

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LUTTES, CARNAVALESQUE ET SINGULARITÉ DANS *LE SPLEEN DE PARIS*
DE CHARLES BAUDELAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MOHAMED AHMAMAD

NOVEMBRE 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans le suivi généreux et les conseils pertinents de M. Luc Bonenfant. Sa présence, ses disponibilités et son long accompagnement m'ont été d'une aide inestimable. Qu'il soit ici cordialement remercié.

Je tiens également à remercier ma femme Fatima Zahra et mes deux filles Malak et Nour pour leur soutien et surtout pour leur patience. Merci pour m'avoir supporté durant toute cette longue période.

Un grand Merci pour tous mes professeurs du département particulièrement : Véronique Cnockaert, Anne-Élaine Cliche et Pierre Ouellet. Je suis passé par des périodes difficiles, vous vous êtes montrés à la fois attentifs, compréhensifs et serviables.

DÉDICACE

À la mémoire de mon père

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	iii
LISTE DES SIGLES.....	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	
LES RÉPONDANTS ALLÉGORIQUES DE LA LUTTE POUR L'AUTONOMIE DANS <i>LE SPLEEN DE PARIS</i>	11
1.1 La double lutte du bouffon Fancioulle contre le despotisme du Prince	11
1.1.1 Baudelaire luttant contre l'Officialité académique	11
1.1.2 Le duel artistique entre le bouffon et le Prince	13
1.1.3 L'espace des œuvres : seul lieu du triomphe de l'artiste « pur »	20
1.2 Carnavalesque des symboles de l'Officialité artistique.....	21
1.2.1 Baudelaire et Fancioulle : deux bouffons carnavalisant l'Officialité artistique.....	21
1.2.2 Carnavalesque et institutionnalisation de l'anomie.....	26
1.3 La lutte du dandy baudelairien contre les formes de l'Officialité sociale	30
1.3.1 La lutte de Baudelaire contre l'Officialité sociale dans l'espace parisien	30
1.3.2 La double rupture éthique et esthétique du dandy baudelairien dans l'espace des œuvres	34
1.3.3 Le désintéressement intéressé du dandy baudelairien.....	38
CHAPITRE 2	
LA LUTTE POUR LA LÉGITIMITÉ DÉDICACES, IRONIES ET CARNAVALESQUE	43
2.1 La « pratique oppositionnelle de la dédicace » et le carnavalesque chez Baudelaire.....	43
2.1.1 Le poème en prose comme « stratégie »	43
2.1.2 La dédicace comme pratique fonctionnelle.....	46

2.1.3	La pratique de la poésie comme « ironic allegories ».....	49
2.2	Baudelaire carnavalisant le dédicataire du <i>Spleen de Paris</i> , Arsène Houssaye	57
2.2.1	Les enjeux des luttes internes dans « Le Mauvais Vitrier ».....	57
2.2.2	Le poète hystérique et « Le Mauvais Vitrier ».....	62
2.3	Baudelaire le poète parisien s'attaquant à la légitimité du père Hugo	67
2.3.1	Les fantômes parisiens de Baudelaire contre la poésie charitable de Hugo.....	67
2.3.2	Dépassement et modernité dans <i>Le Spleen de Paris</i>	74
2.3.3	L'exclusion du Vieux Saltimbanque de la fête	79
CHAPITRE 3		
LA QUÊTE DE LA SINGULARITÉ		87
3.1	Des <i>Fleurs du Mal</i> au <i>Spleen de Paris</i> : un simple « transfert générique » ou une quête de singularité?	87
3.2	Espace allégorique et trajectoire artistique.....	93
3.3	« Les Projets » ou la trajectoire de la singularité.....	96
CONCLUSION		102
BIBLIOGRAPHIE		110

LISTE DES SIGLES

OCI: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome I.

RÉSUMÉ

Le Spleen de Paris de Baudelaire se constitue d'un réseau foisonnant d'inter et d'hypertextes littéraires où les répondants allégoriques de l'autonomie et de la légitimité luttent pour renverser parodiquement et ironiquement les icônes dominantes de l'autorité officielle hétéronome durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce recueil baigne de ce fait dans une intellectualité de parodie et de lutte dont le décryptage en soi révèle déjà un lien étroit avec les deux théories axées sur la rivalité et le carnivalesque : celle de Bourdieu et de Bakhtine. Avec *Le Spleen de Paris*, Baudelaire pousse sa poétique plus loin encore : le carnivalesque baudelairien ne vise plus le renversement des valeurs esthétiques antiques en faisant de la Laideur et du Mal des objets poétiques méritant une célébration digne et majestueuse comme il l'a fait dans *Les Fleurs du Mal*. Dans le recueil en prose, Baudelaire passe par l'espace des œuvres parisiennes, introduit son bouffon sur la scène artistique et se sert des figures allégoriques précises et soigneusement choisies pour se moquer des figures de l'art dominant et faire des clin d'œil parodiques voire même ironiques aux icônes de l'Institution officielle. Armé du genre hybride du poème en prose et de ses répondants allégoriques, Baudelaire dame le pion à ses contemporains et réalise tout à la fois la « défiguration du langage poétique » et la radicalisation de la pratique poétique pour finir à une destruction en éclat de l'Appareil littéraire. *Le Spleen de Paris* constitue pour Baudelaire l'aboutissement de sa quête de la singularité.

Mots clés : Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, poème en prose, luttés, carnivalesque, singularité, défiguration langage poétique.

INTRODUCTION

Baudelaire laisse deux recueils poétiques : *Les Fleurs du Mal*¹ et *Le Spleen de Paris*². Le premier est un recueil en vers publié et sanctionné en 1857. Ce même recueil, revu et augmenté, est republié en 1861. Le deuxième recueil, publié d'une manière posthume en 1869, est en prose. Si la critique française s'est longuement intéressé aux *Fleurs du Mal*, elle s'est montrée hésitante envers *Les Petits Poèmes en prose*. Claude Pichois, le spécialiste de Baudelaire, se penche surtout sur le recueil en vers et réalise une édition diplomatique des *Fleurs du Mal*³ en quatre volumes totalisant 3671 pages. Rien de tel pour le recueil en prose. Alain Vaillant, qui figure parmi les critiques français accordant une grande importance au poète de la modernité, rejette ouvertement le recueil en prose et se limite à l'étude des *Fleurs du Mal*. Dans sa contribution à l'étude critique consacrée au *Spleen de Paris* sous la direction de Steve Murphy, Alain Vaillant avoue :

Je dois commencer par un aveu : sans l'amicale insistance de Steve Murphy, je n'aurais pas participé à ce collectif agrégatif sur *Le Spleen de Paris*. Dans mes travaux sur Baudelaire, j'ai toujours soigneusement contourné le recueil de poèmes en prose, dont l'abord critique me paraissait problématique et, pour le dire brutalement, d'un bien moindre profit que celui de l'œuvre majeure, *Les Fleurs du Mal*.⁴

¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1999 [1975]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OC I*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

² Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1999 [1975]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OC I*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³ Claude Pichois, *L'atelier de Baudelaire, Les Fleurs du Mal, édition diplomatique*, Paris, Honoré Champion, 2005, 3671 p.

⁴ Alain Vaillant, « Le Spleen du critique » dans Steve Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 41.

Problématique, mineur et sans abord critique profitable. Tels sont les qualificatifs attribués au *Spleen de Paris* par la critique française. Ceci soulève une problématique et nécessite des questionnements : peut-on dire que *Le Spleen de Paris* est inférieur aux *Fleurs du Mal*? Comment interpréter l'esthétique urbaine et la prosodie boiteuse dans la section des « Tableaux parisiens » nouvellement introduite dans l'édition de 1861? Comment expliquer le changement de trajectoire poétique d'un poète comme Baudelaire qui excelle en vers pour se lancer dans une expérience incertaine en prose?

Après la condamnation des *Fleurs du Mal* et le tutorat imposé par sa famille, Baudelaire se montre résolument hostile au despotisme de tous les Appareils de la structure sociale, change de voie et de perception littéraires et se lance dans l'exploration de nouveaux paysages poétiques. Ce changement de trajectoire qui commence avec la composition de la section urbaine des « Tableaux parisiens » se radicalise avec la défiguration de ses « doublets » et la publication de ses premiers poèmes en prose. À notre avis, avec la composition du *Spleen de Paris*, Baudelaire vise un projet poétique radical en parfaite harmonie avec sa théorie de la modernité. Il est impossible, donc, d'accéder au recueil en prose de Baudelaire en suivant les mêmes grilles standards que la critique applique, habituellement, pour l'analyse des œuvres académiques.

Les critiques anglo-saxons s'aperçoivent récemment que Baudelaire devance tous ses contemporains par son esthétique urbaine et avant-gardiste, à la fois, subversive, railleuse et révolutionnaire cela n'empêche, toutefois, de constater des incompréhensions au sein de cette critique.

Steve Murphy accorde une place importante au *Spleen de Paris* dans ses essais⁵. Or, ce dernier passe à côté de la portée des différentes luttes mises sur scène dans le recueil et n'évoque aucunement les manifestations du carnavalesque dans le « dernier Baudelaire⁶ ». De son côté Virginia E. Swain⁷ s'est intéressée à « Une mort héroïque » en établissant, dans son étude, un lien avec la pièce intitulée « Le Vieux Saltimbanque », mais, à notre avis, elle a ignoré la lutte du jeune bouffon pour son autonomie et les différentes émanations du carnavalesque qui se dégagent de la pièce. Rosemary Lloyds⁸, quant à elle, est consciente de la vision carnavalesque et multivoque dans *Les Petits Poèmes en prose*, mais au lieu de concentrer sa réflexion sur ce sujet, elle s'est proposée « d'examiner la manière dont "l'autre" s'exprime dans l'atmosphère carnavalesque, multivoque et pluraliste du *Spleen de Paris*⁹ ». Un sujet qui demeure, à notre avis, à son stade d'effleurement¹⁰.

Si le décalage entre les générations est assez flagrant dans le recueil en prose, rares sont les critiques qui ont expliqué la lutte exemplaire du *jeune* bouffon et sa mort

⁵ Steve Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014; Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire, Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003.

⁶ L'expression est de Charles Mauron. Cf. Charles Mourron, *Le dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1986 [1966], 188 p.

⁷ Virginia. E. Swain, « The Legitimation crisis : event and meaning in Baudelaire's "Le Vieux saltimbanque" and "Une mort héroïque" », *Romanic Review*, n° 73, 1982, pp. 452-62.

⁸ Rosemary Lloyds, « Façons de voir, façons de parler. Cliché, pastiche, parodie et jeu dans *Le Spleen de Paris* », *Studi francesi*, XLII, Torino, 1998, pp. 510-20.

⁹ *Ibid.*, p. 510.

¹⁰ Lloyd écrit dans le même article ci-haut mentionné : *Cet article se propose d'examiner la manière dont l'autre s'exprime dans l'atmosphère carnavalesque, multivoque et pluraliste du Spleen de Paris, et de préciser quelles sont les techniques utilisées pour dépasser l'égoïsme et la paresse de ces narrateurs qui, semblables par nature à des mollusques, essaient de faire rentrer les autres dans leurs coquilles. Ibid.* Il est clair que Baudelaire établit un dialogue avec les autres écrivains, mais elle a omis de préciser que Baudelaire établit un dialogue critique, voire ironique, envers les autres évoqués d'une manière directe ou indirecte dans ses pièces.

héroïque qui s'opposent radicalement à l'agonie éternelle du *Vieux Saltimbanque* dans sa vieille cabane. Pourrait-on assimiler le jeune bouffon mort héroïquement au Vieux Saltimbanque agonisant dans sa vieille cabane ? N'y aurait-il pas un lien entre la famille des « vieux » qui composent les poèmes en vers dédiés à Hugo et leurs répondants du *Spleen de Paris*, plus particulièrement, les « Veuves » et le « Vieux Saltimbanque »? Baudelaire établit, dans *Le Spleen de Paris*, une forte nuance entre le « jeune bouffon » défiant l'ordre établi et luttant héroïquement pour son autonomie et le « Vieux Saltimbanque » qui contemple de loin la fête foraine et agonise, tel un exilé, passivement et lamentablement dans sa vieille demeure littéraire.

Si *Le Spleen de Paris* est souvent mal compris, c'est parce qu'il exige un changement radical de l'angle de vue et surtout une incursion profonde dans les mystères de la littérature carnavalesque qui ont été si peu et si superficiellement explorés; de la même manière qu'il exige le déchiffrement du réseau des relations, basées sur la lutte et la violence, qu'entretient Baudelaire dans le petit espace du *Spleen de Paris* comme dans le grand *espace des œuvres* par l'intermédiaire de son auteur ou ses répondants allégoriques.

En effet, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire se constitue d'un réseau foisonnant d'inter et d'hypertextes littéraires où les répondants allégoriques de l'autonomie et de la légitimité luttent pour renverser parodiquement et ironiquement les icônes dominantes de l'autorité officielle hétéronome durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce recueil baigne de ce fait dans une intellectualité de parodie et de lutte dont le décryptage en soi révèle déjà un lien étroit avec les deux théories axées sur la rivalité et le carnavalesque : celles de Bourdieu et de Bakhtine. En nous basant sur ses deux théories, trois catégories de personnages ont attiré d'une manière particulière notre attention :

La première catégorie, représentée par l'auteur et ses répondants allégoriques¹¹, est celle des hérésiarques luttant pour l'autonomie, le changement et l'institutionnalisation d'un ordre social nouveau. L'auteur, tel qu'il se présente dans plusieurs pièces du recueil, est lui-même un répondant allégorique de Baudelaire : l'artiste¹², le poète¹³, le flâneur¹⁴ parisien, le dandy dominant la ville de sa fenêtre¹⁵ ou de son balcon¹⁶ et l'incompris tant par ses amis d'enfance que par ses rivaux de jeunesse¹⁷. Cette catégorie lutte contre l'injustice et l'inégale distribution du capital détenu, en grande partie, par l'Appareil officiel du champ du pouvoir.

¹¹ Nous faisons allusion au bouffon d'« XXVII. Une mort héroïque »; au dandy du « XXII. Le Crépuscule du soir » et à l'hystérique du « IX. Le Mauvais Vitrier ». Cf. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 319, 311 et 285 respectivement.

¹² Nous pensons à la pièce : « XXVII. Une mort héroïque ». *Ibid.*, p. 319.

¹³ Nous faisons référence surtout à la pièce intitulée : « XI. La Femme sauvage et la petite-maîtresse » où l'auteur déclare : « Tant poète que je sois, je ne suis pas aussi dupe que vous voudriez le croire ». La même chose se répète dans la pièce « XII. Les Foules » où l'auteur écrit : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. [...]. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui ». *Ibid.*, pp. 290 et 291 respectivement. Les mêmes références au « poète » se répètent dans les pièces « XIII. Les Veuves » et « XIV. Le Vieux Saltimbanque ». *Ibid.*, pp. 292 et 295 respectivement.

¹⁴ Nous faisons références à la pièce « XIV. Le Vieux Saltimbanque » où il est écrit à la page 295 : « Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavanent à ces époques solennelles ». *Ibid.*, p.295. La même remarque se répète dans la pièce « XXIV. Les Projets » où le personnage de la pièce, sillonne la ville en se promenant, en vrai flâneur, d'un espace à un autre. *Ibid.*, p. 314.

¹⁵ Nous pensons à la pièce « IX. Le Mauvais Vitrier ». *Ibid.*, p. 285.

¹⁶ Nous pensons à la pièce « XXII. Le Crépuscule du soir ». *Ibid.*, p. 311.

¹⁷ Nous faisons référence, respectivement, aux deux pièces : « XXXI. Les Vocations », et « XLII. Portraits de maîtresses ». Dans la première, nous lisons : *L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un incompris. Je le regardais attentivement; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j'eus un instant l'idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.*

Dans la deuxième pièce, nous lisons : *Les trois autres compagnons regardèrent celui-ci avec un regard vague et légèrement hébété, comme feignant de ne pas comprendre et comme avouant implicitement qu'ils ne se sentaient pas, quant à eux, capables d'une action aussi rigoureuse, quoique suffisamment expliquée d'ailleurs.* *Ibid.*, pp. 335 et 349 respectivement.

La deuxième catégorie est composée du Prince et des producteurs hétéronomes complices de l'autorité officielle. Cette catégorie qui représente le champ du pouvoir essaie, vu sa position dominante, de « défendre le monopole et d'exclure la concurrence¹⁸ » en faisant subir les effets¹⁹ de sa domination aux autres membres des autres champs, plus particulièrement, celui des productions culturelles. Détenant à elle seule les privilèges des honneurs officiels et de la richesse matérielle²⁰ et incapable de s'élever à la hauteur de la logique de l'impalpable²¹, les membres de cette catégorie sont farouchement attaqués par l'auteur et ses répondants allégoriques, plus précisément, dans sa lutte pour l'autonomie matérielle et symbolique.

La troisième et dernière catégorie concerne essentiellement les Mauvais, les Vieux et les Pauvres²² de la structure qui ont fait date et qui refusent de céder leur place aux nouveaux entrants. Telles les Vieilles Veuves²³, allégories de la tradition esthétique classique, qui savent pertinemment qu'elles sont affligées, pourtant elles ne cessent de répéter le même rituel éternel tout au long de l'année; ou les trois Pauvres qui, malgré le grand écart d'âge existant entre eux, contemplent le café neuf du même œil; quant au Vieux Saltimbanque²⁴, icône allégorique du vieil artiste, l'auteur le décrit

¹⁸ Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 [1984], p. 113.

¹⁹ Dans la pièce intitulée : « XXVII. Une mort héroïque », Baudelaire écrit : *le Prince voulait juger de la valeur des talents scéniques d'un homme condamné à mort. Il voulait profiter de l'occasion pour faire une expérience physiologique d'un intérêt capital, et vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste pouvaient être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se trouvait.* Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 320.

²⁰ Comme les deux personnages du « XXII. Le Crépuscule du soir », *Ibid.*, p. 311.

²¹ Comme « Le Mauvais Vitrier » et son homologue le petit commerçant des « Dons des Fées ». Cf. Charles Baudelaire, « IX. Le Mauvais Vitrier » et « XX. Les Dons des Fées ». *Ibid.*, pp. 285 et 305 respectivement.

²² Charles Baudelaire, « XXVI. Les Yeux des pauvres », *Ibid.*, p. 317.

²³ Charles Baudelaire, « XIII. Les Veuves », *Ibid.*, p. 292.

²⁴ Charles Baudelaire, « XIV. Le Vieux Saltimbanque », *Ibid.*, p. 295.

comme étant presque mort dans sa vieille cabane, n'ayant aucun rôle à jouer devant les jeunes acrobates.

Par l'abondance des indices pertinents attribués aux personnages principaux de cette structure, étant des allégories saturées de significations et ayant de fortes portées symboliques; et par l'interaction de leurs différentes positions à l'intérieur comme à l'extérieur du recueil en prose, d'une pièce à l'autre comme entre le recueil en prose et celui en vers; et par l'attention particulière que Baudelaire prête à différents éléments de l'espace urbain parisien comme la fenêtre, le balcon, le parc, la rue, et le boulevard; *Le Spleen de Paris* de Baudelaire est une micro structure représentative de l'espace artistique parisien durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Une étude approfondie de cette structure passe nécessairement par les deux approches sociohistoriques, distinctes, mais complémentaires à savoir la théorie du champ²⁵ de Pierre Bourdieu développée dans *Les règles de L'art*²⁶ et la théorie du carnavalesque de Bakhtine développée conjointement dans *La poétique de Dostoïevski*²⁷ et dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*²⁸.

Si l'auteur et ses répondants allégoriques luttent pour l'autonomie de l'artiste et la légitimité de la littérature pure en renversant, parodiant et ironisant les icônes de la

²⁵ La théorie du champ a été introduite par Pierre Bourdieu dès le milieu des années soixante, date de ses premiers travaux sur le champ littéraire et intellectuel. Cf. « Champ intellectuel et projet créateur » dans *Les Temps Modernes*, 246, nov. 1966, pp. 865-906 ; « Disposition esthétique et compétence artistique » dans *Les Temps Modernes*, 295, 1971, pp. 1345-1378; « Le marché des biens symboliques » dans *L'année sociologique*, 22, 1971, pp. 49-126 ; « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe » dans *Scolies*, 1, 1977, pp. 7-26.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992], 567 p.

²⁷ Mickaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1970], 346 p.

²⁸ Mickaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, [1970], 480 p.

littérature hétéronome complice de l'autorité officielle dominante, la théorie du champ nous est indispensable pour mieux cerner les luttes entre les hérésiarques dominés matériellement, mais dominants symboliquement et les hétéronomes dominants dans l'espace social, mais dominés dans l'espace des œuvres. De la même manière que la théorie du carnivalesque de Bakhtine nous sera doublement utile pour saisir les traits de la carnavalisation littéraire d'une part et pour l'étude des différents renversements et des multiples parodies dont Baudelaire s'en est servie dans ses luttes d'une autre. Avec *Le Spleen de Paris*, Baudelaire pousse sa poétique plus loin encore : le carnivalesque baudelairien ne vise plus le renversement des valeurs esthétiques antiques en faisant de la Laideur et du Mal des objets poétiques méritant une célébration digne et majestueuse. Dans le recueil en prose, Baudelaire passe par l'espace des œuvres parisiennes, introduit son bouffon sur la scène artistique et se sert des figures allégoriques précises et soigneusement choisies pour défier le champ du pouvoir et se moquer des figures de l'art dominant et pour faire des clins d'œil parodiques, voire même ironiques, aux icônes de l'Institution officielle.

Partant de l'hypothèse que Baudelaire écrit contre sa volonté et contre ses contemporains pour l'« institutionnalisation de l'anomie²⁹ » et l'introduction du poème en prose en tant que genre littéraire autonome, légitime et singulier; la présente étude se propose d'étudier les différentes luttes que livrent l'auteur et ses répondants allégoriques contre les hétéronomes du *Spleen de Paris* ou ceux peuplant le grand espace des œuvres parisiennes durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, de la même manière qu'elle se propose de poser le problème du carnivalesque, de cerner ses dimensions et définir au préalable ses traits originaux dans le « dernier Baudelaire ».

²⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit.

Ainsi, dans ses déplacements « serpentins³⁰ » d'une pièce poétique à une autre, dans cet espace³¹ social structuré autour de la lutte et la carnavalisation, et dans l'espoir d'obtenir son autonomie, l'auteur mobilise ses répondants et s'engage, dans un premier temps, dans une lutte contre le pôle du pouvoir qui les domine économiquement, politiquement et même culturellement. L'étude de ces luttes fera l'objet de notre premier chapitre.

Dans un deuxième temps, nous allons voir que l'auteur mobilise *son*³² talent contre les producteurs hétéronomes qui courent après les honneurs officiels. Cette lutte du poète moderne contre les répondants allégoriques de la vieille tradition poétique, romantique³³ et gréco-romaine³⁴ est une lutte pour la légitimité. Notre deuxième chapitre se penchera, donc, sur le dévoilement des différentes « stratégies » utilisées par Baudelaire pour prouver la légitimité de son projet poétique.

Aussi faut-il signaler que ces luttes contre ces différentes Institutions artistiques n'auraient pu acquérir leur degré de légitimité si Baudelaire ne s'était révolté contre lui-même pour questionner sa propre trajectoire artistique. En effet, dans son ouvrage *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu nous informe que les séries de positions occupées

³⁰ Il faut dire que la composition du recueil est serpentine en elle-même. Ainsi, tel un serpent, l'auteur se faufile d'un espace à l'autre, et d'une pièce poétique à l'autre. Aussi faut-il rappeler que loin d'être des simples tronçons fragmentés ça et là, les pièces du recueil sont soudées entre elles (chose faite, d'ailleurs, grâce aux chiffres romains) formant un ensemble grâce à l'image du serpent. Ajoutons à cela l'aspect venimeux de l'ensemble du recueil. La Dédicace n'est pas faite pour plaire à Houssaye mais plutôt pour lui faire mal. Ceci explique la présence de cette image dans « La Dédicace » à Arsène Houssaye : « Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amusez, j'ose vous dédier le serpent tout entier ». Charles Baudelaire, «La Dédicace», *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 275.

³¹ Nous visons l'*espace des œuvres* dans lequel se déplace l'auteur. Il s'agit dans un premier temps de l'*espace interne restreint* du *Spleen de Paris*, dans un deuxième temps, de l'*espace interne étendu* liant *Le Spleen de Paris* et *Les Fleurs du Mal* et dans un dernier temps, le *grand espace externe* liant les deux recueils de Baudelaire aux autres productions culturelles, passées ou contemporaines.

³² La lutte au sein du sous-champ de production restreinte est une lutte *personnelle* pour la légitimité.

³³ Victor Hugo en particulier.

³⁴ Essentiellement : Leconte de Lisle et Théodore de Banville.

successivement par Baudelaire dans le champ de productions culturelles traduites, dans l'*espace des œuvres*³⁵, par des prises de positions radicalement différentes, constituent une trajectoire artistique critique à trois temps. Baudelaire l'imitateur de *La Fanfarlo*³⁶ fait un bond poétique et une révolution esthétique avec le recueil en vers des *Fleurs du Mal*. Avec *Le Spleen de Paris*, recueil poétique doublement révolutionnaire à caractère purement urbain axé essentiellement sur la violence carnavalesque, Baudelaire atteint le stade final de la singularité poétique. Tel sera le propos de notre troisième chapitre.

