

# BULLETIN BAUDELAIRIEN



Avril 1999

Tome 33, n° 2



# BULLETIN BAUDELAIRIEN

Avril 1999

Tome 33, n° 2

## SOMMAIRE

SUR QUELQUES AVATARS DES ÉTUDES BAUDELAIRIENNES  
par Jacques Dupont.....page 42

BAUDELAIRE ET L'INTERNET  
par Graham Robb.....page 53

POUR UNE LECTURE EXCENTRIQUE DU *SPLEEN DE PARIS* DE  
BAUDELAIRE  
par Jean-Claude Susini.....page 62

## SIGLES

Paris, lieu d'édition, n'est pas mentionné.

*Buba* *Bulletin Baudelairien*

*CPI* Baudelaire, *Correspondance*, 2 vol., éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973.

*LAB* *Lettres à Charles Baudelaire*, éd. Claude et Vincenette Pichois, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, «Études Baudelairiennes» IV-V, 1973.

*OC* Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976.

PUF Presses universitaires de France

## Sur quelques avatars des études baudelairiennes

“Songe aux précédents. Ils ont terni  
tout ce qu’ils ont compris.”

“Est-ce que tu es préparé? Que fais-  
tu contre le foisonnement?”

Henri Michaux, *Poteaux d’angle*

“The possibility of reading can  
never be taken for granted.”

Paul de Man, *Blindness and Insight*

Alain parle quelque part de “ce désir de tout dire qui gâte tant de livres” – et, faut-il ajouter, tant d’articles. Il n’est évidemment pas question ici d’y céder, et l’espèce de bref “état des lieux” de la critique baudelairienne depuis 1945 que nous allons esquisser ne prétend pas rendre compte de la totalité des travaux, notables ou non, que l’oeuvre de Baudelaire (et en particulier *Les Fleurs du Mal*) a suscités, à son corps défendant: s’il est un cas où il convient de parler, à la suite de Dubuffet, d’une “asphyxiante culture”, c’est bien celui-là; ou encore, pour emprunter à Baudelaire lui-même: “Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage!”. Mais il est vrai qu’il manque, pour la période d’après 1945, un ouvrage qui prendrait la suite d’études comme celles d’A. E. Carter et de son élève P. M. Trotman pour la période entre 1868 et 1940<sup>1</sup>, ou comme le livre dans lequel Henri Peyre considérait la réception de Baudelaire jusqu’en 1951<sup>2</sup>. Il faut donc prendre appui sur les bilans intermédiaires, publiés par Claude Pichois en 1958, puis par L. J. Austin en 1967<sup>3</sup>, sans parler de la mise en

---

<sup>1</sup> A. E. Carter, *Baudelaire et la critique française, 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press 1963; Paul M. Trotman, *French Criticism of Charles Baudelaire, Themes and ideas, 1818-1940*, Ph.D. Dissertation, University of Georgia, 1971.

<sup>2</sup> Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire*, Corti, 1951.

<sup>3</sup> Claude Pichois, “Esquisse d’un état présent des études baudelairiennes”, *L’Information littéraire*, janvier 1958; L. J. Austin, “Etat présent des études

perspective que provoqua la dernière inscription des *Fleurs du Mal* au programme de l'agrégation, en 1989, et sans oublier le recension bibliographique des "*Fleurs*" expliquées<sup>4</sup>.

