461-466.
- BOMBARDE Odile, « Yves Bonnefoy et Baudelaire : la nuée aperçue aux limites de la parole », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 221-232.
- BONENFANT Luc, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose ». *Romantisme*, n° 123, pp. 41-51. (Mention de Baudelaire à p. 42.)
- BONEU Violaine, « Une lecture des *Bons Chiens* », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 49-68.
- BONFANTINI Mario, « Baudelaire et Stendhal », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 41-48.
- BONNEFOY Yves, « *Les Fleurs du Mal* » in *L'Improbable*, Mercure de France, 1956 ; repris chez

- Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- , « La septième face du bruit », *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 5-19.
- , « *La Belle Dorothée* ou Poésie et Peinture », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 11-24.
- BORDAS Éric, « Fantaisie ponctuante de tirets ponctuels dans les “Essais & Nouvelles” de 1846-1847 de Baudelaire », *La Licorne*, 52, « La Ponctuation », 2000, pp. 145-154.
- , « L'expression métaphorique dans *Les Fleurs du mal* », in *Lectures des “Fleurs du Mal”*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 143-157.
- BOREL Jacques, « Notes sur Baudelaire et l'aveu », *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 99-105.
- BÖSCHENSTEIN Bernard, « Stefan George et Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 61-72.
- BOULGAULT Laurence, « Espace moderne et poéticité dans *Le Spleen de Paris* », *Le Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 212-213, octobre 1996-mars 1997, pp. 53-86.
- , « Constructions détachées attributives dans quelques poèmes des *Fleurs du Mal* », *Revue romane*, n° 39.2, 2004, pp. 239-256.
- BOURDIEU Pierre, « Extra-ordinaire Baudelaire », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 279-288.
- BRAGUE Rémi, *Image vagabonde : Essai sur l'imaginaire baudelairien*, Les Éditions de la transparence, 2008.
- BRODA Martine, « Jouve ou Baudelaire », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du septentrion, 1995, pp. 193-203.
- BROMBERT Victor, « Clausturation et Infini chez Baudelaire », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 49-59.
- , « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire (*Spleen, LXXV*) », *Romantisme*, 6, 1973, pp. 29-37.
- , « *La Chevelure*, ou la volonté de l'extase », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 61-69.
- BRUNEL Pierre, « “Lesbos” », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 85-92.
- , *Les Fleurs du Mal – entre « fleurir » et « défleurir »*, Du temps, 1998, 208 p.
- , « Du “Vin des amants” à “La Mort des amants” », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 103-114.
- , « Baudelaire et “l'homme d'Ovide” », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 189-210.
- , *Baudelaire et le puits des magies*, éditions Corti, 2003.
- , « Le chant du côté gauche : *Fleurs du Mal* et *Fleurs de l'Enfer* », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 9-24.
- BRUNET Claire, « Une réticence baudelairienne : Géricault », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 51-66.
- BURTON Richard D. E., *The Context of Baudelaire's “Le Cygne”*, Durham, University of Durham, 1980.
- , *Baudelaire in 1859 : a study in the sources of poetic creativity*, Cambridge : New York ;

- Melbourne : Cambridge University Press, 1988.
- , « Destruction as Creation : *Le Mauvais Vitrier* and the Poetics and Politics of Violence », *Romantic Review*, January 1992, pp. 297-322.
- , « Assommons les pauvres ! : entre le tu et le vous », *Bulletin baudelairien*, décembre 1993, pp. 74-80.
- BUVIK Per, « Jules de Gaultier et Baudelaire », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 25-40.
- CABANÈS Jean-Louis, « *Les Fleurs du Mal* et les métaphores du sublime », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 43-56.
- CAMPARIO Jean-François, « Baudelaire aux ciels de Boudin, une lecture profonde et ambiguë », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 25-54.
- CAMPION Pierre, « L'obsession de la peinture (« Un fantôme » de Baudelaire) », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 303-314.
- CARGO Robert T., « Baudelaire's *L'Étranger* as parlor game », *Nineteenth Century French Studies*, 8, 1-2, Fall-Winter 1979-1980, pp. 76-78.
- CARNER-NOULET É., « D'un seul poème », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 61-65.
- CARPENTER Scott, « The Esthetic Mask : Irony and Allegory in Baudelaire's *Spleen de Paris* », dans *Acts of fiction : Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire*, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 125-148.
- CASSAGNE, Albert, *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*, Hachette, 1906. Réédité, Genève : Slatkine Reprints, 1982.
- CELLIER Léon, « Baudelaire et l'enfance », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 67-77.
- , *Baudelaire et Hugo*, José Corti, 1970.
- CHAMBERS Ross, « "L'art sublime du comédien" ou le regardant et le regardé », *Saggi et Ricerche di Letteratura Francese*, vol. XI, 1971, pp. 191-260.
- , « Baudelaire et l'espace poétique : à propos du *Soleil* », dans *Le Lieu et la formule, hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel : A la Baconnière, 1978, pp. 111-120.
- , « Seeing and Saying in Baudelaire's "Les Aveugles" », in *Pre-Text, Text, Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, éd. Robert L. Mitchell, Ohio State University Press, 1980, pp. 147-156.
- , « "Je" dans *Les Tableaux parisiens* de Baudelaire », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 9.1-2, 1980-1981, pp. 59-68.
- , « Du temps des "Chats" au temps du "Cygne" », *Œuvres et critiques*, IX, n° 2, 1984.
- , « Baudelaire et la pratique de la dédicace », *Saggi et ricerche di Letteratura Francese*, 24, 1985, pp. 121-140.
- , « Are Baudelaire's "Tableaux parisiens" about Paris ? », dans *On referring in literature*, ed. Anna Whiteside et Michael Issacharoff, Bloomington : Indiana University Press, 1987,

- pp. 95-110.
- , « Qui perd gagne : ou comment je n'ai écrit aucun de mes livres sur Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 55-68.
- , « Four ways to meddle with subjectivity : French lyric poetry since Baudelaire », *Australian Journal of French Studies*, n° 41.3, 2004, pp. 10-25.
- CHARNET Yves, « Hystéries de l'homme nerveux : à propos du "Mauvais vitrier" », in *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 106-110.
- , « Baudelaire / Paris : Une impossible intimité », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 71-80.
- , « Baudelaire ou le silence des images », *Esprit*, n° 212, juin 1995, pp. 29-36.
- , « *La Profondeur et l'Infini* : l'imagination baudelairienne selon Michel Deguy », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 235-243.
- , « Baudelaire écrivain du visuel », *Dix-Neuvième Siècle*, n° 23, juin 1996, p. 84-85. (Résumé de thèse.)
- , « "L'organe rajeunit les fleurs" : lettre à Claude Pichois », in « *Les Fleurs du mal* » : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 41-52.
- CHESTERS Graham, « The transformation of a prose-poem : Baudelaire's "Crépuscule du soir" » in *Baudelaire, Mallarmé, Valéry – New Essays in honor of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982, pp. 24-37.
- CLAISSE Bruno, « "La pratique naturaliste de l'artifice" dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 129-142.
- COBLENCÉ Françoise, « Baudelaire, sociologue de la modernité », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 11-36.
- COLLOT Michel, « Horizon et esthétique », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 267-277.
- , « Le cœur-espace : aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal* », *Alea*, vol 9, n° 1, 2007, pp. 13-33.
- COMBE Dominique, « *Régions de la poésie pure...* », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 31-42.
- , « Le "poème épique moderne" », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 25-44.
- , « Le "poème épique condamné" : Baudelaire, Hugo et Poe », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 52-64.
- , « L'universel reportage... : nul n'échappe décidément au journalisme », *Recherches et travaux*, n° 65, 2004, pp. 125-135.
- COMPAGNON Antoine, « Baudelaire devant l'éternel », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 71-111.
- , « Le rire énorme de la mer », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 63-74.
- , *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

- CORNULIER Benoît de, « Métrique des *Fleurs du Mal* », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 55-76.
- , « Pour l'analyse du sonnet dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 197-236.
- CULLER Jonathan, « “C'est le diable qui tient les fils” », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 61-84.
- DEGUY Michel, « L'esthétique de Baudelaire », *Critique*, août-septembre, 1967, pp. 695-717.
- , « Pour piquer dans le but, de mystique nature », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 113-124.
- DELCROIX Maurice et GEERTS Walter, « *Les Chats* » de Baudelaire : une confrontation de méthodes, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 1980.
- DÉRIEUX Henri, « La plasticité de Baudelaire et ses rapports avec Théophile Gautier », *Mercure de France*, tome 123, n° 463, 1^{er} octobre 1917, pp. 416-431.
- DERRIDA Jacques. *Donner le temps. La Fausse monnaie*, Galilée, 1991, 221p.
- DESSPORTES Marcel, « Baudelaire. Exégèses et coordonnées », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 19-28.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, 1991. 158p. (Comprend une explication d'*Abel et Caïn*.)
- DÉTRIE Catherine, « L'apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* : stratégies textuelles et modalités de saturation de la place allocutive », *L'Information grammaticale*, n° 96, janvier 2003, pp. 35-39.
- DI MAIO Mariella, « La chaire, la mort et le diable... », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 65-80.
- DISEGNI Silvia, « Les poètes journalistes au temps de Baudelaire », *Recherches et travaux*, LXV, 2004, pp. 83-98.
- DOMINICY Marc, « La genèse du “Guignon” », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 239-267.
- DROST Wolfgang, « De la critique d'art baudelairienne », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 79-88.
- DU BOUCHET André, *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle, 1993.
- DUFOUR, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal* », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 135-148.
- DUPONT Jacques, « Sur quelques avatars des études baudelairiennes », *Bulletin baudelairien*, n° 33-2, 1999, pp. 42-52.
- , « Le terreau des *Fleurs* : remarques sur quelques réécritures baudelairiennes », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 61-84.
- DUSSAUSOY Annick, FONTAINE Guy et URBAN Marie-Claude, « Métrique, versification et diction dans *Spleen et Idéal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 55-67.
- EDWARD Michael, « Magie, prosodie, mystère », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 25-44.

- EIGELDINGER Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel : A la Baconnière, 1952.
- , « André Breton : lecteur de Baudelaire », in *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 111-122.
- ENGELKING Ryszard, « Encore une hottée. Notes sur *Le Spleen de Paris*, II », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 155-163.
- ELIOT T. S., « Baudelaire », dans *Selected Essays*, Faber and Faber Limited, 1932, édition de poche, 1999, pp. 419-430.
- FAIRLIE Alison, « Quelques remarques sur *Les Petits Poèmes en prose* », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 89-97.
- FENAUX Jean-Paul, « Les misères de la beauté et la beauté rêvée », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 15-18.
- , « *Spleen et Idéal* : lexique et thématique », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 69-78.
- FERRAN André, *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933.
- FISCHER Martine, « De la pratique du billet : Baudelaire et ses correspondants », in *Penser par lettre*, éd. Benoît Melançon, Québec : Fides, 1998, pp. 75-88.
- FLOTTES Pierre, « Les deux procès des *Fleurs du Mal* », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 101-110.
- FONGARO Antoine, « Sources de Baudelaire », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 89-96.
- FORMENTELLI Georges, « Le Plaisant », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 139-155.
- FRAISSE Luc, « Marcel Proust commente *Les Fleurs du Mal* », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 257-270.
- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, [édition originale : *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956], traduit par Michel-François Demet, Librairie générale française, coll. « Le Livre de Poche », 1999.
- FRÖLICHER Peter, « Du vertige au souvenir. Configuration spatiales dans “Harmonie du soir” de Charles Baudelaire », in *Espaces du texte... recueil d'Homages pour Jacques Geninasca*, Boudry-Neuchâtel : A la Baconnière, 1990, pp. 217-224.
- , « Le Désir de peindre : Une poétique en acte », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 31-48.
- FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, 1947.
- FÜGLISTER Robert L., « Baudelaire et le thème des bohémiens », in *Études baudelairiennes*, t. II, Neuchâtel : À La Baconnière, 1971, pp. 99-143.
- GALAND René, *Baudelaire : poétique et poésie*, A. Z. Nizet, 1969.
- GARAMPON Arlette, « Documentation pédagogique, Un exercice de commentaire composé en classe de Première : *Les Fenêtres* », *Information littéraire*, n° 28-4, 1976, pp. 178-186.
- GARDES TAMINE Joëlle, « Rhétoriques et prosodies », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 183-196.