Nous tenons à souligner que notre modeste propos, loin de démêler tous les problèmes posés par Bakhtine et Bourdieu, vise l'application de certaines notions clés de la thèse bakhtinienne du carnavalesque d'une part et la théorie du champ de Pierre Bourdieu d'une autre sur la poésie urbaine de Baudelaire, et plus particulièrement, sur son recueil en prose *Le Spleen de Paris*. Nous sommes plus intéressés par la concordance entre les thèses des deux sociologues avec la vision poétique baudelairienne vers la deuxième moitié du XIX^e siècle. D'une façon étonnamment moderne, Baudelaire donne aux luttes de l'artiste pour son autonomie, sa légitimité et sa singularité un fondement sociologique et littéraire bien précis. La poésie de Baudelaire n'est plus un moyen pour atteindre des objectifs d'ordre moral, théologique ou idéologique. Elle devient une réflexion de la poésie sur la poésie, qui subvertit en carnavalisant pour se libérer des règles-entraves de l'Institution officielle des privilégiés.

³⁵ La notion est de Pierre Bourdieu. C'est une notion capitale qui nous permet de saisir la nuance entre l'espace social et l'espace des produits de l'imagination auquel appartient l'auteur du *Spleen de Paris* et les autres répondeurs allégoriques de Baudelaire. Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*

³⁶ Charles Baudelaire, *La Fanfarlo, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*

CHAPITRE 1
LES RÉPONDANTS ALLÉGORIQUES DE LA LUTTE POUR L'AUTONOMIE
DANS *LE SPLEEN DE PARIS*

1.1 La double lutte du bouffon Fancioulle contre le despotisme du Prince

1.1.1 Baudelaire luttant contre l'Officialité académique

Dans sa lutte pour son autonomie et celle de l'Artiste « pur », Baudelaire demeure le pionnier qui a assimilé la logique du champ littéraire aspirant à la liberté de la tutelle académique. En 1855, dans son *Exposition universelle*, Baudelaire dénonce déjà l'incompétence de l'Appareil académique. Trop vieux et se limitant à un cadre restreint de règles formelles qui prétendent l'universalité, cet Appareil s'est montré, selon les propos de Baudelaire, inapte à suivre le flux varié des œuvres modernes pour pouvoir les juger.

Que dirait, qu'écrirait, – je le répète, – en face de phénomènes insolites, un de ces *modernes professeurs-jurés* d'esthétiques ... ? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres; – science barbouillée d'encre, goût bâtard, plus barbares que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*³⁷!

³⁷ Charles Baudelaire, « Exposition universelle de 1855 », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 577. Pierre Bourdieu voit dans ce texte la trame de fond d'une théorie de la lecture de l'œuvre d'art. Cf. Pierre Bourdieu, « Post-scriptum : Comment lire un auteur? », dans *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1997], 391 p, pp. 122-131.

En introduisant, en 1855, les théories du beau bizarre et des correspondances sur la scène artistique, comme il le fera après, en 1859, avec l'introduction de la théorie de la modernité; Baudelaire secoue violemment l'Appareil classique, déstabilise le cadre académique et redéfinit le rôle du critique. Cette redéfinition s'inscrit, comme l'écrit Bourdieu, dans le processus de l'« institutionnalisation de l'anomie » qui est corrélatif de la constitution du champ de production culturelle autonome.

Substituant la théorie des correspondances à la vague notion d'un idéal commun, Baudelaire dénonce l'incompétence et surtout l'incompréhension de critiques qui prétendent mesurer l'œuvre singulière à des règles formelles et universelles. Il dépossède le critique d'art du rôle de juge que lui conférait, entre autres choses, la distinction académique entre la phase de conception de l'œuvre, supérieure en dignité, et la phase d'exécution, subordonnée, en tant que lieu de la technique et du savoir-faire, et il lui demande de se soumettre en quelque sorte à l'œuvre, mais avec une intention tout à fait nouvelle de disponibilité créatrice, attachée à porter au jour l'intention profonde du peintre. Cette définition radicalement nouvelle du rôle du critique [...] s'inscrit très logiquement dans le processus d'institutionnalisation de l'anomie qui est corrélatif de la constitution d'un champ dans lequel chaque créateur est autorisé à instaurer son propre *nomos* dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception³⁸.

En effet, cette perception particulière et sans antécédent de l'œuvre d'art moderne est la qualité distinctive qui caractérise Baudelaire en propre. Baudelaire qui connaît plus que personne les rouages et les coulisses du champ de pouvoir, s'est dressé d'une manière héroïque contre le discrédit de l'Appareil classique et contre cette forme hétéronome de concevoir l'art et consacrer l'artiste. Par l'intermédiaire de son auteur, Baudelaire illustre les enjeux de cette lutte artistique entre les dominants et les dominés dans son poème intitulé « Une mort héroïque ». Baudelaire reprend un lieu commun des romantiques et se sert de certaines figures allégoriques comme le

³⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., pp. 117-118.

bouffon et le dandy pour souligner le déclassement social de l'artiste « pur » et pour accentuer sa lutte pour la liberté. Dans ses notes sur les répondants allégoriques du poète, Starobinski écrit :

L'on mettrait en évidence, d'une part, la tentation qu'ont éprouvée les écrivains de construire une représentation mythique de l'Artiste, d'inventer un *alter ego* spectaculaire et travesti; d'autre part, situant cette identification au bouffon par rapport à d'autres projections imaginatives, l'on verrait se préciser une double tendance : l'écrivain projette son déclassement social et son isolement tantôt dans la condition princière, tantôt dans l'abjection du paria, et plus particulièrement dans celle de ce paria spirituel qu'est le bouffon. Les structures sociales d'un univers révolu et réduit au rang de légende permettent de choisir librement des rôles extrêmes, où la révolte de l'écrivain se muera en image esthétique³⁹.

Comme nous l'avons souligné un peu plus haut, la pièce intitulée « Une mort héroïque » est le poème qui développe le mieux cette identification allégorique du poète au bouffon et c'est précisément dans cette pièce que l'abjection et la révolte de ce paria spirituel se trouvent les mieux formulées.

1.1.2 Le duel artistique entre le bouffon et le Prince

Dans « Une mort héroïque », Baudelaire met sur scène un triangle artistique englobant l'auteur, un artiste assistant à la présentation d'une œuvre d'art pure; le Prince despote, un connaisseur et grand amateur d'art victime d'une conspiration; et le bouffon Fanciouille, artiste, ami du Prince et principal conspirateur. L'auteur nous raconte la suite des événements après l'échec de la conspiration politique menée par le bouffon Fanciouille et les gentilshommes contre leur Prince. Nous soutenons que

³⁹Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 67 (Avril-Juin 1967), pp. 402-412, p. 402.

cette pièce est une allégorie de la lutte artistique pour l'autonomie. La lutte engageant le bouffon d'un côté et le Prince offensé d'un autre est à l'image de la lutte pour l'autonomie engagée par les artistes « purs » à l'intérieur du champ du pouvoir. L'un luttant pour le monopole des pouvoirs et la conservation de l'ordre établi, l'autre luttant pour le déplacement de la société, le renversement des institutions et l'institutionnalisation d'un nouvel ordre artistique régi par une nouvelle loi. En voici le commencement :

Fancioulle était un admirable bouffon, et presque un des amis du Prince. Mais pour les personnes vouées par état au comique, les choses sérieuses ont de fatales attractions, et, bien qu'il puisse paraître bizarre que les idées de patrie et de liberté s'emparent despotiquement du cerveau d'un histrion, un jour Fancioulle entra dans une conspiration formée par quelques gentilshommes mécontents.

Il existe partout des hommes de bien pour dénoncer au pouvoir ces individus d'humeur atrabilaire qui veulent déposer les princes et opérer, sans la consulter, le déménagement d'une société. Les seigneurs en question furent arrêtés, ainsi que Fancioulle, et voués à une mort certaine. (*OC I*, 319)

Cependant, et contre toute attente, le Prince affiche des signes de clémence et accorde à son ami le bouffon une dernière chance pour se racheter.

Mais est-ce vraiment cela la réelle intention du Prince? L'auteur, qui a suivi et vécu le cours des événements, est d'un autre avis.

Pour ceux qui, comme moi, avaient pu pénétrer plus avant dans les profondeurs de cette âme curieuse et malade, il était infiniment plus probable que le Prince voulait juger de la valeur des talents scéniques d'un homme condamné à mort. Il voulait profiter de l'occasion pour faire une expérience physiologique d'un intérêt *capital*, et vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste pouvaient être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se trouvait. (*OC I*, 320)

Le point de vue de l'auteur trouve toute sa justesse au moment où il nous décrit les préparatifs du spectacle.

Enfin, le grand jour arrivé, cette petite cour déploya toutes ses pompes, et il serait difficile de concevoir, à moins de l'avoir vu, tout ce que la classe privilégiée d'un petit État, à ressources restreintes, peut montrer de splendeurs pour une vraie solennité. Celle-là était doublement vraie, d'abord par la magie du luxe étalé, ensuite par l'intérêt moral et mystérieux qui était attaché. (*OC I*, 320-321)

Les efforts déployés par la cour du Prince pour souligner l'événement malgré le manque des moyens témoignent de la gravité des enjeux qui se cachent derrière le spectacle. Comme le souligne clairement Sonya Stephens, les deux protagonistes se livrent à un *duel artistique* de haut niveau axé sur la lutte et la performance.

Parlant des splendeurs accordées à l'événement, Sonya Stephens écrit :

This, along with the narrative, places the Prince and the theatrical setting in competition with the talents of Fanciouille, for what we have in "Une mort héroïque" is, in fact, a power play, not only political, in fact not essentially political at all. The real conflict between the Prince and Fanciouille (and the narrator) is one of artistic power. The Prince, "véritable artiste lui-même", wishes to be admired for the show he is putting on. Fanciouille, for his part, is such a good actor, that he can aspire to and, on this occasion achieve, the "parfaite idéalisation"⁴⁰.

Ainsi et suite à l'échec de la conspiration politique, un duel particulier s'instaure entre les deux protagonistes de la pièce : le Prince despote et son ami le bouffon Fanciouille. Tandis que ce dernier lutte, cette fois, pour renverser *artistiquement* le trône du Prince; le premier lutte pour étouffer son ennui, renforcer sa position de dominant, conserver son trône intact et redorer son image devant ses sujets. En

⁴⁰ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems. The Practice and Politics of Irony*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 181 p, p. 151.

donnant son accord pour l'organisation du spectacle, le Prince adhère à un nouveau duel entre lui et son bouffon. Les enjeux politiques de la première conspiration changent cette fois et prennent des tournures artistiques.

Aussi faudrait-il souligner que l'annonce du « grand spectacle où Fancioulle devait jouer l'un de ses principaux et de ses meilleurs rôles » (*OC I*, 320) est une expérience imposée d'en haut, visant à démontrer les effets positifs ou négatifs de la condamnation et la privation financière sur les facultés créatrices de l'artiste.

The poem frames a performance which is watched by the Prince of the kingdom (who has demanded it), by an audience, and by our narrator. The reader, in turn, becomes the extended audience of the textual act. Fancioulle is presented to us as both activist and actor. Arrested for his part in a political conspiracy, he is forced by the Prince to perform in a "grand spectacle" which some of the subjects interpret as a royal pardon⁴¹.

Cet acte rebelle, singulier et sans précédent du bouffon contre ses maîtres siégeant en haut, implique une volonté certaine de la part de celui-ci de se libérer de la servitude matérielle et symbolique de ceux-là qui le maltraite et domine, en les dépossédant du « *nomos*⁴² » et du monopole de l'artiste et de l'œuvre d'art légitimes, et en renversant la table des valeurs pour s'approprier lui-même la totalité des droits concernant la conception de son art et la production de ses œuvres.

Ainsi s'expliquent la colère et la furie du Prince, lourdement atteint dans son prestige, offensé dans son orgueil de despote monopolisant le pouvoir de légitimation contre le brillant bouffon réclamant son autonomie. Cela explique les multiples questionnements de l'auteur :

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² La notion est de Pierre Bourdieu. Cf. *Les règles de l'art*, *op. cit.*

Se sentait-il [le Prince] vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions? De telles suppositions [...] traversèrent mon esprit pendant que je contemplais le visage du Prince, sur lequel une pâleur nouvelle s'ajoutait sans cesse à sa pâleur habituelle, comme la neige s'ajoute à la neige. Ses lèvres se resserraient de plus en plus, et ses yeux s'éclairaient d'un feu intérieur semblable à celui de la jalousie et de la rancune. (*OC I*, 322)

L'une des principales causes qui se trouve derrière la colère du Prince et qui est à l'origine de l'anéantissement du bouffon est le préjudice porté, par ce dernier, au nomothète central. C'est que, dans la logique hétéronome, nul n'est autorisé à déroger l'ordre établi par l'Institution et défier l'autorité despotique des maîtres.

Sonya Stephens remarque que le bouffon Fanciouille, en bouffonnant la mort, la sentence finale qui l'attendait, ridiculise le Prince et se moque publiquement de son autorité.

The Prince, however, is more restrained and, in the power struggle, he retains an awareness of the situation, if not a complete control over it. [...]. The Prince is right to be concerned for his power. With silence and gesture, Fanciouille captivates his audience, reducing them to the grotesque spectacle of convulsive laughter which he so cleverly mimes on stage. And he appears to transcend the impending death sentence, miming it with mockery, "l'étrange bouffon bouffonnait si bien la mort"⁴³.

Du moment que le bouffon Fanciouille excelle sur scène, gagne l'estime du public en s'emparant de tous les regards et cris de joie, il avive la rancune du Prince, enflamme sa jalousie et réussit à l'éclipser en détournant les regards vers lui, devenant par là, un nomothète rival au nomothète central.

Offensé dans son prestige, le Prince, « amoureux passionné des beaux-arts » et « véritable artiste lui-même » (*OC I*, 320), sent le mérite de son artiste pour ne trouver

⁴³ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems. The Practice and Politics of Irony. op. cit.*, pp.154-155.

que la mort à lui offrir. La mort du Fancioulle ou la censure de Baudelaire sont considérées dans cet univers économique antiéconomique comme les meilleures gratifications que peut recevoir l'artiste « pur » luttant pour son autonomie. Ainsi, Victor Hugo, dans une lettre envoyée le 30 août 1857 à Baudelaire, écrit :

J'ai reçu, Monsieur, votre noble lettre et votre beau livre. L'art est comme l'azur; c'est le champ infini : vous venez de le prouver. Vos *Fleurs du Mal* rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo de toutes mes forces à votre vigoureux esprit. Permettez-moi de finir ces quelques lignes par une félicitation. Une des rares décorations que le régime actuel peut accorder, vous venez de la recevoir. Ce qu'il appelle sa justice vous a condamné au nom de ce qu'il appelle sa morale; c'est là une couronne de plus. Je vous serre la main, poète⁴⁴.

Se terminant par la fin tragique du bouffon malgré sa prestation artistiquement réussie; la pièce d'« Une mort héroïque » est, donc, l'exemplaire illustration de la logique fondatrice de l'anomie. Cette logique trouve son principe dans le raisonnement à l'envers du « *jeu à qui perd gagne*⁴⁵ ». Aussi faut-il rappeler que la gloire et la consécration pour les « vrais » artistes n'est jamais dans l'ici-bas, mais presque toujours dans l'au-delà.

Et la mystique christique de l' "artiste maudit", comme l'écrit Bourdieu, sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer. On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme⁴⁶).

⁴⁴ Victor Hugo, « Lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire », *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, t. X, 1969, p. 1280.

⁴⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 356.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 141.

Pour Baudelaire, l'artiste « pur » semblable en cela à son répondant allégorique le bouffon Fancioulle, est voué par fatalité du destin à porter héroïquement, cette « auréole » particulière, « où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre » (*OC I*, 321), invisible pour le grand public, mais visible pour les artistes initiés. Jean Starobinski rejoint Hugo et Bourdieu et salue en Baudelaire l'artiste des deux postulations par excellence :

Il appartenait à Baudelaire de porter à leur plus haut degré de concentration les thèmes qui nous sont apparus jusqu'ici en ordre dispersé. Cette élaboration littéraire n'est plus seulement une variation brillante sur un sujet pittoresque : elle correspond au développement d'une dramaturgie intime, et elle aboutit à une image infiniment complexe de la condition du poète et de la poésie. Baudelaire, poète des "deux postulats simultanés", a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon⁴⁷

Selon Starobinski⁴⁸, Baudelaire contribue à renouveler et approfondir la vieille tradition littéraire du bouffon comme répondant allégorique de l'artiste pour en faire l'archétype esthétique de l'artiste « pur » constamment en lutte contre deux postulats contradictoires : les envies de gloire et le refus de l'embourgeoisement de l'art et de l'artiste.

⁴⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1983 [1970], 147 p, p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

1.1.3 L'espace des œuvres : seul lieu du triomphe de l'artiste « pur »

À présent, posons-nous la question : quel était l'objectif du bouffon en participant à la conspiration contre son Prince? L'auteur nous répond que le bouffon et les gentilshommes mécontents « veulent déposer [le prince] et opérer, sans la consulter, le déménagement d'une société » (*OC I*, 319). Comme les démêlés politiques ne sont jamais le point fort des histrions, cet objectif politique s'est soldé par l'arrestation du bouffon et l'avortement de l'opération. Ce n'est qu'en montant sur scène que le bouffon réalise son but et détrône le Prince. L'échec politique de la conspiration à laquelle participe Fanciouille est héroïquement compensé par le haut niveau de la prestation artistique du bouffon. Si le trône allégorise l'espace du Prince dominant et par là, celui du champ du pouvoir; la scène est l'espace de domination de l'artiste. Aussi faut-il dire que s'aventurer dans l'espace de l'un ou de l'autre engendre des renversements aussi périlleux que l'arrestation du bouffon d'un côté et la ridiculisation du Prince d'un autre. Le bouffon, par sa conspiration politique contre le Prince, perd son pari et avive la colère du Prince; ce dernier, par l'expérience menée sur le bouffon, perd lui-aussi son pari, se ridiculise devant sa cour et avive les sens créatifs de l'artiste. Chacun dispose de son espace propre et autonome régi par ses propres règles et lois et aucun ne devrait intervenir dans l'espace de l'autre. Ainsi, là où le trône délimite l'espace d'intervention du Prince; la beauté est l'espace d'investigation des artistes. Nous retrouvons le même constat chez Baudelaire quand il écrit :

L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*⁴⁹.

⁴⁹ Charles Baudelaire, « Exposition universelle 1855 », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 581.

Pour l'auteur du *Spleen de Paris*, la lutte de l'artiste « pur » pour le renversement du champ de pouvoir ne pourrait se faire par le militantisme politique ni même par la conspiration militaire, mais devrait passer obligatoirement par la désobéissance et la révolte contre toutes les Institutions officielles et plus particulièrement l'Académie et les producteurs hétéronomes en introduisant des œuvres avant-gardistes « pures ».

Pour le dire autrement, triompher artistiquement dans le « Royaume des lettres » passe obligatoirement par le renversement et la carnavalisation du régime quasi monarchique des Institutions littéraires officielles.

1.2 Carnavalesque des symboles de l'Officialité artistique

1.2.1 Baudelaire et Foncioulle : deux bouffons carnavalisant l'Officialité artistique

Dans sa lutte pour l'autonomie, l'artiste « pur », figure emblématique de cette lutte, rompt avec « la nostalgie naïve du retour à un mécénat aristocratique à la manière du XVIII^e siècle⁵⁰ » où la « société aristocratique [employait] le poète à chanter pour ses plaisirs⁵¹ ». Il est loin d'être disposé à rester éternellement dominé et accepter, par la suite, de jouer, au profit de ceux au pouvoir, le rôle d'artiste aliéné et de bête laborieuse⁵², de copiste vendu ou de bouffon malhabile⁵³. Son identification à la nouvelle figure du bouffon trouve sa résonance dans son adresse et ses fines prouesses artistiques d'un côté et dans la maîtrise de l'art de déplaire et faire les clins

⁵⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 115

⁵¹ Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, 427 p, p. 183.

⁵² Charles Baudelaire, « IV. Un Plaisant », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 279.

⁵³ Charles Baudelaire, «VII. Le Fou et la Vénus», *Ibid.*, p. 283.

d'œil grimaçants d'un autre. Dans ses notes sur le bouffon tragique, Starobinski écrit :

Pure agilité spectaculaire, exploit optimiste, le bond du clown acrobate n'entraîne pas l'imagination poétique dans une aventure compromettante. Les envols en restent le plus souvent au coup de rein initial sur le tremplin. Par sa virtuosité même, la prouesse acrobatique se sépare de la vie de ceux d'en bas : le poète, s'il en fait à lui-même l'application allégorique, se donne pour vocation d'affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux "assis"⁵⁴.

Il est certain que le bouffon Fancioulle n'était pas sur scène pour plaire à son ami le Prince, mais plutôt pour lui faire la grimace ironique et proclamer publiquement, haut et fort, que :

[...] l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction. (*OC I*, 321)

Ainsi, comme le note Bourdieu, « par la suite continue de défis qu'il lance » au champ du pouvoir, Baudelaire, par l'intermédiaire de son bouffon Fancioulle, « incarne la position la plus extrême » des hérésiarques luttant pour l'autonomie :

Par la suite continue de défis qu'il lance aux bien-pensants, dans sa vie autant que dans son œuvre, Baudelaire incarne la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires⁵⁵.

⁵⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 28.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 114.

En effet, Baudelaire, dont le projet et les convictions esthétiques anti-institutionnelles, et qui, similaire à son bouffon Fanciouille passant du comique aux choses sérieuses en participant à la conspiration contre son Prince, surprend la scène culturelle et se présente comme candidat à un siège au sein de l'Académie française.

En présentant sa candidature à une institution de consécration encore largement reconnue, Baudelaire, qui ignore moins que personne l'accueil qui lui sera fait, affirme le droit à la consécration que lui confère la reconnaissance dont il jouit dans le cercle étroit de l'avant-garde; en contraignant cette instance à ses yeux discréditée à manifester au grand jour son incapacité de le reconnaître, il affirme aussi le droit, et même le devoir, qui incombe au détenteur de la nouvelle légitimité, de renverser la table des valeurs, obligeant ceux-là mêmes qui le reconnaissent, et que son acte déconcerte, à s'avouer qu'ils reconnaissent encore l'ordre ancien plus qu'ils ne le croient. Par son acte contraire au bon sens, insensé, il entreprend d'instituer l'anomie qui, paradoxalement, est le *nomos* de cet univers paradoxal que sera le champ littéraire parvenu à la pleine autonomie, à savoir la libre concurrence entre des créateurs-prophètes affirmant librement le *nomos* extraordinaire et singulier [...] qui les définit en propre⁵⁶.

Si la candidature de Baudelaire pour l'Académie française ne comportait aucune vision de gain matériel pour s'enregistrer dans une pure volonté d'effondrer la Coupole⁵⁷ et d'institutionnaliser l'anomie, l'économie inversée et le désintéressement intéressé sont les principales motivations à l'origine de la candidature de Baudelaire dans l'espace social parisien et la conspiration du bouffon dans l'espace des œuvres de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La brillante prestation de Fanciouille ne pourrait s'expliquer ni par le désir d'un gain matériel puisqu'il jouissait déjà d'un tel

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁵⁷ Dans l'espoir de gagner l'appui de Jules Sandeau, académicien et ami proche de Flaubert, Baudelaire envoie une lettre à ce dernier lui demandant d'intervenir pour recommander sa candidature. La réponse de Flaubert fut la suivante : « J'ai tant de questions à vous faire et mon ébahissement a été si profond qu'un volume n'y suffirait pas! » et vers la fin, Flaubert ajoute : « Malheureux! Vous voulez que la coupole de l'Institut s'effondre! » Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 203.

bonheur à côté de son Prince avant de se révolter et participer à la conspiration contre celui-ci, ni même par l'aspiration à une quelconque décoration puisqu'il était condamné à mort. Cette mort pressentie à l'avance, au lieu d'affecter les facultés créatrices de l'artiste bouffon, les a poussées à leur comble, donnant une preuve « irréfutable » à l'auteur que le mobile de la révolte, loin d'être la course après une quelconque richesse matérielle, s'inscrit dans un cadre carnavalesque pur visant le détronement de l'autorité officielle et la consécration symbolique. De la même manière que sa conscience d'artiste « pur » lui interdit toute compromission quelconque avec le siècle. Son orgueil et sa forte croyance dans son talent l'obligent à défier le Prince et ses obstacles, sachant très bien que déshonorer le Prince est la condition *sine qua non* pour honorer son Art et légitimer son acte.

La candidature de Baudelaire pour l'Académie n'est rien d'autre que la volonté pure et dure de celui-ci du détronement carnavalesque de l'institution académique officielle et sérieuse en cherchant à conjurer le discours littéraire dominant et à traduire le « haut » sérieux et officiel des dominants dans la langue prosaïque du poème en prose considéré comme genre « bas ». Pour Baudelaire comme pour son bouffon Fanciouille, il ne suffit pas, dans la volonté de l'artiste en quête d'autonomie, de théoriser ou même de produire des œuvres modernes défiant aussi bien les conventions esthétiques que toutes les institutions qui les instaurent, les imposent et les contrôlent. Chez les deux hérésiarques, la volonté de rompre avec les Institutions du Pouvoir se radicalise passant du cadre du « droit » à celui du « devoir⁵⁸ » pour tourner finalement à la volonté de l'institutionnalisation de l'anomie.

⁵⁸ Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, op. cit., p. 176. A. Cassagne écrit : « Ce n'est pas assez dire que vous en avez le droit, vous en avez le devoir, car cet orgueil qui fait votre force et qui doit alimenter votre foi ne se conçoit guère sans un peu de mépris. Autrement, comment pourriez-vous fermer vos oreilles aux sollicitations du succès, aux objections du bon sens, aux résistances de la tradition? Le mépris est la condition de votre originalité, la source de votre indépendance, le consolateur âpre, mais nécessaire de vos déboires. [...] ; par lui vous restez détournés du vulgaire et face à l'idéal ».