La première chose qui frappe, c'est que bien sûr l'oeuvre de Baudelaire a occupé une place stratégique dans les débats méthodologiques et théoriques qui se développent à mesure qu'un certain "lansonisme" paraît dépassé. La relative stérilité de l'Université française de l'après-guerre (à la notable exception d'un Jean Pommier, qui en 1945 conduisait expertement et savamment ses lecteurs *Dans les chemins de Baudelaire* – mais il s'agissait pour l'essentiel d'études écrites avant-guerre) rendait plus actuelle que jamais la virulente critique du lansonisme que Péguy avait formulée dès 1904 dans *Zangwill*: "la nouveauté moderne, ce n'est point l'exactitude, c'est l'épuisement du détail infini, c'est l'épuisement de la documentation et de la littérature sur un sujet". Le parti-pris anti-érudit, anti-savant de Péguy, qui lui faisait dire que la meilleure façon d'apprécier *Le Cid* était de ne rien savoir de l'histoire du théâtre classique, rejoignait de nouvelles tendances de la critique qui tenaient désormais en grande suspicion les méthodes à prétention explicatives et causales, le goût exclusif du savoir "positif" ou "positiviste" qui avaient caractérisé l'ancienne Sorbonne. Aux fils de Lanson s'opposent ainsi ceux de Dilthey: ce qui, dans les études baudelairiennes, pouvait continuer à se préoccuper de "sources" (et en particulier de ces sources "plastiques" que le livre posthume de Jean Prévost devait mettre en évidence dès 1953, complété par diverses études, dont celles de W. Drost<sup>5</sup>), du cadre historique, du "milieu", bref tout un discours "savant" est désormais invalidé ou dévalué.

Une nouvelle conception de la critique, à certains égards influencée par ce qui commence à se comprendre en France de la phénoménologie allemande de l'entre-deux guerres, et en fait lointainement héritière de Baudelaire lui-même, et de Proust, comme

---

baudelairiennes", *Forum for Modern Language Studies*, vol. III, 1967, p. 352 à 369.

<sup>4</sup> Les "*Fleurs*" expliquées: bibliographie des exégèses des "*Fleurs du Mal*" et des "*Epaves*", par H. Nuiten, W. T. Bandy, Fr. G. Henry, Amsterdam, Rodopi, 1983.

<sup>5</sup> Par exemple, "L'inspiration plastique chez Baudelaire", *Gazette des Beaux-Arts*, 49, mi-juin 1957, p. 321 à 336; on peut aussi rappeler P. Guinard, "Baudelaire, le Musée espagnol et Goya", *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1967, p. 312 à 328, et bien sûr la méditation désormais classique d'Yves Bonnefoy sur Baudelaire "contre Rubens", dans *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977.

l'a montré Georges Poulet<sup>6</sup>, s'empare de Baudelaire. Elle va le commencer à partir d'une distinction, formulée au début du siècle par Dilthey dans *Le Monde de l'esprit* (la traduction française ne devait paraître qu'en 1947): Dilthey – qui influence notamment Marcel Raymond, dont le maître livre d'avant-guerre, *De Baudelaire au surréalisme* (1933), devait avoir une grande influence après la guerre<sup>7</sup>, et Georges Poulet – distingue, comme on le sait, l'explication (*Erklären*) et la compréhension (*Verstehen*). Une vieille idée issue de l'herméneutique piétiste allemande, en gros depuis les réflexions d'un Schleiermacher<sup>8</sup>, retrouvait ainsi une nouvelle jeunesse, et était lourde de conséquences méthodologiques, dès lors qu'elle venait, comme on l'a déjà noté, s'hybrider avec des préoccupations plus récentes, issues de la phénoménologie, telle en tout cas qu'un Merleau-Ponty la vulgarisait brillamment dans sa *Phénoménologie de la perception* (1945), ou telle que Sartre, dans les meilleures pages de *Baudelaire* de 1947 les redéfinissait en termes de projet existentiel autant que de rapport au monde. L'idée que la vérité ou le sens ultimes de l'oeuvre de Baudelaire sont accessibles par une "participation" ou une "identification" du lecteur à l'aventure spirituelle ou existentielle dont cette oeuvre est le témoignage ou le mémorial se trouve donc radicalement aux antipodes de la célèbre formule de Lanson: "ne pas sentir où l'on peut savoir et ne pas croire que l'on sait quand on sent". C'est ainsi que naissent certaines des études les plus remarquables que l'oeuvre de Baudelaire a suscitées: celles que Georges Poulet lui consacre dans le premier volume de ses *Etudes sur le temps humain* (1950), puis dans ses *Métamorphoses du cercle* (1961), dans *La Poésie éclatée* (1980; en fait, 1969, pour l'étude consacrée à Baudelaire), et enfin dans *La Pensée indéterminée* (1987).