- GASARIAN Gérard, « La Figure du poète hystérique ou l'allégorie chez Baudelaire », in *Poétique*, n° 86, 1991, pp. 177-191.
- , « Diptyque parisien », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 57-70.
- , *De loin tendrement : Étude sur Baudelaire*, Champion, « Romantisme et Modernité 3 », 1996.
- , « Révolutions du récit chez Baudelaire », *Poétique*, n° 110, avril 1997, pp. 203-224.
- , « “Nous” poétique et “moi” biographique chez Baudelaire », *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, pp. 217-231.
- , « De quelques allégories baudelairiennes », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 85-104.
- , « Les petites nuages en prose », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 69-86.
- GAUDARD François-Charles, *Contribution à l'analyse des discours littéraires : exploration stylistique de l'espace poétique baudelairien*. 2 vol, Université Toulouse II, thèse, 1989, 1363p.
- , « Les cadres de l'ivresse ou la méditation des objets d'art dans la poésie baudelairienne », in *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, éd. Andrée Mansau, Toulouse, Presse Universitaire du Murail, 1999, pp. 21-41.
- , « De l'étude du style dans un texte littéraire : exercices », *Champs du signe*, n° 1, 1991, pp. 67-83. (Analyse sur *L'Étranger* et *Le Gâteau*.)
- GAUTIER Théophile, « Charles Baudelaire », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Michel Lévy Frère, 1868, pp. 1-75.
- GEORGE Ferdinande M. De, « The Structure of Baudelaire's *Petits poèmes en prose* », *L'Esprit créateur*, vol. 13, n° 2, 1973, pp. 144-153.
- GIUSTO Jean-Pierre, « La poésie de Charles Baudelaire : une naissance au secret », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 177-185.
- GODFREY Sima, « Baudelaire's Windows », *L'Esprit Créateur*, n° 22-4, 1982, pp. 83-100.
- GOUDLBORNE Russel, « The sound of Silence... Points de suspension in Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* », *Australian Journal of French Studies*, XXXVI, n° 2, 1999, pp. 200-213.
- GOUREAU Jean-Baptiste, « L'Ironie à l'œuvre (à propos de quelques coïncidences énigmatiques entre *les Fleurs du Mal* et *les Paradis artificiels*) », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 29-39.
- GREEN André, « La religion (travestie) de Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 55-80.
- GRIENER Pascal, « Un dangereux pionnier », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 37-54.
- GROJNOWSKI Daniel, « De Baudelaire à Poe, l'effet de totalité », *Poétique*, n° 105, février 1996, pp. 101-109.
- , « L'“américanisme” des *Fleurs du mal* : le Baudelaire de Laforgue », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 81-94.
- GUÉGAN Stéphane, « Naïveté et modernité autour de 1846. Baudelaire lecteur de Gautier ? », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 103-122.
- , « À propos d'Ernest Christophe : d'une allégorie l'autre », in *Les Fleurs du mal : Actes du*

- colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 95-106.
- GUILLERM Jean-Pierre, « L'emprise des traditions critiques dans les *Salons* de Charles Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 67-82.
- GUYAUX André, « *Les Fleurs du Mal* et *Les Vieilles Plaies* », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 197-212.
- , « Baudelaire et Victor Hugo », dans *Georges Sand et son temps, hommage à Ammarosa Poli*, textes recueillis par Elio Mosele, Genève, Slatkine, 1994, 3 tomes, t. I, pp. 143-156.
- , « Les variantes et la mécanique du vers », *Romantic Review*, 86, n° 3, mai 1995, pp. 463-472.
- , « “Ce Poète si profondément germanique …” : le Baudelaire de Paul Bourget », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 133-144.
- , « Une lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis », *L'Année Baudelaire*, n° 5, 1999, pp. 91-98.
- , *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des « Fleurs du mal » : 1855-1905*, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 1143 p.
- , « Baudelaire et l'éloge en vers » in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Presses Universitaires de Nancy, 2008, pp. 359-365.
- HADDAD Michèle, « Baudelaire et Courbet. Quelques précisions », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 35-50.
- HADLOCK Philip G., « Baudelaire's Réalisme and the paralexicon of the other world », *Romance notes*, vol. 39, n° 2, Winter 1999, pp. 115-122.
- , « The Other Other : Baudelaire, Melancholia, and the Dandy », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 30.1-2, 2001-02, pp. 58-67.
- HARRINGTON Karen A., « Fragmentation and Irony in *Les Fleurs du Mal* », *Nineteenth-Century French Studies*, 20.1-2, 1991-1992, pp. 177-186.
- HENNINGER Véronique, « L'œil baudelairien », *Orbis Litterarum*, vol. 50, n° 2, 1995, pp. 81-102.
- HÉRISSON Charles D., « L'imagerie antique dans *Les Fleurs du Mal* », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 99-112.
- HIDDLESTON J. A., *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, Oxford University Press, 1987.
- , « Baudelaire et le temps du grotesque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 269-283.
- , « Baudelaire et l'art du souvenir », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 187-196.
- , « Les Poèmes en prose de Baudelaire et la caricature », *Romantisme*, XXI, n° 74, 1991, pp. 57-64.
- , « Baudelaire au miroir », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 175-186.
- , « Meryon, Boudin, Guys et *Le Spleen de Paris* », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 87-104.
- HIROTA Daichi, « Le blanc dans le vers baudelairien : développement et amplification dans l'édition de

- 1861 », *Étude de langue et littérature françaises*, Japon, Tokyo, n° 91, 2007, pp. 35-51.
- , « La pluralité du « je » dans la poésie baudelairienne », *Gallia*, Japon, Osaka, n° 46, 2007, pp. 1-8.
- , « Les deux *Horloges* en prose et en vers : pour une étude génétique de la poésie de Baudelaire entre 1857 et 1862 », *Gallia*, Japon, Osaka, n° 48, 2009, pp. 41-50.
- , « La mise en page des *Fleurs du Mal* : réflexions sur la ligne de blanc et les marges », *Études de Langue et Littérature Françaises, Japon*, n° 97, 2010, pp. 61-76.
- , « La poétique de la fenêtre chez Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 13-14, 2011, pp. 197-212.
- , « La transgression du discours lyrique chez Baudelaire », *Études de Langue et Littérature Françaises*, Japon, n° 99, 2011, à paraître.
- HUBERT Judd David, *L'esthétique des « Fleurs du Mal » : Essai sur l'ambiguïté poétique*, 1956, réimprimé, Genève : Slatkine Reprint, 1993.
- IWAKIRI Shoichiro, « Le notable poétique d'une voix », in *Baudelaire et les formes poétiques*, La Licorne, 2008, pp. 53-64.
- JACKSON John E., *La Mort Baudelaire, essai sur Les Fleurs du mal*, Neuchâtel : A la Baconnière, 1982.
- , « Baudelaire », dans *La question du moi*, Thèse de l'Université de Genève, Neuchâtel : A la Baconnière, 1978, pp. 16-23.
- , « L'économie de la haine », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 149-160.
- , « Entre la faute et l'extase », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 45-60.
- , « Vers un nouveau berceau ? : Le rêve de palingénésie chez Baudelaire », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 45-62.
- , *Baudelaire*, Le Livre de Poche, 2001.
- , « Le jeu des voix : de l'interpellation et de quelques autres formes énonciatives dans *Les Fleurs du Mal* », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 69-88.
- , « La dialectique des images », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 159-170.
- , « La question de Lesbos », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 101-108.
- , « Les soldats de Baudelaire », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 105-120.
- , « La dramaturgie du rêve », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 107-120.
- , *Baudelaire sans fin : essais sur Les Fleurs du Mal*, José Corti, 2005.
- , « Baudelaire : l'éloge paradoxal », in *L'Éloge lyrique*, sous la direction d'Alain Génétiot, Presses Universitaires de Nancy, 2008, pp. 367-374.
- JAKOBSON Roman et LÉVI-STRAUSS Claude, « “Les Chats” de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, tome 2 n° 1. pp. 5-21.

- JAMISON Anne, « Any where Out of this Verse : Baudelaire's Prose Poetics and the Aesthetics of Transgression », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 29.3-4, 2001, pp. 256-286.
- JASENAS Eliane, « Stendhal et Baudelaire : la dédicace "Aux Bourgeois", la problématique d'un texte », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 9.3-4, 1981, pp. 192-203.
- JEANNERET Michel, « Baudelaire et le théâtre d'ombres », in *Lieu et la formule, hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel : A la Baconnière, 1978, pp. 121-136.
- JOHNSON Barbara Ellen, *Défigurations du langage poétique : La seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, 1979.
- JOUVE Pierre-Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Seuil, 1958.
- KADDOUR Hédi, « Les Elégiaques et la canaille », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 19-25.
- KAPLAN Edward K., *Baudelaire's prose poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious in The Parisian Prowler*, Athens and London, University of Georgia Press, 1990.
- , « Solipsism and Dialogue in Baudelaire's Prose Poems », in *Modernity and revolution in Late Nineteenth-Century France*, ed. Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans, London : Associated University Presses, 1992, pp. 88-98.
- KIES Albert, « Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières », *Études baudelairiennes*, III, 1973, pp. 114-127.
- KILLICK Rachel. « Espace du moi, espace de la ville : forme et signification dans quatre poèmes de "Tableaux parisiens" », *Essays in French Literature*, n° 39, novembre 2002, pp. 153-170.
- KING Edward K., « Dialogue in Baudelaire's Poetic Universe », *L'Esprit créateur*, 13.2, 1973, pp. 114-123.
- KING Russell S., « The Style of Dramaticity in Baudelaire's Prose Poetry », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 7.1-2, Fall-Winter 1978-1979, pp. 50-58.
- KIRSCHER Marie-Agnès, « La Charte de la poésie retrouvée », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 207-217.
- KLEIN Raoul, « Le sortilège bu : étude du "Vin du solitaire" », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses universitaires de Rennes, 2002, pp. 331-345.
- , « La fabrique de l'or triste (lecture du "Guignon") », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 121-142.
- KLIEBENSTEIN Georges, « Parler la langue (notes sur *De profundis clamavi*) », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 269-302.
- KOPP Robert, *Petits Poèmes en prose*, Corti, 1969.
- , « À propos des *Petits Poèmes en prose*, ou Baudelaire entre Racine et le journalisme du second Empire », *Bérénice*, mars, 1983, pp. 15-24.
- , « Où en sont les études sur Baudelaire ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 189-208.
- KRUEGER Cheryl, « Baudelaire's Graphic Details », *Romance Notes*, n° 42.2, 2002, pp. 223-234.
- KUSHNER Eva, « Sartre et Baudelaire », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 113-124.