Et quoi de plus institutionnellement convenable pour un tel acte de carnavalisation que l'Académie française elle-même ou le trône de son Prince?

Si, dans cette entreprise collective, sans dessein explicitement assigné ni meneur expressément désigné, il fallait nommer une sorte de héros fondateur, un nomothète, et un acte initial de fondation, on ne pourrait évidemment penser qu'à Baudelaire et, entre autres transgressions créatrices, à sa candidature à l'Académie française, parfaitement sérieuse et parodique à la fois. [...] Par une décision mûrement délibérée, jusque dans son intention outrageante (c'est le fauteuil de Lacordaire qu'il choisit de briguer), et voué à apparaître tout aussi bizarre, voire scandaleuse, à ses amis du camp de la subversion qu'à ses ennemis du camp de la conservation, qui tiennent précisément l'Académie et devant lesquels il choisit de se présenter [...], Baudelaire défie tout l'ordre littéraire établi⁵⁹.

Nous retrouvons l'écho de cette citation chez Bakhtine en parlant de Rabelais. Dans son *Rabelais*, Bakhtine écrit :

Chez Rabelais, les grossièretés ne sont jamais des invectives personnelles; elles sont universelles et, en définitive, visent toujours les choses élevées. Dans chaque individu rossé et injurié, Rabelais discerne le roi, un ex-roi ou un prétendant au trône. [...]. Tous ces personnages sont tournés en dérision, injuriés et rossés parce qu'ils représentent individuellement le pouvoir et la vérité expirants : les idées, le droit, la foi, les vertus dominantes. Cet ancien pouvoir, cette ancienne vérité prétendent à l'absolutisme, à une valeur extratemporelle⁶⁰.

L'institutionnalisation de l'anomie, comme principe fondateur du champ de production culturelle autonome, par l'intermédiaire de la carnavalisation a pour objectif le bouleversement et le renversement des valeurs qui sont à la base du champ du pouvoir. En présentant avec brio son spectacle à l'intérieur du palais, devant le

⁵⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., p. 108.

⁶⁰ Mickaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 213.

Prince et en la présence de la cour malgré sa condamnation à mort, et en passant d'un simple personnage secondaire à un rival redoutable occupant la scène artistique, marginalisant le Prince, défiant et renversant l'autorité officielle, Fanciouille, le bouffon maudit, accomplit dans l'espace des œuvres la mission carnavalesque déjà amorcée par Baudelaire dans l'espace social parisien lors de sa candidature pour l'Académie.

1.2.2 Carnavalesque et institutionnalisation de l'anomie

Dans le *Rabelais*, Bakhtine définit le carnavalesque comme inversion du haut et du bas, retournement des catégories idéologiques et culturelles dominantes et alliance orientée des contraires. Ainsi, la carnavalisation est un acte qui :

[...] abolit toutes les distances entre les hommes pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : *un contact libre et familier*. [...]. Dans le carnaval s'instaure [...] *un mode nouveau de relations humaines* opposé aux rapports socio-hiérarchiques [...] qui les déterminent entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de la logique habituelle. L'*excentricité* est une catégorie spéciale de la vie carnavalesque, intimement liée à celle du contact familier; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète. Sur la familiarité se greffe la troisième catégorie de la perception carnavalesque du monde : les *mésalliances* [...]. Tout ce que la hiérarchisation fermait, dispersait, entre en contact et forme des alliances carnavalesques⁶¹.

Cette abolition de toutes les distances hiérarchiques, ce « monde nouveau de relations humaines » et cette atmosphère de carnaval sont fortement présents dans le poème.

⁶¹ Mickaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., pp. 170-171.

Dans son analyse du *Spleen de Paris*, Sonya Stephens souligne le grand impact de Fanciouille sur toute la présence :

Fanciouille transports the crowds away from the reality of the impending death sentence and the theatre towards “la frontière du merveilleux”, inspiring in them, first, a sense of *douceur* and pardon and secondly of frenetic joy or *vertige*. [...]. This is all the more poignant in Fanciouille's performance, given his subsequent death, and given that some part of the audience which shares in the *vertige* comprises his fellow conspirators⁶².

N'est-ce pas cette ouverture, cette familiarité, cette abondance à la joie et cet oubli de la mort et du deuil qu'évoque l'auteur quand il décrit la toute-puissante domination du bouffon?

Tout ce public, si blasé et frivole qu'il pût être, subit bientôt la toute-puissante domination de l'artiste. Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vue d'un chef-d'œuvre d'art vivant. Les explosions de la joie et de l'admiration ébranlèrent à plusieurs reprises les voûtes de l'édifice avec l'énergie d'un tonnerre continu. Le Prince lui-même, enivré, mêla ses applaudissements à ceux de sa cour. (*OC I*, 322)

Cette atmosphère carnavalesque est encore plus visible par l'utilisation par l'auteur du verbe « mêler ». Et quoi de plus carnavalesque que de voir un Prince, figure emblématique de l'autorité officielle et la classe noble, mêlant ses applaudissements à la foule? Grâce à la magie artistique du bouffon et l'acte carnavalesque, les frontières hiérarchiques séparant le Prince de son peuple se brisent laissant la voie libre à une atmosphère carnavalesque caractérisée par le contact familial, la célébration et l'oubli du deuil et de la mort. Cette atmosphère de joie festive est accentuée par la parfaite entrée du bouffon Fanciouille sur scène. Cette entrée est si singulière qu'elle suscita le

⁶² Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems, The Practice and Politics of Irony*, *op. cit.*, p. 154.

passage d'un monde de tension et de chagrin à un monde mystérieusement joyeux. D'ailleurs, si Baudelaire prête une attention particulière à l'entrée de Fanciouille sur scène, c'est parce que tout bon bouffon est jugé par son entrée selon Starobinski :

Si le clown est bien celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites, nous comprenons pourquoi, au cirque, sur la scène, une importance si considérable fut attachée de tout temps à son *entrée*. [...]. Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant*⁶³.

Ce franchissement des frontières est ce qui définit les artistes en propre. De la même manière que Baudelaire bouffonne les interdits et cherche à renverser l'ordre sérieux des repus régnant au sein de l'Académie française, Fanciouille brise le silence et renverse le climat tendu régnant au sein du palais pour en faire une jovialité cérémoniale.

Aussi faut-il signaler que le Prince, qui cherche par l'annonce du spectacle à se venger de son bouffon Fanciouille, est tombé victime de son propre piège. Ainsi, là où le Prince s'attendait à une piètre prestation de son bouffon étant donné les lourdes menaces et la gravité de la situation dans laquelle il se trouvait, le bouffon excelle et présente le meilleur de lui-même proclamant par là, la supériorité de son art et ridiculisant le Prince devant sa propre cour. Cet acte de carnavalisation atteint son sommet au moment où les attentes du Prince s'inversent et se volatilisent, transformant la vengeance souhaitée et tant attendue par le Prince en une haine rancunière quand le bouffon est chaudement applaudi par la cour. Le renversement radical de situation intervient au moment où le Prince cède momentanément son trône et prend place parmi le public laissant la voie libre pour l'intronisation de Fanciouille. Les applaudissements des spectateurs au moment de l'entrée spectaculaire du

⁶³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., pp. 110-111.

bouffon, l'aisance et la virtuosité de ce dernier, officialisent le couronnement de Fanciouille pour devenir le roi de la scène.

Tout au long de la pièce, nous avons vu que le sujet de l'action cesse d'être *un* et que le bouffon, une fois sur scène, porte un préjudice au nomothète central pour devenir le centre de l'action vers lequel tous les regards convergent. Là où le Prince, le personnage central de la pièce devient, à cause de l'acte carnavalesque, un personnage secondaire dans l'ombre, occupant sa place parmi la foule; Fanciouille, le bouffon condamné à mort vole la vedette au Prince pour devenir le personnage central admiré et applaudi par tous les spectateurs. Il renverse les valeurs, détourne les regards et rafle les applaudissements et l'émerveillement du Prince et du public dans une domination toute-puissante. D'où le caractère dialogique de la pièce. La dissolution du sujet central du Prince dans la foule ouvre la voie au sujet secondaire du bouffon pour occuper, pour la durée déterminée du spectacle, le rôle du roi. Si le petit État représente le royaume politique du Prince, le théâtre est le royaume artistique du comédien Fanciouille et la scène théâtrale est son trône. L'espace scénique occupé habituellement par le personnage du Prince est complètement occupé par le bouffon. Ce rôle est d'autant plus amplifié par l'intronisation spectaculaire du bouffon sur la scène du carnaval en solitaire. Ce n'est plus l'autorité officielle qui détient l'ordre de dicter le *nomos*. L'autorité officielle du Prince est destituée d'autant plus que le *nomos* est dorénavant partagé, voir cédé, à la voix secondaire du bouffon.

Le bouffon Fanciouille, répondant allégorique de l'artiste « pur » dans *Le Spleen de Paris*, luttant pour l'autonomie et la liberté de toutes les formes de l'Officialité, redéfinit, donc, l'univers des productions culturelles en faisant « craquer, comme le note Starobinski, quelques mailles du réseau ».

Dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré des signalisations, dans un univers pratique où tout s'est vu assigner une fonction, une valeur

d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie⁶⁴.

C'est ce craquement même, tant recherché par Baudelaire, qui annonce l'effondrement de l'esthétique Officielle et l'introduction d'une nouvelle esthétique ayant le poème en prose comme forme et l'espace parisien avec ses personnages urbains comme fond. Ainsi, et si le bouffon d'« Une mort héroïque » se révolte contre son Prince pour réclamer son autonomie et promouvoir la noblesse de son art; nous allons voir dans « Le crépuscule du soir⁶⁵ » que le dandy baudelairien est un autre type de répondant allégorique de l'Artiste luttant contre l'esthétique de la « plénitude étouffante des significations acceptées⁶⁶ » annonçant par là les couleurs d'un nouvel aristocratismes artistique.

1.3 La lutte du dandy baudelairien contre les formes de l'Officialité sociale

1.3.1 La lutte de Baudelaire contre l'Officialité sociale dans l'espace parisien

De toutes les figures constitutives du champ de production culturelle dominée et aspirant à l'autonomie, Baudelaire fut parmi celles les plus exposées à subir l'effet du champ. Dans leur *Journal*, les frères de Goncourt, Edmond et Jules, croisant Baudelaire après sa condamnation, tandis qu'ils dînent au café Riche, racontent à quel point l'auteur des *Fleurs du Mal* était affligé suite à son procès :

⁶⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁵ Charles Baudelaire, « XXII. Le Crépuscule du soir », *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 311.

⁶⁶ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 112.

Baudelaire soupe à côté, sans cravate, le col nu, la tête rasée, en vraie toilette de guillotiné. Une seule recherche : de petites mains lavées, écurées, mégissées. La tête d'un fou, la voix nette comme une lame. Une élocution pédantesque; visant au Saint-Just et l'attrape. – Se défend, assez obstinément et avec une certaine passion rêche, d'avoir outragé les mœurs dans ses vers⁶⁷.

Mis sous tutelle par sa famille, censuré, chassé des salons et des grandes rencontres artistiques et maudit par le système académique, Baudelaire constitue le noyau dur de l'artiste rebelle, qui a tôt compris que la rupture esthétique passe, surtout et avant tout, par une rupture éthique avec toutes les formes de la bonne conduite familiale et la bienséance sociale. À ce sujet, Bourdieu écrit :

[...] Baudelaire [...] entretient une relation très conflictuelle avec sa famille, qui, en s'opposant à ses ambitions littéraires et en lui imposant un conseil judiciaire, imprime sur toute sa vie le stigmate des exclus. [...], la prodigalité est pour lui une manière de rejeter la famille qui l'a rejeté en refusant les limites qu'elle a imposées à ses dépenses. Cette rupture à la fois subie et revendiquée avec sa famille, et spécialement avec sa mère, est sans doute le principe d'une relation tragique au monde social, celle de l'exclu contraint d'exclure, dans et par une rupture permanente, ce qui l'exclut⁶⁸.

Suite à son procès et ses conflits avec sa famille et le public, Baudelaire entreprend de la manière la plus sérieuse de lutter pour acquérir son autonomie. Baudelaire cesse d'écrire selon sa volonté pour écrire contre elle et oriente sa poésie pour s'attaquer à ses contemporains. Aussi faut-il rappeler que dans sa lutte pour la légitimité, Baudelaire, en tant que poète autonome militant pour la poésie « pure », s'oppose

⁶⁷ J. E. de Goncourt, *Journal*. Cité par : E. Pierrat, *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous!*, Paris, André Versaille éditeur, 2010, 217 p, p. 81.

⁶⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*, pp. 148-149.

grâce à la pratique nouvelle et libre du poème en prose, à tous les représentants de l'hétéronomie.

Si la valeur de l'œuvre d'art est ramenée soit à la réussite temporelle et le succès commercial dont la sanction du large public est l'indicateur comme c'est le cas pour les artistes-bourgeois et les chantres du progrès; soit à sa valeur pédagogique suivant des critères moraux ou idéologiques comme c'est le cas pour les néo-classiques et les vieux romantiques; Baudelaire, en poète luttant pour prouver sa légitimité artistique sur la scène parisienne, donne la primauté à la valeur esthétique de l'œuvre sans aucune considération morale ou commerciale. Pour se faire, il a vite compris que l'accès au marché de l'imaginaire ne pourrait se faire que par le rejet de l'artiste-bourgeois et du marché tel qu'il est institué par l'artiste-bourgeois lui-même. Car, comme l'écrit Baudelaire :

Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie; il les cache l'un à l'autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l'artiste-bourgeois. – Si on supprimait celui-ci, l'épicier porterait E. Delacroix en triomphe⁶⁹.

En effet, issus de la classe sociale qui détient le pouvoir économique entre ses mains, les « artistes-bourgeois » œuvrent contre les artistes « purs » pour servir et défendre les valeurs et les intérêts de la bourgeoisie. Étant fortement liés et dépendants du pouvoir politique, leurs productions sont imprégnées d'idéologies et de propagandes mises au service de la monarchie et chantant les « gloires » de l'empereur. C'est ce que souligne Bourdieu quand il écrit :

Les représentants de l'"art bourgeois", qui sont pour la plupart des écrivains de théâtre, sont étroitement et directement liés aux dominants,

⁶⁹ Charles Baudelaire, « Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 414.

tant par leur origine que par leur style de vie et leur style de valeurs. Cette affinité, qui est le principe même de leur succès dans un genre supposant une communication immédiate, donc une complicité éthique et politique, entre l'auteur et son public, leur assure non seulement d'importants profits matériels [...], mais aussi toutes sortes de profits symboliques, à commencer par les emblèmes de la consécration bourgeoise, l'Académie notamment⁷⁰.

Aussi faut-il signaler que l'institutionnalisation du champ de production culturelle comme champ légitime passe par la dissolution du champ du pouvoir basé essentiellement sur un réseau de « croyances croisées⁷¹ » liant l'Académie, l'État, les artistes-bourgeois et le public; de la même manière que cette légitimité passe par la parodie de la vieille école romantique et la tradition poétique antique. La révolte de Baudelaire contre les icônes de la vieille tradition esthétique clairement développée dans la section urbaine des « Tableaux parisiens⁷² » prend, dans *Le Spleen de Paris*, la forme d'une rébellion radicale visant l'éclatement des normes sociales et l'effondrement de l'Appareil académique. Ainsi, au moment où le bouffon d'« Une mort héroïque » s'attaque au nomothète central et à l'autorité despotique du Prince, le dandy de la pièce intitulée « Le Crépuscule du soir » s'attaque à une autre composante de la structure du champ du pouvoir à savoir les producteurs hétéronomes courant après les honneurs officiels et la richesse matérielle.

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 123.

⁷¹ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 16.

⁷² Charles Baudelaire, « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du Mal*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 82. Dans les « Tableaux parisiens », Baudelaire manifeste sa révolte contre toutes les formes de la vieille Tradition poétique : il s'est révolté contre le « Cygne », allégorie du poète romantique et sa vieille école et plus particulièrement, son chef de fil, Hugo; il s'est aussi révolté contre Andromaque, allégorie de la vieille poésie puisqu'elle change de bras comme la poésie versifiée change de poète; de la même manière qu'il s'est révolté, d'un côté, contre « Les Sept Vieillards », allégorie des vieux poètes, en tournant son dos à leur cortège infernal ; d'un autre, contre « Les Petites Vieilles », allégorie de la poésie en vers puisque le poète moderne ne songe plus à jouer le rôle d'un « ouvrier » de la métrique, cherchant à chaque fois des formes et des boîtes aux « membres discords » de ces petites vieilles.

1.3.2 La double rupture éthique et esthétique du dandy baudelairien dans l'espace des œuvres

Dans « Le Crépuscule du soir », l'auteur se montre hostile à la normalité sociale. Dès le début du poème, l'auteur insiste sur les écarts et les contrastes. Au moment où les communs des mortels rentrent chez eux pour se reposer après une longue journée de labeur, l'auteur se lève à peine, se met à l'écart, et domine la vallée de son balcon.

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule.
Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement [...]. (*OC I*, 311)

Si le premier contraste est déjà apparent entre ceux qui travaillent et l'auteur qui se lève à la tombée de la journée, un autre contraste s'ajoute pour accentuer la différence de l'auteur des autres mortels. Là où les autres assimilent la tombée de la nuit aux ténèbres, elle devient pour l'auteur, sous l'influence du haschich, une source lumineuse inspirant les sens et excitant la sensibilité esthétique.

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? [...] Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! (*OC I*, 311-312)

Aussi, faut-il signaler que, la tombée du jour engendre un glissement significatif de l'ordre du visuel matériellement précis et discernable à celui du vague, indécis et crépusculaire. Au fur et à mesure que nous avançons dans l'étude du texte, nous assistons à un glissement de l'ordre du matériel et du palpable à celui du symbolique et de l'impalpable. Sous l'influence du haschich et par les nuages de fumée que

dégage sa pipe, l'auteur se compare à la montagne se trouvant en face de lui dont le sommet perce les nuages noirs l'entourant. Ces glissements d'une réalité matérielle à une autre symbolique et artificielle engendrent un glissement majeur concernant l'identité de l'auteur. En dessinant et insistant sur son portrait symbolique qui entre en opposition avec le portrait des autres mortels, c'est, en réalité, le portrait du dandy baudelairien que nous brosse l'auteur. Ce personnage, loin de s'assimiler au commun des mortels de la deuxième moitié du XIX^e siècle, se distingue par la forte attention qu'il porte à son caractère révolté et à son esthétisme qui frôle le culte. Tout comme l'auteur se comparant, tout à la fois, à la grandeur de la montagne et au soleil refusant de se coucher et se prolonge sous la forme du crépuscule, le dandy est à l'image de l'artiste « pur » luttant contre l'aliénation et affichant son aristocratie vis-à-vis la société artistique mercantile de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Tel est le propos de Baudelaire quand il parle du dandysme de cette époque :

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences⁷³.

Pour compléter le tableau aristocratique, l'auteur élit le balcon comme espace privilégié de contemplation, voire de domination. Il s'agit en effet d'un espace rebelle se situant à la croisée des espaces : suspendu entre la terre et le ciel, le balcon se situe, également, entre l'espace intérieur et fermé de la chambre et l'espace extérieur, libre et ouvert.

⁷³ Charles Baudelaire, « Le Dandy », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 711.

Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille. [...]. 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'enfer. (*OC I*, 311)

Le passage, en entier, baigne dans une atmosphère surnaturelle caractérisée par l'excitation et le transport des sens. Ce transport des sens ne se limite pas uniquement aux différentes correspondances que crée le texte entre le haut démesurément grand et le bas infiniment petit; ou la marée qui monte, la tempête qui s'éveille et la pensée de l'auteur qui se révolte, mais dépasse le cadre du poème pour faire un clin d'œil à un autoportrait de Baudelaire sous l'emprise du haschich où l'on trouve un Baudelaire dessiné démesurément grand comparé en cela à une montagne dominant la vallée. Sous l'influence du haschich, la « pensée » de l'auteur voyage et vagabonde à travers les maisons hérissant la vallée, transgresse les limites et établit des liens en passant de l'auteur debout – un simple personnage, portant son chapeau noir, fumant et contemplant de son balcon « les labyrinthes pierreux d'une capitale» (*OC I*, 312) –, à un autre personnage démesurément grand comparé en cela à la hauteur de la montagne dominant la vallée.

Ainsi, de la même manière que le sommet de la montagne perce les nuages noirs perchés autour d'elle, la pensée du dandy, par le biais de la fumée que dégage sa pipe, perce l'espace restreint de son chapeau noir pour rejoindre les hautes et révoltées sphères de l'impalpable et bercer les harmonies de l'enfer parisien composé des cris discordants, des grands hurlements et des lugubres harmonies. Ceci explique, alors, la prédominance des verbes comme « bercer », « percer » et « percher » et qui entrent en rapport avec le substantif « pensée » et le champ lexical de la hauteur, de l'élévation et la pensée libre et vagabonde de l'auteur.

L'auteur oppose, donc, deux univers différents : celui de la hauteur, de l'élévation vers l'impalpable et de la domination symbolique contre celui de l'ici-bas, de la souffrance, des cris et de la damnation. Quels sont les facteurs qui entrent dans une telle opposition? L'auteur nous révèle que, sous l'influence du haschich, et grâce à la position crépusculaire qu'il occupe dans l'espace social; sa pensée se dilate et s'accroît infiniment pour ne plus voir par ses yeux physiques comme les communs des mortels, mais plutôt par l'œil interne de son imagination. Pour Baudelaire, le crépuscule, plus que tout autre moment du jour, suggère le sentiment de l'infini par la transparence mystérieuse qui se dégage du jeu complexe des ombres et des lumières.

D'étonnantes et monstrueuses architectures se dressaient dans son cerveau, semblables à ces constructions mouvantes que l'œil du poète aperçoit dans les nuages colorés par le soleil couchant⁷⁴.

La domination des mortels et de toute la vallée ne s'inscrit pas dans le cadre du matériel, mais plutôt, elle relève du cadre de la domination symbolique. Le crépuscule du soir se trouvant dans une position intermédiaire entre le jour et la nuit est à l'image de la position énigmatique et révoltée qu'occupe le dandy baudelairien sur la scène poétique parisienne. Cette position rebelle, loin de s'allier aux travailleurs qui privilégient le confort familial et les joies de la vie commune ou les deux amis de l'auteur courant après les honneurs et les prix officiels, s'oppose aux uns comme aux autres pour se révolter contre eux.

Le premier est mort fou; le second porte en lui l'inquiétude d'un malaise perpétuel, et fût-il gratifié de tous les honneurs que peuvent conférer les républiques et les princes, je crois que le crépuscule allumerait encore en lui la brûlante envie de distinctions imaginaires. La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien. (*OC I*, 312)

⁷⁴ Charles Baudelaire, « Un mangeur d'opium », *Les Paradis artificiels, Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 482.

Proclamant son art comme le seul et unique maître, l'artiste « pur » se détourne de toutes les formes de servitude qu'elle soit sociale, morale, économique ou politique. Pour lui, le champ particulier des productions culturelles est un monde spécifique soumis à ses propres lois, où l'artiste ne reconnaîtrait aucun autre pouvoir que la juridiction spécifique de son art. C'est ce que nous confirme Bourdieu dans *Les règles de l'art* :

L'esthétique de Baudelaire elle-même trouve sans doute son principe dans la double rupture qu'il accomplit et qui se manifeste notamment dans une sorte d'exhibition permanente de singularité paradoxale : le dandysme n'est pas seulement volonté de paraître et d'étonner, ostentation de la différence ou même plaisir de déplaire, intention concertée de déconcerter, de scandaliser, par la voix, le geste, la plaisanterie sarcastique; c'est aussi et surtout une posture éthique et esthétique tout entière tendue vers une culture (et non un culte) du moi, c'est-à-dire vers l'exaltation et la concentration des capacités sensibles et intellectuelles⁷⁵.

Étant sa raison d'être pour laquelle l'artiste « pur » vit et lutte, son art est un mode de vie et sa loyauté ne pourrait être que pour la noblesse de l'art qu'il pratique.

1.3.3 Le désintéressement intéressé du dandy baudelairien

Le poème « Le Crépuscule du soir » intervient comme pour renier et rejeter l'univers institué de l'autorité sociale officielle afin d'embrasser celui de la rébellion, du symbolique et de l'imaginaire par l'intermédiaire du haschich. Il traduit la résistance et l'héroïsme du poète moderne face aux contraintes extra-artistiques. Pour l'auteur,

⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., pp. 133-134.

les honneurs et les titres académiques, loin d'encourager la création et la créativité poétiques, favorisent la paresse et mènent à la folie. Cette résistance à toutes les contraintes matérielles s'avère comme le nouveau principe de légitimité qui permet de voir dans la malédiction matérielle présente un signe de l'élection future. La résistance de Baudelaire se traduit par la distance que prend son dandy vis-à-vis du grand public et le regard critique qu'il établit avec la société.

Dans *Le Spleen de Paris*, l'auteur, figure allégorique de l'artiste autonome et légitime, ne participe que rarement à l'action et tient une distance critique envers la foule et les autres producteurs hétéronomes. L'auteur évite les communications directes avec la foule et se place au-dessus des autres pour les dominer et les critiquer par la suite. Le seul rapport qu'il entreprend avec les autres est un rapport d'œil critique, voire ironique, dans la plupart des cas. Dans la pièce intitulée « Un Plaisant⁷⁶ », l'auteur est un spectateur critique qui assiste à une scène du spectacle du Nouvel An, avec son tohu-bohu et sa boue. Les protagonistes de cette scène sont le malotru, l'âne et le gentilhomme ganté. L'artiste autonome ne pourrait être assimilé à cet âne, figure de l'artiste aliéné et laboureur de la même manière qu'il ne pourrait se permettre les rabaissements des libraires bourgeois.

