



HAL
open science

Baudelaire ou “ l’Aloïsius Bertrand de la Décadence ”

Yann Mortelette

► **To cite this version:**

Yann Mortelette. Baudelaire ou “ l’Aloïsius Bertrand de la Décadence ”. André Guyaux et Henri Scepi. Lire ”Le Spleen de Paris” de Baudelaire, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, pp.97-111, 2014, 978-2-84050-973-8. hal-04009245

HAL Id: hal-04009245

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04009245v1>

Submitted on 1 Mar 2023

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

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

Baudelaire ou « l'*Aloisius Bertrand* de la Décadence »

Sur la couverture d'un dossier contenant des articles nécrologiques sur Baudelaire, Sainte-Beuve a inscrit une formule qu'il a entourée d'un trait de plume, comme si elle était son verdict définitif sur l'œuvre du poète défunt : « Baudelaire, dans l'art romantique, c'est l'*Aloisius Bertrand* [*sic*] de la Décadence¹. » Dans un article du 20 janvier 1862, il avait situé Baudelaire « à la pointe extrême du Kamtschatka romantique », dans « un kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté », qu'il avait appelé « *la folie Baudelaire* » et qui représentait allégoriquement le caractère décadent de la poésie baudelairienne². En le considérant comme « l'*Aloisius Bertrand* de la Décadence », il fait écho à la lettre-préface du *Spleen de Paris*, publiée pour la première fois dans *La Presse* le 26 août 1862 : Baudelaire y reconnaît l'auteur de *Gaspard de la Nuit* comme son « mystérieux et brillant modèle », tout en ajoutant qu'il a choisi pour ses poèmes en prose une autre thématique, « la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne », celle qu'on mène dans les « villes énormes » et qui reflète à ses yeux, non les progrès de l'humanité, mais sa déchéance.

En se référant à Aloisius Bertrand, l'inventeur du poème en prose, pour définir le talent de Baudelaire, Sainte-Beuve invite à préciser les liens du *Spleen de Paris* avec la notion de décadence. Comment être en effet « l'*Aloisius Bertrand* de la Décadence » sans être également le poète en prose de la décadence ? Comme l'écrit Gustave Bourdin dans sa notice accompagnant les premiers poèmes publiés sous le titre *Le Spleen de Paris* dans le *Figaro* en février 1864, « l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire *Les Fleurs du mal* est, à peu de chose près, la même qui compose *Le Spleen de Paris*³ ».

Si l'état d'esprit de Baudelaire est sensiblement le même dans *Les Fleurs du mal* et dans *Le Spleen de Paris*, son intérêt pour la décadence s'exprime-t-il cependant de la même façon en vers et en prose ? Outre une éventuelle divergence dans les thèmes d'inspiration se pose la question du style. Dans une lettre du 24 novembre 1881, Hippolyte Taine remercie Paul Bourget de lui avoir envoyé l'article dans lequel il fait de l'auteur des *Fleurs du mal* le modèle du poète décadent, mais il lui adresse cette objection : « Baudelaire, si faisandé dans

¹ Sainte-Beuve, « Charles Baudelaire », *Dossiers littéraires*, t. II ; bibliothèque de l'Institut de France, fonds Lovenjoul, ms. D 539, f. 379-384.

² Sainte-Beuve, « Des prochaines élections de l'Académie », *Le Constitutionnel*, 20 janvier 1862 ; recueilli par André Guyaux dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du mal » (1855-1905)*, Paris, PUPS, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 347.

³ G[ustave] Bourdin, « [Notice d'introduction au *Spleen de Paris*] », *Figaro*, 7 février 1864, p. 3 ; *ibid.*, p. 368.

ses sentiments, est parfaitement sain dans le style de ses poèmes en prose⁴. » À l'en croire, il y aurait ainsi, dans *Le Spleen de Paris*, une contradiction entre la nature des sentiments exprimés et leur formulation, le penchant de Baudelaire pour la décadence étant contrebalancé par les vertus classiques de son style. *Le Spleen de Paris* est-il donc un recueil moins décadent que *Les Fleurs du mal* ou un recueil qui l'est autrement ?

Dans son dossier d'articles nécrologiques sur Baudelaire, Sainte-Beuve a signalé, par un trait vertical dans la marge, un passage de l'article que Gautier a publié dans le *Moniteur universel* du 9 septembre 1867 ; ce sont les lignes dans lesquelles Gautier compare *Les Fleurs du mal* à la flore vénéneuse décrite dans un conte de Nathaniel Hawthorne : « Ces plantes, aux feuillages bizarrement découpés, d'un vert noir ou minéralement glauque, comme si le sulfate de cuivre les teignait, ont une beauté sinistre et formidable. On les sent dangereuses malgré leur charme⁵. » Cette comparaison, qui souligne le caractère décadent des *Fleurs du mal*, a peut-être contribué au jugement que Sainte-Beuve a inscrit sur la couverture du dossier où figure l'article de Gautier. Elle a pu lui inspirer également sa présentation de Baudelaire dans la troisième édition des *Causeries du lundi* en 1869 : « Le poète Baudelaire, très raffiné, très corrompu à dessein et par recherche d'art, avait mis des années à extraire de tout sujet et de toute fleur un suc vénéneux, et même, il faut le dire, assez agréablement vénéneux⁶. » En utilisant l'image de la fleur vénéneuse, Sainte-Beuve, à l'instar de Gautier, pense sans doute d'abord aux *Fleurs du mal*, même si dans *Le Spleen de Paris* s'épanouissent aussi des « fleurs monstrueuses » et des « fleurs sinistres »⁷. Pour ces deux écrivains, cependant, la tendance de Baudelaire à la décadence ne se limite pas à son œuvre en vers.