- LABARTHE Patrick, « Paris comme décor allégorique », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 41-56.
- , « Baudelaire lecteur de Chateaubriand : le théâtre de l'éros », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 73-82.
- , « Le *Spleen de Paris* ou le livre des pauvres », *L'Année Baudelaire*, n° 5, 1999, pp. 99-118.
- , *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999, 700 p.
- , « Locus amoenus, locus terribilis dans l'œuvre de Baudelaire : paysage chez Baudelaire », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses Universitaires de France, 99^e année, n° 5, septembre-octobre 1999, pp. 1021-1045.
- , *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000.
- , « Les onze premières *Fleurs du Mal* ou les paradoxes de l'Art », in *Lire Les Fleurs du Mal*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 11-22.
- , « La "mise en crise" de la relation amoureuse dans *Les Fleurs du mal* », in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 115-126.
- , « Histoire et expérience intime : Baudelaire lecteur de *Volupté* », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 89-126.
- , « La question du sujet : "L'École de Genève" et l'œuvre de Baudelaire », *Œuvres et critiques*, XXVII, n° 2, 2002, pp. 229-248.
- , « La douleur du cygne », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 143-162.
- , « Une poétique ambiguë : les "correspondances" », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 121-143.
- LABARTHE Patrick, SAINT-GÉRAND Jacques-Philippe et TURCAN Isabelle, *Les Fleurs du mal, Baudelaire, Analyse littéraire et étude de la langue*, Armend Colin, 2002.
- LABRUSSE Hughes, « De Manoël à Charles Baudelaire », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 155-160.
- LABRUSSE Rémi, « Baudelaire, le Louvre et l'idée de musée », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 83-102.
- LAFORGUE Pierre, « Note sur les *Tableaux parisiens* », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 81-88.
- , « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1996, pp. 966-982.
- , *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, 214 p.
- , « Sur la rhétorique du lyrisme dans les années 1850 : *Le Flacon* de Baudelaire », *Poétique*, n° 126, 2001, pp. 245-252.
- , *Oedipe à Lesbos, Baudelaire — La Femme — La Pêché*, Eurédit, 2002.
- , *Baudelaire dépolitiqué, quatre études sur Les Fleurs du mal*, Eurédit, 2002.
- , « 1857/1861. Histoire, allégorie et modernité », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 45-56.

- , « *Les Contemplations, Les Fleurs du Mal*, ou le romantisme des années 1850 », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 211-226.
- , « Écrire la fantasmie, ou masculin et féminin dans *Une Martyre* », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 163-174.
- , « Baudelaire et la royauté du spleen : le poète, la mélancolie et la révolution », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 143-160.
- LALLIER François, « L'Éclair et la nuit », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 89-98.
- LAPAIRE Pierre J., « L'esthétique binaire de Baudelaire : "A une passante" et la beauté fugitive », *Romance Notes*, XXXV, n° 3, printemps 1995, pp. 281-291.
- LAPORTE Nadine, « Espaces baudelairiens », *Méthode ! Revue de littératures*, n° 3, automne 2002, pp. 171-184.
- LARBUSSE Rémi, « Baudelaire et Meryon », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 99-132.
- LAUDE Patrick, « Le poète à sa fenêtre : dualisme et errance métaphysique dans la poésie française du dix-neuvième siècle », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 19.3, spring 1991, pp. 354-368.
- LAUNAY Claude, « *Les Fleurs du Mal* » de Charles Baudelaire, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.
- LAVAUD Martine, « Gautier, Baudelaire et les "bouquets séchés du romantisme" », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 227-238.
- LAWLER James, « L'ouverture des *Fleurs du Mal* », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 7-33.
- , « The Prose Poem as Art of Anticlimax : Baudelaire's "Kaléidoscope" », *Australian Journal of French Studies*, vol.36, n° 3, 1999, pp. 327-338.
- , « Sur un parfait ensemble », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 35-43.
- LEAKEY Felix William, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969.
- , *Baudelaire, Collected Essays, 1953-1988*, éditée par Eva Jacob, Cambridge University Press, 1990.
- LE BOULAY Jean-Claude, « Baudelaire et Watteau. Une mise au point », *L'Année Baudelaire*, n° 3, 1997, pp. 11-34.
- LEE Daryl, « Baudelaire's "paysage" and the commune ruins picturesque », *Romance notes*, vol. 45, n° 1, Fall 2004, pp. 107-115.
- LEFEBRE Maurice-Jean, « Surnaturalité et Époque baudelairiennes », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 125-130.
- LE ROUX Benoît, « Autour du "catholicisme" de Baudelaire », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 133-139.
- LEROY Christian, « Les *Petits Poèmes en prose* "palimpsestes" ou Baudelaire et *Les Réveries du promeneur solitaire* de Rousseau », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 61-70.

- LÉVY Louis, «La caricature dans la poétique de Baudelaire», *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 113-120.
- LEVY-BLOCH Mira. «La traduction chez Baudelaire : les trois imaginations du poète-traducteur», *NCFS*, XX, n° 3-4, printemps-été 1992, pp. 361-383.
- LLOYD Rosemary, *Baudelaire's Literary Criticism*, Cambridge University Press, 1981.
- , « Dwelling in Possibility : Encounters with the Other in Baudelaire's *Le Spleen de Paris* », *Australian Journal of French Studies*, January-April 1992, pp. 68-77.
- , « Façon de voir, façon de parler. Cliché, pastiche, parodie et jeu dans *Le Spleen de Paris* », *Studi Francesi*, septembre-décembre 1998, pp. 223-235.
- , « Delimitating the Limitlessness : Aspects of Place and Time in Baudelaire », in *From Baudelaire to Bonnefoy and Beyond : Australian Essays on Modern and Contemporary French Poetry*, Melbourne, Monash University, School of European Languages and Cultures, 1999, pp. 2-13. ii, 138p.
- LOISELEUR Aurélie, « Le temple du dégoût », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 199-218.
- LOUBRY Sidonie, « Julien Gracq lecteur de Baudelaire », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 175-185.
- LYONS John D., « A Prose Poem in the Nominal Style : "Un Hémisphère dans une chevelure" », *L'Esprit créateur*, n° 13.2, 1973, pp. 137-143.
- MACCHIA Giovanni, « Je suis un esprit à projets », in *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 20-30.
- MACLAREN James C., « The imagery of light and darkness in *Les Fleurs du Mal* », *Nineteenth-Century French Studies*, n° 7.1-2, Fall-Winter 1978-1979, pp. 32-49.
- MACLEAN Marie, *Narrative as Performance, The Baudelairean experiment*, London : Routledge, 1988.
- MAILLARD Pascal, « "Homo bulla" : pour une poétique de l'allégorie », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 27-40.
- , « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, n° 107, 2000, pp. 37-48.
- MARCHAL Bertrand, « Baudelaire-Mallarmé : relecture ou *la Fleur et la Danseuse* », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 147-157.
- , « Baudelaire, Barbier, Gautier et le mauvais moine », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 127-142.
- , « De la fleur à la danseuse orientale », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 175-188.
- MARTIN Jacques, « Étude de deux poèmes de *Spleen et Idéal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 79-85.
- MARTINOIR Francine Ninane, « Les constellations de signe dans *Spleen et Idéal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 41-45.
- MASSON, « Sur la "spiritualité" baudelairienne », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 77-84.
- MATHIEU Jean-Claude, *les fleurs du mal de Baudelaire*, Classiques Hachette, coll. « Poche critique », 1972.

- , « La ruine et la relique », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 189-218.
- , « Une charogne », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 161-180.
- MAULPOIX Martine, « J'aime les nuages », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 187-190.
- MAURON Charles, *Le Dernier Baudelaire*, Librairie José Corti, 1966.
- , « Premières recherches sur la structure inconsciente des *Fleurs du Mal* », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 131-137.
- MECHONIC Henri, « Un poème est lu : *Chant d'automne* » in *Pour la poésie III*, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1973, pp. 277-336.
- MEITINGER, « La double posture projective-réflexive de Baudelaire », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 119-134.
- MEITINGER Serge, « Censure et architecture. La place des pièces condamnées dans l'économie des *Fleurs du Mal* », in *Lire Les Fleurs du Mal*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 23-30.
- MICHAUD Guy, « Baudelaire devant la nouvelle critique », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 139-154.
- MICHAUD Stéphane, « Nietzsche et Baudelaire », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 219-250.
- MICHEL Alain, « Baudelaire et l'antiquité », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 185-199.
- , « “Sois sage, ô ma douleur” : Des Anciens à Baudelaire », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 251-264.
- MINER Margaret, « Dionysos parmi les bohémiens : Un parcours baudelairien », in *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 46-61.
- MILNER Max, *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe !*, Plon, 1967.
- , « Baudelaire et le plaisir de voir », *Revue française d'histoire du livre*, n° 60-61, 1988, pp. 293-308.
- , « Le paradis se gagne-t-il ? », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 11-24.
- MORET Claudia et Danielle Chaperon, « On a touché à l'espace », *Études de lettres*, n° 1-2, 2000, pp. 5-10.
- MOUCHEL Gérard-Guy, « Un poème moderne en latin : *Franciscæ meae laudes* », *L'École des lettres*, 1^{er} février 1990, pp. 53-56.
- MOUNIN Georges, « Baudelaire devant une critique structurale », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 155-160.
- MOUROT Jean, *Baudelaire : les Fleurs du Mal*, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- MOUSSARON Jean-Pierre, « Vers la ruine du poétique », in *Le sujet lyrique en question*, « Modernité 8 », Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 101-128.

- MURPHY Steve, « Au lecteur », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 9-32.
- , « Équivoques d'un "paysage" baudelairien », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 125-146.
- , *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Champion, 2003.
- , « Effets et motivations. Quelques excentricités de la versification baudelairienne », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 265-298.
- NARDIS Luigi de, « En marge d'une étude de Walter Benjamin sur *Baudelaire et Paris* », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 161-171.
- NARVAEZ Michèle et RICARD Florence, *Études sur Baudelaire : Le Spleen de Paris, petits poèmes en prose*, Ellipses, 2000, 126p.
- NIDERST Alain, « Baudelaire et les écrivains classiques », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 17-24.
- NØJGAARD Morten, *Élévation et expansion, les deux dimensions de Baudelaire : trois essais sur la technique poétique des « Fleurs du Mal »*, Odense : Odense University Press, 1973, 175 p.
- NORAY Jacques, « Le Joujou du pauvre : une pédagogie de la cruauté », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 13-30.
- NUITTEN Henk, *Les Variantes des « Fleurs du Mal » et des « Épaves » de Charles Baudelaire (1821-1867). Étude de stylistique génétique*, Amsterdam, Holland University Press, 1977.
- , « Les Fleurs expliquées », in *Buletin baudelairien*, 1986, vol. 21, n°2, pp. 49-79.
- NUITTEN Henk, BANDY William T. et HENRY Freeman G., *Les Fleurs expliquées*, Amsterdam : Rodopi, 1983.
- NUITTEN Henk et GEELEN Maurice, *Baudelaire et le cliché : le cliché entre les mains de l'auteur des « Fleurs du Mal »*, Stuttgart : Steiner-Verl. Wiesbaden, 1989.
- OEHLER Dolf, « L'explosion baudelairienne », *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 62-68.
- , « Les ressources de l'allégorie : "A une passante" », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 57-68.
- , « Le poids de l'Histoire chez Baudelaire et Flaubert. Modernité et massacres », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 299-326.
- OLIVIER Paul, « Baudelaire et le dandysme », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 121-132.
- ORLANDO Francesco, « Baudelaire et le soir », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 147-180.
- ORTEL Philippe, « La tentation de l'imaginaire : optique et poème en prose chez Baudelaire », in *La Fantaisie post-romantique*, éd. Jean-Louis Cabanès et al., Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 601-626.
- PACHET Pierre, *Le premier venu. Baudelaire : solitude et complot*, Denoël, 1976.
- , « Baudelaire et les complots », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 219-226.
- PELLEGRIN Jean, « Tête de rechange », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41,