Dans « Les Yeux des pauvres⁷⁷ », l'auteur est encore le témoin critique d'un autre spectacle parisien. Il s'agit du spectacle du progrès donné devant un café neuf qui fait l'angle d'un grand boulevard. Les protagonistes de ce spectacle sont les trois pauvres. L'auteur se met à distance et révèle les maladresses des trois pauvres en critiquant tout à la fois, la brillance factice du progrès d'un côté et l'incapacité des trois pauvres de percer les mystères du café neuf d'un autre. Dans « Le Vieux Saltimbanque⁷⁸ », l'auteur traverse le carnaval parisien sans y participer pour autant. Même bouleversé par la situation déplorable du vieil artiste dans sa cabane et pris de compassion pour

⁷⁶ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 279.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 317.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 295.

lui, l'auteur n'entreprend pas de communication avec le vieux et finit par continuer son chemin.

Whatever talent the *saltimbanque* may have, it lies behind outmoded and impoverished drapes. The narrator recognizes it (and perhaps some small part of himself in it), but he is not the *saltimbanque* and his art is not that of defeatism, lyrical isolation, and self-pity. The poet-narrator does not enter into an exchange with the *saltimbanque*. [...]. The narrator's art is to be found in the energy of the crowd, in the expansiveness of the exuberance. The separation of the narrator from this figure is, then, the differentiation of the modern poet from an outmoded form of lyricism, but one to which the narrator nevertheless feels he owes some debt⁷⁹.

Ce passage nous montre clairement la différence entre le narrateur poète moderne puisant l'énergie de ses œuvres dans le mouvement, et le vieux saltimbanque qui cherche à éterniser une tradition artistique lyrique figée et stagnante. Aussi faut-il ajouter que le refus d'échange démontre la résistance du poète moderne face à la culture du progrès et l'envahissement des productions classiques et commerciales.

Dans « Le Crépuscule du soir », Baudelaire laisse entendre que l'art pourrait être compris comme une finalité sans fin, une œuvre d'un désintéressement qui est celui de la contemplation pure. La nuit qui pourrait être comprise comme synonyme de l'écriture poétique est à l'origine d'un enchantement inégalé. Accompagnant le poète durant le processus de la création, le délivrant de son angoisse et lui montrant la voie artistique à suivre, l'écriture poétique devient une nuit éclairante, libératrice et scintillante d'étoiles.

Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des

⁷⁹ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems, The Practice and Politics of Irony*, op. cit., p. 53.

étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté! (*OC I*, 311)

Ainsi, là où les autres mortels prennent la tombée de la nuit pour une source de ténèbres, la même nuit est une source productive pour le poète puisque c'est durant celle-ci qu'il se lève pour se mettre à l'œuvre⁸⁰ et c'est grâce à l'encre noire de la nuit qu'il arrive à transcrire et figer les beautés éphémères et fuyantes rencontrées au hasard, plus tôt durant ses promenades dans la journée⁸¹.

Toutefois, le désintéressement du poète n'est pas total. Si Baudelaire se désintéresse des titres académiques et des honneurs et prix de l'État c'est parce qu'ils encouragent, selon lui, comme toute invention du diable, la paresse, tuent le génie créatif et l'esprit de la lutte et la concurrence.

Les prix portent malheur. Prix académiques, prix de vertu, décorations, toutes ces inventions du diable encouragent l'hypocrisie et glacent les élans spontanés d'un cœur libre. [...]. Il y a dans un prix officiel quelque chose qui brise l'homme et l'humanité, et offusque la pudeur et la vertu. [...]. Quant aux écrivains, leur prix est dans l'estime de leurs égaux et dans la caisse des libraires⁸².

Ainsi, si le dandy du « Crépuscule du soir » se révolte contre la famille, les icônes de l'Officialité et les producteurs hétéronomes complices du champ du pouvoir pour se lancer dans sa lutte en cavalier seul, c'est par ce qu'il reste l'un des premiers à

⁸⁰ Nous faisons référence essentiellement au tableau : *Allégorie de l'artiste* de Durancy où Baudelaire figure comme l'allégorie du poète à l'œuvre.

⁸¹ Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 287. « X. À une heure du matin » est un autre poème qui illustre l'expérience particulière du poète solitaire se mettant à l'œuvre la nuit, refusant de ressembler au restant des mortels et trouvant plus son repos et son plaisir dans l'écriture poétique que dans le sommeil. Cette faculté du poète veillant la nuit est une qualité presque divine qui met l'artiste au dessus des autres.

⁸² Charles Baudelaire, « Les Drames et les romans honnêtes », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 43.

comprendre que la lutte pour l'autonomie et la quête de la légitimité se mesurent, à une période où les valeurs sont renversées et où les vrais artistes sont dévalorisés, au degré de méconnaissance que manifeste à son égard le champ du pouvoir. Dans son souci de ridiculiser la poésie instituée des producteurs hétéronomes et pour accentuer cette méconnaissance, Baudelaire fait appel, entre autres, à la pratique libre, individuelle et crépusculaire du genre poétique en prose. Cet appel permet à Baudelaire non seulement de modifier l'horizon d'attente poétique en ignorant les habitudes culturelles d'un public déjà existant et en cherchant à créer un autre en commençant par le lectorat restreint de l'avant-garde poétique⁸³, mais la nouvelle pratique du genre poétique en prose permet à Baudelaire d'occuper la case littéraire libre encore vacante dans l'« *espace des possibles*⁸⁴ » et faire du poème en prose une pratique individuelle et libre échappant à toute classification définitoire des jurys siégeant au sein de l'Académie.

⁸³ Il faut rappeler, comme le souligne Vincent-Munnia, que le poème en prose est connu dans ses débuts par l'avant-garde poétique. Louis Bertrand est pris comme modèle par Baudelaire; Ce dernier cite Rabbe et admire Lefèvre-Deumier. Bertrand et Baudelaire sont applaudis par Mallarmé, Huysmans et Max Jacob.

⁸⁴ La notion est de Pierre Bourdieu. Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, op. cit.*

CHAPITRE 2

LA LUTTE POUR LA LÉGITIMITÉ

DÉDICACES, IRONIES ET CARNAVALESQUE

2.1 La « pratique oppositionnelle de la dédicace⁸⁵ » et le carnavalesque chez Baudelaire

2.1.1 Le poème en prose comme « stratégie »

Dans le but de réussir son projet carnavalesque, Baudelaire élit la forme en prose, oriente sa poésie et vise les formes littéraires officiellement établies pour écrire contre sa volonté en répudiant la poésie majestueuse en vers⁸⁶ et en se plaçant négativement par rapport à tous ses contemporains et plus particulièrement, les hétéronomes qui sont favorables au maintien des vieilles règles et de la structure officielle mise en place. Comme le souligne Vincent-Munnia, le poème en prose permet aux nouveaux poètes de réaliser une double déstabilisation sur la scène poétique : la poésie n'est plus appréhendée comme objet ni même comme effet, mais comme « une modalité particulière de relations entre les différentes instances créatrices d'un texte » :

L'esthétique du poème en prose moderne s'élabore donc dans un lien fort et nouveau au lecteur, et dans le cadre d'une sorte d'*individualisation*⁸⁷ de

⁸⁵ Ross Chambers, « Baudelaire et la pratique de la dédicace », *Saggi et Ricerche de Letteratura francese*, 24, 1985, pp. 121-140.

⁸⁶ Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 345. La pièce intitulée « XLII. Portraits de Maîtresses » en est le plus grand exemple. Dans ce poème, l'auteur ne fait pas juste répudier sa majestueuse maîtresse mais finit par l'étrangler pour se consacrer à la pratique libre de la forme poétique en prose.

⁸⁷ Nous soulignons.

la poésie. Ainsi la naissance du poème en prose signale-t-elle en outre le moment où la poésie n'est plus appréhendable comme un *objet* (un univers : épique, tragique, élevé...; un thème : amour, paysage...; un référent : mythologique ou autre), ni comme un *effet* (une matière : vers, rime, image...; un souffle : cadence, harmonie, rythme...), mais comme une modalité particulière de relations entre les différentes instances créatrices d'un texte, entre des *sujets*. Or c'est précisément là que peuvent se loger désormais les fondements du poétique : dans des relations intersubjectives neuves et dans de nouveaux rapports au réel⁸⁸.

Baudelaire, qui cherche plus que personne à déstabiliser la scène artistique, affiche, dès le début de son recueil en prose, ses intentions poétiques qui sont loin d'être classées parmi les poétiques traditionnelles. Barbara Johnson l'a clairement démontré dans son ouvrage *Défigurations du langage poétique*⁸⁹. Par l'adoption d'un langage prosaïque ordinaire, Baudelaire adopte une stratégie subversive visant le langage poétique classique.

Car s'il n'y a plus de différence entre le langage du poème en prose et le langage de n'importe qui, la distinction entre le langage ordinaire et le langage poétique – qui se veut avant tout non ordinaire, unique et original – s'efface. Mais c'est précisément par sa façon d'écrire la disparition de la poésie que le non-privilege du poème en prose se privilégie. Le poème en prose nous intéresse non parce qu'il est ordinaire, mais parce que sa façon d'être ordinaire est stratégique⁹⁰.

L'introduction du poème en prose sur la scène artistique est une *stratégie* visant à subvertir la cohérence du discours poétique classique. En s'appuyant, d'une manière particulière, sur les doublets de Baudelaire, Johnson conclut que, par la composition

⁸⁸ Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003, 620 p, pp. 565-566.

⁸⁹ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique : La Seconde Révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, coll. « Sciences humaines », 1979, 213 p.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 54.

du recueil en prose, Baudelaire vise surtout la défiguration et la déconstruction de la forme poétique classique en vers y compris la forme de son propre recueil, *Les Fleurs du Mal*.

Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire "prose *ou* poésie" par une indétermination qui n'est ni tout à fait "ni poésie ni prose" ni tout à fait "à la fois poésie *et* prose", le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie : tout en parlant *de* la poésie, il *la* parle et la *dé*parle, la déplace précisément en la répétant. *Un hémisphère dans une chevelure* n'est ainsi ni le reflet ni l'autre de *La chevelure*, mais une réinscription qui ne s'en distingue que pour remettre en question l'identité du texte qu'il récrit⁹¹.

Par la composition du recueil en prose, Baudelaire déclare ouvertement sa volonté de renverser les vieilles règles de la tradition poétique ancienne et s'affranchir de la tradition académique trop contraignante. S'adressant à Arsène Houssaye en guise de dédicace, Baudelaire écrit :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (*OC I*, 275-276)

Ainsi et à partir de la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et les premières publications du *Spleen de Paris*, Baudelaire change de cap et participe à une restructuration radicale du paysage poétique en sa faveur. Après son procès, Baudelaire procède à une carnavalisation générale de la poésie française sous le second Empire. Cette restructuration du paysage poétique n'aurait pu fonctionner sans le recours à l'écriture allégorique et à la pratique de la dédicace ironique qui a

⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

fait ses preuves avec Victor Hugo, Maxime du Camp, Arsène Houssaye et même Théophile Gautier.

2.1.2 La dédicace comme pratique fonctionnelle

Dans son article « Baudelaire's Dedicatory Practice⁹² », Ross Chambers soutient que Baudelaire « pratique » la dédicace parce qu'elle remplit une « fonction » particulière.

Baudelaire's "functional" dedicatees – with few exceptions – are men and well-known figures of his day. For (the fact is so obvious that it tends to go unnoticed) these are necessarily contemporary figures, since their function. Exactly like that of the anonymous female dedicatees of the poems with dedicatory titles, is to serve as indicators of the poem's historical situation⁹³.

Adressée dans la plupart des cas à des personnalités célèbres et occupant un rang social élevé sur la scène artistique, la dédicace baudelairienne recherche surtout la « notoriété » et la « protection » du dédicataire pour en tirer un double profit : d'un point de vue politico-économique, le poème baudelairien perce mieux le marché des biens symboliques et se fait connaître rapidement par le grand public grâce à la notoriété de dédicataires célèbres comme Victor Hugo, Arsène Houssaye ou Théophile Gautier. C'est ce que remarque Ross Chambers quand il écrit :

His "fleurs malades" have a better chance of being accepted by a disapproving readership under the patronage of an "impeccable"

⁹² Ross Chambers, « Baudelaire's Dedicatory Practice », *SubStance*, Vol. 17, n° 2, Issue 56, 1988, pp. 5-17.

⁹³ *Ibid.*, p. 12.

[“unsinny”] poet such a Gautier; the “frisson nouveau” that Hugo recognized in the poems dedicated to himself will perhaps be less disturbing for claiming kinship with the more familiar forms of *frisson* of which Hugo is the acknowledged purveyor; the experimentalist daring of the prose-poems will appear less shocking if it is known that something along the same lines has been attempted by a figure as respectable as Arsène Houssaye (editor of *L'Artiste* and manager of the Théâtre Français⁹⁴).

Cependant, comme le texte baudelairien fait référence immédiate à des textes des mêmes dédicataires, il devient par la même occasion un « engin de guerre » et une référence ironique efficaces. Ross Chambers remarque que la majorité des dédicaces baudelairiennes sont motivées par des intentions implicites ou/et explicites et deviennent par conséquent, « as a guide to reading », un outil pertinent pour situer la poésie de Baudelaire sur la scène artistique :

As a guide to reading, the dedication offers an interpretive key which leads us to match the text against something already *known*, a pre-existing concept (e.g., of “Hugo”-ness). In “Les Petites Vieilles”, for example, one discovers a theme common to Hugo and Baudelaire, of sympathy for the wretched. But, as an indicator of social context, a “plain” dedication can also, *without saying so*, point up certain distances between a reigning or recognized idea (a *doxa*, or even a stereotype) and the particular quality of the text; and this is a resource of which Baudelaire frequently makes use⁹⁵.

Outre le caractère urbain et moderne de la poésie de Baudelaire qui entre en conflit avec la vieille tradition romantique de Victor Hugo; avec la poésie dédiée au progrès de Maxime du Camp; avec la poésie antique de Leconte de Lisle et la piètre poésie bourgeoise de Houssaye; la poésie de Baudelaire contraste dans le fond comme dans la forme avec les pratiques poétiques de ses contemporains. Ross Chambers soutient

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

que l'atmosphère morbide des « Sept Vieillards » et des « Petites Vieilles », tous les deux dédiés à Hugo, contraste énormément avec l'optimisme républicain régnant dans *Les Contemplations*; de la même manière que le long poème « Le Voyage » contraste avec le progressisme de Maxime du Camp.

Thus Baudelairean empathy for marginal and socially-abandoned people contrasts with Hugo's brand of "humanitarian" liberalism, as does the satanic atmosphere of "Les Sept Vieillards" with the optimistic occultism the Hugo of *Les Contemplations* shared with what Baudelaire considered to be a scandalously widespread intellectual trend of the period. Regardless of Baudelaire's explicit declaration that, in "Les Petites Vieilles" he was copying Hugo's style, it is clear that a "plain" dedication, by provoking a comparison between text and dedicatee, can allow for careful, albeit discreet, distinctions to be made between a text and the cultural context in which it is meant to circulate. An even clearer example is the dedication of "Le Voyage" to Maxime du Camp, motivated by Du Camp's reputation as an avid traveler – afflicted, that is, with the travel-fever the poem analyses – but full of irony (as Baudelaire acknowledged privately) toward Du Camp as a prominent preacher of the doctrine of progress⁹⁶.

Sonya Stephens rejoint Ross Chambers et note les mêmes remarques quant à la nature ambivalente de la dédicace baudelairienne. Dans son étude sur *Le Spleen de Paris*, Sonya Stephens écrit :

Readers of Baudelaire have every reason to be cautious since, as Ross Chambers has shown, his dedications "have inspired suspicion and raised questions concerning their sincerity and the degree of opportunism, or possibly irony, they reveal". The Salon de 1846 ("Aux Bourgeois"), Baudelaire's public dedication of *Les Fleurs du mal* (to Théophile Gautier), this double (and double suspicious) acknowledgement of Bertrand and Houssaye, not to mention the dedications of individual poems all create a sense in which one would not wish to trust the hand that dedicates. There is no doubt that Baudelaire, in these dedications, is recruiting established power in order to secure a better reception for his

⁹⁶ *Ibid.*, p. 8.

work than his own reputation might otherwise enable, and for this reason he settles on respectable figures of the period. He exploits, in order words, their social prestige for his own ends and, at the same time, generates an aesthetic context in which he is able to set his own work apart from that of others. In so doing, he recruits through intertextuality these favoured literary figures of the regime, but with covert and self-interested oppositional ends. The dedicatee is simultaneously both a presence and an absence, since his name is his reputation (a cultural item) and his work is brought into relation with Baudelaire's text *in absentia*⁹⁷.

Pour la critique anglo-saxonne, comme pour nous d'ailleurs, on ne pourrait douter de l'ambivalence des dédicaces baudelairiennes. En sélectionnant ses dédicataires, Baudelaire se sert des personnalités connues pour atteindre ses propres objectifs artistiques.

2.1.3 La pratique de la poésie comme « ironic allegories⁹⁸ »

Chez Baudelaire, combattre et ridiculiser ses contemporains par le biais de l'ambivalence du langage allégorique devient une monnaie courante depuis l'échec de la première édition des *Fleurs du Mal* en 1857. Il se base essentiellement sur l'allégorie et s'adonne à une écriture ironique *oblique* déstabilisante dont l'interprétation nécessite obligatoirement différents angles de lecture. Parce que comme le mentionne Philippe Hamon :

Le discours ironique [est un] discours double qui peut être reçu de deux façons différentes par deux parties différentes du public (ceux qui ne

⁹⁷ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems, The Practice and Politics of Irony*, op. cit., p. 11.

⁹⁸ Maria C. Scott, *Baudelaire's Le Spleen de Paris, Shifting Perspectives*, Hampshire, Ashgate, 2005, 208 p, p. 121.

comprennent que le sens implicite, et ceux qui ne comprennent que le sens explicite), et discours qui joue de façon privilégiée avec tout ce qui est l'objet de "croyances"⁹⁹.

Forme d'écriture poétique basée sur l'« indécidable », qui « brouille volontiers l'identité et l'origine de sa propre parole en s'en désolidarisant et en multipliant les citations et les échos des discours d'autrui¹⁰⁰ », les poèmes en prose de Baudelaire peuvent être décrits comme « ironic allegories¹⁰¹ ». Pour illustrer les propos déstabilisant de l'écriture oblique de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, Maria Scott cite Jean-Claude Margolin :

Cette vision oblique, perspectiviste, déstructurante et restructurante de l'anamorphose, comme le discours indirect et les symboles allusifs de l'allégorie, opèrent une véritable dérive du sens, une désharmonie ou un désaccord profond entre la perception naïve (ou prétendue telle), une réflexion au premier degré, et les chaînes d'associations mi-conscientes, mi-inconscientes d'idées, de sentiments, d'images¹⁰².

Baudelaire se livre à une telle stratégie oblique au moment de la composition des pièces urbaines des *Fleurs du Mal* et vise surtout les icônes, bien en vue, de la poésie française comme Hugo, le poète-roi en exil; Théophile Gautier, le maître d'autrefois, Leconte de Lisle, fervent défenseur de la grande poésie défunte; et Maxime Du Camp¹⁰³, le chantre du progrès. Baudelaire emploie un langage ambivalent. Il fait des

⁹⁹ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 159 p, p. 61.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰¹ Maria C. Scott, *Baudelaire's Le Spleen de Paris, Shifting Perspectives, op. cit.*, p. 121.

¹⁰² Jean-Claude Margolin, « Aspects du surréalisme au XVI^e siècle : Fonction allégorique et vision anamorphotique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 39 .3 (1977), 503-30 (p. 519). Cité par Maria C. Scott, *Baudelaire's Le Spleen de Paris, Shifting Perspectives, op. cit.*, pp. 121-122.

¹⁰³ Dans « Le Voyage », long poème dédié à Maxime Du Camp, Baudelaire s'interroge non pas seulement sur la légitimité des voyages de Du Camp mais surtout sur la légitimité de ses écrits inspirés

éloges à Gautier lors de la première publication des *Fleurs du Mal*. Le même dédicataire est sévèrement critiqué dans une lettre envoyée à Hugo.

Lors de la première publication des *Fleurs du Mal*, Gautier est élevé au rang de « poète impeccable et parfait magicien ès Lettres Françaises » :

AU POÈTE IMPECCABLE
 AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES
 À MON TRÈS CHER ET TRÈS VÉNÉRÉ
 MAÎTRE ET AMI
THÉOPHILE GAUTIER

[...].

C. B. (*OC I*, 3)

Deux années après cette élogieuse dédicace, voici ce qu'écrit le même Baudelaire à propos du même Gautier dans une lettre envoyée à Hugo :

Relativement à l'écrivain qui fait le sujet de cet article et dont le nom a servi de prétexte à mes considérations critiques, je puis avouer *confidentiellement* que je connais les lacunes de son étonnant esprit. Bien des fois, pensant à lui, j'ai été affligé de voir que Dieu ne voulait pas être absolument généreux. Je n'ai pas menti, j'ai esquivé, j'ai dissimulé. [...]. Mais, vis-à-vis de vous, il me semble absolument inutile de mentir¹⁰⁴.

Nous voyons que le « magicien ès Lettres Françaises » n'est plus qu'un simple « prétexte » illustrant les propos critiques de Baudelaire d'autant plus que Théophile

de ces voyages et la légitimité des écrits chantant le progrès technique. Cf. Les deux lettres envoyées à Du Camp et à Malassis.

¹⁰⁴ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 597.

Gautier, selon les propos de Baudelaire, manque étonnamment de talent pour figurer parmi les élus de la tour divine.

Victor Hugo lui-même n'échappe pas au discours ambivalent de Baudelaire. Dans la même lettre, Hugo est promu au titre de modèle au moment où il est critiqué tant dans les lettres de Baudelaire à sa mère et dans l'étude consacrée à *La Légende du siècle* que dans les poèmes dédiés à Hugo comme « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles ». Loin d'être une « imitation¹⁰⁵ » des *Orientales* de Victor Hugo comme le prétend Baudelaire dans sa dédicace pour ce dernier, « *Les Fantômes parisiens* » sont une critique de la poésie du chef du courant romantique. Derrière des tournures et des jugements élogieux, c'est, en fait, un véritable règlement de comptes auquel se livre Baudelaire comme le montre la stratégie textuelle extrêmement concertée et retorse mise en œuvre dans les dédicaces qu'il a faites tant pour Houssaye et Hugo que pour Gautier et Maxime Du Camp. Ce dernier lui aussi figure parmi les victimes du carnavalesque baudelairien.

Loin d'être un témoignage de sympathie et une reconnaissance du talent du Maxime Du Camp, « Le Voyage¹⁰⁶ », long poème dédié à ce dernier, est une atroce critique du chantre du progrès et producteur des *Chants modernes*. C'est ce que précise Baudelaire dans la lettre envoyée à Poulet-Malassis : « J'ai fait une nouvelle fleur; *Les Voyageurs*, à Max. Du Camp : Je tâche de faire comme Nicolet, de plus en plus

¹⁰⁵ Dans la lettre envoyée à Hugo en 1859, Baudelaire écrit : *Les vers que je joins à cette lettre se jouaient depuis longtemps dans mon cerveau. Le second morceau a été fait en vue de vous imiter (riez de ma fatuité, j'en ris moi-même) après avoir relu quelques pièces de vos recueils, où une charité si magnifique se mêle à une familiarité si touchante. J'ai vu quelques fois dans les galeries de peintures de misérables rapins qui copiaient les ouvrages des maîtres. Bien ou mal faites, ils mettaient quelques fois dans ces imitations, à leur insu, quelque chose de leur propre nature, grande ou triviale.* Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 598.

¹⁰⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 129.

atroce¹⁰⁷ ». Pour le poète des *Fleurs du Mal*, le dédicataire du « Voyage » et auteur des *Chants modernes* est un bouffon raté qui manque aussi bien d'imagination que de talent et se trouve obligé de voyager pour se chercher de la matière pour ses écrits.

Cette intention de Baudelaire de lutter artistiquement en parodiant et ridiculisant les autres écrivains grâce à la pratique de la dédicace ironique s'affiche dès le début du recueil en prose. Dès les premiers poèmes, *Le Spleen de Paris* se place sous les signes de la raillerie. « La Dédicace » qui ouvre le recueil en prose, n'est pas un témoignage de reconnaissance ou d'affection mais vise, particulièrement, le renversement carnavalesque d'Arsène Houssaye. Le témoignage d'amitié déclaré envers ce dernier est à la fois conventionnel et exagéré.

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. [...]. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier. (*OC I*, 275)

Baudelaire mêle ironiquement l'affection aux affaires puisqu'il connaît parfaitement la médiocrité de l'esthétique de Houssaye.

Ainsi et comme le mentionne Sonya Stephens :

It is in no way surprising that Baudelaire should seek to flatter Houssaye, who was, after all, *directeur littéraire* at *La Presse* in 1862 and the reference to *La Chanson du vitrier* as a precursory text, and indeed the dedication as a whole, is clearly ironic. The acknowledgement of Bertrand must, then, also be ironic since, no sooner has Baudelaire referred to this than he insists upon the difference of his own enterprise.

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 546.

It is a difference, moreover, to which the poet returns in relation to his own model as well as to Bertrand's¹⁰⁸.