Au contraire, à la fin de sa nécrologie de Baudelaire, Gautier souligne le surnaturalisme inquiétant de ses poèmes en prose : « Ce sont des fantaisies étranges, des paysages de l'autre monde, des figures inconnues qu'il vous semble avoir vues ailleurs, des réalités spectrales et des fantômes ayant une réalité terrible⁸. » La ligne de démarcation entre le rêve et la réalité s'efface souvent en effet dans *Le Spleen de Paris*. Des personnages sont déréalisés : le huissier de *La Chambre double* est assimilé à un Spectre ; le narrateur du *Vieux saltimbanque*, après s'être éloigné du vieil homme, reste « obsédé par cette vision » ; dans *La Corde*, « le fantôme » du petit pendu fatigue le peintre « de ses grands yeux fixes » ; la véritable

⁴ Hippolyte Taine à Paul Bourget, Menthon-Saint-Bernard, 24 novembre 1881 ; *Hippolyte Taine. Sa vie et sa correspondance*, t. IV : *L'Historien (suite)*. – *Les Dernières Années. (1876-1893)*, Paris, Hachette, 1907, p. 138.

⁵ Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », *Le Moniteur universel*, 9 septembre 1867, p. 1191 ; article recueilli par André Guyaux, *op. cit.*, p. 439.

⁶ Sainte-Beuve, note de la troisième édition des *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, t. IX, 1869, p. 527, citée par André Guyaux, *op. cit.*, p. 1057.

⁷ Voir *Les Bienfaits de la lune*.

⁸ Théophile Gautier, art. cit., éd. cit., p. 442.

Bénédicta surgit comme une revenante indésirable, qui ternit le souvenir idéalisé de la Bénédicta défunte ; le quatrième narrateur de *Portraits de maîtresses* ne supporte plus « le reproche muet » de sa femme, devenue son « inséparable spectre ». Inversement, des êtres irréels font leur apparition dans le cadre réaliste du Paris haussmannien, comme les trois diables des *Tentations*, le Satan du *Joueur généreux* ou l'ange déchu de *Perte d'auréole*. Dans *Le Tir et le cimetière*, une voix sort de la tombe sur laquelle le narrateur est assis. Dans *Les Bienfaits de la lune*, la lune se révèle une puissance maléfique. Dans *Chacun sa Chimère*, les hommes sont accablés par de monstrueuses créatures.

L'univers du *Spleen de Paris* est plus fantasmatique que réaliste. Il est peuplé de personnages emblématiques de la décadence. L'Idole de *La Chambre double* est une femme fatale dont les yeux, d'une « effrayante malice », sont comparés à des « étoiles noires », symboles de l'alliance de la beauté et du mal. Les « subtiles et terribles *mirettes* » de cette « Sylphide » « attirent », « subjuguent », « dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple ». La métaphore de la dévoration fait de cette femme une prédatrice et de son contemplateur une proie. Elle rappelle le dessin que Baudelaire a fait de Jeanne Duval⁹ et qu'il a accompagné d'une citation en latin – « *quaerens quem devoret* » (« cherchant qui dévorer ») – empruntée à la Première Épître de saint Pierre (5, 8-9) : « Le diable, comme un lion rugissant, rôde, cherchant qui dévorer. » En appliquant à la femme l'image que la Bible applique au diable, Baudelaire souligne le caractère démoniaque de la Sylphide. Comme l'Idole de *La Chambre double*, l'inspiratrice du *Désir de peindre* est une femme fatale, qui a « l'amour de la proie », « une grande bouche, rouge et blanche », et des yeux scintillant comme des « antres ». Le poète insiste sur la dualité de cette séductrice en la comparant à « un soleil noir », puis à « une lune sinistre », avant d'ajouter que son visage est « inquiétant ». Dans *Le Fou et la Vénus*, la déesse de marbre, qui reste insensible à la tristesse du bouffon éploré à ses pieds, présente un autre visage de la femme fatale, celui de l'idole impassible, que l'on trouve aussi dans *La Belle Dorothée* : « belle et froide comme le bronze », cette esclave affranchie porte « sur son visage sombre le fard sanglant des reflets de son ombrelle ».

À l'instar des *Fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris* témoigne de la fascination de Baudelaire pour ce que Mario Praz appelle « la beauté de Méduse¹⁰ ». La Diabliesse des *Tentations* a ainsi ce « bizarre charme » « des très belles femmes sur le retour, qui cependant

⁹ Voir *Album Baudelaire*, iconographie réunie et commentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974, n° 68, p. 56.

¹⁰ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle* [1930], chap. I : « La beauté de Méduse », Paris, Denoël, 1977, p. 41-65.

ne vieillissent plus, et dont la beauté garde la magie pénétrante des ruines ». Dans *Les Bons Chiens*, le gilet « d'une couleur à la fois riche et fanée », que le peintre Joseph Stevens offre au poète, évoque « la beauté des femmes mûres », qui sont déjà plus vieilles à la fin du texte, puisque le même gilet fait désormais penser à « la beauté des femmes très mûres ». Le locuteur d'*Un cheval de race* est particulièrement sensible à la séduction de l'horrible :

Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant !

Le Temps et l'Amour l'ont marquée de leurs griffes et lui ont cruellement enseigné ce que chaque minute et chaque baiser emportent de jeunesse et de fraîcheur.

Elle est vraiment laide ; elle est fourmi, araignée, si vous voulez ; squelette même ; mais aussi elle est breuvage, magistère, sorcière ! En somme, elle est exquise.

Cette martyre du Temps et de l'Amour, qui l'ont « marquée de leurs griffes » et lui ont « cruellement » enseigné le déclin de sa beauté, est attirante par les images de douleur que son corps reflète. Quant au « charme vague, mais éternel, de sa poitrine garçonnière », il renvoie à une autre figure importante de l'imaginaire décadent, celui de l'androgynisme. Le premier Satan des *Tentations* est lui aussi « d'un sexe ambigu », avec sa « mollesse des anciens Bacchus », « ses beaux yeux languissants, d'une couleur ténébreuse et indécise », « ses lèvres entrouvertes » et « ses chevilles délicates ».

Une mort héroïque présente un type de personnage qui sera fréquent dans la poésie décadente de la fin du siècle, celui du prince à la morosité sadique. Comme « le roi d'un pays pluvieux » que Baudelaire met en scène dans le troisième *Spleen* des *Fleurs du mal*, le prince d'*Une mort héroïque* redoute tellement l'ennui qu'il ne sait plus quelle monstruosité inventer pour lui échapper. Son sadisme, que le poète compare à celui de Néron, pose le problème des perversions. Baudelaire s'intéresse au fonctionnement et aux motivations de « cette âme curieuse et malade », dont la psychologie a de nombreux traits en commun avec celle des futurs esthètes décadents : une « excessive sensibilité », un amour passionné des beaux-arts, une soif « insatiable de voluptés » et une indifférence à l'égard de la morale expliquent que ce prince développe un penchant pour la cruauté en vue de se désennuyer.

Dans *Le Spleen de Paris*, Baudelaire décrit de nombreux cas de perversions dont l'étrangeté le captive. Au début du *Mauvais Vitrier*, il évoque un « inoffensif rêveur » qui se transforme en pyromane, puis un fumeur allumant son cigare à côté d'un tonneau de poudre « par désœuvrement », comme plus tard le Langlois de Giono qui, dans *Un roi sans divertissement*, allumera un bâton de dynamite à la place de son cigare pour échapper à son vide existentiel. Le locuteur du *Mauvais Vitrier*, un matin où il s'est levé « maussade, triste, fatigué d'oisiveté », est pris « d'une haine aussi soudaine que despotique » à l'encontre d'un

vitrier ambulant, dont il détruit sans raison apparente la marchandise, trouvant dans cet acte répréhensible « l'infini de la jouissance ». Cette envie de faire le mal pour oublier l'ennui de vivre va parfois jusqu'au crime. Dans *Le Galant Tireur*, le protagoniste, qui désire « tirer quelques balles pour tuer le Temps », décapite une poupée qui représente symboliquement sa « chère, délicieuse et exécrationnelle femme ». Le quatrième narrateur de *Portraits de maîtresses*, quant à lui, passe à l'acte : « un soir, dans un bois... au bord d'une mare..., après une mélancolique promenade », il noie sa femme dont il ne supportait plus l'irréprochable perfection.

Dans ce passage de *Portraits de maîtresses*, Baudelaire recycle le projet de son drame *L'Ivrogne*, dont il avait exposé l'action à Hippolyte Tisserant dans une lettre du 28 janvier 1854 : un scieur laisse sa femme se noyer dans le puits où elle est tombée, avant de s'écrier qu'il est libre. Baudelaire expliquait dans sa lettre que « la femme doit être jolie. – Un modèle de douceur, de patience, et de bon sens », et que le scieur lui « en veut surtout [...] de sa résignation, de sa douceur, de sa patience, de sa vertu ». Il précisait que « le crime, – bien prémédité, bien préconçu », devait se dérouler dans un « paysage nocturne solitaire » qui pouvait « augmenter le lugubre de l'effet ». Sa lettre révélait qu'il s'était inspiré d'une chanson dans laquelle un scieur finissait par jeter sa femme à l'eau, probablement dans la mer, puisque le personnage prononçait ces paroles : « Chante, Sirène, chante, / [...] T'as raison de chanter, / Car t'as la mer à boire. » L'évocation d'un puits dans le projet théâtral de Baudelaire introduit un changement par rapport aux données de la chanson : le scieur ne noie plus sa femme lui-même. En parlant d'une mare dans *Portraits de maîtresses*, le poète rend à nouveau le crime direct comme dans la chanson, ce qui est plus sadique. La ressemblance du poème en prose avec le drame *L'Ivrogne*, que Baudelaire envisageait aussi d'intituler *La Pente du mal*, en souligne la dimension décadente. C'est d'ailleurs au début de ce poème qu'apparaît la seule occurrence du terme *décadence* dans *Le Spleen de Paris* : le premier narrateur déclare qu'à partir du moment où l'on commence à choisir l'objet de ses amours, « c'est déjà une décadence » ; et il ajoute qu'il est parvenu, quant à lui, au degré où la beauté ne suffit plus, « si elle n'est assaisonnée par le parfum, la parure, et cætera ». Cette prédilection pour l'artifice sera constante chez les écrivains décadents de la fin du siècle.