- mai 1989, pp. 225-236.
- PERRIN Claude, « Baudelaire : une esthétique de la modernité », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 143-154.
- PHILIPPI-FLAMENT Huguette, *Structures sémantiques et rythmiques dans « Les Fleurs du Mal » et « Le Spleen de Paris » de Charles Baudelaire*, Strasbourg : Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 3 vols., 1990, 1005p. Thèse de doctorat.
- PHILIPPOT Didier, « Baudelaire, Delacroix et les “Femmes d’intimité” », *L’Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 105-146.
- PHILONENKO Alexis, « *Pauvre Belgique !* et les derniers jours de Baudelaire », *Revue des deux mondes*, juin 1994, pp. 150-159.
- PIA Pascal, *Baudelaire par lui-même*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1952 ; réimprimé, 1975.
- PICANO Jean, « Éléments d’histoire sociale : Baudelaire et son temps », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 115-119.
- PICHOIS Claude, *Baudelaire – études et témoignages*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1967.
- , « Nerval, Baudelaire et les formes littéraires », in *Baudelaire, Mallarmé, Valéry — New Essays in honor of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982, pp. 95-104.
- , « L’Atelier des *Fleurs du Mal* », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 13-15.
- , *Auguste Poulet-Malassis : L’éditeur de Baudelaire*, Fayard, 1996.
- PICHOIS Claude et AVICE Jean-Paul, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson : Du Lérot, 2002.
- PICHOIS Claude et ZIEGLER Jean, *Charles Baudelaire*, Julliard, 1987 ; nouvelle édition, Fayard, 1996.
- PLANTÉ Christine, « Hypocrite lectrice », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 91-106.
- , « Voix du Mal », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 181-200.
- POGGENBURG Raymond, *Charles Baudelaire, une micro-histoire*, José Corti, 1987.
- POMMIER Jean, *Dans les chemins de Baudelaire*, José Corti, 1945.
- , « “Le tombeau de Charles Baudelaire” par Stéphane Mallarmé », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 173-182.
- POP-CURŞEU, « L’esthétique de l’hyperbole chez Baudelaire », *L’Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 181-198.
- POULET Georges, « Baudelaire », dans *Études sur le temps humain*, t. I, [1952], Agora, coll. « Pocket », 1989, pp. 364-385.
- , « Baudelaire », dans *Métamorphose du cercle* [1961], Flammarion, coll. « Champs », 1979, Chapitre XIV, pp. 407-437.
- , « Baudelaire et la lumière autonome », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 183-192.
- PRAT Marie-Hélène, « L’Apostrophe dans *Les Fleurs du Mal* », *L’Information grammaticale*, n° 40, janvier

- 1989, pp. 18-22 ; n° 41, mars 1989, pp. 39-43.
- PREVOST Jean, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Mercure de France, 1953.
- RAMET Jean-Pierre, « La Postérité du nom : Baudelaire-Mallarmé », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 161-172.
- RATERMANIS Janis Bernhards, *Étude sur le style de Baudelaire d'après « Les Fleurs du Mal » et « Les Petits Poèmes en prose »*, Baden : Art et Science, 1949.
- REHDER Robert, « Baudelaire en Amérique : James, Pound, Eliot et Stevens », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 85-110.
- REY Jean-Michel, *Le Tableau et la page*, L'Harmattan, 1997, 89p.
- RICHARD Jean-Pierre, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, pp. 91-162.
- , « Mettons-nous au Balcon ! », dans *Pages Paysages : Microlectures II*, Seuil, 1984, pp. 9-20.
- RICHTER Mario, « “Le mauvais moine” et l’ “obscur ennemi” », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 105-118.
- , « Le sublime dans Hymne à la Beauté », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 35-44.
- , *Baudelaire, « Les Fleurs du Mal », Lecture intégrale*, 2 tomes, Genève : Slatkine, 2001.
- , « Réflexivité et représentation du poète dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 71-88.
- , « Le “soleil” de la “risible Humanité” : autour d’une variante de Danse macabre », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 201-216.
- RINCÉ Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Presses Universitaires de France, coll. « que sais-je ? », 1984.
- ROBB Graham, « Les Origines journalistiques de la poétique de Baudelaire », *Lettres romanes*, n° 44, 1990, pp. 15-25
- , « Érotisme et obscénité des *Fleurs du Mal* », in *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 69-78.
- , *La Poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Aubier, coll. « Critiques », 1993.
- ROOSBROECK Gustave Van, « The Source of Baudelaire's Prose Poem “L'Horloge” », *Romantic Review*, n° 20, 1929, pp. 356-359.
- RUBENSTEIN Steven, « The figuration of genre : Baudelaire's prose poem “L'Horloge” », *Romantic Review*, n° 82.3, 1991, pp. 331-345.
- RUFF Marcel, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, 1955.
- , « Baudelaire et le problème de la forme », in *Revue des sciences humaines*, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », Janvier-Mars 1957, pp. 43-54.
- , « La filiation de Baudelaire à Rimbaud », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, « Actes du colloque de Nice », n° 4-5, 1968, pp. 193-199.
- SABOURIN Lise, « La leçon des épreuves de l'édition de 1857 des *Fleurs du Mal* », in *1857 : Baudelaire et*

- « *Les Fleurs du Mal* », éd. Pierre Brunel et Giovanni Dotoli, Schena Editore, 2007, pp. 91-110.
- SACCHI Sergio, « Morale du joujou, poétique du jouet », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 171-183.
- SAGNES Guy, « Notes sur le spleen baudelairien », *Eidôlen*, n° 50, juillet 1997, pp. 151-160.
- SANDRAS Michel, « Poème en prose », *Romantisme*, n° 96, 1997, pp. 110-112.
- , « Le poème en prose : une fiction critique ? », in *Crise de prose*, éd. Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101.
- , « La prose du poème », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 57-68.
- SARANTOU Ioulia-Marina, « The Erodynamic of Punctuation in Baudelaire's "Les Bijoux" », *Australian Journal of French Studies*, n° 38.2, 2001, pp. 213-227.
- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, 1947.
- SAUVAGE Pierre, « Figures féminines dans *Les Fleurs du Mal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 113-114.
- , « Permanence de Baudelaire », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 141-142.
- SCEPI Henri, « Le sujet des *Fleurs du mal* », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 107-121.
- , « Origine et genèse de la parole poétique dans *Les Fleurs du mal* », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 217-230.
- SCHNEIDER Laurent, « *Symptômes de ruines*, fragments d'avenir », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 13-28.
- SCHNEIDER Michel, *Baudelaire, les années profondes*, Seuil, 1994.
- SCHOFER Peter, « You Cannot Kill a Cloud : Code and Context in "L'Étranger" » in *Modernity and Revolution in late nineteenth-century France*, éd. Barbara T. Cooper and Mary Donaldson Evans, New York / London and Toronto : University of Delaware Press / Associated University Presses, 1992, pp. 99-107.
- SCOTT David, « Le sonnet et la poétique symboliste », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 45-60.
- , « Le Poème en prose comme symptôme de crise littéraire : Hétérogénéité et déconstruction dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire », *L'Esprit créateur*, n° 39.1, 1999, pp. 5-14.
- SCOTT Maria, *Baudelaire's Le Spleen de Paris : Shifting Perspectives*, Burlington, Vermont : Ashgate, 2005, 242p.
- SÉGINGER Gisèle, « Éthique et poésie », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 231-246.
- SELLIER Philippe, « Pour un Baudelaire et Pascal », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 5-16.
- SHIMIZU Masashi, « La composition du poème "Les Phares" de Baudelaire », *Études de langue et littérature françaises*, Japon, n° 88, 2006, pp. 59-72.

- SKAGEN Margery Vibe, « Ennui vs mélancolie », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édité par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 247-268.
- SLAMA Marie-Gabrielle, « Baudelaire "classique". Petite généalogie d'une image », *L'Année Baudelaire*, n° 11-12, 2009, pp. 227-240.
- SPANDRI Francesco, « *Les Fleurs du Mal* et la pensée de l'ironie », *L'Année Baudelaire*, n° 7, 2003, pp. 91-100.
- STAMELMAN Richard, « L'anamorphose baudelairienne : l'allégorie du "Masque" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 251-267.
- STARKIE Enid, « Baudelaire et l'Angleterre », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 201-208.
- STAROBINSKI Jean, « Les rimes du vide, une lecture de Baudelaire », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 11, printemps 1975, pp. 133-143. [repris in *Les Fleurs du mal, colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp.269-280, sous le titre : « Les rimes du vide, une lecture d'Horreur sympathique ».]
- , « Windows : From Rousseau to Baudelaire », *Hudson Reviews*, n° 40.4, 1988, pp. 551-560.
- , *La mélancolie au miroir ; trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989.
- , « Notes de lecture », *L'Année Baudelaire*, n° 6, 2002, pp. 143-154.
- , « Je n'ai pas oublié... », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 327-342.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Essai de tératologie baudelairienne », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 161-176.
- , « J'aime le souvenir... », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 343-352.
- STEPHENS Sonya, « Baudelaire's limits and limitations : Baudelaire's Poèmes-boutades », *French Studies*, n° 52, 1998, pp. 28-41.
- , *Baudelaire's Prose Poems : The Practice and Politics of Irony*, Oxford, Clarendon Press, 1999, 181p.
- STIERLE Karlheinz, « Un lecteur dans la ville : Charles Baudelaire », dans *La capitale des signes : Paris et son discours*, la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001, pp. 409-560.
- SUSINI Jean-Claude « Voisine de la ville : Baudelaire et l'espace suburbain », in *French Literature in/and the City*, éd. B. Norman, Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 1997, pp. 129-140.
- , « Pour une lecture excentrique du *Spleen de Paris* de Baudelaire, *Bulletin baudelairien*, n° 33-2, 1999, pp. 62-74.
- THÉLOT Jérôme, « Désir et vérité dans "La Fanfarlo" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 209-223.
- , « Critique du crime. Le poème XXIV des *Fleurs du Mal* », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 93-104.
- , « Sacrifice et Musique », *Europe*, n° 760-761, Août-Septembre 1992, pp. 79-91.
- , *Baudelaire Violence et poésie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1993.