Dans une publication récente, Antoine Compagnon rejoint Sonya Stephens et déclare que la dédicace de Baudelaire pour Houssaye, « comme toute dédicace » est une « mystification pleine d'une ironie » :

Certains critiques estiment non seulement que la dédicace "À Arsène Houssaye", en tête du premier feuillet de *La Presse*, était équivoque et renfermait des épines, comme toute dédicace de Baudelaire, mais que c'était une mystification pleine d'une ironie dont Houssaye ne se serait même pas rendu compte. Baudelaire, fait-on valoir, n'aurait pas pu offrir sincèrement ses poèmes en prose à un tel personnage et n'aurait jamais cité sérieusement un aussi mauvais poème que *La Chanson du vitrier* de Houssaye comme le modèle de son *Mauvais Vitrier*. [...]. Baudelaire aurait forcément raillé Houssaye, l'aurait offensé sans que l'autre en prît conscience¹⁰⁹.

D'ailleurs, l'auteur du *Spleen de Paris* ne s'est jamais intéressé à Houssaye l'écrivain. N'est-ce pas Baudelaire qui fit d'abord exclure Houssaye de l'anthologie de Crépet consacrée aux *Poètes français*¹¹⁰? L'intérêt de Baudelaire pour Houssaye est purement pragmatique. Il affectionne l'homme d'affaires en vue, le puissant homme

¹⁰⁸ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems, The Practice and Politics of Irony*, op. cit., pp. 9-10.

¹⁰⁹ Antoine Compagnon, *Baudelaire L'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, 343 p, p. 73.

¹¹⁰ Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, pp. 243, 244 et 245. Houssaye est furieux contre Baudelaire puisque ce dernier s'oppose à inclure le nom de Houssaye dans la collection de Crépet. Embarrassé devant une telle situation, Baudelaire écrit une lettre au directeur de *L'Artiste*, dans laquelle il mélange le mensonge à la flatterie pour atténuer la colère de Houssaye et gagner sa confiance; Charles Baudelaire, *Ibid.*, p. 780 où Pichois écrit dans les « Notes et variantes » : Les Poètes français contiennent une notice sur Houssaye par Pierre Malitourne; trois poésies sont citées. Y eut-il vraiment indécision, puis refus d'Eugène Crépet? N'est-ce pas plutôt Baudelaire qui fit d'abord exclure Houssaye de l'anthologie? – Quant au nom de Baudelaire, on peut douter qu'il ait failli être supprimé.

du monde des Lettres. Comme le mentionne Richard D.E. Burton dans son étude du « Mauvais Vitrier » :

Baudelaire had encountered Houssaye early in his career and, like so many writers, quickly saw how second-rate he was as an artist but how powerful and important he could be as an editor and literary operator : Houssaye was a man to be despised - and cultivated¹¹¹.

Administrateur de la Comédie-Française, inspecteur général des musées de la province, Houssaye est aussi le directeur de *L'Artiste*, la *Revue du XIXe siècle*, et la partie littéraire de *La Presse*, lieu de publication des premiers poèmes en prose de Baudelaire. Se confessant à Houssaye, Baudelaire prend le « fameux » *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand comme modèle.

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux*?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. (*OC I*, 275)

Mais cette poétique de l'imitation n'est avouée qu'afin de surprendre, singulièrement, et de prendre par là, le pouvoir sur le modèle et le destinataire. Appliquant le genre du poème en prose sur un Paris moderne, Baudelaire dépasse, par la même occasion, la peinture ancienne et pittoresque de Bertrand. Avec ses poèmes en prose modernes, Baudelaire fait d'une pierre deux coups : il dépasse le modèle Bertrand de la même manière qu'il ridiculise Houssaye, le dédicataire. Ce dernier est exécuté dans l'ironie

¹¹¹ Richard D.E. Burton, « Destruction as Creation : “Le Mauvais vitrier” and the poetics of violence », *Romanic Review*, 83/1 (Jan. 1992), pp. 297-322, p. 308.

de la conjuration ambiguë doublement exprimée par le verbe « tenter » et l'adjectif « désolantes ». D'où le faux éloge de la « Chanson du vitrier » d'Arsène Houssaye.

Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue? (*OC I*, 276)

Baudelaire n'hésite pas un instant de qualifier le personnage de Houssaye de Vitrier de la même manière qu'il qualifie sa poésie de ratée puisque sa « Chanson du vitrier¹¹² » ne dépasse pas le stade expérimental de la tentative pour être vouée esthétiquement à l'échec. Comme le note Richard Burton, Baudelaire s'amuse à parodier Houssaye bien avant la publication des petits poèmes en prose.

Even in the 1840s, parody and satire of Houssaye's style was a common Latin Quarter pastime, and Baudelaire participated in it enthusiastically. *The Mystères galants des théâtres de Paris* (1844), to which Baudelaire contributed, was of the opinion that “en pilant dans un mortier du Dorat avec du Victor Hugo, vous obtenez *Arsène Houssaye*” (*OC II*, 1004)¹¹³.

Ainsi, les poèmes en prose s'ouvrent sur cette scène capitale, sur cette mise à mort symbolique d'Arsène Houssaye, leur dédicataire et leur éditeur, de la même manière que ce recueil s'ouvre sur la volonté du dépassement de Bertrand, leur modèle inspirateur. Sacrifiant inauguralement l'éditeur et l'inspirateur, Baudelaire n'aura aucune retenue pour sacrifier, de la manière la plus atroce, tout au long de son recueil, les grandes icônes de l'esthétique de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

¹¹² Arsène Houssaye, *Œuvres poétiques*, Paris, Hachette, 1857.

¹¹³ Richard D.E. Burton, « Destruction as Creation : “Le Mauvais vitrier” and the poetics of violence », *op. cit.*, pp. 308-309.

Nous voyons donc que cette stratégie de dédier pour plaire¹¹⁴ et pouvoir atrocement ridiculiser et carnaliser en même temps est suivie aussi bien dans le recueil en vers que dans celui en prose. Il s'agit pour Baudelaire d'interroger la légitimité de la place qui revient désormais à tous ces écrivains dans l'espace littéraire français.

2.2 Baudelaire carnalisant le dédicataire du *Spleen de Paris*, Arsène Houssaye

2.2.1 Les enjeux des luttes internes dans « Le Mauvais Vitrier »

Dans une note de bas de page de son article « Destruction as creation : “Le Mauvais Vitrier” and the poetics and politics of violence », Richard D. E. Burton souligne :

It is notable that, while the *Petits poèmes en prose* have been widely interpreted, following Barbara Johnson's seminal *Défigurations du langage poétique* (1977), as a destruction of the lyric mode and form, the most violently “deconstructive” prose poem Baudelaire wrote – « Le Mauvais Vitrier » – should take another *prose text* – the bogus “prose poem” « La Chanson du vitrier » – as its target¹¹⁵.

¹¹⁴ Cf. Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 554. Ce terme revient assez souvent sous la plume de Baudelaire. Dans sa dédicace à Du Camp, Baudelaire écrit : *Il y avait longtemps que je projetais de faire quelque chose qui fût digne de vous et qui servit à témoigner de ma sympathie pour votre talent. Ai-je réussi, c'est ce que vous me direz; mais ai-je réussi à vous plaire surtout, c'est là la question importante*; Dans sa dédicace à Houssaye, Baudelaire écrit : « Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier ». Il faut dire que pour Baudelaire, une œuvre dédiée est souvent synonyme d'un serpent venimeux capable de surprendre son lecteur à tout moment. Baudelaire ira encore plus loin en faisant un don féérique; Cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 305-307. Dans la pièce intitulée : « XX. Les Dons des Fées », l'auteur considère le « *Don de plaire* » comme étant le « meilleur des lots ».

¹¹⁵ Richard D. E. Burton, « Destruction as creation : “Le Mauvais Vitrier” and the poetics and politics of violence », *op. cit.*, p. 319.

Composé dans l'intention de parodier « La Chanson du vitrier » de Houssaye, « Le Mauvais Vitrier » est aussi une microstructure représentative des luttes pour la légitimité entre les hérésiarques et les hétéronomes. Ainsi, les deux parties de ce poème représentent deux réalités sociales antithétiques et complètement opposées.

La première partie, occupée par les indolents rêveurs, désigne l'espace restreint des artistes « purs », luttant pour légitimer leurs œuvres audacieusement explosives dans le fond comme dans la forme. Cet espace est caractérisé par l'abondance énergique, la volupté, le rêve, le luxe et l'audace. Quant aux personnages, ils sont différents des autres mortels, plus particulièrement le moraliste et le médecin, par leur comportement particulier comme par leur pensée unique et distinctive. Impuissants à réaliser les choses les plus simples, ces personnages trouvent l'audace inouïe pour réaliser les actions les plus dangereuses qui échappent à l'explication rationnelle du médecin et au jugement du moraliste.

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables. [...]. Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d'accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux. (*OC I*, 285)

Pour illustrer son propos, l'auteur cite *ses amis* qui sont tous de nature *explosive*. Ainsi, nous trouvons celui qui a mis le feu à une forêt, l'autre qui a allumé un cigare à côté d'un tonneau de poudre et le dernier qui a embrassé le vieillard avec enthousiasme devant la foule étonnée.

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt [...]. Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre [...]. Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux devant les

regards des hommes, [...], sautera brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée. (*OC I*, 286)

La deuxième partie, caractérisée par l'apparition soudaine du « Mauvais Vitrier » dans le grand espace extérieur du Paris littéraire, désigne l'espace social des producteurs hétéronomes. Si, dans la première partie, l'espace est paradisiaque et les personnages sont soudés entre eux et partagent la même sensation de volupté luxueuse; les pauvres personnages de la deuxième partie évoluent dans une atmosphère terrestre poudreuse, sale et lourde. Les cris perçants et discordants des mauvais producteurs entrent en contradiction avec les harmonies audacieuses qui règnent dans la première partie.

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 despotique. (*OC I*, 286)

Le grand écart séparant les deux espaces et la haine soudaine et despotique de l'auteur contre le Vitrier dans ce poème sont à l'image des conflits et des luttes entreprises dans l'espace social entre les tenants de l'art « pur » et les producteurs hétéronomes. Ainsi et par la particulière distribution de l'espace et la portée allégorique des personnages dans « Le Mauvais Vitrier », Baudelaire trace, par l'intermédiaire de son auteur hystérique, la structure des luttes internes du champ littéraire opposant les hérésiarques rêveurs et inoffensifs de la première partie du texte aux hétéronomes moralisateurs et rationnels et qui trouvent dans le Mauvais Vitrier une de leur figure allégorique. Les rêveurs et inoffensifs amis du poète qui occupent l'espace d'*en haut* entrent en conflit de définition de légitimité avec les producteurs alchimistes, les moralistes et les marchands qui occupent la structure sociale d'*en bas*.

Nous sommes, donc, dans la présence d'une structure sociale à l'envers où les hétéronomes dominants dans l'espace social sont dominés dans l'espace de ce poème (une microstructure de l'espace des œuvres) par les rêveurs fous, les maniaques inoffensifs et les hystériques indolents, amis du poète. Ces derniers dominent la structure non seulement par le rang social élevé (n'oublions pas que l'auteur habite le sixième étage et que le marchand des vitres était en bas dans la rue) qu'ils occupent dans l'espace des œuvres, mais surtout par l'*incapacité* des hétéronomes médecins et moralistes à expliquer les manies artistiques excessives des rêveurs et des poètes. Cette double domination accorde aux hérésiarques le contrôle et la surveillance des entrées à cette tour de la consécration légitime, de la même manière qu'elle leur confère le monopole de la définition de l'art et l'artiste légitimes.

À notre avis, Baudelaire expose dans « Le Mauvais Vitrier », par l'intermédiaire de son auteur maniaque, les enjeux centraux de ces rivalités littéraires entre les hérésiarques et les hétéronomes. C'est ce que souligne Bourdieu quand il écrit :

Un des enjeux centraux des rivalités littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain; ou, si l'on préfère, le monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs et des produits. Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles opposés du champ de production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain, et il est compréhensible qu'elle s'organise autour de l'opposition entre l'autonomie et l'hétéronomie¹¹⁶.

La parade introductive des maniaques fous évoqués dans la première partie de la pièce et qui entrent en conflit avec les explications des médecins et l'esprit du « bon sens » des moralistes ne sont cités que pour mettre l'accent sur les manies *excessives* du poète moderne et ses approches esthétiques audacieuses et explosives en complète

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., pp. 366-367.

contradiction avec les approches esthétiques conformistes et moralisantes de la deuxième moitié du XIX^e siècle. La beauté poétique ne peut s'expliquer ni par la science ni même par la morale parce qu'aucune d'elles ne peut percer le mystère poétique qui se cache derrière les audaces les plus absurdes et les plus dangereuses commises par les poètes modernes.

Nous retrouvons les mêmes manies excessives dans d'autres pièces du recueil en prose. Dans la pièce intitulée « La Corde¹¹⁷ », l'auteur, parlant de l'enfant avant son acte suicidaire, écrit : « Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna quelquefois par des crises singulières de tristesse précoce, et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs » (*OC I*, 329). Ailleurs, dans l'autre pièce intitulée : « Portraits de Maîtresses¹¹⁸ », le quatrième personnage est décrit comme n'ayant que : « “Je veux!” ou : “Il faut!” ou bien : “Je ne pardonne jamais!” » (*OC I*, 348) comme mots d'ordre. Ce poète finit par assassiner sa fidèle maîtresse parce qu'elle l'empêchait, avec sa rigueur, sa perfection et son exactitude mathématiquement calculée, de commettre ce qu'il appelle ses *sottises*, sa *folie* personnelle et ses *caprices*.

L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir immédiatement le reproche muet de mon inséparable spectre. L'amour m'apparaissait comme une tutelle. Que de sottises elle m'a empêché de faire, que je regrette de n'avoir pas commises! Que de dettes payées malgré moi! Elle me privait de tous les bénéfices que j'aurais pu tirer de ma folie personnelle. Avec une froide et infranchissable règle, elle barrait tous mes caprices. (*OC I*, 348)

¹¹⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 328.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 345.

Chez Baudelaire, cette poétique de l'excès le pousse non seulement à cracher sur la Beauté comme cela fut le cas chez Rimbaud, mais le pousse à l'assassiner pour pouvoir se livrer paisiblement à ses folies.

Ce sont de telles manies excessives qui ont permis à l'auteur de la pièce, et par là à Baudelaire, de délimiter le nouvel espace esthétique moderne du poème en prose avec de nouveaux personnages et de nouveaux objets poétiques qui ne se réfèrent plus à un « juste milieu » classique ni même à une représentation froide ou modérée de la réalité sociale, mais à toutes les figures de l'excès et de l'extravagance bouffonne et burlesque qui visent surtout à produire des œuvres explosives sentant le soufre comme mettre le feu à une forêt afin de tester une expérience ou « [allumer] un cigare à côté d'un tonneau de poudre, *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée* » (OC I, 285) et faire sauter le cadre de la bonne convenance préétablie de l'esthétique canonique. Élire une chambre au sixième étage et tenter de communiquer avec un passant dans la rue; ou inviter un Vitrier à monter un escalier, sinueux et fort étroit, avec une marchandise aussi fragile que des vitres et des verres pour le pousser vivement vers la descente et écraser sa marchandise au lieu de le récompenser; ou assassiner sa maîtresse à cause de sa beauté parfaite sont parmi tant d'exemples que nous pouvons citer pour illustrer cette extravagance artistique burlesque de l'auteur.

2.2.2 Le poète hystérique et « Le Mauvais Vitrier »

Une simple lecture de la « Chanson du vitrier » nous prouve que la réussite esthétique du poète moderne ne s'explique pas par le laisser aller simpliste d'un producteur comme Arsène Houssaye qui sympathise avec son vitrier et trinque avec lui, mais s'explique surtout par ces contraintes que le poète moderne s'inflige lui-même en entrant en communication conflictuelle avec les autres producteurs et en se

plaçant négativement par rapport à eux et à leurs productions. Pour avoir une idée claire de la piètre qualité du poème de Houssaye, nous citons quelques lignes :

Oh ! vitrier !

Je descendais la rue du Bac; j'écoutai, – moi seul au milieu de tous ces passants qui à pied ou en carrosse allaient au but, – à l'or, à l'amour, à la vanité, – j'écoutai cette chanson pleine de larmes.

Oh ! vitrier !

C'était un homme de trente-cinq ans, grand, pâle, maigre, longs cheveux, barbe rousse : – Jésus-Christ et Paganini. – Il allait d'une porte à une autre, levant ses yeux abattus. Il était quatre heures. Le soleil couchant seul se montrait aux fenêtres. Pas une voix d'en haut ne descendait comme la manne sur celui qui était en bas. "Il faudra donc mourir de faim !" murmura-t-il entre ses dents¹¹⁹.

De la même manière que Baudelaire s'est imposé la contrainte de ridiculiser le mauvais poète Houssaye, l'auteur de la pièce s'est imposé la contrainte de réaliser une action d'éclat pour bouffonner un de ces écrivains sans nom dont regorge la scène publique. La composition du « Mauvais Vitrier » est une carnavalisation de « La Chanson du Vitrier ». La pièce intervient comme une réponse ironique à la réplique de Houssaye : « Pas une voix d'en haut ne descendait comme la manne sur celui qui était en bas¹²⁰ ».

En ouvrant la fenêtre avec l'intention de réaliser une « action d'éclat » sur le premier venu du monde extérieur, l'auteur confirme, comme le souligne Bourdieu, son adhésion volontaire à cette lutte conflictuelle de définition entre ceux « d'en haut »,

¹¹⁹ Arsène Houssaye, *Œuvres poétiques*, op. cit. Cité par Claude Pichois dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1309.

¹²⁰ *Ibidem*.

les tenants de l'« art pur » et ceux « d'en bas », les producteurs de l'« art commercial ».

Les luttes internes, notamment celles qui opposent les tenants de l'« art pur » aux tenants de l'« art bourgeois » ou « commercial » et qui conduisent les premiers à refuser aux seconds le nom même d'écrivain, prennent inévitablement la forme de conflits de *définition*, au sens propre du terme : chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ (ou des titres donnant droit au statut d'écrivain, d'artiste ou de savant) qui est la mieux faite pour le justifier d'exister comme il existe. Ainsi, lorsque les défenseurs de la définition la plus « pure, la plus rigoriste et la plus étroite de l'appartenance disent d'un certain nombre d'artistes (etc.) que ce ne sont pas *réellement* des artistes, ou que ce ne sont pas des artistes *véritables*, ils leur refusent l'existence *en tant qu'artistes*¹²¹.

Dans le cas de notre poème, c'est par l'intermédiaire du livre allégorisé par la fenêtre, que l'auteur entre en contact avec le marchand de vers et de poèmes allégorisés par les verres et les vitres pour l'inviter à monter le voir. Dans l'examen méticuleux de la marchandise se lit l'examen critique imposé par les tenants de l'« art pur » sur les autres producteurs littéraires dans les frontières fictives séparant la zone de l'art « véritable » ayant droit à la légitimité du non-art à vocation commerciale ne remplissant pas les critères de définition de l'artiste et de l'œuvre d'art légitimes et n'ayant aucunement le droit à la consécration symbolique pour porter l'auréole des écrivains élus. L'appel de l'auteur est une invitation d'examen :

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

¹²¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit., pp. 365-366.

poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant. (*OC I*, 286-287)

La lutte pour la légitimité entre les différents producteurs artistiques est une guerre esthétique ardue où la valeur esthétique de l'œuvre d'art constitue le seul et unique critère capable de distinguer l'œuvre d'art légitime qui n'a pas de prix marchand des médiocres productions à basse valeur marchande. Par la simplicité et la platitude de ses vitres, le Mauvais Vitrier incarne cette catégorie d'artistes ratés qui assimilent les productions symboliques de l'imagination à de simples objets de commerce et de gains matériels.

Si l'extravagant inexplicable des temps modernes est susceptible de rejoindre la norme et la raison telles qu'elles sont définies du point de vue esthétique par le poète légitime, et non plus du point de vue rationnel des médecins et poètes alchimistes, les mauvais poètes classiques ou bourgeois courant surtout après le succès matériel, sont irrémédiablement mis en dehors de l'espace des œuvres légitimes, ridiculisés et violemment écrasés comme cela fut le cas pour le « Mauvais Vitrier ».

Nous avons vu que le bouffon Fancioulle ridiculise le Prince en se servant de la scène théâtrale comme trône et de son art de déplaire comme arme. Dans cette pièce, l'auteur se sert encore une fois, de son œil critique et de son œuvre poétique pour ridiculiser le marchand. Ainsi, l'écriture poétique chez Baudelaire devient synonyme d'une « action d'éclat », une pulsion démoniaque destinée à carnavaliser les différentes poétiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés. Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oïveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat. (*OC I*, 286)

Le Mauvais Vitrier, qui est sévèrement châtié et disgracié de l'espace poétique de l'auteur, l'est encore plus au moment où le « pot de fleurs » fracasse son dos et détruit sa marchandise. Si Baudelaire a été ridiculisé suite à la censure de son recueil poétique *Les Fleurs du mal*, le même recueil devient un « engin de guerre » servant à ridiculiser les mêmes artistes-bourgeois se réjouissant autrefois de la condamnation de Baudelaire.

Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. (*OC I*, 287)

Aussi faut-il signaler que, grâce à ses deux recueils poétiques, Baudelaire fait d'une pierre deux coups : de la même manière qu'il a éclaté le monothéisme artistique imposé par l'Académie en de multiples registres poétiques scandaleux, par l'intermédiaire de son recueil *Les Fleurs du Mal*; Baudelaire réalise encore un autre coup d'éclat avec son recueil poétique *Le Spleen de Paris* en discréditant les productions hétéronomes en leur interdisant l'accès à sa tour d'élus et en châtiant les artistes-bourgeois de son espace poétique légitime pour les rendre au néant de l'incompétence et de l'illégitimité.

Tel un « Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable¹²² », ou un « joueur¹²³ » qui affronte l'adversaire par caprice et pour le plaisir de se divertir, l'auteur s'est réjoui

¹²² Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 583.

¹²³ Le mot est de Baudelaire. Pour l'auteur du *Spleen de Paris*, l'écriture poétique devient similaire à un *jeu* de confrontation. Cf. « IX. Le Mauvais Vitrier » p. 285 et « XXIX. Le Joueur généreux » p. 325 dans Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*

de la ridiculisation du vitrier et de l'éclatement de sa « pauvre fortune ambulatoire ». C'est exactement ce que déclare l'auteur vers la fin du poème :

Et ivre de ma folie, je lui criai furieusement : "La vie en beau! la vie en beau!" 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? (*OC I*, 287)

Dans cet univers économique antiéconomique où les valeurs sont à l'envers, la jouissance symbolique de la ridiculisation et la carnavalisation des écrivains adverses sont une ivresse folle qui l'emporte largement sur le profit économique. Mais Baudelaire ne vise pas uniquement les calamiteux et incompetents comme Houssaye. Nous allons voir que Baudelaire s'attaque aux grands maîtres comme Victor Hugo par pur souci de dépassement.

2.3 Baudelaire le poète parisien s'attaquant à la légitimité du père Hugo

2.3.1 Les fantômes parisiens de Baudelaire contre la poésie charitable de Hugo

Si la relation de Baudelaire avec Houssaye se fonde sur une base purement pragmatique ménageant la nécessité matérielle à l'hypocrisie amicale; celle de Baudelaire avec Hugo s'avère la plupart du temps plus déconcertante et plus complexe.

Baudelaire développe son œuvre dans une forte dépendance symbolique et poétique à l'égard de l'œuvre de Victor Hugo. Ce dernier, étant le précurseur du courant romantique, jouit depuis longtemps déjà d'une grande notoriété dans le domaine des arts. Baudelaire, au contraire, arrivé parmi les derniers dans un milieu artistique déjà

saturé¹²⁴ et étant toujours à la recherche d'un moyen susceptible de l'arracher de l'anonymat, verra, principalement en Hugo le poète, la figure idéale pour atteindre son objectif. Par l'intermédiaire des figures allégoriques comme le Cygne, les Vieillards, les Vieilles, les Veuves et les exilés et à travers le procédé de la dédicace, Baudelaire adresse une critique virulente au chef de fil du courant romantique, Hugo. À titre d'exemple, « Le Cygne », composé par Baudelaire durant la période fructueuse passée dans la maison familiale, est le parfait exemple de la ridiculisation du Cygne, répondant allégorique mythique du vieux poète romantique. Baudelaire réussit son premier coup moderne grâce à un style poétique nouveau qui ne fait appel ni à l'idéalité ancienne ni à l'imitation aveugle de la nature des poètes romantiques. Le vieux Paris littéraire des années 1830 n'est plus qu'un vieux Souvenir. Il est remplacé par le nouvel espace allégorique de Baudelaire.

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec. (OC I, 85-86)

¹²⁴ "Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, 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 forcé". *Ibid.*, p. 790.

À eux seuls, ces vers résument les différentes métamorphoses qu'a subi le nouvel espace parisien et interviennent, d'une manière indirecte, comme des réponses aux multiples questionnements posés par Baudelaire autour de 1859. Comment pourrait-on continuer à produire la même et vieille poésie romantique inspirée des années 1830 dans une époque poudreuse? Comment pourrait-on avoir encore de la considération pour un Cygne maladroit, ridicule et exilé loin de son beau lac natal? En résumé, Baudelaire se pose durant cette période la question suivante : si Hugo était élu roi des poètes durant les années 30, cette royauté littéraire est-elle encore légitime dans les années 60? De là l'anachronisme poétique de Victor Hugo et de son répondant allégorique le Cygne durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Exilé loin de la scène artistique parisienne, Victor Hugo a emporté avec lui cette royauté et il est temps, soutient Baudelaire, pour le nouveau prétendant du courant romantique de réclamer son dû et occuper la place qu'il mérite.