Si Georges Poulet, dans ces études désormais classiques, s'attachait à décrire la façon dont le *cogito* propre à Baudelaire avait pour corrélats inévitables et spécifiques les catégories subjectives de l'espace et du temps, leurs contradictions, ambivalences et paradoxes divers, un de ses plus brillants élèves, Jean-Pierre Richard, devait, lui,

<sup>6</sup> *La Conscience critique*, Corti, 1971, p. 28 à 55.

<sup>7</sup> Citons aussi une préface, tardive et magistrale, aux *Fleurs du Mal*, Lausanne, La Guilde du livre, 1967.

<sup>8</sup> Voir sur ce point Jean Starobinski, au sujet de l'*Einfühlung*, du versant "divinatoire" ou "empathique" de l'interprétation, dans son avant-propos à l'*Herméneutique* de Schleiermacher, Genève, Labor et Fides, 1987; et Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Gallimard, 1982.

mettre l'accent, dans sa *Poésie et profondeur*<sup>9</sup>, sur la description de l'univers sensuel et sensoriel d'un Baudelaire étonnamment présenté comme "heureux", au moins dans son rapport au monde sensible, – que Georges Poulet avait aussi, à sa manière, exploré dans l'étude précitée de 1969. Tels sont en effet les deux maîtres de la critique dite "thématique", appliquée à l'oeuvre de Baudelaire – critique qui avait d'ailleurs suscité quelques réserves de Jean Pommier... Au croisement donc de la phénoménologie et de ce que Sartre avait tenté de décrire en termes de "psychanalyse existentielle" en 1947, l'étude de Jean-Pierre Richard, couplée avec une autre étude brillante sur Rimbaud, exerce une véritable percussive critique, et attire l'attention sur une face de l'oeuvre de Baudelaire que son drame intérieur et les péripéties pathétiques de sa vie avaient jusqu'alors tendu à occulter. Ainsi restitué, le projet indissolublement lié d'existence et d'écriture qui définit la spécificité baudelairienne trouvait un éclairage inédit, en même temps que l'oeuvre était reparcourue selon un cadastre singulier, par un trajet reconstruisant le réseau des sensations thématiques, et transmuées en un imaginaire du réel.

Que l'oeuvre de Baudelaire ait ainsi servi de "réactif" à certaines mutations profondes de la relation critique, telle qu'elle se réinvente après la guerre et prolonge ses effets jusqu'à notre époque immédiate, est aussi perceptible dans les brèves mais pénétrantes études que Jean Starobinski a consacrées de façon récurrente à Baudelaire: qu'il s'agisse d'interroger les "rimes du vide"<sup>10</sup>, ou de scruter la prévalence de la mélancolie et ses figures électives d'inscription dans l'oeuvre de Baudelaire<sup>11</sup>, on retrouve ce souci – quoique la démarche puisse sembler plus distante, un peu plus objective ou en surplomb, comme il convient à un critique dont la formation fut aussi médicale, et qui, plus nettement que Jean-Pierre Richard ou, surtout, que Georges Poulet, n'hésite pas à user des outils interprétifs de la psychanalyse – de ressaisir la cohérence interne d'une oeuvre et d'un projet existentiel, en particulier telle qu'elle se manifeste dans la lettre même ("symétrie en miroir" du *Cygne*, redoublant la réflexivité mélancolique, ou jeu des rimes entre "vide" et "avide" dans *Horreur sympathique*).

Ainsi, il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que l'oeuvre de Baudelaire est devenue un enjeu notable dans le renouvellement des

<sup>9</sup> Le Seuil, 1955; ajoutons-y une étude plus récente, et teintée de psychanalyse, sur *Le Balcon: Pages Paysages. Microlectures II*, Le Seuil, 1984.

<sup>10</sup> *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 11, 1975, p. 133 à 142.