- , « Paris / Honfleur ou l'impossibilité d'œuvrer », *L'Année Baudelaire*, n° 1, 1995, pp. 133-146.
- , « La Prière selon Baudelaire », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 85-96.
- , « La conversion baudelairienne », *L'Année Baudelaire*, n° 5, 1999, pp. 119-142.
- , « *Le Rêve d'un curieux*, ou la photographie comme *Fleur du Mal* », in *Lire « Les Fleurs du Mal »*, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, n° 25, Université Paris7 – Denis Diderot, 2002, pp. 147-160.
- , « *Abel et Caïn. La faim originaire* », in *Baudelaire, une alchimie de la douleur : Études sur Les Fleurs du Mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, pp. 353-365.
- , « Pour une poétique de la faim », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 281-294.
- THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « La Muse des derniers jours », in *Lectures des Fleurs du Mal*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 89-102.
- TILBY Michael, « Le Café-théâtre baudelairien : une lecture des “Yeux des pauvres” », *Australian Journal of French Studies*, n° 39.1, 2002, pp. 60-71.
- TIXIER Jean-Max, « Espace du poème et poésie de l'espace », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 35-39.
- TREILHOU-BALAUDE Catherine, « Baudelaire et Hamlet : la fusion du drame et de la rêverie », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 45-57.
- UGHETTO André, « La “morale” de l'oxymore dans *Les Fleurs du Mal* », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 47-54.
- VADÉ Yves, « Formes du temps : introduction aux chronotypes » in *L'Invention du XIX^e siècle : le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, éd. Alain Corbin et al, Klincksieck : Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 21, 1999, pp. 195-205.
- VALETTE Bernard, « Polémique autour d'un poème : *Les chats*. Problèmes posés par l'analyse structurale », in *Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal*, Ellipses, 1984, pp. 87-90.
- VALÉRY Paul, *Variété II*, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, pp. 598-613.
- VANCE Adam, « Nietzsche lecteur de Baudelaire : fragments d'une esthétique de la décomposition », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 29-44.
- VASSILIADOU Maria, « L'Abolition de l'espace et du temps comme effort de délivrance dans le symbolisme de Baudelaire », in *L'Espace et le temps. Actes du XV^e congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Dijon et Paris, J. Vrin, 1991, pp.478-481.
- VIART Dominique, « Images et signes : la dynamique du regard écrivant de Charles Baudelaire à Jacques Dupin », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses universitaires du septentrion, 1995, pp. 247-263.
- VIBE SKAGEN Margery, « Pour s'exercer à mourir. Ennui et mélancolie dans *Le tir et le Cimetière de Baudelaire* », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 75-106.
- VIERS Yannick A., « Jeu et discours baudelairien : *Le Joujou du pauvre* », *Nineteenth-Century French Studies*,

- 16.1-2, 1987-88, pp. 344-350.
- VIOLATO Gabriella, « Lecture de *La Chambre double* », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993, pp. 157-170.
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, « Premiers Poèmes en prose : Le Spleen de la poésie », *Littérature*, n° 91, 1993, pp. 3-11.
- , *Les Premiers Poèmes en prose : Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Champion, 1996.
- Vingt-sept poèmes des « Fleurs du Mal » illustrés par Rodin* [sic pour Vingt-cinq], Société des Amis du Livre moderne, 1918.
- VIPREY Jean-Marie, « Espaces des *Fleurs du Mal* », in *Texte, lecture, interprétation. Vol. 3 : Vers une sémiotique différentielle*, éd. Andrée Chauvin et François Migeot, (Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 671 ; SEME, 11) Besançon : Presses Universitaires des Franc-comtoises, 1999, pp. 339-356.
- VIVIER Robert, *L'Originalité de Baudelaire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1926.
- WALD LASOWSKI Patrick et Roman, « Le Mont-de-Piété », in *Baudelaire : nouveaux chantiers*, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, pp. 99-106.
- WANNER Adrian, « Baudelaire et les poètes russes », *L'Année Baudelaire*, n° 4, 1998, pp. 73-84.
- WIESER Dagmar, « Les *ekphraseis* de la mort dans *Les Fleurs du Mal* », *L'Année Baudelaire*, n° 2, 1996, pp. 107-132.
- WILHELM Fabrice, « L'envie chez Baudelaire », in *Les Fleurs du mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 295-308.
- WILHELM Julius, « Baudelaire jugé par Paul Claudel », in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, « Actes du colloque de Nice »*, n° 4-5, 1968, pp. 209-214.
- WING Nathaniel, *The limits of Narrative : Essays on Baudelaire, Flaubert, Rimbaud and Mallarmé*, Cambridge University Press, 1986.
- , « Poets, Mimes and Counterfeit Coins : On Power and Discourse in Baudelaire's Prose Poetry », *Paragraphe*, n° 13.1, 1990, pp. 1-18.
- WULF Judith, « L'adresse lyrique dans *Les Fleurs du Mal* », in *Lectures des « Fleurs du Mal »*, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 171-182.
- ZIMMERMAN Melvin, « *Visions du monde* » : *Baudelaire et Cie*, Nizet, 1991.
- ZIMMERMANN Eléonore M., « Réflexion sur le développement de l'esthétique baudelairienne : de "Les Chats" à "La Beauté" », *Études baudelairiennes*, XII, Neuchâtel : À la Baconnière, 1987, pp. 71-84
- , « "Hymne à la Beauté" : un art poétique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, pp. 237-250.
- , « De "A une Créole" à "Je te donne ces vers..." : L'évolution du sonnet-louanges chez Baudelaire », in *Les Fleurs du Mal, L'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, pp. 25-40.
- , *Poétiques de Baudelaire dans Les Fleurs du mal : rythme, parfum, leur*, Lettres Modernes Minard, coll. « Situation » 51, 1998.

III. Ouvrages sur l'espace

III-1. Typographie et visualité de la poésie

ARABYAN Marc, *Le paragraphe narratif*, L'Harmattan, 1994.

CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Peeters, 2000 ; réédité, Vrin, 2009.

DESSONS Gérard, « Rythme et Écriture : le tiret entre ponctuation et typographie », dans *Mutations et sclérose : la langue française. 1789-1848*, sous la direction de Jacques-Philippe Saint-Gérard, Frantz Steiner Verlag Stuttgart, 1993.

DÜRRENMATT Jacques, *Bien coupé mal cousu — De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Presses Universitaires de Vincennes, 1998.

FOURNIER Henri, *Traité de la typographie* [1825], édition renouvelée par Arthur Viot, Ressouvenances, 1997.

GARNIER Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968.

GOODY Jack, *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa, Éditions de Minuit, 1978.

GOURIOU Charles, *Mémento typographique*, Cercle de la Librairie, 1990.

MASSIN Robert, *La lettre et l'image : la figuration dans l'alphabet latin du XIII^e siècle à nos jours*, préface de Raymond Queneau et commentaire de Roland Barthes, Gallimard, 1970.

SCOTT David, « La Structure spatiale du poème en prose : d'Aloysius Bertrand à Rimbaud », *Poétique*, 59, 1984, pp. 295-308.

———, « Pour une prosodie de l'espace : le sonnet et les arts visuels au XIX^e siècle français », *Écritures*, tome II, éd. A.-M. Christin, Le Sycomore, 1984.

———, *Pictorialist Poetics : Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 1988.

WALL Walter Randell, *Visual poetics and the French prose poem : From Aloysius Bertrand to Guillaume Apollinaire*, Thèse de University of Colorado at Boulder, 2002, 331p.

III-2. Thématique du « cadre » et de la « fenêtre »

CHARBONNIER Louise, *Cadre et regard, généalogie d'un dispositif*, L'Harmattan, coll. « Histoires et idées des Arts », 2007, 316p.

Fenêtres en poésie, illustrations photographiques de François Delebecque, éd. Jean Delaite, Gallimard,

coll. « folio junior en poésie », 1981.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre chroniques du regard et de l'intime*, Verdier, coll. « Philia », 2004.

III-3. Espace et poésie

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957.

COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux*, 2 vol. (I ; XIX^e siècle ; II ; XX^e siècle), Corti, 1988.

—————, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Presses Universitaires de France, 1989.

—————, *Paysage et poésie — du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.

Espace et poésie, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'École normale supérieure, 1987.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987.

VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, Mot, Silence, Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, 1985.

III-4. Arts visuels

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture* [1435], traduction par Jean Louis Schefer, Macula : Dédale, 1992.

DÉSILE Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan, 2000.

FRIED Michael, *La place du spectateur : Esthétique et origines de la peinture moderne* [1980], traduit par Claire Brunet, Gallimard, 1990.

MILNER Max, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, 1982.

STEINMETZ Jean-Luc, « La lanterne magique de Rimbaud », in *Rimbaud ou « la liberté libre »*, Colloque de Charleville-Mézières, Parade sauvage, 1987, pp. 97-108.

VINCI Léonard de, *Traité de la peinture*, trad. Péladan, Delagrave, 1940.

IV. Autres œuvres

IV-1. Textes littéraires

- BERTRAND Aloysius, *Gaspard de la Nuit* [1842], édition établie par Max Milner, Gallimard, coll. « poésie », 1980.
- BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, édition dirigée par P.-G. Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.
- BANVILLE Théodore de, *Lettres à Auguste Poulet-Malassis*, Honoré Champion, 2006.
- , *La Comédie française : 1680-1863 : avec une préface et un épilogue en vers, racontée par un témoin de ses fautes*, E. Albert, 1863.
- BRETON André, *L'Amour fou* [1937], dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier et Étienne-Alain Hubert, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.
- CLAUDEL Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français » [1925], dans *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, pp. 3-45.
- , « La Philosophie du livre » [1925], *ibid.*, pp. 68-81.
- ELUARD Paul, *L'évidence poétique* [1937], dans *Œuvres complètes*, t. I, éd. Marcelle Dumas et Lucien Scheler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, pp. 511-521.
- FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* [1857], dans *Œuvres*, t. I, éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, pp. 291-683.
- GAUTIER Théophile, *Correspondance générale*, t. VII, Librairie Droz, 1992.
- HUGO Victor, *Œuvres complètes*, « Critique », présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- , *Œuvres complètes*, « Poésie I », présentation de Claude Gély, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985
- , « Préface des *Contemplations* » [1856], dans *Œuvres complètes*, « Poésie II », présentation de Jean Gaudon, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- , *Œuvres complètes*, « Roman II », présentation de Annette Rosa, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- LAMARTINE Alphonse de, *Méditations poétiques, Nouvelles Méditations poétiques suivies de Poésies diverses*, Edition de Marius-François Guyard, Gallimard, 1981.
- MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998 et 2003.
- MUSSET Alfred de, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

- NERVAL Gérard de, *Les Chimères, La Bohème galante, Petits châteaux de Bohême*, préface de Gérard Macé, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, 2005.
- POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, éd. Y.-G. Le Dantec, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- STAËL Germaine de, *De l'Allemagne* [1810], éd. Simone Balayé, Garnier-Flammarion, 2 tomes, 1968.
- VALÉRY Paul, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VIGNY Alfred de, *Œuvres complètes*, t. II, éd. F. Baldensperger, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.

IV-2. Poétique

- ARABYAN Marc, *Le paragraphe narratif*, L'Harmattan, 1994.
- AQUIEN Michel, *La versification*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.
- BONENFANT Luc, « Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose », *Romantisme*, n° 123, 2004, pp. 41-51.
- BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Dunod, 1998.
- , *La chanson poétique du XIX^e siècle : Origine, statut et formes*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- COMBE Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- CORNULIER Benoît de, *Théorie du vers, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Seuil, 1982.
- , *Art poétique, Notions et problèmes de métrique*, Presses universitaires de Lyon, 1995.
- CULLER Jonathan, *Structuralist poetics : Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, New York : Cornell University Press, 1975.
- DELAS Daniel, *Linguistique et Poétique*, Larousse, 1973.
- , *Guide méthodique pour la poésie*, Nathan, 1990.
- DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, édition mise à jour, Armand Colin, 2005.
- GENETTE Gérard, *Figures*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966 ; coll. « Points », 1976.
- , *Figures II*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969 ; coll. « Points », 1979.
- , *Figure III, le discours du récit*, Seuil, 1972.
- , *L'Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

- , *Palimpsestes*, Seuil, 1981.
- , *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- , *Mimologiques*, Seuil, 1999.
- GOUVARD Jean-Michel, *La versification*, Presses Universitaires de France, 1999.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Hachette, 1993.
- JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, trad. fr., Seuil, coll. « Poésie », 1977.
- JASINSKI Max, *Histoire du Sonnet en France*, Douai, 1903 ; réimpression de Genève : Slatkine Reprints, 1970.
- MARTINON Philippe, *Les Strophes : étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*, Champion, 1911.
- MAZALEYRAT Jean, *Éléments de métrique français*, Armand Colin, 1974.
- MESCHONNIC Henri, « Espaces du rythme », dans *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, pp. 297-335.
- MESCHONNIC Henri et DESSONS Gérard, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Dunod, 1998.
- MOLINO Jean et GARDES-TAMINE Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. I, « Vers et figures », Presses Universitaires de France, 1992.
- , *Introduction à l'analyse de la poésie*, t. II, « De la strophe à la construction du poème », Presses Universitaires de France, 1988.
- MURAT Michel, *L'art de Rimbaud*, José Corti, 2002. (Surtout, « Les Illuminations et le modèle baudelairien », pp. 250-260 et le chapitre sur « la disposition du poème », pp. 299-365.)
- , *Le vers libre*, Honoré Champion, 2008.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, 1977.
- , *Les Genres du discours*, Seuil, 1978.
- POULET Georges, *La Poésie éclatée*, Presses Universitaires de France, 1980, 175p.
- SANDRAS Michel, *Lire le Poème en prose*, Dunod, 1995.
- VAILLANT Alain, *La poésie : Introduction à l'analyse des textes poétiques*, 2^e édition entièrement refondue, Armand Colin, 2008.