Ainsi et dès le début de la deuxième partie du poème, Baudelaire confirme ouvertement son dédain envers la figure allégorique du Cygne. Tandis que la ville de Paris ne cesse de changer, la vieille image du Cygne toujours présente devant le Louvre devient une allégorie opprimante. L'image de Victor Hugo demeure une ombre épaisse empêchant l'essor solaire de Baudelaire.

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous. (*OC I*, 86)

Vers la fin du poème, Baudelaire renvoie le dédicataire du Cygne au passé de l'exil et de l'oubli. Il n'est plus qu'un « vieux Souvenir ».

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
 Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
 Je pense aux matelots oubliés dans une île,
 Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor! (*OC I*, 87)

Ce renvoi au passé de l'exil est présent aussi bien dans la correspondance de Baudelaire que dans ses écrits poétiques et ses écrits critiques. Dans une lettre envoyée à Hugo en 1859, Baudelaire insiste sur l'éloignement et la longue absence de Victor Hugo de la scène littéraire parisienne. Ainsi, Baudelaire écrit :

Il m'est impossible de deviner si votre lettre avait directement trait à l'article en question, et, quoi qu'il en soit, j'ai éprouvé un amer regret. – Une lettre de vous, Monsieur, qu'aucun de nous n'a vu *depuis si longtemps*, de vous, que je n'ai vu *que deux fois*, et il y a de cela presque *vingt ans*, – est une chose si agréable et si précieuse¹²⁵!

Les mêmes propos de cette lettre sont repris dans les réflexions de Baudelaire sur Hugo. Ainsi, dès le début de son article consacré à *La Légende du siècle*, Baudelaire multiplie des expressions comme « depuis longtemps déjà », « depuis bien des années déjà », qui, tout à la fois, renvoient à une époque révolue et disent l'absence aujourd'hui de Victor Hugo.

Depuis bien des années déjà Victor Hugo n'est plus parmi nous. Je me souviens d'un temps où sa figure était une des plus rencontrées parmi la foule; [...]. depuis longtemps déjà il avait montré, non pas seulement dans ses livres, mais aussi dans la parure de son existence personnelle, un grand goût pour les monuments du passé, pour les meubles pittoresques, les porcelaines, les gravures, et pour tout le mystérieux et brillant décor de la vie ancienne¹²⁶.

¹²⁵ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 596.

¹²⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, pp. 129-130.

Par un effet de symétrie presque didactique, « Le Cygne » et la première partie des réflexions de Baudelaire sur Hugo se ferment sur le tableau pittoresque de Hugo en exil « convers[ant] avec les flots et le vent » :

Quand aujourd'hui nous parcourons les poésies récentes de Victor Hugo, nous voyons que tel il était, tel il est resté : un promeneur pensif, un homme solitaire, mais enthousiaste de la vie, un esprit rêveur et interrogateur. [...] autrefois, il rôdait solitaire dans des lieux bouillonnants de vie humaine : aujourd'hui, il marche dans des solitudes peuplées par sa pensée. Ainsi est-il peut-être encore plus grand et plus singulier. Les couleurs de ses rêveries se sont teintées en solennité et sa voix s'est approfondie en rivalisant avec celle de l'Océan. Mais là-bas comme ici, toujours il nous apparaît comme la statue de la Méditation qui marche¹²⁷.

Pour Baudelaire, Hugo est un vieil antiquaire qui est devenu sous l'effet de l'exil une antiquité. Dans son article intitulé : « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète¹²⁸ », Pierre Laforgue perce la complexité de la relation liant Baudelaire et Hugo et s'attarde surtout sur le côté implicite de cette relation. Baudelaire ne s'intéresse plus à la poésie de Hugo par pure admiration comme c'était le cas durant la jeunesse du poète. Il s'agit pour Baudelaire, vers les années 1860, d'un « tour de force¹²⁹ » parce que l'intérêt est purement critique et s'inscrit dans la volonté de Baudelaire de ridiculiser la poésie de Hugo pour mieux valoriser la sienne.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁸ Pierre Laforgue, « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 96^e année, n° 5 (sept-oct. 1996), pp. 966-982.

¹²⁹ Dans une lettre envoyée à Eugène Crépet en 1860 à propos de la notice consacrée à Hugo, Baudelaire écrit : « Je n'ai pas besoin de vous dire, vous le savez, qu'il y a là pour moi un tour de force à faire. Je vais même avertir Hugo moi-même, afin de pouvoir prendre mes aises ». Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 40.

Ainsi, Laforgue écrit :

En particulier il convient de prendre en compte la part iconoclaste du grotesque qui s'attache à cette vision de Hugo-statue de la Méditation. Ce traitement grotesque est lui-même la conséquence de la minéralisation et de la fossilisation que l'exil là-bas a fait subir à Hugo promeneur solitaire : c'est parce que Hugo est resté, du fait de l'exil, figé présentement dans le passé qu'il offre aux autres ce spectacle "ridicule et sublime"¹³⁰.

Aussi faut-il signaler que Baudelaire, par une telle approche, cherche à damer le pion à Hugo pour s'emparer de sa place. En focalisant sur le caractère historiquement révolu de la poésie antique de Victor Hugo l'antiquaire, Baudelaire cherche surtout à accentuer la modernité de sa poésie par l'entremise de ce que Bourdieu appelle « la dialectique de la distinction ».

[La dialectique de la distinction] voue les institutions, les écoles, les œuvres et les artistes qui ont "fait date" à tomber au passé, à devenir *classiques ou déclassés*, à se voir rejeter *hors de l'histoire* ou à "passer à l'histoire", à l'éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles "de leur vivant peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées"¹³¹.

Ce combat entre le jeune artiste entrant, qui se cherche « un nom » et une place dans le vaste paysage artistique parisien et la vieille figure antique de l'artiste Hugo qui a « fait date » et dont l'ombre bloque toujours l'accès aux jeunes entrants, domine, comme nous l'avons signalé, la poésie urbaine de Baudelaire. Dans « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles » et « Les Aveugles », Baudelaire manifeste son mépris envers les répondants allégoriques de la vieille tradition romantique : poètes,

¹³⁰ Pierre Laforgue, « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *loc. cit.*, p. 970.

¹³¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op. cit.*, p. 259.

poétiques et poésies confondus. Dans « Les Sept Vieillards », un autre poème dédié à Victor Hugo, Baudelaire manifeste encore une fois sa rage contre la vieille tradition poétique allégorisée par les sept vieillards dont fait partie Hugo. Ces poètes, qui ne font que répéter la même tradition depuis l'époque antique, sont à l'image de ses vieillards qui ne cessent de se multiplier devant le regard inquiet du poète.

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel! (*OC I, 88*)

Aussi faut-il dire que ce poème exprime la rage du poète Baudelaire contre la multiplication du Même. Le même Vieillard, le même Bâton, le même Œil, la même Forme du dos, le même Pas maladroit, qui ne sont rien d'autres que de pures allégories de la poétique classique.

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu. (*OC I, 88*)

Le poète manifeste sa répugnance envers la similitude des vieilles poétiques traditionnelles : la même vision poétique se servant du même mètre maladroit, usant la même prosodie et abordant les mêmes thèmes à tel point que les vieillards sont devenus des jumeaux, sortis du même enfer et que « nul trait ne distinguait » les uns des autres et peuplant encore, à l'image du Phénix, l'espace poétique parisien au moment où, ce dernier est radicalement métamorphosé. Pour le dire autrement, Baudelaire, enragé de voir les mêmes poètes, déjà vieux, occupant encore l'espace poétique parisien, cherche à les envoyer dans l'oubli en enterrant leur tradition poétique antique et séculaire.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
 Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,
 Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
 Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
 La tempête en jouant déroutait ses efforts,
 Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords! (*OC I*, 88)

Dégoûté du cortège funèbre des vieillards, le poète tourne le dos à la vieille tradition et se laisse séduire par la nouvelle vague de la poésie moderne pour embarquer en toute liberté tel un « bateau ivre », sur la « mer monstrueuse » du poème en prose « sans mâts » et « sans bords ».

2.3.2 Dépassement et modernité dans *Le Spleen de Paris*

Si Baudelaire ne cesse d'écrire dans la référence à Hugo, plus particulièrement depuis la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et le rajout de la section urbaine les « Tableaux parisiens », c'est par ce que l'œuvre de Victor Hugo est un élément constitutif de la poétique baudelairienne. Durant son parcours artistique, Baudelaire a toujours suivi le chemin de la double écriture mêlant l'admiration explicite à la virulente moquerie implicite. Ainsi, comme nous l'avons vu, les poèmes urbains en vers dédiés à Hugo à savoir « Le Cygne », « Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles » sont le point d'aboutissement de cette longue réflexion poétique doublement tranchante : plaire au rival et le dépasser tout en riant de lui en même temps. Dans son envie de dépasser ses contemporains, Hugo en particulier, Baudelaire n'avait d'autres alternatives que d'exceller. Cependant, l'effet de l'excellence de la poésie en vers de Baudelaire demeure mitigé. Excepté le fond scandaleux de la première édition des *Fleurs du Mal*, le recueil en vers perpétue une

tradition séculaire qui range le poète du Mal parmi les classiques. Aussi faudrait-il ajouter que, comme le précise Luc Bonenfant :

De fait, quiconque écrit alors des vers s'oblige à une comparaison avec le maître. Cette comparaison est, par ailleurs, toujours préjudiciable à l'écrivain comparé puisque, même positive, elle place toujours Hugo en position de surplomb. Bertrand [tout comme Baudelaire d'ailleurs] semble comprendre que s'il désire se distinguer, il doit le faire dans une forme qui n'est pas déjà entièrement occupée par un chef d'école¹³².

Baudelaire devrait donc s'aventurer davantage dans des terrains poétiques encore mal ou peu explorés durant cette période. Les « Tableaux parisiens », par leur prosodie boiteuse, leur contenu urbain prosaïque et leur dédicace purement ironique, annoncent la couleur révolutionnaire de la poétique du recueil en prose. Cette section constitue, donc, un pont entre le jeune Baudelaire classique et imitateur des *Fleurs du Mal* et le Baudelaire moderne du *Spleen de Paris*. Pour triompher sur ses contemporains, Baudelaire figure parmi les premiers à assimiler la logique de perdre pour gagner.

Avec *Le Spleen de Paris* Baudelaire ne cherche pas uniquement à se révolter contre les règles-entraves de la poétique classique ou romantique, mais cherche surtout à se démarquer d'un grand poète romantique comme Hugo. Si les grands poètes se sont parés d'une panoplie d'attributs mythologiques qui les avaient canonisés, il en est tout autrement pour un poète comme Baudelaire cherchant à prouver sa légitimité de poète « pur ». Pour le poète du *Spleen de Paris*, la légitimité du poète moderne ne réside plus dans l'acquisition des insignes, le port de l'auréole ou la sainteté de l'âme, mais plutôt dans la perte de ces attributs. Et c'est précisément dans le nouveau Paris avec ses boulevards, sa boue et ses fanges qu'il perd et égare tous ces attributs. Telle est la déclaration de l'auteur de la pièce intitulée : « Perte d'Auréole ».

¹³² Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre, Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002, 342 p, p. 239.

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. (*OC I*, 352)

Il faut dire que tout au long des cinquante stations que compte le recueil en prose, le poète s'arrange pour y perdre volontairement un de ses attributs. Comme nous l'avons déjà souligné, le poète moderne ne pourrait triompher sur ses semblables qu'en perdant matériellement. Il délaisse les terrains littéraires traditionnels de l'ambrosie, la quintessence et les insignes conventionnels de la réussite sociale pour les mauvais poètes afin de se lancer, tel un aventurier, dans l'exploration des zones obscures du nouveau Paris. Ce sens de l'aventure et cette insouciance de l'auteur face à la perte de son auréole ressemblent fort étrangement à l'épisode du « Joueur généreux » au moment où il a perdu son âme en jouant avec le Diable dans la demeure souterraine.

Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations, et je dois dire que j'avais joué et perdu mon âme, en partie liée, avec une insouciance et une légèreté héroïque. L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite. (*OC I*, 326)

Ainsi, l'indifférence du poète moderne envers la perte de son auréole ou son âme lui confère non seulement le plaisir aristocratique de déplaire à la tradition romantique classique qui siège en haut, mais le jette surtout sur la scène de la ville moderne avec ses grands boulevards, ses demeures souterraines, son chaos et sa misère. À l'opposé de la figure du poète-roi de Hugo qui dépasse rarement le cadre du paysage romantique et cherche toujours la position confortable du militant engagé pour un juste milieu poétique, l'artiste baudelairien, en joueur insoucieux qui s'aventure,

d'une manière excessive, dans les zones anonymes du grand risque, devient une figure éminemment urbaine, fait partie intégrante du spectacle quotidien du nouveau Paris littéraire et suit avec intérêt critique toutes les tendances artistiques.

La consécration légitime ne se mesure ni par les décorations prestigieuses ni par le choix de sujets poétiques épiques ou élogieux ni même par la reconnaissance du large public, mais la légitimité du poète des temps modernes se mesure par le degré d'insouciance excessive qu'il affiche à l'égard des codes culturels établis et sa capacité à jouer le rôle de l'escrimeur qui jongle avec l'odieux, le brusque et le morbide pour représenter d'une manière, à la fois, allégorique et carnavalesque, un quotidien artistique chaotique, changeant et complètement métamorphosé.

Traverser le boulevard à la hâte, parcourir les lignes d'un livre ou livrer une course contre le temps pour saisir le moment présent sont autant de similitudes qui témoignent du changement radical affectant le statut social du poète. Ce dernier, qui ne se reconnaît plus dans la position du sédentaire confortablement installé à côté des Princes, préfère se jeter volontairement dans l'exploration de l'anonyme, l'incertain et le hasardeux dans une cité mouvante. Cette attitude audacieuse comporte certainement son lot de risque et si le poète de notre texte parvient de justesse à éviter la mort en abandonnant volontairement son auréole dans la fange du macadam, le petit de « La Corde » et le bouffon d'« Une mort héroïque » en ont payé fortement le prix en y laissant leur vie. Ainsi s'explique le passage de l'auteur :

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. (*OC I*, 352)

Aussi faudrait-il souligner que l'écriture poétique légitime chez Baudelaire est synonyme d'une aventure périlleuse dans le grand espace des œuvres où le poète « pur » est invité à braver les malheurs de l'ère moderne, sacrifier ses insignes pour pouvoir jouir et rire des autres producteurs.

Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez. (*OC I*, 352)

Se promener incognito, perdre son âme sans le moindre regret, faire des actions basses et se livrer à la crapule sont autant de caractéristiques définitives du héros baudelairien qui entrent en conflit avec les traits du roi mage hugolien. En laissant volontairement échapper son auréole, le poète de « Perte d'auréole » cherche essentiellement à se démarquer joyeusement des autres et il a sans doute Maxime Du Camp, Arsène Houssaye ou Victor Hugo en tête.

Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X, ou à Z ! Hein ! comme ce sera drôle! (*OC I*, 352)

Cette révolte ironique contre les autres poètes, bons ou mauvais, exprime l'exigence de Baudelaire d'acquiescer sa légitimité par rapport à des figures qui font de l'ombre à son libre essor solaire. Inversion des codes culturels préexistants, le carnavalesque baudelairien est surtout une jouissance ironique joyeuse. Décidément, l'auteur du *Spleen de Paris* ne cherche pas uniquement à subvertir les traditions poétiques, mais cherche surtout à rire d'une manière carnavalesque des producteurs impudents qui se prennent pour des poètes légitimes.

À travers cette invective, Baudelaire revendique, en tant que gardien et défenseur de l'art pur sans prix marchand (comme nous l'avons montré dans « Le Mauvais Vitrier »), une position aristocratique de la poésie (comme nous l'avons signalé dans « Le Crépuscule du soir »), plus précisément, une indifférence totale du poète « pur » vis-à-vis de la foule et des amuseurs forains. L'aristocratie du dandy baudelairien n'est pas une chose fortuite ou anodine. Il s'inscrit dans la volonté de Baudelaire de s'attaquer aux producteurs médiocres qui banalisent l'art, de la même manière qu'il s'inscrit dans sa volonté de lutter contre les défenseurs de l'« art pour tous » et plus particulièrement le vieux Hugo. Ce dernier qui a toujours milité pour mobiliser l'art au service du peuple est farouchement ridiculisé dans « Le Vieux Saltimbanque ».

2.3.3 L'exclusion du Vieux Saltimbanque de la fête

Publié le premier novembre 1861 dans la *Revue Fantaisiste*, « Le Vieux Saltimbanque » prend sa place, soigneusement choisie dans le recueil en prose, parmi « Les Foules » et « Les Veuves » parus tous les deux dans la même revue et à la même date. Il se place juste avant les deux « misérables » du « Gâteau », le poème qui le suit. Si ce dernier poème, comme le souligne Patrick Labarthe¹³³, fait un clin d'œil ironique à l'espace poétique des grands romantiques complètement massacré par la dispute des deux frères jumeaux, il n'est pas moins vrai que les autres poèmes reprennent la même vision des poèmes urbains en vers dédiés à Hugo et qui font le même clin d'œil ironique au roi des poètes romantiques. Ainsi, « Les Petites Vieilles » du recueil en vers se ressuscitent en « Veuves » dans le recueil en prose, portant le deuil d'une époque dorée révolue; de la même manière que « Le Vieux Saltimbanque », par sa vieillesse et son impuissance de cerner la nouveauté des temps

¹³³ Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Librairie Droz, 1999, 700 p.

modernes, communique doublement avec « Les Sept Vieillards » et « Les Aveugles » du premier recueil.

Comme le souligne Jean Starobinski, le Vieux Saltimbanque, dont la douloureuse immobilité fait contraste avec l'« agilité mercurielle » du jeune Fancioulle, fait partie de la « vaste famille des vieillards pathétiques » :

Il [le Vieux Saltimbanque] appartient à la vaste famille des vieillards pathétiques - doublement frappés : par la sénilité et par la pauvreté - qui occupe dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris* une place de choix. Chez le Vieux Saltimbanque, comme chez tant d'autres vieillards baudelairiens, la vie se réfugie et se concentre mystérieusement dans le regard, alors qu'elle a déserté le reste du corps. Nouveau contraste : la vie du regard, isolée, rendra d'autant plus tragique l'irréparable inertie du vieillard¹³⁴.

Il faut dire que ce Saltimbanque entretient une communication ouverte avec le dédicataire des poèmes en vers, Victor Hugo le « vieil homme de lettres ». Tout comme le père Hugo l'exilé loin de la scène artistique parisienne, son répondant allégorique, le Vieux Saltimbanque est exilé à l'« extrême bout des cabanes » loin de l'espace de la fête populaire. Outre sa vieillesse et son exil, le Vieux Saltimbanque est surtout un « *misérable* » qui gît dans une atmosphère rappelant fort étrangement aussi bien l'atmosphère des poèmes urbains des *Fleurs des Mal* que celle des *Misérables* de Victor Hugo. Ce qui explique les multiples apparitions de la misère dans la partie consacrée à la description du Vieux.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute; une cahute plus *misérable* que celle du

¹³⁴ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *loc. cit.*, p. 410.

sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop encore la détresse. Partout la joie, le gain, la débauche; [...]. Ici la *misère* absolue, la *misère* affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le *misérable*! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, [...]. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite¹³⁵. (*OC I*, 296)

Si l'auteur, dans la première partie, est attiré par le tapage de la foule célébrant la joie et partageant les moments de plaisir avec les jeunes amuseurs forains; dans la deuxième partie, l'auteur est attiré par la misère du Vieux Saltimbanque : seul, marginalisé et incapable de séduire la foule.

Ainsi, d'une partie à l'autre, nous passons de la foule à la solitude; de la fête joyeuse à la misère et de la lumière bruyante aux ténèbres de l'agonie. La joie et la débauche, qui occupent le devant du grand espace public parisien, contrastent avec la tristesse et la réclusion à l'intérieure de la cahute du vieil artiste renvoyé ironiquement vers l'oubli pour occuper l'arrière de la scène.

Parlant du Vieux Saltimbanque dans ses notes sur les répondants allégoriques du poète, Starobinski y voit une « incarnation de la gaucherie ». Il l'oppose, comme nous l'avons déjà souligné, à l'agilité et la jeunesse du bouffon Fancioulle :

Ainsi, dans l'univers du personnage bouffon apparaît une nouvelle bipolarité dont Baudelaire – si constamment sensible aux valeurs antithétiques – tirera le plus grand parti. Fancioulle et la Fanfarlo sont des êtres souverainement agiles : ils sont des enfants de Mercure. Le Vieux Saltimbanque, en revanche, est une incarnation de la gaucherie, poussée jusqu'au point où rire ne naît plus et où ne subsiste qu'une sorte d'horreur apitoyée¹³⁶.

¹³⁵ Nous soulignons.

¹³⁶ Jean Starobinski, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *loc. cit.*, p. 405.

Par un retour ironique de situation, le vieil artiste qui émerveillait jadis le public, git aujourd'hui lamentablement et honteusement comme un exilé au fond d'une vieille cabane. Nous assistons à un parallélisme ironique entre la figure du Vieux Saltimbanque et Victor Hugo, le vieil homme de lettres en exil. De la même manière que Victor Hugo l'exilé est aveuglé par les grandes distances le séparant de la nouvelle réalité parisienne pour ne plus produire des œuvres à l'image du nouvel espace parisien, le Vieux Saltimbanque n'arrive plus à suivre le cours des événements, agonise dans sa vieille cabane et surveille les festivités de loin. Comme le mentionne Starobinski, le Vieux Saltimbanque est réduit à un regard vide. Ce décalage entre l'artiste exilé et le carnaval parisien est suivi par un contraste qui rajoute de la répulsion à la misère du Vieux Saltimbanque. Non seulement son regard est incapable de suivre le nouveau cours des événements, mais la foule mouvante l'ignore pour s'arrêter à « quelques pas de sa répulsive misère ».

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère! Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber. (*OC I*, 296)

Ainsi, « l'indifférence de la foule et l'inertie du Vieux Saltimbanque étirent une *distance* infranchissable, qui exclut cette fois par l'éloignement toute possibilité de rencontre¹³⁷ ». D'où le renversement majeur de situation : le jeune poète qui charmait jadis la foule et dominait l'ancien espace poétique n'est plus, dans les temps modernes, qu'une figure de Vieux Saltimbanque inapte, dépassé par les événements et agonisant dans sa vieille cabane littéraire.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 411.

Car comme le souligne judicieusement Starobinski :

[...] [L]a survie immobile du Vieux Saltimbanque est une mort interminable. Les oripeaux dérisoires, l'exhibition pitoyable subsistent pour rien, pour personne, en créant le vide autour d'eux. En pleine évidence devant sa "cahute", le vieillard tragique garde la pose de l'artiste qui s'est séparé des hommes pour se vouer à la beauté; il continue à s'offrir en spectacle, dans le fol espoir de trouver un public à qui se "prostituier". À cette première séparation (où se définit l'isolement spécifique de l'artiste) s'en ajoute une autre: il a cessé d'intéresser, on s'écarte de lui. La solitude est donc redoublée, puisqu'à l'isolement nécessaire de l'art s'ajoute la désaffection du public¹³⁸.

Le décalage entre les jeunes amuseurs entourés de la foule dans une cité moderne et le Vieux Saltimbanque qui gît, aveuglé, tout seul dans son coin est à l'image des renversements majeurs soulignés dans le sonnet des « Aveugles » (*OC I*, 92). Pour le poète, tous ceux qui fuient le nouveau paysage parisien avec ses pavés, sa débauche et son carnaval quotidien pour ne s'intéresser qu'aux choses célestes sont des somnambules ridicules et des aveugles affreux vivant dans le noir illimité des temps passés. Tout comme les Aveugles, le Vieux Saltimbanque n'a aucune curiosité à montrer non pas uniquement pour la foule, mais surtout pour l'auteur. Ce dernier, en vrai flâneur parisien, présente un œil critique sur les faux amuseurs et la foule matérialiste d'une part et sur le Vieux Saltimbanque et les Somnambules aveugles et agonisants d'une autre.

Dans le sonnet des « Aveugles » comme dans « Le Vieux Saltimbanque », nous pouvons dire que le répondant allégorique de Baudelaire s'interpose comme un miroir qui reflète l'image opposée du regard des autres. Si les Aveugles et le Vieux s'exilent dans leur vieille et ténébreuse cahute littéraire, le répondant allégorique de Baudelaire s'intéresse à la nouvelle réalité de l'espace artistique parisien radicalement

¹³⁸ *Ibid.*, p. 411.

métamorphosé. En faisant de Paris un espace carnavalesque et en le décrivant sous son angle de dépenses excessives et de joie festive, l'auteur reflète une réalité *autre* et différente qui entre en opposition avec le regard de l'œil moribond des Aveugles et du Vieux Saltimbanque. Le regard que projette l'auteur sur les Aveugles ou sur le Vieux Saltimbanque est un regard « oblique » qui tend plus vers l'humiliation que vers la compassion. En témoignent les questionnements posés par l'auteur dans les deux poèmes : dans « Les Aveugles », le poète se demande en guise de conclusion de son poème : « Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles? » (*OC I*, 92). Dans « Le Vieux Saltimbanque », l'auteur se pose des questions qui vont dans le sens inverse : au lieu de demander au Vieux ce qu'il regarde, l'auteur se questionne sur ce qu'il a de précieux à montrer aux autres et plus précisément à lui, l'auteur.

Outre l'handicap du vieux qui l'empêche de suivre le cours changeant des événements, l'auteur pousse les choses encore plus loin pour faire sentir au Vieux Saltimbanque l'inutilité de sa présence sur la scène artistique. Ainsi et comme le note Starobinski :

Le Vieux Saltimbanque apparaît comme une figure pure de l'échec : avec une sorte d'impudeur, il donne en spectacle la déchéance silencieuse, le tarissement de l'énergie et de la volonté, l'impuissance fatale. La série insistante des négations auxquelles Baudelaire recourt pour décrire l'attitude figée du personnage, multiplie, en quelque sorte, sa passivité forcée, – sa *passion*¹³⁹.