<sup>11</sup> *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989.



perspectives critiques, voire qu'elle a été en quelque sorte prise en otage dans les querelles qui ont accompagné l'émergence de ce qu'on a appelé la "nouvelle critique". Si Roland Barthes s'est tenu à l'écart de Baudelaire (à la curieuse exception d'un article sur son théâtre, publié d'abord dans les *Oeuvres complètes* de 1955 et puis dans les *Essais critiques* de 1964), la vague néo-formaliste des années 1960 – effet étrangement retardé, voire attardé, à y bien regarder, des recherches séminales des formalistes russes – n'a guère été décisive pour le renouvellement des études baudelairiennes – et d'ailleurs, plus généralement, comme l'observe Michel Jarrety, "la poésie fut la laissée-pour-compte du formalisme français"<sup>12</sup>. Les remarquables lectures ou "microscopies" jakobsoniennes des *Chats*<sup>13</sup>, ou du dernier *Spleen*, pas plus que les analyses de Michael Riffaterre dans la *Production du texte*<sup>14</sup>, ne sauraient masquer la relative – et étonnante, tant la poétique de Baudelaire, ou du moins ses tendances au "binarisme" et aux effets de symétrie, pouvaient se prêter à des analyses plus systématiques – stérilité d'ensemble de cette tendance critique: on ne trouve guère à signaler qu'une lecture "sémiotique" des *Fleurs du Mal* par Claude Zilberger, en 1972<sup>15</sup>.

En revanche, les deux autres "discours-maîtres" de la modernité d'alors, le marxisme et la psychanalyse, lancent leurs filets sur cette proie de choix. Pour reprendre une distinction proposée par Hans Robert Jauss<sup>16</sup>, à côté du souci lansonien d' "expliquer" historiquement (*Erklären*), et en opposition au vœu, caractéristique de la critique thématique, de "déplier" le texte (*Ausdrücken*), pouvait se manifester avec éclat la prétention des herméneutiques du "soupçon", comme les qualifie Paul Ricoeur, à "traduire" (*Dolmetschen*) en clair le sens voilé ou masqué de l'oeuvre: c'était là céder à une tentation qu'on voudrait (au sens large) qualifier d' "allégorisante", si l'on se souvient de la distinction entre sens "littéral" et les deux ou trois sortes de sens ("psychique" ou "spirituel" ou "pneumatique") que la traduction avait délogées dès longtemps à partir de l'écriture sainte.

S'agissant de la psychanalyse, le calamiteux ouvrage du docteur Lafogue (*L'Echec de Baudelaire*, 1931) pouvait sembler

<sup>12</sup> *La Critique littéraire française au XXème siècle*, PUF, 1998, p. 97.

<sup>13</sup> Sur la trop fameuse "querelle des *Chats*", voir Maurice Delcroix, *Les "Chats" de Baudelaire: une confrontation de méthodes*, PUF/Presses universitaires de Namur, 1980.

<sup>14</sup> Le Seuil, 1979.

<sup>15</sup> *Une lecture des "Fleurs du Mal"*, Tours, Mame, 1972.

<sup>16</sup> *Pour une herméneutique littéraire*, ouvr. cité, p. 358 et suiv.

discréditer à jamais toute autre tentative de ce genre. Pourtant, plus que certaines spéculations de Sartre, c'est l'oeuvre de Charles Mauron qui va apporter un certain renouvellement méthodologique. Ce qu'il propose d'appeler la "psychocritique", théorisée dans sa thèse, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*<sup>17</sup>, le conduit à dessiner, par le recours à une technique originale de superposition des textes, un réseau associatif d'"images constantes", "latent" sous le "sens lisible", et qui atteste de l'activité et d'une logique de l'inconscient à l'oeuvre dans l'oeuvre, en même temps qu'il invite à discerner une "architecture idéo-affective", et à suivre le mouvement de "structuration obscure et génétique" (la sublimation?) qui conduit "de l'obsession au style". La mort prématurée de Charles Mauron devait interrompre cette recherche prometteuse, de telle sorte que les travaux plus récents, ceux, déjà évoqués, de Starobinski, et surtout le *Baudelaire et Freud* de Leo Bersani<sup>18</sup> suivent des directions assez différentes. Dans le cas de Bersani en particulier, il est clair que l'oeuvre de Baudelaire est interprétée à partir de la réinterprétation de Freud qu'a proposée Lacan: le freudisme désormais opératoire, ou réputé tel, n'est plus celui qui faisait de l'Edipe sa pierre angulaire, mais plutôt celui qui interroge le narcissisme, et les troubles de l'identité<sup>19</sup>, et prétend reconnaître le lien entre un "moi disséminé, dispersé", un "désir éclaté" sans "structure unifiante" d'une part, et une écriture "subversive", d'autre part. On est ici très près d'une annexion de Baudelaire par ce qui s'appelle désormais la "déconstruction", le texte de Baudelaire étant désormais la preuve qu'"aucun texte n'est jamais totalement présent à soi", affirmation très proche de celles qui firent la réputation de Paul de Man<sup>20</sup>.