Un cas bizarre de perversion dans *Le Spleen de Paris* est celui de mademoiselle Bistouri, que la vue du sang fascine et qui éprouve une passion particulière pour les chirurgiens. La critique l'a considérée tantôt comme une sadique¹¹, tantôt comme une

¹¹ Voir, notamment, Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, 1948, p. 26, et James Andrew Hiddleston, *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, Oxford, Clarendon Press, 1987, p. 59.

masochiste¹². Steve Murphy a souligné qu'elle n'était probablement ni l'une ni l'autre, aucun élément du texte de Baudelaire ne permettant d'affirmer qu'elle prendrait plaisir à voir infliger des souffrances à autrui ou à elle-même¹³. Selon lui, le goût fétichiste de cette femme pour les tabliers tachés de sang et pour les praticiens munis de leur trousse traduirait une angoisse de la défloration, perçue comme une intervention chirurgicale¹⁴. Baudelaire diagnostique en tout cas la manie de mademoiselle Bistouri comme une monstruosité et s'interroge à ce sujet sur la responsabilité de Dieu : « La vie fourmille de monstres innocents. [...] Ô Créateur ! peut-il exister des *monstres* aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu *ne pas se faire* ? » Dans *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*, le thème de la monstruosité le conduit également à invoquer Dieu ; après avoir insisté sur la nature animale de la femme sauvage, il constate avec ironie : « Telles sont les mœurs conjugales de ces deux descendants d'Ève et d'Adam, ces œuvres de vos mains, ô mon Dieu ! » En paraissant douter que la femme sauvage soit une descendante d'Ève, il fait plus qu'incriminer la responsabilité du Créateur : il suggère que celui-ci n'est peut-être pour rien dans les aberrations de la nature.

Le thème de la monstruosité, physique ou morale, occupe une place importante dans *Le Spleen de Paris*. On y trouve neuf occurrences du substantif *monstre*¹⁵, trois de l'adjectif *monstrueuse*¹⁶ et une de l'adverbe *monstrueusement*¹⁷, ce qui porte à treize le nombre de mots bâtis sur ce radical. Dans huit de ces treize cas, Baudelaire emploie le mot dans son sens moral. Si le prince d'*Une mort héroïque* ou le mari de la femme sauvage sont à ses yeux des monstres coupables, la femme sauvage elle-même ou mademoiselle Bistouri appartiennent à la catégorie des « monstres innocents » : non seulement elles ne commettent pas le mal, mais elles n'ont aucune part de responsabilité dans la genèse de leur monstruosité. À la fin de *Mademoiselle Bistouri*, Baudelaire rappelle que Dieu a fait « la Loi et la Liberté » : il n'y aurait en effet aucun mérite à respecter la loi, comme aucune culpabilité à ne pas la suivre, si l'homme n'était pas libre. Mais les « monstres innocents » n'ont pas eu la liberté de choisir

¹² Jean Bellemin-Noël, « Baudelaire et la chirurgie des âmes », dans *Territoires de l'imaginaire*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 201-212.

¹³ Steve Murphy, « Les Frontières du pathologique : *Mademoiselle Bistouri* », *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Paris, Honoré Champion, coll. Champion classiques, 2007, p. 477-550 (ici, p. 492-494).

¹⁴ *Ibid.*, p. 508.

¹⁵ Voir, dans l'édition du *Spleen de Paris* présentée, établie et annotée par Jean-Luc Steinmetz (Paris, Le Livre de Poche, 2003), *La Femme sauvage et la petite-maîtresse* (trois occurrences), p. 87 ; *Les Tentations*, p. 120 ; *Une mort héroïque*, p. 139 ; *La Corde*, p. 156 ; *Portraits de maîtresses*, p. 189 ; *Mademoiselle Bistouri* (deux occurrences), p. 202.

¹⁶ Voir *Chacun sa Chimère*, p. 73 ; *Les Bienfaits de la lune*, p. 178 ; *La Soupe et les nuages*, p. 195.

¹⁷ Voir *Déjà !*, p. 171.

entre la voie de la normalité et celle de l'anormalité : le déterminisme dont ils sont victimes conduit à remettre en question l'omnipotence de Dieu ou sa bonté. *Le Spleen de Paris* met également en scène des monstres en puissance qui ne sont pas qualifiés comme tels : l'interlocuteur de mademoiselle Bistouri, qui, dans son emportement, menace de lui couper la tête, ou l'amant de la petite-maîtresse, qui se dit prêt à la jeter par la fenêtre « comme une bouteille vide », ont des pulsions de violence radicale qui révèlent un sadisme vengeur.