IV-3. Sujet lyrique

- Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996.
- Le Sujet lyrique en question*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernité 8 », 1996.
- BATTEUX Abbé, *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe* [1746] ; rééd. par Jean-Rémy Mantion, Aux

- amateurs de livres, 1989.
- BÉGUÉ, Claude M., « A propos du “Voyageur”, quelques directions stylistiques de lecture », la *Revue des Lettres Modernes*, « Guillaume Apollinaire », 10, Minard, 1971.
- CHARLES-WURTZ Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, coll. « Romantisme et Modernités », 1998.
- , *La poésie lyrique*, Bréal, 2002.
- COLLOT Michel, « Un sujet lyrique hors de soi », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 113-125.
- COMBE Dominique, « La référence dédoublée : le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 39-63.
- DAUVOIS Nathalie, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Presses Universitaires de France, 2000.
- GUERRERO Gustavo, *Poétique et poésie lyrique : essai sur la formation d'un genre*, traduit. de l'espagnol par Anne-Joëlle Stéphan et l'auteur, Seuil, 2000.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1977], traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Seuil, 1986.
- JACKSON John E., *La Question du moi*, Lausanne, A la Baconnière, 1978.
- , *Passions du sujet : Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Mercure de France, 1990.
- JARRETY Michel, « Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 127-146.
- et alii., *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1997.
- JENNY Laurent, « Fiction du moi et figuration du moi », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 99-111.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La voix d'Orphée : essai sur le lyrisme, en lisant en écrivant*, José Corti, 1989.
- , « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 147-160.
- , *Du lyrisme*, José Corti, 2000.
- RABATÉ Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 65-79.
- , *Poétique de la voix*, José Corti, coll. « Les Essais », 1999.
- RODRIGUEZ Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Mardaga, 2003.
- SERMET Joëlle de, « L'adresse lyrique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 81-97.
- STIERLE Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1977, pp. 422-441.
- VADÉ Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Presses Universitaires de France, 1996, pp. 11-37.
- , « Hugocentrisme et diffraction du sujet », in *Le sujet lyrique en question*, « Modernité 8 », Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, pp. 85-99.

ZINK Michel, *La subjectivité littéraire*, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1985.

IV-4. Linguistique

À qui appartient la ponctuation ?, Actes du colloque international et interdisciplinaire de Liège, éd. Defays Jean-Marc et al., Bruxelles, Ducrot 1998.

ADAM Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Larousse, 1975.

———, *La linguistique textuelle, Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Armand Colin, 2005.

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Paroles tenues à distance », in Bernard Conein et al., *Matérialités discursives*, Presses Universitaires de Lille, 1981, pp. 127-142.

———, *Mots qui ne vont pas de soi*, deux tomes, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [1962], traduit par Gilles Lane, (titre original : *How to do things with words*), Seuil, 1991.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 tomes, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966 et 1974, 356p et 286p.

DUPAS Chantal, *Perception et langage : étude linguistique du fonctionnement des verbes de perception auditive et visuelle en anglais et en français*, Peters, 1997.

DUCROS Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972.

———, *Le dire et le dit*, Éditions de minuit, 1984.

FAUCONNIER Gilles, *Les Espaces mentaux*, Éditions de minuit, 1984.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, 2 tomes, Éditions de minuit, 1963 et 1973.

REICHENBACH Hans, *Elements of symbolic logic*, New York, Free Press, 1947.

TAHARA Izumi, « L'interprétation pragmatique de bientôt », *Cahiers de linguistique française*, n° 25, Université de Genève, 2003, pp. 187-204.

IV-5. Philosophique

HALL T. Edward, *La dimension cachée*, traduit de l'anglais par Amélie Petita, Seuil, 1971. (Édition originale : Doubleday & C°, New York, 1966.)

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, t. IV, « Poésie », trad. fr., Flammarion, 1979.

MARIN Louis, *De la représentation*, Gallimard, 1994.

———, *Des pouvoirs de l'image*, Édition du Seuil, 1993.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

—————, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964.

—————, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France*, éd. établie et annotée de D. Séglaard, Seuil, coll. « Traces écrites », 1995.

IV-6. Dictionnaires

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Librairie Générale Française, 1993.

DESSONS Gérard, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, édité sous la direction de Michel Jarrety, Presses Universitaires de France, 2001.

DUCROS Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995.

JARRETY Michel (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Presses Universitaires de France, 2001.

MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1975 ; 4^e édition revue et augmentée, 1989.

PINEL Vincent, *Dictionnaire technique du Cinéma*, 2^e édition, Armand Colin, 2008.

Index

1. Index des œuvres de Baudelaire (l'ordre dans les recueils)

Les Fleurs du Mal (l'édition de 1861)

FM-0, Au lecteur	263, 274, 277, 342
FM-1, Bénédiction	88, 89, 134, 135, 217, 266, 274, 315
FM-2, Albatros (L')	266
FM-3, Élévation.....	268, 274, 342
FM-4, Correspondances.....	21, 44, 150, 159, 161, 240, 304
FM-5, J'aime le souvenir de ces époques nues	67, 74, 75, 110, 311, 346
FM-6, Phares (Les).....	61, 65, 251, 266, 311, 345
FM-7, Muse malade (La)	311
FM-8, Muse vénale (La)	174, 311
FM-9, Mauvais Moine (Le)	127, 134, 135, 311
FM-10, Ennemi (L')	132, 135, 218, 311
FM-11, Guignon (Le)	132, 135, 218, 311, 332, 337
FM-12, Vie antérieure (La)	269, 311
FM-13, Bohémiens en voyage.....	240, 266, 311
FM-14, Homme et la mer (L').....	311
FM-15, Don Juan aux enfers	240, 266, 311
FM-16, Châtiment de l'orgueil	67, 70, 71, 134, 135, 240, 266, 311, 316
FM-17, Beauté (La)	18, 92, 142, 176, 230, 231, 311, 348
FM-18, Idéal (L').....	311, 321
FM-19, Géante (La)	134, 135, 271, 274, 311
FM-20, Masque (Le).....	60, 67, 77, 93, 131, 251, 284, 293, 294, 296, 298, 346
FM-21, Hymne à la Beauté	344, 348
FM-22, Parfum exotique	272, 274, 312
FM-23, Chevelure (La)	78, 102, 107, 130, 138, 139, 157, 162, 219, 319, 320, 329
FM-24, Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne.	67, 110
FM-25, Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle. . .	67, 74, 75, 77, 110, 312
FM-26, Sed non satiata.....	312
FM-27, Avec ses vêtements ondoyants et nacrés. . .	110, 240, 312
FM-28, Serpent qui danse (Le).....	38, 312
FM-29, charogne (Une)	38, 40, 218, 226, 227, 251, 266, 312, 341
FM-30, De profundis clamavi	134, 135, 337
FM-31, Vampire (Le)	96, 142, 312, 316, 318
FM-32, Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive. . .	110, 269

FM-33, Remords posthume.....	127, 316
FM-34, Chat (Le) (Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux...)	38, 272
FM-35, Duellum.....	266
FM-36, Balcon (Le).....	38, 39, 219, 344
FM-38, fantôme (Un)	10, 17, 36, 37, 42, 46, 47, 48, 78, 131, 132, 135, 136, 177, 178, 330
FM-38.1, Ténèbres (Les).....	46
FM-38.2, Parfum (Le).....	46
FM-38.3, Cadre (Le).....	10, 46, 47, 78, 127, 131, 158, 177, 178, 266, 349
FM-38.4, Portrait (Le).....	46, 47, 132
FM-39, Je te donne ces vers afin que si mon nom... ..	110, 348
FM-40, Semper eadem.....	94, 316
FM-41, Tout entière.....	89, 269, 316
FM-42, Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire.....	91, 92, 93, 110, 142, 316
FM-43, Flambeau vivant (Le).....	198, 266
FM-44, Réversibilité.....	39
FM-45, Confession.....	38, 251, 274, 278, 279, 283, 288, 291, 317
FM-46, Aube spirituelle (L')	266
FM-47, Harmonie du soir.....	39, 134, 135, 333
FM-48, Flacon (Le)	68, 127, 134, 135, 172, 238, 239, 240, 266, 338
FM-49, Poison (Le)	38, 134, 136, 199, 266
FM-50, Ciel brouillé.....	60, 68, 199
FM-51, Chat (Le) (Dans ma cervelle se promène...)	36, 37, 84, 128, 317
FM-52, Beau Navire (Le)	38, 39
FM-53, Invitation au voyage (L')	38, 39, 40, 73, 199, 265, 312
FM-54, Irréparable (L').....	38, 39, 40, 173
FM-55, Causerie.....	312
FM-56, Chant d'automne.....	37, 52, 251, 284, 286, 288, 289, 291, 295, 298, 303, 341
FM-57, À une madone	67, 77, 312
FM-59, Sisina	266
FM-60, Franciscæ meæ laudes.....	49, 312, 341
FM-62, Moesta et errabunda	39
FM-63, Revenant (Le).....	128, 270, 274
FM-64, Sonnet d'automne	94, 95, 203
FM-65, Tristesses de la lune.....	266, 267
FM-66, Chats (Les)	18, 35, 240, 266, 330, 332, 336, 348
FM-67, Hiboux (Les).....	240, 266
FM-68, Pipe (La)	230, 231
FM-69, Musique (La)	38, 272
FM-71, gravure fantastique (Une)	64, 65, 67, 68, 105, 240, 266, 294
FM-72, Mort joyeux (Le).....	128
FM-73, Tonneau de la haine (Le).....	266
FM-74, Cloche fêlée (La).....	240
FM-75, Spleen (Pluviôse, irrité contre la ville entière...)	240, 267
FM-76, Spleen (J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.)	67, 71, 213, 239, 273, 313