L'ironie baudelairienne atteint son comble au moment où il demande indirectement une fortune à un infortuné agonisant.

Que faire? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau

¹³⁹ *Ibid.*, p. 410.

déchiqueté? En vérité, je n'osais; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerais que je craignais de l'humilier. (*OCI*, 296)

L'ironie implicite est visible à travers ces lignes. Et c'est typique de l'ironie baudelairienne. Il pense toujours le contraire de ce qu'il écrit. Dire que l'auteur craignait d'humilier le Vieux Saltimbanque implique, dans la terminologie baudelairienne, qu'il compte effectivement rire de lui. Et il n'hésite pas un instant à partager cette humiliation avec le lecteur pour la rendre publique.

Car comme le souligne Ingrid Astier dans son article : « Splendeurs et misères de l'ironie » :

L'ironiste est un semeur de doute, non de zizanie, un démasqueur rusé, non un querelleur. Il doit cette élégance du détour à l'obliquité de l'ironie. Indéniablement, il maîtrise les maximes conversationnelles et ne fait que jouer avec leurs limites, pour s'émanciper et prôner l'individualité, la liberté de pensée, de peser, contre les conventions sociales et ses nécessaires abdications. À l'empoignade, il préfère l'attaque différée, biaisée¹⁴⁰.

Ainsi, se comprend l'attitude de l'auteur du *Spleen de Paris* : si ce dernier est toujours mobilisé pour sillonner la ville de Paris ou monter la garde de son balcon ou de sa fenêtre, c'est parce qu'il s'est donné la contrainte de riposter à tous les « Mauvais Vitrier ».

Dans « La Chanson du vitrier », Houssaye déclare que le cri discordant de son personnage n'était entendu par personne.

Il allait d'une porte à une autre, levant ses yeux abattus. Il était quatre heures. Le soleil couchant seul se montrait aux fenêtres. Pas une voix

¹⁴⁰ Ingrid Astier, « Splendeurs et misères de l'ironie chez E. M. Cioran » dans Mustapha Trabelsi (dir), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, 331 p, p. 156.

d'en haut ne descendait comme la manne sur celui qui était en bas. "Il faudra donc mourir de faim !" murmura-t-il entre ses dents¹⁴¹.

Houssaye a tort. L'auteur hystérique de Baudelaire n'étant pas loin, et cherchant déjà à réaliser une action d'éclat, donne suite aux réclamations du Mauvais Vitrier et lui envoie son engin de guerre qui « acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire » (*OC I*, 287). Victor Hugo et son Vieux Saltimbanque subissent le même sort tragique : outre le renversement et la destruction du paysage romantique dans « Le Gâteau », l'auteur du *Spleen de Paris* anéanti, d'une manière sarcastique et cruelle, le Vieux Saltimbanque à cause de l'anachronisme entre la vieille vision poétique de Hugo et la débauche de l'époque moderne. Baudelaire qui cherche plus que personne à disqualifier la légitimité de ses contemporains trouve, donc, dans l'ironie des moyens ultimes pour atteindre son but, car comme l'écrit Philippe Hamon :

Le plus efficace procédé pour disqualifier autrui consiste sans doute à le disqualifier dans son rapport au langage et à ses règles, en les dénudant dans leur aspect « mécanique » et répétitif, là où l'autre croyait justement avoir fait acte de style original¹⁴².

Dédicaces ironiques destinées à des figures puissantes sur la scène artistique parisienne, carnavalesque et destruction du vieux paysage romantique, attaques obliques et différées disqualifiant les adversaires de la manière la plus efficace; telles sont les différentes « stratégies » savamment maniées par Baudelaire dans ses luttes pour la légitimité et la singularité. Dans le dernier chapitre, nous allons voir que Baudelaire, dans la même lutte pour la singularité, porte le même regard critique sur sa propre poésie.

¹⁴¹ Arsène Houssaye, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*

¹⁴² Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 26.

CHAPITRE 3

LA QUÊTE DE LA SINGULARITÉ

3.1 Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris* : un simple « transfert générique » ou une quête de singularité?

Les réflexions sur l'œuvre poétique de Baudelaire, plus particulièrement *Les Fleurs du Mal*, sont abondantes. Toutefois, certaines approches concernant la section urbaine des « Tableaux parisiens » et *Le Spleen de Paris* demeurent, à notre avis, infondées. Dans son article : « Espace moderne et poéticité dans *Le Spleen de Paris* », Laurence Bougault est consciente des évolutions spatiales horizontales et verticales chez Baudelaire. Mais son approche manque de pertinence quant à la signification d'une telle distribution. À la page : 55 du même article, Laurence Bougault écrit :

Les axes d'orientation de la perception visuelle du locuteur structurent l'espace réel selon les lois de la géométrie euclidienne, mais verticalité et horizontalité sont presque systématiquement envisagées. Il semble d'ailleurs que ces deux axes soient dotés de valeurs différentes. Alors que la verticalité est le signe négatif de la grande ville avec ses immeubles de plusieurs étages comme dans "Le Mauvais vitrier" (IX) ou dans "Le Crépuscule du soir" (XXII), l'horizontalité est la marque positive de l'espace naturel et en particulier de l'espace marin, notamment dans "Déjà !" (XXXIV) ou dans "Le Confiteur de l'artiste" (III¹⁴³).

Non seulement Laurence Bougault témoigne, en donnant une telle explication, d'une incompréhension complète du *Spleen de Paris*, mais le raisonnement total de son article est mal fondé. Quelle lecture peut-on faire des poèmes tels que : « Les Bienfaits de la Lune » et « Les Fenêtres »? Et comment expliquer la joie de l'auteur

¹⁴³ Laurence Bougault, « Espace moderne et poéticité dans *Le Spleen de Paris* », *Le Courrier du Centre International d'études poétiques*, n° 202-203, oct. 1996 - mars 1997, pp. 53-85, p. 55.

du poème « Le Crépuscule du soir » et l'ivresse finale de l'auteur du « Mauvais Vitrier » si la verticalité est signe de négativité chez Baudelaire? La verticalité n'est-elle pas synonyme d'élévation, de distinction et prise de distance par rapport à la similitude de la foule? En composant de tels poèmes, Baudelaire n'affiche-t-il pas sa grande volonté de s'élever dans les hautes sphères de l'impalpable pour ne garder avec la foule qu'un simple regard critique?

Toujours dans le même article à la page 65, Laurence Bougault ajoute :

La ville réelle se construit autour d'espaces sociaux qui se juxtaposent sans se mélanger. Quoique Baudelaire ne fasse aucune description détaillée à la manière des grands romanciers du XIX^e siècle, il met en scènes ces espaces de manière tout à fait significative et trace un véritable portrait des lieux propres à son temps. Le nouveau Paris apparaît comme l'espace du luxe et de la richesse bourgeoise voulu par Haussmann, la misère se retire dès lors dans la zone et dans la campagne environnante cependant que les mendiants reviennent chercher au cœur de la cité de quoi survivre. Le luxe d'Haussmann est mis en scène grâce au "grand Café" du poème "Les Yeux des pauvres" (XXVI¹⁴⁴).

Peut-on dire que Baudelaire compose ces poèmes pour nous *informer* que le nouveau Paris est l'espace du luxe bourgeois duquel Haussmann a chassé la misère ailleurs dans les campagnes? D'ailleurs, le café tel qu'il est présenté dans le poème, est-ce le luxe qu'il cherche à représenter ou plutôt, il se présente comme une critique de ce luxe?

De son côté, Scott Carpenter explique la distribution de la « rue » et du « boulevard » dans l'œuvre poétique de Baudelaire par des raisons historiques liées aux travaux de reconstruction de la ville de Paris sous le second Empire.

Si le boulevard n'apparaît que dans ces poèmes tardifs [Les Poèmes en prose], c'est sans doute en partie pour des raisons historiques : il ne s'agit

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 65.

vraisemblablement pas ici des “grands boulevards”, mais plutôt de leur variante haussmannienne. C’est avec le préfet de Paris que ces grandes voies deviennent simultanément l’outil de la métamorphose des espaces urbains et le symptôme de l’embourgeoisement de la capitale¹⁴⁵.

Quant à la présence tardive de la « rue » dans un poème en vers tardif comme « Le Cygne », Scott Carpenter l’explique comme étant l’écho poétique des grands travaux de Haussmann :

Or, en 1857, Haussmann avait déjà entamé ses grands travaux, et ce n’est qu’en 1860 – date de la première parution du “Cygne” – que l’on entend dans les vers de Baudelaire l’écho des démolitions de Paris. Dans *Les Fleurs du Mal*, c’est donc un terme plus général – la rue – qui représentera la voie publique, même si le mot se rencontre rarement et parfois dans des passages clés¹⁴⁶.

Pour un poète si soucieux du détail comme Baudelaire, nous trouvons qu’une telle argumentation manque de profondeur. Si la « rue » ne figure que dans *Les Fleurs du Mal* tout comme le « boulevard » qui ne figure que dans *Le Spleen de Paris*, ces deux composantes spatiales, loin d’être de simples « variante[s] haussmannienne[s] » de la métamorphose de Paris sous le second Empire, entretiennent une relation étroite avec le parcours poétique de Baudelaire. Pour le dire autrement, la « Rue » comme le « Boulevard » sont deux allégories de deux étapes constitutives de la trajectoire artistique de Baudelaire.

Nathalie Vincent Monnia soutient que le genre du poème en prose de la première moitié du XIX^e siècle est le résultat de la double marginalité sociale et littéraire. Elle lie l’apparition du poème en prose à la marginalité sociale et voit dans l’adjectif

¹⁴⁵ Scott Carpenter, « Entre rue et boulevard : les chemins de l’allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, n° 134, avril 2006, pp. 55-65, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

« petit » un diminutif générique qui rime avec « mineur¹⁴⁷ ». Elle soutient aussi que la même marginalité se prolonge dans le recueil en prose de Baudelaire notamment dans le dernier poème « Les Bons chiens ».

La même marginalité littéraire sera revendiquée plus tard par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*, notamment à travers l'ultime symbole de la marginalité qui vient clore son recueil de poèmes en prose, celui des "chiens crottés". Ceux-ci incarnent la "muse familière, la citadine, la vivante", la modernité qui fait intrusion en poésie, par opposition à la "muse académique", aux sujets de la poésie traditionnelle et admise. Symbolisant l'ambition esthétique de Baudelaire et se présentant comme des doubles à la fois des marginaux et du poète, ils sont finalement emblématiques de l'art poétique du poème en prose¹⁴⁸.

Si un tel propos s'applique sur les premiers poètes en prose de la première moitié du XIX^e siècle, il en est tout autrement avec un poète de la deuxième moitié du XIX^e siècle comme Baudelaire. Dans ses études sur Aloysius Bertrand, Luc Bonenfant prévient le lecteur contre l'anachronisme et remarque que la « contextualisation historique est essentielle » lorsqu'il est question d'étude et compréhension de textes littéraires :

Il serait anachronique d'envisager les pièces d'Aloysius Bertrand comme des poèmes en prose à partir des mêmes critères que ceux qu'on appliquerait aux poèmes de Baudelaire ou de Rimbaud, car si la genericité du poème en prose possède des traits récurrents, le genre, lui, s'actualise différemment selon les époques. [...]. La contextualisation historique est essentielle lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement générique des textes et de leurs seuils, et mes conclusions relatives à la brièveté, la

¹⁴⁷ Nathalie Vincent-Munnia, « Lorsque les poèmes en prose se font "petits", brièveté et poéticité dans la première moitié du XIX^e siècle » dans Simone Messina, *La Forme brève*, Actes du colloque franco-polonais, Paris, Honoré Champion, 1996, 246 p.

¹⁴⁸ Nathalie Vincent-Munnia, « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », *Littérature*, 19, 1998, pp. 52-53; Cf. *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996, coll. « Romantisme et modernités », 617 p.

densité et l'unité des textes de Bertrand ne sont valides qu'en tant que ceux-ci sont de Bertrand ou, autrement dit, en tant qu'ils font partie d'une situation historique (celle du premier romantisme français) et géographique (celle de la province française) précise¹⁴⁹.

Le Spleen de Paris, loin d'être le résultat de la marginalisation, intervient comme une suite logique de la trajectoire artistique de Baudelaire qui, par un souci de carnavalesque de ses contemporains et une quête éminente de singularité, abandonne graduellement le genre majestueux en vers et fait du genre en prose la plate-forme idéale pour réaliser son projet poétique. Dans une lettre envoyée à sa mère, Baudelaire décrit *Le Spleen de Paris* comme un alliage de « l'effrayant » et du « bouffon » et lui confie sa grande volonté de produire un recueil poétique « plus singulier » que *Les Fleurs du Mal* :

[...] [J]'espère que je réussirai à produire un ouvrage singulier, plus singulier, plus volontaire du moins, que *Les Fleurs du Mal*, où j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine¹⁵⁰.

Ce souci de singularité est fortement souligné dans le « Canevas à la Dédicace » du *Spleen de Paris* :

Mon point de départ a été Aloysius Bertrand. Ce qu'il avait fait pour la vie ancienne et pittoresque, je voulais le faire pour la vie moderne et abstraite. Et puis dès le principe, [je me suis aperçu] que je faisais autre chose que ce que je voulais imiter. Ce dont un autre s'enorgueillirait, mais qui m'humilie, moi, qui crois que le poète doit toujours faire juste ce qu'il veut faire. (*OC I*, 365-366)

¹⁴⁹ Luc Bonenfant, *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, op. cit., p. 209.

¹⁵⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, op. cit., p. 473.

Par son prosaïsme latent, la section urbaine des « Tableaux parisiens » joue le rôle de pont et intervient pour faire le lien entre le recueil en vers et celui en prose. Dans son ouvrage *Défigurations du langage poétique*, Barbara Johnson nous apprend que *Le Spleen de Paris*, en défigurant les doublets des *Fleurs du Mal*, constitue la « seconde révolution baudelairienne¹⁵¹ ». En effet, le passage graduel de la forme classique vers la forme en prose constitue une révolution et une nouvelle étape dans la trajectoire artistique de Baudelaire. Un simple retour en arrière nous révèle que la trajectoire littéraire de Baudelaire est constituée de différentes étapes. La première correspond à l'étape de l'apprentissage académique, l'expérimentation littéraire et l'exploration de la scène artistique parisienne. Durant cette période, Baudelaire publie *Le Jeune enchanteur*, *Choix de maximes consolantes sur l'amour* et *La Fanfarlo*. Cette dernière, comme le souligne Claude Pichois, « a pu être écrite entre 1843 et la fin de 1846 » (*OC I*, 1414).

La Fanfarlo respire le bonheur. Elle appartient à cette époque de sa vie littéraire où Baudelaire n'avait pas encore découvert le guignon. [...]. Baudelaire lui-même ne s'y reconnut plus, passé 1857. Il cite *La Fanfarlo* durant l'été de 1851 (?), en se recommandant à Dutacq; le 10 mai 1852, en répondant à une enquête bibliographique de Watrison; le 4 juin 1857, en sollicitant de Rouland, ministre de l'Instruction publique, une subvention : *Les Fleurs du Mal* vont paraître quelques jours plus tard. *La Fanfarlo* n'est pas citée après cette date comme si *Les Fleurs* avaient opéré une mutation. (*OC I*, 1415)

C'est cette mutation dont parle Claude Pichois qui annonce la deuxième étape de la trajectoire artistique de Baudelaire. Avec la composition et la publication des *Fleurs du Mal* en 1857, Baudelaire passe, en effet, du stade de l'apprentissage et de l'imitation à celui de l'audace et la quête de la nouveauté poétique ou comme le précise Pichois : de la période joyeuse du bonheur de la jeunesse à celle du guignon

¹⁵¹ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, op. cit.

rencontré juste après la publication des *Fleurs du Mal*. Mais l'audace affichée dans le recueil en vers demeure mitigée compte tenu de l'alliage que fait Baudelaire de la tradition et de l'innovation, de la forme ancienne et du fond nouveau. Loin d'injurier la Beauté comme l'a fait Rimbaud, Baudelaire demeure, avec la première édition des *Fleurs*, un révolté modéré cherchant encore sa voie. Il a fallu attendre le procès des *Fleurs*, la crise psychologique qui l'a suivi et la plongée dans les œuvres de Poe et De Maistre pour que Baudelaire redéfinisse ses paramètres artistiques pour se lancer dans la voie de la modernité avec tout ce qu'elle comporte de poésie allégorique, prosaïque, urbaine et carnavalisante. Ainsi, aborder le chapitre de la singularité chez Baudelaire nous oblige à questionner cette trajectoire artistique et voir comment cela se traduit dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Baudelaire.

3.2 Espace allégorique et trajectoire artistique

Chez Baudelaire, la distribution de certaines composantes spatiales comme le « Jardin », la « Rue » et le « Boulevard » ou l'« Avenue », essentiellement entre le recueil en vers et celui en prose, est particulière et nécessite une attention toute particulière aussi.

En effet, à feuilleter *Les Fleurs du Mal*, poème par poème, le recueil en vers est sillonné par des « rues », mais jamais par des « boulevards ».

Ainsi, à titre d'exemple, dans le poème « À une passante » nous lisons :

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. (OC I, 92)

Dans « Le Crépuscule du soir » :

La Prostitution s'allume dans les *rues*;
 Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
 Partout elle se fraye un occulte chemin,
 Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main. (*OC I*, 95)

La « rue » revient encore dans « Les Sept Vieillards », où il écrit :

Un matin, cependant que dans la triste *rue*
 Les maisons, dont la brume allongait la hauteur,
 Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
 Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur. (*OC I*, 87)

C'est surtout dans son recueil en prose, *Le Spleen de Paris*, que les grandes artères urbaines font leur apparition ou plutôt, Baudelaire les fait apparaître dans sa poésie.

Dans « Les Yeux des pauvres », Baudelaire écrit :

Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf
 qui formait le coin d'un *boulevard* neuf, encore tout plein de gravois et
 montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. (*OC I*, 318)

Dans « Le Joueur généreux » :

Hier, à travers la foule du *boulevard*, je me suis senti frôlé par un Être
 mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, et que je reconnus tout
 de suite, quoique je ne l'eusse jamais vu. (*OC I*, 325)

Le boulevard est présent encore dans : « Perte d'auréole » où nous lisons :

– Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout
 à l'heure, comme je traversais le *boulevard*, en grande hâte, et que je
 sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au

galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. (*OC I*, 352)

Des fois, « le boulevard » est remplacé par la « grande avenue » comme dans « Les Projets » :

Et plus loin, comme il suivait une *grande avenue*, il aperçut une auberge proprette, où d'une fenêtre égayée par des rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. (*OC I*, 315)

L'explication du choix minutieux des procédés spatiaux dans la poésie de Baudelaire, loin d'être liée uniquement aux faits historiques, politiques ou sociaux, est d'ordre transformationnel, purement esthétique, liée plus à l'évolution créatrice et la maturité artistique de Baudelaire qu'à d'autres choses. Baudelaire nous apprend dans son *Salon de 1859* que :

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 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 perfection¹⁵².

Telle est la déclaration que fait Baudelaire lui-même à Houssaye dans sa Dédicace : « C'est surtout de la *fréquentation* des villes énormes, *c'est du croisement de leurs innombrables rapports* que naît cet *idéal* obsédant » (*OC I*, 275). Derrière les fréquentations « des villes énormes », se trouve un sujet poétique, qui scrute le terrain et qui, dans son aspiration vers le beau et la grandeur, tire le poétique du croisement et des différents rapports urbains. L'idéal poétique serait, donc, le résultat de

¹⁵² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 626.

fréquentation, de croisement et d'innombrables rapports. Ces croisements et rapports sont aussi bien ceux de la « rue » avec le « boulevard » que ceux de la poésie avec la prose.

Pour Baudelaire, la Beauté repose sur « un essai *permanent* et *successif* de *réformation* de la nature¹⁵³ », en passant d'un état brut originel à un autre supérieur œuvré et artificiel. On ne peut parler de Beauté chez lui que dans la mesure où celle-là arrive à s'élever au-dessus de la nature pour rejoindre les hautes régions de l'idéal. Elle est un artifice et presque un artefact. La production artistique est définie en termes d'étapes et de trajectoire artistique parcourue dans un espace-temps. Telle est le propos même de Baudelaire :

On pourrait comparer ce genre d'ouvrage à un travail purement manuel qui doit couvrir une certaine quantité d'espace en un temps déterminé, ou à une longue route divisée en un grand nombre d'étapes. Quand une étape est faite, elle n'est plus à faire, et quand la route est parcourue, l'artiste est délivré de son tableau¹⁵⁴.

3.3 « Les Projets » ou la trajectoire de la singularité

Si nous voulons percer le secret d'une telle distribution de l'espace dans la poétique de Baudelaire, une lecture profonde de son poème en prose : « Les Projets » est en mesure de nous éclairer. Le poème est le résultat de la flânerie d'une journée dans différents espaces urbains. Durant cette promenade urbaine, l'auteur de ce poème – un poète flâneur – multiplie les promenades à la quête d'un domicile et un décor dignes de lui et de sa bien aimée, la Poésie. Cette flânerie est constituée respectivement d'une série de trois lieux différents : un parc (Jardin), une rue et une grande avenue. Au fur et à mesure que le poète progresse dans sa promenade urbaine

¹⁵³ *Ibid.*, p. 716. Nous soulignons.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 626.

et change de lieu, la Poésie change radicalement d'habit, de décor et de domicile. Dans le premier espace urbain, la Poésie porte le costume « compliqué et fastueux » de la cour. Elle a l'aspect majestueux et solennel d'une princesse et la beauté éternelle du marbre antique. Définie ainsi, cette poésie est l'allégorie de la Beauté officielle de l'époque antique :

Il se disait en se promenant dans un grand parc solitaire : “Comme elle serait belle dans un costume de cour, compliqué et fastueux, descendant, à travers l'atmosphère d'un beau soir, les degrés de marbre d'un palais, en face des grandes pelouses et les bassins! Car elle a naturellement l'air d'une princesse”. (OC I, 314)

La deuxième période, annoncée par les deux indicateurs spatio-temporels « la rue » et « plus tard », met fin à la première promenade et annonce le début de la deuxième.

Et passant *plus tard* dans *une rue*, il s'arrêta devant une boutique de gravures, et, trouvant dans un carton une estampe représentant un paysage tropical, il se dit : “Non! ce n'est pas dans un palais que je voudrais posséder sa chère vie. Nous n'y serions pas *chez nous*”. (OC I, 314)

La trajectoire du promeneur dans cet espace poétique change pour passer du « parc », du « marbre » et du « palais » à un autre radicalement différent. Ainsi, au lieu que la poésie descende les marches du palais en portant des habits riches et fastidieux, la voilà qui renonce au luxe pour se lancer, telle une aventurière dans la rue, pour explorer les mystères et cultiver les rêves lointains.

Nous passons des lieux de la haute sphère des palais et de la cour pour nous lancer dans la rue et suivre le cours de la longue rêverie de l'auteur à la découverte de l'estampe d'un paysage tropical dans une boutique de gravures. Durant cette période, la Poésie, qui change de décor, part à la quête de la beauté lointaine, bizarre, singulière et exotique des paysages tropicaux.

Et, tout en analysant des yeux les détails de la gravure, il continuait mentalement : “Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j’ai oublié les noms....., dans l’atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable..... , dans la case un puissant parfum de rose et de musc....., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle..... , autour de nous, au-delà de la chambre éclairée d’une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d’un rococo portugais, d’un bois lourd et ténébreux”. (*OC I*, 314-315)

Le contraste est apparent entre la « case en bois » de cette partie, fraîchement et minutieusement décorée de meubles, aussi variés que singuliers et le palais de la première partie avec ses « murs criblés d’or ».

Les époques changent, les lieux changent, les modes changent aussi. Ce qui était le symbole de la beauté au début ne l’est plus, « plus tard », une fois passé du « parc » à la « rue ». Nous rencontrons le même changement radical, encore une fois, durant la troisième période, au moment où l’auteur passe « plus loin » de la « rue » à la « grande avenue ».

Et *plus loin*, comme il suivait une *grande avenue*, il aperçut une auberge proprette, où d’une fenêtre égayée par des rideaux d’indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. (*OC I*, 315)

Nous passons des cabanes, des bois, et des paysages lointains de l’Orient pour élire domicile dans le « voluptueux », le « large » et le « frais » de l’« auberge proprette », des « faiences voyantes » et de la « fenêtre égayée de rideaux » à la mode.

“Le plaisir et le bonheur sont dans la première auberge venue, dans l’auberge du hasard, si féconde en voluptés. Un grand feu, des faiences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très large avec des draps un peu âpres, mais frais; quoi de mieux?” (*OC I*, 315)

Les signes des progrès, urbain et technique, sont donc très visibles dans cette partie du texte. Ainsi, le sédentaire du début change pour le bohémien vagabond de la deuxième période pour devenir le poète mature de la troisième période qui se rend compte que le Beau ne réside ni dans le marbre ni même dans l'exotisme lointain, mais dans l'actuel, le hasardeux et le moderne. Le « Jardin », la « Rue » ou le « Boulevard »; le « Palais », la « Cabane » ou la « Chambrette »; les « Solennelles Galeries », la « Fenêtre » ou le « Balcon » n'intéressent Baudelaire que parce qu'elles sont des allégories synonymes de la quête d'une beauté singulière, propre à chaque période et chaque époque, résultant d'une transformation, d'un croisement et d'une évolution dans le temps comme dans l'espace.