Au thème des perversions s'ajoute celui de la folie, très présent dans *Le Spleen de Paris*. On relève six occurrences du substantif *folie*¹⁸, cinq des substantifs *fou* ou *folle*¹⁹, quatre des adjectifs *fou* ou *folle*²⁰, et une de l'adverbe *follement*²¹, soit au total seize occurrences, c'est-à-dire le même nombre que dans la troisième édition des *Fleurs du mal*²², qui comporte pourtant 151 poèmes. Dans *Le Spleen de Paris*, la folie touche plus les hommes que les femmes : quatre occurrences seulement se rapportent à des personnages féminins (deux à la « petite folle » de *La Soupe et les nuages*, une à la femme du *Galant Tireur* et une à mademoiselle Bistouri). Le terme *névrose*, qui n'apparaît pas dans *Les Fleurs du mal*, est employé une fois, au pluriel, dans *La Chambre double*²³. Deux poèmes en prose mettent particulièrement en avant le thème de la folie : *Le Crépuscule du soir* et *La Corde*. Dans le premier, Baudelaire décrit un asile d'aliénés, « noir hospice, perché sur la montagne », d'où lui parvient des cris qui sont comme « un signal de sabbat » et une « imitation des harmonies de l'enfer » : les fous sont assimilés à des démons, et la folie à une possession diabolique. Le poète évoque ensuite le cas de deux amis, l'un que le crépuscule rendait hystérique et qui est mort fou, l'autre dont la mégalomanie s'aggravait le soir ; et il tire cette conclusion : « La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien ; et bien qu'il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, j'en suis toujours comme intrigué et alarmé. » Mais serait-il « intrigué et alarmé » s'il ne considérait pas l'inspiration artistique elle aussi comme une forme de folie ? Dans *La Corde*, il présente le cas d'un enfant atteint de mélancolie précoce et suicidaire. Le « goût immodéré » que cet enfant manifeste « pour le sucre et les liqueurs » laisse penser que la vie douce qu'il mène chez le peintre qui l'a recueilli

¹⁸ Voir *Le Mauvais Vitrier*, p. 82 ; *Les Tentations*, p. 119 ; *Les Bienfaits de la lune*, p. 178 ; *L'Idéal et le Réel* [Laquelle est la vraie ?], p. 181 ; *Portraits de maîtresses*, p. 191 ; *Assommons les pauvres !*, p. 209.

¹⁹ Voir *Le Crépuscule du soir*, p. 124 ; *La Soupe et les nuages* (deux occurrences), p. 195 ; *Mademoiselle Bistouri* (deux occurrences), p. 204. Nous n'avons pas retenu les occurrences figurant dans *Le Fou et la Vénus*, où le mot *fou* a le sens de *bouffon*.

²⁰ Voir *Le Mauvais Vitrier*, p. 79 ; *Le Crépuscule du soir*, p. 124 ; *La Solitude*, p. 126 ; *Les Vocations*, p. 162.

²¹ Voir *Le Galant Tireur*, p. 193.

²² Pour comptabiliser les occurrences du vocabulaire de la folie dans *Les Fleurs du mal*, nous avons utilisé le texte numérisé de la troisième édition du recueil disponible sur Gallica.

²³ P. 71.

lui est devenue indispensable et qu'il a la hantise de devoir retourner vivre un jour dans le taudis de ses parents. Ses larçons répétés témoignent d'une conduite addictive, signe probable d'une angoisse de frustration.

Dans sa préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, Gautier évoque, à propos des *Fleurs du mal*, les « sombres peintures du monstrueux Paris moderne²⁴ ». L'expression pourrait aussi convenir au *Spleen de Paris*, qui n'évoque ni les grands monuments de la capitale, ni les immeubles haussmanniens flambant neufs, ni les fastes de « la Fête impériale », mais au contraire « l'horrible ville », pour reprendre la formule employée dans *À une heure du matin*. Le recueil en prose présente une vision dégradée de la Ville-Lumière dont Napoléon III voulait faire la capitale de la modernité. C'est le Paris des mansardes et des taudis, celui qu'habitent le poète de *La Chambre double* et les parents du modèle de *La Corde*. C'est le Paris des mendiants²⁵, des petites vieilles abandonnées²⁶, des malheureux²⁷ et des marginaux²⁸. C'est la ville du chaos et de la boue²⁹, de « la fange du macadam », dans laquelle un ange ne ramasserait pas son auréole³⁰. C'est la ville nocturne et souterraine, dont *Le Joueur généreux* fait découvrir les milieux interlopes. C'est la ville de « l'infâme concubine » de *La Chambre double* et de cette « fameuse canaille » de Bénédicte, la ville où les êtres déchus peuvent « faire des actions basses » et se « livrer à la crapule »³¹. C'est enfin la ville de la mort et des cimetières, où « le soleil ivre se vautr[e] tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction³² ».

Dans *L'Invitation au voyage*, Baudelaire tient la Hollande pour un « pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature ! où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue ». L'idée de la supériorité de l'art sur la nature sera l'un des leitmotivs de la littérature fin de siècle. Elle conduit à une valorisation de l'artificiel et à un rejet des éléments naturels. Dans *Any where out of the world*, le poète propose à son âme de partir pour Lisbonne, parce que cette ville représente à ses yeux l'anti-nature : « On dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût. » Appliqué à l'amour, le goût de l'artificiel incite

²⁴ Gautier, « Préface », dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Michel Lévy, t. I, 1868 ; André Guyaux, *op. cit.*, p. 492.