FM-77, Spleen (Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...)	65, 67, 68, 105, 239, 274
FM-78, Spleen (Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle...)	128, 240, 272
FM-79, Obsession	81, 273
FM-80, Goût du néant (Le)	132, 136, 244, 306
FM-81, Alchimie de la douleur	273, 274
FM-82, Horreur sympathique	346
FM-83, Héautontimorouménos (L')	96, 239
FM-84, Irrémédiable (L')	36, 37, 39, 48, 72, 128
FM-85, Horloge (L')	89, 92, 96, 97, 132, 133, 146
FM-86, Paysage	67, 71, 77, 78, 128, 129, 130, 163, 169, 170, 171, 174, 183, 186, 191, 313, 350
FM-87, Soleil (Le)	67, 68, 71, 74, 75, 76, 130, 174, 218, 272, 313, 330
FM-88, À une mendicante rousse	38, 328
FM-89, Cygne (Le)	17, 36, 37, 48, 53, 79, 93, 104, 110, 173, 255, 303, 309, 329, 330
FM-90, Sept Vieillards (Les)	80, 130, 269, 307, 313
FM-91, Petites Vieilles (Les)	37, 46, 193, 198
FM-92, Aveugles (Les)	93, 199, 254, 255, 256, 257, 330
FM-93, À une passante	17, 44, 45, 84, 85, 193, 226, 227, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 257, 269
FM-94, Squelette laboureur (Le)	36, 37, 48
FM-95, Crépuscule du soir (Le)	67, 174
FM-96, Jeu (Le)	347
FM-97, Danse macabre	344
FM-98, Amour du mensonge (L')	171, 199, 200, 272
FM-99, Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...	65, 67, 105, 110, 235, 346
FM-100, La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...	67, 110, 235
FM-101, Brumes et pluies	134, 136
FM-102, Rêve parisien	36, 37, 48, 51, 66, 72, 78, 130, 149, 170, 171, 207, 218
FM-103, Crépuscule du matin (Le)	55, 67, 68, 240, 313
FM-104, Âme du vin (L')	240, 266, 317
FM-105, Vin des chiffonniers (Le)	60, 68, 266, 313
FM-106, Vin de l'assassin (Le)	134, 136, 230
FM-107, Vin du solitaire (Le)	337
FM-108, Vin des amants (Le)	329
FM-109, Destruction (La)	273
FM-110, martyre (Une)	38, 128, 266, 314
FM-113, Fontaine de sang (La)	273
FM-114, Allégorie	66, 67, 240, 266, 340
FM-115, Béatrice (La)	67, 269
FM-117, Amour et le Crâne (L')	38
FM-119, Abel et Caïn	36, 37, 39, 60, 84, 317, 332, 347
FM-120, Litanies de Satan (Les)	39, 314
FM-121, Mort des amants (La)	150, 329
FM-124, Fin de la journée (La)	267
FM-125, Rêve d'un curieux (Le)	90, 94, 95, 136, 171, 317, 347

FM-126, Voyage (Le)17, 36, 46, 48, 49, 80, 88, 104, 110, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 264, 317

Autres poèmes en vers

À une malabaraise	66, 67, 314
Bien loin d'ici	64, 84
Bijoux (Les)	82, 312, 328, 345
Coucher du soleil romantique (Le)	265
Gouffre (Le).....	48, 118, 130, 163, 180, 307, 308
Hymne.....	344, 348
Imprévu (L')	37
Lesbos	39, 314, 329, 336, 338
Léthé (Le)	312
Madrigal triste	37
Métamorphoses du vampire (Les).....	67, 314
Monstre (Le).....	37
Promesses d'un visage (Les).....	204, 205
Recueillement.....	130
Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix	128
Tous imberbes alors.....	128
Voix (La)	56, 60, 66, 67, 238, 262, 314, 318, 343
Yeux de Berthe (Les).....	198

Le Spleen de Paris

SP-0, À Arsène Houssaye.....	99, 111, 112
SP-1, Étranger (L')	84, 111, 330, 334
SP-2, Désespoir de la vieille (Le)	105, 106
SP-3, Confitteur de l'artiste (Le)	10
SP-5, Chambre double (La)	149, 150, 164, 184, 198, 207, 348
SP-7, Fou et la Vénus (Le).....	92, 203, 204, 205
SP-9, Mauvais Vitrier (Le).....	149, 150, 151, 164, 172, 187, 188, 189, 190, 327, 330
SP-10, À une heure du matin	103, 172, 208
SP-11, Femme sauvage et la petite-maîtresse (La)	164, 187
SP-12, Foules (Les).....	319
SP-13, Veuves (Les).....	27, 202, 319
SP-14, Vieux Saltimbanque (Le)	319
SP-15, Gâteau (Le)	208, 334
SP-16, Horloge (L')	146, 163
SP-17, hémisphère dans une chevelure (Un)	102, 103, 105, 108
SP-18, Invitation au voyage (L')	103, 104, 107, 163
SP-19, Joueur du pauvre (Le)	200, 342, 347
SP-21, Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire.....	319
SP-22, Crépuscule du soir (Le).....	103, 108, 164, 173, 203

SP-23, Solitude (La).....	103, 108, 139, 184, 319, 320
SP-24, Projets (Les).....	139, 164, 174, 181, 182, 186, 305, 306, 319, 320
SP-25, Belle Dorothee (La).....	319, 329
SP-26, Yeux des pauvres (Les)	175, 200, 203, 205, 208, 209, 210, 320
SP-27, mort heroique (Une)	107, 205, 206
SP-28, Fausse Monnaie (La)	108, 320
SP-29, Joueur genereux (Le).....	320
SP-30, Corde (La).....	108, 110, 165, 187, 320, 321
SP-31, Vocations (Les).....	320
SP-32, Thyse (Le).....	110, 176, 177, 320
SP-33, Enivrez-vous.....	320
SP-34, Déjà !.....	320
SP-35, Fenetres (Les)	165, 173, 176, 183, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 199, 203, 320, 333, 349
SP-36, Désir de peindre (Le)	198, 200, 319, 333
SP-37, Bienfaits de la lune (Les).....	110, 165, 186, 187, 319, 321
SP-38, Laquelle est la vraie ?.....	319, 321
SP-39, cheval de race (Un).....	104, 108
SP-40, Miroir (Le).....	320
SP-41, Port (Le)	105, 320
SP-42, Portraits de maîtresses	193, 204, 206, 321
SP-44, Soupe et les nuages (La).....	111, 157, 165, 186, 209, 210
SP-45, Tir et le cimetière (Le).....	206, 321
SP-47, Mademoiselle Bistouri.....	327
SP-48, Any where out of the world	165, 186
SP-49, Assommons les pauvres !.....	209, 330
SP-50, Bons Chiens (Les).....	110, 320, 321, 328

Autres ouvrages

Art philosophique (L')	115, 185, 299, 302
Conseils aux jeunes litterateurs	14
Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages.....	40
Épaves (Les).....	22, 50, 57, 60, 69, 204, 314, 342
Exposition universelle (1855).....	16, 63, 125
Fanfarlo (La).....	83, 84, 127, 185, 323, 346
Fleurs du Mal8, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 55, 56, 58, 60, 69, 73, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 97, 100, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 127, 130, 131, 133, 135, 138, 139, 140, 144, 145, 148, 158, 163, 169, 177, 194, 197, 199, 205, 216, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 244, 246, 249, 251, 254, 255, 256, 263, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 283, 293, 301, 305, 310, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348	
Fusées.....	113, 300, 305, 324
Mon cœur mis à nu	48, 121, 192, 324

Morale du joujou	155, 345
Musée du Bazar Bonne-Nouvelle (Le).....	115
Notes nouvelles sur Edgar Poe.....	45, 109, 126, 159, 220, 222, 224
Paradis artificiels (Les).....	118, 125, 126, 150, 153, 154, 155, 162, 230, 327, 334
Peintre de la vie moderne (Le)	118, 121, 122, 123, 124, 144, 152, 153, 156, 178, 196
Petits Poèmes en prose.....	16, 101, 102, 106, 110, 118, 139, 142, 200, 201, 319, 323, 327, 333, 337, 338, 339, 344
Poème du haschisch (Le).....	230
Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains.....	19, 48, 114, 133, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 229, 243, 258, 268, 301, 304, 307
Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.....	214, 304
Salon de 1845.....	104, 114, 115, 116, 125, 156, 161, 185
Salon de 1846.....	125, 150, 156, 168, 223, 294, 295
Salon de 1859.....	17, 34, 78, 116, 117, 121, 122, 123, 131, 151, 155, 161, 168, 169, 170, 171, 174, 179, 189, 294, 295, 298, 299, 302, 304, 307, 310, 324
Spleen de Paris (Le).....	8, 16, 18, 40, 84, 97, 101, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 142, 163, 171, 173, 191, 207, 210, 320, 322, 323, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 338, 340, 342, 343, 345, 346
Théophile Gautier.....	63

2. Index des œuvres de Baudelaire (l'ordre alphabétique)

À Arsène Houssaye	99, 111, 112
À une heure du matin	103, 172, 208
À une madone	67, 77, 312
À une malabaraise	66, 67, 314
À une mendicante rousse	38, 328
À une passante	17, 44, 45, 84, 85, 193, 226, 227, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 257, 269
Abel et Caïn	36, 37, 39, 60, 84, 317, 332, 347
Albatros (L')	266
Alchimie de la douleur	273, 274
Allégorie	66, 67, 240, 266, 340
Âme du vin (L')	240, 266, 317
Amour du mensonge (L')	171, 199, 200, 272
Amour et le Crâne (L')	38
Any where out of the world	165, 186
Art philosophique (L')	115, 185, 299, 302
Assommons les pauvres !	209, 330
Au lecteur	263, 274, 277, 342
Aube spirituelle (L')	266
Avec ses vêtements ondoyants et nacrés	110, 240, 312
Aveugles (Les)	93, 199, 254, 255, 256, 257, 330
Balcon (Le)	38, 39, 219, 344
Béatrice (La)	67, 269
Beau Navire (Le)	38, 39
Beauté (La)	18, 92, 142, 176, 230, 231, 311, 348
Belle Dorothée (La)	319, 329
Bénédiction	88, 89, 134, 135, 217, 266, 274, 315
Bien loin d'ici	64, 84
Bienfaits de la lune (Les)	110, 165, 186, 187, 319, 321
Bijoux (Les)	82, 312, 328, 345
Bohémiens en voyage	240, 266, 311
Bons Chiens (Les)	110, 320, 321, 328
Brumes et pluies	134, 136
Cadre (Le)	10, 46, 47, 78, 127, 131, 158, 177, 178, 266, 349
Causerie	312
Chambre double (La)	149, 150, 164, 184, 198, 207, 348
Chant d'automne	37, 52, 251, 284, 286, 288, 289, 291, 295, 298, 303, 341
charogne (Une)	38, 40, 218, 226, 227, 251, 266, 312, 341
Chat (Le) (Dans ma cervelle se promène...)	36, 37, 84, 128, 317
Chat (Le) (Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux...)	38, 272
Châtiment de l'orgueil	67, 70, 71, 134, 135, 240, 266, 311, 316
Chats (Les)	18, 35, 240, 266, 330, 332, 336, 348

cheval de race (Un).....	104, 108
Chevelure (La).....	78, 102, 107, 130, 138, 139, 157, 162, 219, 319, 320, 329
Ciel brouillé	60, 68, 199
Cloche fêlée (La).....	240
Confession.....	38, 251, 274, 278, 279, 283, 288, 291, 317
Confiteur de l'artiste (Le).....	10
Conseils aux jeunes littérateurs	14
Corde (La).....	108, 110, 165, 187, 320, 321
Correspondances	21, 44, 150, 159, 161, 240, 304
Coucher du soleil romantique (Le)	265
Crépuscule du matin (Le).....	55, 67, 68, 240, 313
Crépuscule du soir (Le)	103, 108, 164, 173, 203
Crépuscule du soir (Le)	67, 174
Cygne (Le)	17, 36, 37, 48, 53, 79, 93, 104, 110, 173, 255, 303, 309, 329, 330
Danse macabre	344
De profundis clamavi.....	134, 135, 337
Déjà !	320
Désespoir de la vieille (Le).....	105, 106
Désir de peindre (Le).....	198, 200, 319, 333
Destruction (La)	273
Don Juan aux enfers	240, 266, 311
Duellum	266
Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages.....	40
Élévation.....	268, 274, 342
Enivrez-vous	320
Ennemi (L')	132, 135, 218, 311
Épaves (Les).....	22, 50, 57, 60, 69, 204, 314, 342
Étranger (L').....	84, 111, 330, 334
Exposition universelle (1855).....	16, 63, 125
Fanfarlo (La).....	83, 84, 127, 185, 323, 346
fantôme (Un).....	10, 17, 36, 37, 42, 46, 47, 48, 78, 131, 132, 135, 136, 177, 178, 330
Fausse Monnaie (La).....	108, 320
Femme sauvage et la petite-maîtresse (La).....	164, 187
Fenêtres (Les).....	165, 173, 176, 183, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 199, 203, 320, 333, 349
Fin de la journée (La).....	267
Flacon (Le)	68, 127, 134, 135, 172, 238, 239, 240, 266, 338
Flambeau vivant (Le)	198, 266
Fleurs du Mal8, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 55, 56, 58, 60, 69, 73, 78, 79, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 97, 100, 105, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 127, 130, 131, 133, 135, 138, 139, 140, 144, 145, 148, 158, 163, 169, 177, 194, 197, 199, 205, 216, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 237, 240, 241, 242, 244, 246, 249, 251, 254, 255, 256, 263, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 276, 278, 283, 293, 301, 305, 310, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348	