Aussi faut-il dire que la rencontre des « grandes pelouses » et des « bassins » dans la première partie n'est pas du tout fortuite. Elle est une chose voulue par Baudelaire. À regarder le texte de très près, le poème est le résultat d'un *croisement* entre les « bassins » et les « grandes pelouses » qui, une fois arrosés, donnent naissance, dans un premier temps au « parc », ensuite à « la rue » et enfin à la « grande avenue ». Assimilée au début au « parc », à la « rue » dans de la deuxième période et à la « grande avenue » vers la fin de la promenade, la Poésie est une fleur semée et arrosée au parc des palais, cultivée dans la rue et récoltée, après sa pleine maturité, dans la grande avenue. Elle est un projet semblable à la flânerie qui se développe et progresse au fur et à mesure que le poète se déplace et change de lieux.

Ainsi, la période d'apprentissage et d'initiation poétiques serait la première période de notre texte. La période de jeunesse, liée à la rue de la deuxième partie, est celle où le poète vagabond fait ses premiers pas poétiques *en dehors* des sentiers battus et essaie de tracer son chemin propre dans la « grande forêt » littéraire et artistique. L'hésitation de l'auteur, son oubli et son indécision marqués par les points de suspension prouvent que le poète est encore dans la phase expérimentale. Aussi faut-il rajouter que son projet est encore dans la case de l'« indéfinissable ».

La maturité artistique assimilée à la « grande avenue » figure à la dernière étape, où, assagi, le poète renie les beautés officielles et vagabondes, lève la tête *plus haut* et *s'élève* vers la muse hasardeuse et familière des temps présents, logeant dans les balcons et chambrettes des métropoles modernes.

Et plus loin, comme il suivait une grande avenue, il aperçut une auberge proprette, 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?" (*OC I*, 314-315)

Nous pouvons dire que le « Parc » avec son « Palais », la « Rue » avec sa « Cabane en bois » et le « Boulevard » avec son « Auberge proprette » sont les allégories de trois époques distinctes de la carrière poétique de Baudelaire. Le « Parc » serait la période de l'apprentissage académique. La « Rue » serait l'époque de jeunesse et de floraison poétique où le poète a cultivé le recueil des *Fleurs du Mal*. Quant au « Boulevard » de l'ère moderne, il est l'allégorie du grand progrès technique et de l'urbanisme grandissant qu'a connue Paris sous le second Empire et qui coïncident avec l'élaboration finale de la théorie de la modernité et la composition du *Spleen de Paris*.

Ayant atteint la maturité artistique, perfectionnant sa doctrine théorique et son art poétique et songeant à la singularité dans l'œuvre, Baudelaire délaisse la forme majestueuse en vers et introduit la forme hybride en prose. Suivant une tradition classique déjà existante, le recueil en vers est naturel, il est donc haït et rejeté. Faisant l'objet d'une création, le recueil en prose est artificiel, il est donc moderne. *Le Spleen de Paris* est la Fleur *artificielle* introduisant la *négation* du bouquet *naturel* des *Fleurs du Mal*. Là où le recueil en vers est synonyme d'humiliation, *Le Spleen de*

Paris l'est de singularité. Ce dernier intervient comme le bouquet de Fleurs *artificielles*, non pas cueilli du sol de la tradition poétique classique gréco-romaine, mais *créé* dans les balcons parisiens.

La trajectoire du flâneur reprend la même trajectoire artistique de Baudelaire. Ainsi, la promenade du flâneur des « Projets » qui passe du « parc » à la « rue » pour finir dans le « boulevard » est une promenade dans l'espace des œuvres produites par Baudelaire. Partant du parc et du palais, berceaux de la poésie, et après avoir visité l'espace des *Fleurs du Mal* dans la seconde partie du poème, l'auteur passe à celui du *Spleen de Paris* qui occupe la troisième partie du poème.

La fin de la journée annonce non seulement la fin du poème et la chute du flâneur de l'espace du rêve à celui de la réalité amère, mais surtout la fin du voyage poétique de Baudelaire et l'aboutissement de sa carrière artistique. Ainsi, la production artistique chez Baudelaire se définit, à l'opposé du Maxime Du Camp, comme un voyage récapitulatif parcouru dans l'espace des œuvres et à travers lequel le poète s'interroge sur sa trajectoire artistique, les réalisations faites et les « Projets » à faire.

CONCLUSION

Nous devons admettre que tout au long de ce travail, nous avons ramé contre le courant de la majeure partie de la critique française qui voit dans le « dernier Baudelaire » une terne et mineure reproduction de son recueil « majeur » *Les Fleurs du Mal*. Dans son « autopsie » du *Spleen de Paris*, Jean-Louis Cornille témoigne :

Comparés au véritable monument historique que sont devenues *Les Fleurs du Mal*, les *Petits Poèmes en prose* font en effet figure de simple dépendance. Car si l'on a en France, privilégié l'analyse du recueil en vers, l'on a plutôt négligé celle du *Spleen de Paris*, qu'on abandonne généreusement aux « étrangers¹⁵⁵».

Si *Le Spleen de Paris* ne fait qu'une figure de « dépendance » aux *Fleurs du Mal* qui sont rendus au sommet, c'est surtout parce que le recueil en prose a été ignoré dans ses propres terres, oublié, marginalisé et abandonné « généreusement » à la critique anglo-saxonne. Conscient du projet poétique de Baudelaire visant l'éclatement de l'Appareil académique et le détronement des vieilles figures du romantisme surtout après la composition de ses « Tableaux parisiens » et la publication de ses poèmes en prose durant les années 1860, nous avons adhéré à la critique anglo-saxonne qui, à notre avis, a eu le grand mérite de voir plus loin pour s'opposer à la lecture littérale et superficielle de la critique française en soulignant et insistant sur les portées ironiques et carnavalesques des *Petits Poèmes en prose*. Ainsi et dans une publication récente, Robert Kopp rappelle lui aussi la méconnaissance du recueil en prose par la critique française et énumère un bon nombre de ces « étrangers », évoqués un peu plus haut

¹⁵⁵ Jean-Louis Cornille, *Fin de Baudelaire, Autopsie d'une œuvre sans nom*, Paris, Hermann, 2009, 258 p, p. 13.

par Jean-Louis Cornille, et met l'accent sur la « reconnaissance » quoique « tardive » du *Spleen de Paris* par la critique anglo-saxonne :

Mais c'est la critique anglo-saxonne qui s'est avant tout préoccupée de ce "dernier Baudelaire". À partir des années 1980, les publications de J. A. Hiddleston, de Marie Maclean, d'Edward K. Kaplan, de Margary Evans, Sonya Stephens, Maria C. Scott, Cheryl L. Krueger, parmi d'autres, se succèdent à un rythme rapide, sans que pour autant la critique française soit alertée. Même s'il est difficile de trouver à ces travaux un dénominateur commun, on notera néanmoins que la plupart sont redevables à la théorie de la déconstruction, que Barbara Johnson avait déjà appliquée au *Spleen de Paris*. Sa vision avait été élargie à l'ensemble de l'œuvre baudelairienne par Martine Bercot dans sa thèse sur *La Seconde esthétique de Baudelaire* (1986¹⁵⁶).

Bouleversée par les grandes métamorphoses qui ont touché la scène artistique parisienne durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'imagination de Baudelaire est durement affectée. En déclarant ouvertement dans « Le Cygne » que: « [...] tout pour [lui] devient allégorie », Baudelaire annonce les couleurs de sa nouvelle poétique amorcée dans la section urbaine des « Tableaux parisiens », largement développée dans *Le Spleen de Paris* et qui entre, comme nous l'avons souligné dans les chapitres précédents, en définitive contradiction avec la démarche suivie dans la première édition des *Fleurs du Mal*. Cette nouvelle conception de la poésie se base sur la nouvelle forme de l'allégorie introduite par Baudelaire durant cette période. Tel comme le constate Richard Stamelman dans son étude du « Masque » :

L'allégorie est un trope, ou plutôt, une expérience, une façon de voir qui donnent expression aux manifestations du deuil, de la mélancolie, et du manque. [...]. Écriture en excès et en défaut, trope de la fragmentation infinie et de la temporalité débordante, figure de la défiguration, discours dissonant de la destruction, militant contre un art symbolique, producteur

¹⁵⁶ Robert Kopp, « Le Spleen de Paris : une reconnaissance tardive » dans Steve Murphy (dir), *Lecture du Spleen de Paris*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2014, 369 p, p. 38.

de l'unité et de l'Essence, l'allégorie signifie la non-existence, l'altérité, et l'absence fondamentale de ce qu'elle rend présent.

L'allégorie, c'est effectivement cette déconstruction de l'illusion de la totalité pour faire découvrir le réel dans toute sa multiplicité. Baudelaire, poète qui ne voit les choses qu'en double – spleen et idéal, enfer et ciel, mal et bien, horreur et extase, haine et amour, mélancolie et bonheur, nuit et lumière – possède donc une imagination foncièrement allégorique. Et ironique aussi, car l'être baudelairien se livre à ce que le poète appelle « la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord »¹⁵⁷.

Le poète des années 1857, qui cherche à se distinguer de ses pairs grâce à une poésie mélodieuse, idéale et correspondante puisant ses sources dans les saveurs des tropiques et de l'étrange lointain, acquiert sa maturité artistique durant les années 1860, pour faire de la scène artistique parisienne le terrain fertile propice à l'éclosion de ses fleurs prosaïques à saveurs purement urbaine. Défiguration, dissonance et destruction de la poésie, des attributs symboliques du vieux poète et de l'espace poétique de ses contemporains, tels sont les mots d'ordre durant cette « seconde esthétique baudelairienne » amorcée par Barbara Johnson et développée par Martine Bercot. Cette dernière rejoint les propos de Richard Stamelman et souligne que la production poétique de Baudelaire durant les années 1859 est tellement altérée par sa vision allégorique que toute sa poésie ultérieure à la première édition de 1857 donne lieu à une lecture ambivalente et ambiguë. Dans son article intitulé « *Des Fleurs du Mal au Spleen de Paris* », Martine Bercot met elle aussi l'accent sur le passage de Baudelaire de la période des *Fleurs* à celle du *Spleen* et écrit :

Il semble au contraire que Baudelaire donne carrière dans les années 1859 et 1860 à une réflexion critique nourrie sur sa première conception de la poésie. [...]. Dans *Les Fleurs du Mal* de 1861, ce regard renouvelé se perçoit dans l'ambiguïté de certains motifs majeurs: par exemple la Beauté, dorénavant partagée entre l'éternité - *La Beauté* - et le temps - *Le Masque*. Le portrait du poète en « chercheur de paradis » s'altère aussi : le

¹⁵⁷ Richard Stamelman, « L'anamorphose baudelairienne : l'allégorie du "Masque" », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 258.

“goût de l'éternité” le cède à une complaisance sans illusion pour la beauté des apparences, comme l'amour de la Beauté à “l'amour du mensonge”. [...]. C'est dans les *Tableaux parisiens* [...], que s'exprime plus librement l'inspiration nouvelle du poète. *Les Sept Vieillards*, *Les Petites Vieilles*, *Le Cygne*, *À une passante* illustrent ce nouveau devoir esthétique, plusieurs fois formulé, de tirer des apparitions fortuites de la rue tout ce qu'elles peuvent contenir de suggestions, de rêveries, d'impressions. [...]. Nulle vérité ultime ne l'obsède. Nulle “correspondance du ciel” ne transparait plus dans le monde visible tel qu'il le regarde¹⁵⁸.

Et il est flagrant de noter à quel point la poésie urbaine, fugitive, fugace et inaccessible des « Tableaux parisiens » telle qu'elle est bien exposée dans le sonnet « À une passante » entre en contradiction avec les « Correspondances » de la première édition des *Fleurs du Mal*. Les « Tableaux parisiens », par leur prosodie boiteuse, leur contenu urbain prosaïque et leur dédicace purement ironique, annoncent la couleur révolutionnaire de la poétique du recueil en prose. Cette section constitue, donc, un pont entre le jeune Baudelaire classique et imitateur des *Fleurs du Mal* et le Baudelaire moderne du *Spleen de Paris*. La même défiguration du langage poétique, déjà amorcée dans les « Tableaux parisiens », se poursuit ailleurs et prend des dimensions plus étendues dans les « doublets » où Baudelaire se retourne contre sa propre poésie en vers pour la dénuder de toute « illusion de la totalité » et de tous les attributs de majesté et la réduire à la simplicité d'une prose courante. En visant l'« idéalisme romantique » Baudelaire n'épargne pas sa propre poésie en vers en défigurant un bon nombre de ses propres poèmes. Il oriente, par la suite, son « engin de guerre » pour détruire l'ensemble de l'Appareil littéraire. Avec *Le Spleen de Paris*, Baudelaire accomplit son œuvre et réalise l'« action d'éclat » dont il a tant rêvée.

¹⁵⁸ Martine Bercot, « Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris* » dans *Charles Baudelaire, Le Magazine littéraire*, coll. « Nouveaux regards », Paris, 2014, 173 p, pp. 47-48.

Ainsi le poète des *Tableaux parisiens*, jumeau discret de celui des poèmes en prose, s'éduque à voir ingénument et intensément le premier spectacle venu. Mais à cette manière de voir, Baudelaire ne peut donner toute sa portée que dans *Le Spleen de Paris*, remis sur le chantier dès 1861. Elle trouve une expression dès la publication du 24 août 1857, dans *Un hémisphère dans une chevelure* -alors intitulé *La Chevelure*- et plus tard dans *Le Désespoir de la vieille*, *Le Mauvais Vitrier*, *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*, *La Fausse Monnaie*, [...]. C'est aussi dans ses poèmes en prose que Baudelaire peut faire entendre plus délibérément une voix critique, qui, si elle vise l'idéalisme romantique, atteint nécessairement ses *Fleurs du Mal*. Ainsi c'est vers lui-même qu'il se retourne dans *Les Projets*, *Le Fou et la Vénus*, *Laquelle est la vraie*¹⁵⁹?

En guise de prouver la légitimité et la singularité de son œuvre poétique, Baudelaire multiplie les « action[s] d'éclat » sur la scène artistique du second Empire. Toutes les actions de violence commises dans *Le Spleen de Paris* à savoir : la destruction des vitres sur le dos du Mauvais Vitrier, l'intronisation du bouffon et la détronisation du Prince ou l'assassinat de la majestueuse beauté dans « Portraits de Maîtresses » convergent vers une action majeure : la détronisation d'*Alexandre* et l'intronisation du poème en prose comme genre littéraire autonome. Aussi faut-il ajouter qu'à la violence poétique qui règne dans la totalité du recueil en prose s'ajoute la violence qui règne au sein de la forme elle-même.

Ces relations de conflit, ces rapports agressifs, enfin cette violence à peine contenue qui marquent la plupart des poèmes en prose de Baudelaire semblent inhérents au genre, qui lui-même s'en prend avec violence aux vers dont il s'écarte¹⁶⁰.

Tout au long de notre étude, nous avons remarqué que la violence manifeste dans le recueil en prose est à l'image du genre poétique qu'introduit Baudelaire. Hormis la violence interne que se partagent les différents personnages du recueil en prose, *Le*

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁶⁰ Jean-Louis Cornille, *Fin de Baudelaire, Autopsie d'une œuvre sans nom*, op. cit., p. 17.

Spleen de Paris entretient une relation conflictuelle violente avec *Les Fleurs du Mal* d'une part et avec les autres œuvres poétiques produites durant la même période d'une autre. Ce discours ironique, dissonant et fragmenté basé sur la lutte comme sur l'excès figure parmi tant de stratégies suivies par Baudelaire afin de reconstruire, d'une manière radicale, le paysage poétique de la seconde moitié du XIX^e siècle et le mettre à son service pour se faire un nom légitime et singulier lui donnant accès à sa part du marché des biens symboliques.

Car il serait indigne d'admettre qu'un poète comme Baudelaire si soucieux de son art et de sa poésie passe les dix dernières années de sa vie à travailler sur un projet qui serait, comme le soutient une grande partie de la critique française, une reformulation terne de son recueil en vers. Une lecture littérale du *Spleen de Paris* entre en contradiction, d'ailleurs, avec ce que Baudelaire nous a habitué. Une simple visite de son « atelier¹⁶¹ » révèle les minuties du poète, ses manières de composition et son exigence quant au choix de ses épithètes. Ajoutons à cela, et à la différence des autres poètes qui datent leurs poèmes, Baudelaire revient souvent et longtemps sur ses écrits même ceux datant de sa jeunesse. Quand on examine les corrections apportées sur les épreuves d'imprimerie ou encore quand on compare les différents états publiés d'un même texte¹⁶², il paraît évident que Baudelaire attache toujours la plus grande importance au moindre détail. Dans une lettre adressée à Gervais Charpentier concernant « Les Tentations » et « La Belle Dorothee »; deux poèmes retouchés après le *bon à tirer*, Baudelaire écrit :

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'être. J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est *parfaitement fini*¹⁶³.

¹⁶¹ Cf. Claude Pichois, *L'Atelier de Baudelaire*, *op. cit.*

¹⁶² Cf. Son poème « Les Projets » en est, parmi tant d'autres d'ailleurs, le parfait exemple. L'état final du texte ne ressemble en rien à celui de la première publication.

¹⁶³ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 307.

Et à Alphonse de Calonne, critique et fondateur de la *Revue contemporaine* et qui s'est permis de retoucher certains de ses vers, Baudelaire écrit : « Je suis désolé de vous faire observer pour la dixième fois qu'*on ne retouche pas MES vers*. Veuillez les supprimer¹⁶⁴ ».

En s'aventurant dans la poésie urbaine, Jean-Louis Cornille déclare que Baudelaire se retourne assez souvent sur lui-même non pas pour embellir ses textes, mais surtout pour les dénuder de tous les attributs de la beauté classique et pour les accommoder aux exigences de son projet carnavalesque.

Il ne cesserait dès lors plus de revenir sur ses poèmes, n'écrivant jamais qu'en se retournant sur lui-même : cela donna lieu à une poésie dépouillée de sa prosodie. Ce besoin de retoucher l'œuvre antérieure, de la bistourner, non pas en vue de l'embellir, mais de la détériorer en l'assujettissant à la prose [...]. Nulle part ce procédé n'est plus apparent que dans ses *Petits Poèmes en prose* qui se présentent souvent comme la copie ironique et dégradée des grands poèmes en vers : par définition inachevée, cette réplique agressive (sans rime ni raison) n'en possède pas moins une unité qui lui est propre¹⁶⁵.

Genre hybride, agressif et dissonant, le poème en prose baudelairien est aussi un genre bref, court et petit. Et ce n'est point gratuit. Baudelaire qui ne s'est exprimé, dans la grande partie de sa poésie en vers, qu'en sonnet suit le même chemin de la brièveté dans *Le Spleen de Paris*. Pour le poète des *Petits Poèmes en prose*, l'épithète « petit » est plus une technique qu'un simple diminutif. Hormis l'horreur de Baudelaire pour les formes longues, et en optant pour une forme brève aussi concise que précise, Baudelaire vise juste et dame le pion aussi bien à un lectorat bourgeois habitué au style coulant qu'à tous ses contemporains incapables d'exprimer leur

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁵ Jean-Louis Cornille, *Fin de Baudelaire, Autopsie d'une œuvre sans nom*, *op. cit.*, p. 9.

pensée dans les genres courts. Dans une lettre à Armand Fraisse datée de 18 février 1860, Baudelaire se demande :

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. [...]. 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? [...]. Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas *un poème*¹⁶⁶.

Ce passage à lui seul résume la poétique urbaine de Baudelaire telle qu'elle est développée dans les « Tableaux parisiens » et *Le Spleen de Paris*. Par la suite de figures ancrées dans l'espace culturel parisien, Baudelaire établit un lien profond entre la brièveté de l'œuvre et l'intensité de l'effet. Et nous ne pouvons que penser à des poèmes comme « Les Fenêtres », « La Fausse Monnaie » ou « Les Projets » où ce dernier à lui seul résume la trajectoire artistique de Baudelaire en quelques lignes. Il ne fait pas de doute que, Baudelaire, ayant atteint la maturité poétique dans les dernières années de sa vie, voit dans la forme du poème en prose un ultime moyen pour se démarquer de ses pairs et faire œuvre originale.

¹⁶⁶ Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 676.

BIBLIOGRAPHIE

Astier, Ingrid, « Splendeurs et misères de l'ironie chez E. M. Cioran » dans Mustapha Trabelsi (dir), *L'ironie aujourd'hui : Lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, 331 p.

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, [1975], 1606 p.

—————, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, [1976], 1693 p.

—————, *Correspondance*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, [1973], 1126 p.

—————, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, [1973], 1160 p.

Bakhtine, Mickaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1970], 346 p.

—————, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, [1970], 480 p.

Bercot, Martine, « Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris* » dans Charles Baudelaire, *Le Magazine littéraire*, coll. « Nouveaux regards », Paris, 2014, 173 p, pp. 45-50.

Bonenfant, Luc, *Les Avatars romantiques du genre, Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002, 342 p.

Bougault, Laurence, « Espace moderne et poéticité dans *Le Spleen de Paris* », *Le Courrier du Centre International d'études poétiques*, n° 202-203, oct. 1996 - mars 1997, p. 53-85.

Bourdieu, Pierre, « Post-scriptum : Comment lire un auteur? », dans *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003 [1997], 391 p, pp. 122-131.

—————, « Quelques propriétés des champs », dans *Questions de sociologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 [1984], p. 113.

—————, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1998 [1992], 567 p.

—————, L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, juin 1987, p. 6-19.

Burton, Richard D.E., « Destruction as Creation : “Le Mauvais vitrier” and the poetics of violence », *Romanic Review*, 83/1 (Jan. 1992), p. 297-322.

Carpenter, Scott, « Entre rue et boulevard : les chemins de l'allégorie chez Baudelaire », *Romantisme*, n° 134, avril 2006, pp. 55-65

—————, *Acts of fiction : Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire*, University Park, Pennsylvania, 1996, 172 p.

Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997, 427 p.

Chambers, Ross, « Baudelaire's Dedicatory Practice », *SubStance*, Vol. 17, n° 2, Issue 56, 1988, p. 5-17.

—————, « Baudelaire et la pratique de la dédicace », *Saggi et Ricerche de Letteratura francese*, 24, 1985, pp. 121-140.

Compagnon, Antoine, *Baudelaire L'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014, 343 p.

Cornille, Jean-Louis, *Fin de Baudelaire, Autopsie d'une œuvre sans nom*, Paris, Hermann, 2009, 258 p.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette Supérieur, 1996, 159 p.

Houssaye, Arsène, *Œuvres poétiques*, Paris, Hachette, 1857.

Hugo, Victor, « Lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire », *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, t. X, 1969, p. 1280.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1979, [1964], 186 p.

Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique : La Seconde Révolution baudelairienne*. Paris, Flammarion, coll. « Sciences humaines », 1979, 213 p.

Kopp, Robert, « Le Spleen de Paris : une reconnaissance tardive » dans Steve Murphy (dir), *Lecture du Spleen de Paris*, Rennes, presses universitaires de Rennes, 2014, 369 p.

Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Librairie Droz, 1999, 700 p.

Laforgue, Pierre, « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *Revue de l'histoire littéraire de la France*, 96^{ème} année, n° 5 (sept-oct. 1996), p. 966-982.

Lloyds, Rosemary, « Façons de voir, façons de parler. Cliché, pastiche, parodie et jeu dans *Le Spleen de Paris* », *Studi francesi*, XLII, Torino, 1998, pp. 510-20.

Margolin, Jean-Claude, « Aspects du surréalisme au XVI^e siècle : Fonction allégorique et vision anamorphotique », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 39 .3 (1977), p. 503-30.

Murphy, Steve, *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 369 p.

—————, *Logiques du dernier Baudelaire, Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Honoré champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003. 736 p.

Oehler, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli, Juin 1848*, Paris, Payot, 1996, 488 p.

Pichois, Claude, *L'atelier de Baudelaire, Les Fleurs du Mal, édition diplomatique*, Paris, Honoré Champion, 2005, 3671 p.

—————, *Baudelaire, Paris sans fin*, Paris, Paris bibliothèques éditions, 2004, 191 p.

Pierrat, E., *Accusés Baudelaire, Flaubert, levez-vous!*, Paris, André Versaille éditeur, 2010, 217 p.

Scott, Maria C., *Baudelaire's Le Spleen de Paris, Shifting Perspectives*, Ashgate, Hampshire, 2005, 208 p.

Stamelman, Richard, « L'anamorphose baudelairienne : l'allégorie du "Masque" », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 251-267.

Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1983 [1970], 147 p.

—————, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 67 (Avril-Juin 1967), p. 402-412.

Stephens, Sonya, *Baudelaire's Prose Poems. The Practice and Politics of Irony*, Oxford, Oxford university press, 1999, 181 p.

Swain, Virginia. E., « The Legitimation crisis: event and meaning in Baudelaire's "Le Vieux saltimbanque" and "Une mort héroïque" », *Romanic Review*, n° 73, 1982, p. 452-462.

Vaillant, Alain, « Le Spleen du critique » dans Steve Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 369 p.

Vincent-Munnia, Nathalie, Bernard-Griffiths, Simone et Pickering, Robert, *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*, Paris, Honoré Champion, 2003, 620 p.

—————, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996, coll. « Romantisme et modernités », 617 p.

—————, « Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand », *Littérature*, 19, 1998, p. 45-55.

—————, « Lorsque les poèmes en prose se font "petits", brièveté et poéticité dans la première moitié du XIXe siècle » dans Simone Messina, *La Forme brève*, Actes du colloque franco-polonais, Paris, Honoré Champion, 1996, 246 p.