²⁵ Voir *La Fausse Monnaie* et *Assommons les pauvres !*

²⁶ Voir *Le Désespoir de la vieille*, *Les Veuves* et *Les Fenêtres*.

²⁷ Voir *Les Yeux des pauvres*.

²⁸ Voir *Le Fou et la Vénus*, *Le Vieux Saltimbanque*, *Mademoiselle Bistouri*.

²⁹ Voir *Un plaisant*.

³⁰ Voir *Perte d'auréole*.

³¹ *Ibid.*

³² *Le Tir et le cimetière*.

Baudelaire à préférer les femmes sophistiquées, notamment les comédiennes, qui incarnent des personnages conçus par un dramaturge. Dans *Mademoiselle Bistouri*, il évoque le cas d'« un homme sensible [qui] dirait à une comédienne qu'il aimerait : "Je veux vous voir vêtue du costume que vous portiez dans ce fameux rôle que vous avez créé." » Les comédiennes fascinent le premier enfant des *Vocations*, qui les voit comme des femmes d'une essence supérieure en raison de leurs artifices : « Les femmes sont bien plus belles et bien plus grandes que celles qui viennent nous voir à la maison et, quoique avec leurs grands yeux creux et leurs joues enflammées elles aient l'air terrible, on ne peut pas s'empêcher de les aimer. » Pour Baudelaire, l'art est supérieur à la nature car il stimule davantage le rêve. Aussi la vie imaginaire d'un artiste peut-elle le dispenser de la vie réelle. Le narrateur des *Projets* finit par trouver superflue la réalisation de ses rêves : « J'ai eu aujourd'hui, en rêve, trois domiciles où j'ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ? » Ce goût du voyage immobile sera partagé par des Esseintes, qui, au chapitre XI d'*À rebours*, dans une taverne anglaise de Paris, renoncera à effectuer son voyage outre-Manche, en se disant : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise³³ ? »

Un autre aspect décadent du *Spleen de Paris* est le pessimisme de Baudelaire à l'égard de la société de son temps. Dans *Le Joueur généreux*, cet antimoderne se moque des idéologies progressistes : « Nous causâmes [...] de la grande idée du siècle, c'est-à-dire du progrès et de la perfectibilité, et, en général, de toutes les formes de l'infatuation humaine. Sur ce sujet-là, Son Altesse ne tarissait pas en plaisanteries légères et irréfutables. » Dans *Le Crépuscule du soir*, il préfère ce qui n'est plus à ce qui est : « sous le noir présent transperce le délicieux passé ». La bêtise de ses contemporains l'écœure : dans *Un plaisant*, il est consterné par l'humour imbécile des bourgeois parisiens ; dans *À une heure du matin*, il stigmatise le conformisme des directeurs de journaux et de théâtres, avant d'exprimer son sentiment de supériorité en tant qu'artiste : « Mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même [...] que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise ! » Dans *Le Vieux Saltimbanque*, le détournement sacrilège du vocabulaire religieux pour décrire une fête foraine traduit la déchéance de la vie moderne³⁴. *Les Yeux des pauvres* dénonce le luxe de mauvais goût d'« un café neuf », au coin d'« un boulevard

³³ J.-K. Huysmans, *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, seconde édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 247.

³⁴ Baudelaire parle d'un « jubilé populaire », d'« un escamoteur éblouissant comme un dieu » et d'« une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête ».

neuf » : le nouveau Paris d’Haussmann n’est plus qu’une capitale de parvenus. Le pessimisme de Baudelaire s’étend de ses contemporains à l’homme en général, qu’il juge mauvais par nature. Dans *Le Gâteau*, il inflige un démenti aux « journaux qui prétendent que l’homme est né bon », en montrant comment un simple morceau de pain suffit à déclencher « une guerre parfaitement fratricide ». Dans *Le Joujou du pauvre*, ce qui rapproche les deux enfants issus de milieux sociaux si différents, ce n’est pas la joie innocente de partager un amusement de leur âge, c’est, comme le souligne Jean-Luc Steinmetz, « leur cruauté devant le rat captif³⁵ » qui leur sert de jouet. Leur seul lien de fraternité est leur sadisme inné : ce sont leurs dents qui sont « d’une égale blancheur ».

Reste la question du style. Baudelaire est-il aussi « parfaitement sain dans le style de ses poèmes en prose » que Taine le prétend ? Certes, dans *Le Spleen de Paris* on ne trouve guère de ruptures de construction ou de phrases morcelées visant à mettre en valeur un élément comme dans l’écriture artiste : Baudelaire mêle les registres et joue des contrastes entre les tons et entre les genres, mais il ne transgresse pas les normes syntaxiques ; il ne recourt pas non plus à un vocabulaire rare ou spécialisé comme le feront les décadents et les symbolistes. Pourtant, le style de ses poèmes en prose est loin d’être classique et se rapproche sur plusieurs points du style de décadence dont Bourget a donné une célèbre définition, précisément dans son article sur Baudelaire : « Un style de décadence est celui où l’unité du livre se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l’indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l’indépendance du mot³⁶. » Dans sa dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire a insisté sur la discontinuité de sa « tortueuse fantaisie » : « Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. » Dans ses poèmes, les phrases sont dotées d’une certaine autonomie pour « s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». Suzanne Bernard a distingué deux types de poèmes en prose chez Baudelaire : les poèmes « artistiques » et les poèmes « rhapsodiques », les premiers obéissant à une architecture préétablie, les seconds, plus fréquents à partir de 1862, suivant le cours des pensées qui s’offrent à la rêverie du promeneur dans la grande ville³⁷. Dans les poèmes « rhapsodiques », le souci de la composition artistique s’efface au profit des caprices de l’imagination stimulée par les hasards de la flânerie. Dans *Les Veuves*, Baudelaire présente

³⁵ Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 113, n. 5.