Fontaine de sang (La).....	273
Fou et la Vénus (Le).....	92, 203, 204, 205
Foules (Les)	319
Franciscæ meae laudes.....	49, 312, 341
Fusées.....	113, 300, 305, 324
Gâteau (Le).....	208, 334
Géante (La).....	134, 135, 271, 274, 311
Gouffre (Le).....	48, 118, 130, 163, 180, 307, 308
Goût du néant (Le)	132, 136, 244, 306
gravure fantastique (Une).....	64, 65, 67, 68, 105, 240, 266, 294
Guignon (Le).....	132, 135, 218, 311, 332, 337
Harmonie du soir	39, 134, 135, 333
Héautontimorouménos (L').....	96, 239
hémisphère dans une chevelure (Un).....	102, 103, 105, 108
Hiboux (Les)	240, 266
Homme et la mer (L')	311
Horloge (L').....	89, 92, 96, 97, 132, 133, 146
Horloge (L').....	146, 163
Horreur sympathique.....	346
Hymne.....	344, 348
Hymne à la Beauté	344, 348
Idéal (L').....	311, 321
Imprévu (L')	37
Invitation au voyage (L').....	38, 39, 40, 73, 199, 265, 312
Invitation au voyage (L').....	103, 104, 107, 163
Irrémédiable (L').....	36, 37, 39, 48, 72, 128
Irréparable (L').....	38, 39, 40, 173
J'aime le souvenir de ces époques nues.....	67, 74, 75, 110, 311, 346
Je n'ai pas oublié, voisine de la ville... ..	65, 67, 105, 110, 235, 346
Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne	67, 110
Je te donne ces vers afin que si mon nom... ..	110, 348
Jeu (Le).....	347
Joueur généreux (Le).....	320
Joujou du pauvre (Le).....	200, 342, 347
La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse... ..	67, 110, 235
Laquelle est la vraie ?	319, 321
Lesbos	39, 314, 329, 336, 338
Léthé (Le)	312
Litanies de Satan (Les).....	39, 314
Mademoiselle Bistouri	327
Madrigal triste	37
martyre (Une).....	38, 128, 266, 314
Masque (Le).....	60, 67, 77, 93, 131, 251, 284, 293, 294, 296, 298, 346
Mauvais Moine (Le)	127, 134, 135, 311

Mauvais Vitrier (Le)	149, 150, 151, 164, 172, 187, 188, 189, 190, 327, 330
Métamorphoses du vampire (Les)	67, 314
Miroir (Le)	320
Moesta et errabunda	39
Mon cœur mis à nu	48, 121, 192, 324
Monstre (Le).....	37
Morale du joujou	155, 345
Mort des amants (La).....	150, 329
mort héroïque (Une)	107, 205, 206
Mort joyeux (Le).....	128
Muse malade (La)	311
Muse vénale (La).....	174, 311
Musée du Bazar Bonne-Nouvelle (Le).....	115
Musique (La)	38, 272
Notes nouvelles sur Edgar Poe.....	45, 109, 126, 159, 220, 222, 224
Obsession	81, 273
Paradis artificiels (Les)	118, 125, 126, 150, 153, 154, 155, 162, 230, 327, 334
Parfum (Le)	46
Parfum exotique.....	272, 274, 312
Paysage	67, 71, 77, 78, 128, 129, 130, 163, 169, 170, 171, 174, 183, 186, 191, 313, 350
Peintre de la vie moderne (Le)	118, 121, 122, 123, 124, 144, 152, 153, 156, 178, 196
Petites Vieilles (Les)	37, 46, 193, 198
Petits Poèmes en prose.....	16, 101, 102, 106, 110, 118, 139, 142, 200, 201, 319, 323, 327, 333, 337, 338, 339, 344
Phares (Les)	61, 65, 251, 266, 311, 345
Pipe (La).....	230, 231
Poème du haschisch (Le).....	230
Poison (Le)	38, 134, 136, 199, 266
Port (Le).....	105, 320
Portrait (Le)	46, 47, 132
Portraits de maîtresses	193, 204, 206, 321
Projets (Les)	139, 164, 174, 181, 182, 186, 305, 306, 319, 320
Promesses d'un visage (Les)	204, 205
Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire	91, 92, 93, 110, 142, 316
Recueillement	130
Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains.....	19, 48, 114, 133, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 229, 243, 258, 268, 301, 304, 307
Remords posthume.....	127, 316
Rêve d'un curieux (Le).....	90, 94, 95, 136, 171, 317, 347
Rêve parisien	36, 37, 48, 51, 66, 72, 78, 130, 149, 170, 171, 207, 218
Revenant (Le)	128, 270, 274
Réversibilité	39
Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.....	214, 304
Salon de 1845	104, 114, 115, 116, 125, 156, 161, 185

Salon de 1846	125, 150, 156, 168, 223, 294, 295
Salon de 185917, 34, 78, 116, 117, 121, 122, 123, 131, 151, 155, 161, 168, 169, 170, 171, 174, 179, 189, 294, 295, 298, 299, 302, 304, 307, 310, 324	
Sed non satiata	312
Semper eadem.....	94, 316
Sept Vieillards (Les)	80, 130, 269, 307, 313
Serpent qui danse (Le).....	38, 312
Sisina.....	266
Soleil (Le).....	67, 68, 71, 74, 75, 76, 130, 174, 218, 272, 313, 330
Solitude (La)	103, 108, 139, 184, 319, 320
Sonnet d'automne	94, 95, 203
Soupe et les nuages (La).....	111, 157, 165, 186, 209, 210
Spleen (J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.)	67, 71, 213, 239, 273, 313
Spleen (Je suis comme le roi d'un pays pluvieux.....)	65, 67, 68, 105, 239, 274
Spleen (Pluviôse, irrité contre la ville entière.....)	240, 267
Spleen (Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle.....)	128, 240, 272
Spleen de Paris (Le)8, 16, 18, 40, 84, 97, 101, 103, 104, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 117, 142, 163, 171, 173, 191, 207, 210, 320, 322, 323, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 338, 340, 342, 343, 345, 346	
Squelette laboureur (Le).....	36, 37, 48
Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix	128
Ténèbres (Les)	46
Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire.....	319
Théophile Gautier	63
Thyrse (Le)	110, 176, 177, 320
Tir et le cimetière (Le)	206, 321
Tonneau de la haine (Le).....	266
Tous imberbes alors.....	128
Tout entière	89, 269, 316
Tristesses de la lune.....	266, 267
Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle.....	67, 74, 75, 77, 110, 312
Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive.....	110, 269
Vampire (Le)	96, 142, 312, 316, 318
Veuves (Les).....	27, 202, 319
Vie antérieure (La)	269, 311
Vieux Saltimbanque (Le).....	319
Vin de l'assassin (Le).....	134, 136, 230
Vin des amants (Le)	329
Vin des chiffonniers (Le).....	60, 68, 266, 313
Vin du solitaire (Le)	337
Vocations (Les)	320
Voix (La)	56, 60, 66, 67, 238, 262, 314, 318, 343
Voyage (Le).....	17, 36, 46, 48, 49, 80, 88, 104, 110, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 264, 317
Yeux de Berthe (Les).....	198
Yeux des pauvres (Les).....	175, 200, 203, 205, 208, 209, 210, 320

Espace et Poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation

Résumé

Cette thèse porte sur la valeur et le fonctionnement de la spatialité dans la poésie baudelairienne. Il s'agit surtout du procédé d'encadrement qui permet paradoxalement de produire dans son sein l'impression de profondeur, ce que Baudelaire appelle « l'infini dans le fini ». Un de nos enjeux consiste à démontrer la place majeure qu'occupe cette esthétique dialectique dans sa poésie entre 1857 et 1863 en particulier, période où sont composés la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et la plupart des *Petits Poèmes en prose*.

Notre travail s'articule en trois parties qui analysent différents aspects de l'espace poétique. La première analyse l'effet visuel de la mise en page des *Fleurs du Mal*, avec le blanc qui marque la division du poème en parties, la ligne de blanc, les marges, les signes de ponctuation. Ce qui nous conduit à la question de la spatialité textuelle du poème en prose. Dans la deuxième partie, l'analyse porte, surtout dans *Le Spleen de Paris*, sur une autre spatialité, celle qu'ouvre la représentation des objets récurrents d'encadrement comme le cadre, l'horloge, la fenêtre ou les yeux. Enfin, la dernière partie ajoute à ces deux dimensions de l'espace celle qui concerne l'instance de discours, pour le traitement de laquelle nous recourons à l'analyse linguistique et pragmatique.

Ainsi, cette thèse vise à mettre en évidence l'existence d'une homologie associant, sous le même signe de « l'infini dans le fini », des composants aussi essentiels que différents (typographie, thématique et énonciation) de la poésie baudelairienne entre 1857 et 1863.

Mots clés : [Baudelaire, espace, typographie, cadre, fenêtre, énonciation]

Spatiality in the Poetry of Baudelaire: Typography, Theme and Enunciation

Abstract

This thesis deals with the value and functioning of spatiality in the poetry of Baudelaire. Its principal focus is on a type of framing that, paradoxically, makes it possible to produce the impression of depth: what Baudelaire called “l'infini dans le fini.” One of its aims is to demonstrate the importance of this dialectic aesthetic in the poetry that he composed between 1857 and 1863: the period, notably, of the second edition of the *Fleurs du Mal* and most of the *Petits Poèmes en Prose*.

The work is organized into three parts, each of which analyzes a different aspect of poetic space. The first analyzes the visual effect of the layout of the *Fleurs du Mal*, with the white space that marks the division of the poem into parts, the white line, the margins, and the use of punctuation. This leads us to the question of the textual spatiality of the prose poem. The analysis in the second part, which focuses mainly on *Le Spleen de Paris*, bears on another spatiality: that which is opened up by the recurring representation of framing objects such as frames, clocks, windows, and eyes. Finally, the third section adds a third dimension of space, this one involving the instance of discourse, using linguistic and pragmatic analysis.

Thus, this thesis aims to bring to light a homology that links together elements of Baudelaire's poetry between 1857 and 1863 that are as essential as they are varied—typography, thematic material, and enunciation—in the evocation of “l'infini dans le fini.”

Keywords : [Baudelaire, spatiality, typography, frame, window, enunciation]