³⁶ Paul Bourget, « Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1881 ; recueilli dans *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883 ; rééd. par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. TEL, 1993, p. 14.

³⁷ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 113-118.

successivement les veuves qu'il lui a été donné de rencontrer. Suzanne Bernard mentionne aussi le cas des poèmes remaniés, comme *Le Crépuscule du soir*, dans lequel les trois derniers paragraphes, ajoutés en 1864, donnent l'impression d'un second poème greffé sur le premier, dont il se distingue par le ton et l'inspiration³⁸. *L'Horloge*, qui commence par le récit d'une chose vue par un missionnaire en Chine, se poursuit par des paragraphes au lyrisme personnel, avant de se terminer par un madrigal ironique, ajouté en 1862 lors de la publication dans *La Presse*. La structure ouvertement composite de ces poèmes relève, comme celle du recueil, d'une poétique de la fragmentation. La fréquence des points de suspension dans *Le Spleen de Paris* contribue à la déconstruction des paragraphes. Dans le troisième paragraphe des *Projets*, l'emploi, à cinq reprises, de quintuples points de suspension effiloche le texte et lui confère le rythme discontinu de la rêverie. À la fin de *L'Étranger*, les points de suspension suggèrent les songes indicibles provoqués par la contemplation des nuages, tandis que, dans *Portraits de maîtresses*, ils jettent un voile de silence sur le crime perpétré par le quatrième narrateur.

Selon Gautier, Baudelaire a choisi pour *Le Spleen de Paris* la forme du poème en prose, « cette forme hybride, flottant entre le vers et la prose³⁹ », parce qu'elle s'applique avec bonheur « aux mouvements les plus secrets de l'âme, aux mélancolies capricieuses, au spleen halluciné des névroses⁴⁰ ». Les perturbations de la pensée ne sauraient se dire littérairement à travers une prose régulière. « Rien ne ressemble moins à *Gaspard de la Nuit* que les *Petits Poèmes en prose*⁴¹ », ajoute Gautier. Baudelaire, en effet, n'adopte pas la forme prédéfinie de la ballade en couplets comme Aloysius Bertrand, et il évite le plus souvent les symétries dans la structure de ses poèmes. Suzanne Bernard a relevé de violentes ruptures de rythme et de ton dans certains textes⁴². Ainsi, dans *La Soupe et les nuages*, à la longue phrase lyrique du premier paragraphe succède la phrase heurtée du second, close par le juron de la « petite folle bien-aimée ».

À la fin de sa préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire, Gautier a souligné l'autonomie que la phrase ou le mot prennent parfois dans *Le Spleen de Paris* :

Une phrase, un mot – un seul – bizarrement choisi et placé, évoquait pour nous un monde inconnu de figures oubliées et pourtant amies, ravivait les souvenirs d'existences antérieures et lointaines, et nous faisait pressentir autour de nous un chœur mystérieux d'idées évanouies, murmurant à mi-voix parmi les fantômes des choses qui se détachent

³⁸ *Ibid.*, p. 118.

³⁹ Gautier, « Préface », art. cit., éd. cit., p. 516.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 517.

⁴¹ *Ibid.*, p. 516.

⁴² Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 131.

incessamment de la réalité. D'autres phrases, d'une tendresse morbide, semblent comme la musique chuchoter des consolations pour les douleurs inavouées et les irrémédiables désespoirs⁴³.

On trouve l'une de ces phrases « d'une tendresse morbide » dans *Les Bienfaits de la lune*, lorsque Baudelaire décrit l'influence de cet astre sur la dédicataire : « Elle t'a si tendrement serrée à la gorge que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer. » *Le Spleen de Paris* contient aussi des mots « bizarrement choisi[s] et placé[s] », comme le verbe *s'enrichir*, qui conclut les nonchalantes rêveries du *Port* sur une note prosaïque, ou comme l'épithète *sots* appliqués aux meubles dans *La Chambre double*.

Plusieurs procédés permettent à Baudelaire de rendre les mots autonomes au sein du poème. L'usage intensif de l'italique, auquel Villiers de l'Isle-Adam recourra également dans *Les Contes cruels*, crée des effets d'insistance, d'ironie ou de double sens, quand il ne sert pas à signaler un cliché, une citation ou une référence culturelle. De nombreux oxymores révèlent l'inquiétante étrangeté des êtres et des choses : ainsi, les « étoiles noires » de l'Idole de *La Chambre double*, « l'astre noir » de l'inspiratrice du *Désir de peindre*, la « maudite chère enfant » et « la nourrice empoisonneuse » des *Bienfaits de la lune*, « l'imprévoyante Providence » d'*Une mort héroïque*, ou encore la « mer si monstrueusement séduisante » dans *Déjà !* Baudelaire utilise volontiers des formulations paradoxales, par exemple lorsqu'il évoque « la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours » dans *Chacun sa Chimère*, ou quand il affirme dans *Les Fenêtres* qu'« il n'est pas d'objet [...] plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle ». Des mots détonnent par leur registre dans la phrase où ils sont employés, comme les « mirettes » de la Sylphide dans *La Chambre double*, les « gargoulettes rafraîchissantes » dans *Un hémisphère dans une chevelure*, ou les « éclopés de la vie » dans *Les Veuves*, auxquels s'ajoutent les jurons qui jettent une touche de vulgarité provocatrice dans *La Soupe et les nuages* et *Mademoiselle Bistouri*. Baudelaire joue parfois sur le sens étymologique des mots, comme lorsqu'il parle de « canicule mordante » dans *Les Bons Chiens* ; cette expression permet de mieux comprendre la personnification employée dans *La Belle Dorothée* à propos de l'heure de midi, « où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord ». Le poète antépose également certaines épithètes de façon inhabituelle : la ruse du prince, dans *Une mort héroïque*, est d'une « homicide efficacité » ; le quatrième narrateur de *Portraits de maîtresses* est exaspéré par un « inséparable spectre ».

⁴³ Gautier, « Préface », art. cit., éd. cit., p. 519.

En 1857, Baudelaire avait indiqué, dans une note à son poème en vers *Franciscae meae laudes*, quels étaient les éléments de la langue de la décadence latine propres à « exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne » :

Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du nord agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégaiements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance⁴⁴ ?

Dans *Le Spleen de Paris*, il place un barbarisme dans la bouche d'une femme qui le prie de lui dessiner « un costume de *Vénustre* » (*À une heure du matin*). Il risque également quelques néologismes, parlant de « manie crépusculaire » (*Le Crépuscule du soir*), de « races jacassières » (*La Solitude*), de « Bacchant » (*Le Thyrses*) et de « marmots-parias » (*Le Joujou du pauvre*). Il ne recule pas devant le solécisme, lorsqu'il fait le portrait du mime Fancioulle « qui bouffonnait si bien la mort » (*Une mort héroïque*), ni devant les impropriétés, lorsqu'il évoque un cas d'« imperméabilité féminine » (*Les Yeux des pauvres*), « un port fourmillant de chants mélancoliques » (*Un hémisphère dans une chevelure*) ou les pendeloques de Dorothée qui « gazouillent secrètement » à ses oreilles (*La Belle Dorothée*). À la fin de *Laquelle est la vraie ?*, il glisse un calembour en disant qu'il reste attaché à « la fosse de l'idéal » : la *Bénédicta* idéale est en effet la fausse.

Un autre trait stylistique contribuant à la désagrégation de la langue poétique dans *Le Spleen de Paris* est l'emploi d'images qui rattachent étroitement l'objet comparé à la réalité au lieu de l'en arracher. En Hollande, « tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine ». À Lisbonne, l'âme du poète se ragailhardirait « comme un lézard ». Les yeux des pauvres sont « ouverts comme des portes cochères ». L'infini de la mer est une « cuve immense », où le soleil se replonge cent fois « dans son immense bain du soir ». La majesté du ciel étoilé ressemble à « une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante ».

En 1842, dans sa « Notice » publiée en tête de l'édition originale de *Gaspard de la Nuit*, Sainte-Beuve déclarait : « De telles imagettes sont le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus⁴⁵. » En qualifiant Baudelaire, à titre posthume, d'« *Aloisius Bertrand* de

⁴⁴ Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, p. 940.

⁴⁵ Sainte-Beuve, « Notice », dans *Aloisius Bertrand, Gaspard de la Nuit*, Angers, Victor Pavie, et Paris, Labitte, 1842, p. XIV ; texte recueilli dans *Portraits littéraires*, nouvelle édition, Paris, Garnier, 1882, t. II, p. 355.

la Décadence », il ne le considérait sans doute que comme un petit-maître de l'art décadent, et non comme le créateur d'une forme nouvelle de sensibilité. Certes, il ne pouvait pas savoir à quel essor le goût de la décadence en littérature allait être promis dans les années 1880 ; mais Gautier et Hugo, quant à eux, avaient pressenti que l'œuvre de Baudelaire apporterait quelque « rayon macabre⁴⁶ » à la modernité. Comme *Les Fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris* annonce, par ses thèmes et par son style, le décadentisme de la fin du siècle. Dans *À rebours*, Huysmans indique que, « de toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes⁴⁷ » ; or c'est à travers *Le Spleen de Paris* que ce personnage typiquement décadent a découvert l'art du poème en prose : « Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire⁴⁸. » Sur le canon d'église ornant son cabinet, le claustrophile esthète d'*À rebours* avait placé le poème en prose *Any where out of the world* entre deux sonnets des *Fleurs du mal*, preuve qu'il se reconnaissait dans la poésie en prose de Baudelaire tout autant que dans sa poésie en vers.

Yann MORTELETTE

⁴⁶ Lettre de Hugo à Baudelaire, 6 octobre 1859, dans *Théophile Gautier par Charles Baudelaire. Notice littéraire précédée d'une lettre par Victor Hugo*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. I-III ; André Guyaux, *op. cit.*, p. 297-298 (ici, p. 297).

⁴⁷ Huysmans, *op. cit.*, éd. cit., p. 319.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.