Cette idée que le texte de Baudelaire dit autre chose que ce qu'il semble dire de façon obvie a également justifié une autre tentative d'annexion "allégorisante", celle qui s'appuie sur le marxisme. De ce point de vue, l'essentiel des développements (et des débordements) "allégorisants" que l'on a pu constater sont issus des travaux véritablement séminaux de Walter Benjamin. Ce dernier remarquait,

---

<sup>17</sup> Corti, 1963; recherche prolongée par *Le Dernier Baudelaire*, Corti, 1966, et par un article posthume sur "la structure inconsciente des *Fleurs du Mal*", *Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, n° 4-5, 1968, p. 131 à 137.

<sup>18</sup> 1977; trad. fr. en 1989, Le Seuil; il faudrait aussi citer les noms de Jeffrey Mehlman et de Richard Stamelman.

<sup>19</sup> Idée exploitée aussi, à la suite de Victor Brombert, par H. R. Jauss, dans son commentaire de *Spleen (Pour une herméneutique littéraire)*.

<sup>20</sup> On se bornera ici à renvoyer à l'excellent livre de Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Cornell University Press, 1982, ch. III.

dans une lettre à Horkheimer du 6 janvier 1938<sup>21</sup>, à propos de la "littérature" baudelairienne: "on eût pu faire telle si Baudelaire n'avait jamais écrit les *Fleurs du Mal*. En effet, le débat, tout au long, porte sur ses écrits théoriques, les notes de souvenirs, et surtout la chronique scandaleuse". Le projet – légitime – de Benjamin était donc de recentrer la réflexion sur l'articulation de l'oeuvre et de son temps, sur sa signification politique et sociale. Cela n'allait pas sans quelque brutalité, à l'occasion, comme dans ce passage de *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, qui met en rapport *Le Vin des chiffonniers* avec l'impôt sur le vin et le "vin des barrières", ce qui lui avait valu la critique d'Adorno, stigmatisant le "matérialisme immédiat" (c'est-à-dire inattentif aux médiations) et la grossièreté positiviste de cette démarche réductrice<sup>22</sup>.

L'ambiguïté de la démarche de Benjamin, oscillant entre subtilité et brutalité interprétatives, se retrouve chez ceux qui apparaissent comme ses épigones les plus notables, malgré les nuances qui séparent le marxisme résolu de Dolf Oehler de la perspective un peu plus historienne d'un Richard D. E. Burton<sup>23</sup>. L'économisme grossier, on le retrouve occasionnellement, quand Burton déclare que les poèmes de la section "Le Vin" ne peuvent être compris "outside the whole question of wine production and consumption in 19<sup>th</sup>-century France"<sup>24</sup>; et le revers de cette brutalité "immédiate" se manifeste dans la sophistication paradoxale d'interprétations qui se veulent explicitement "allégoriques", mais qui semblent parfois relever de ces interprétations "paranoïdes" dont parle Umberto Eco<sup>25</sup>. En méconnaissant ce fait, pourtant avéré, que Baudelaire emploie souvent le mot "allégorie" dans le sens vague de "symbole", et en suivant à la fois la façon dont Benjamin avait déjà mis l'accent sur la passion allégoricienne de Baudelaire, et sans doute la façon dont un Paul de Man a proposé de réinterpréter la notion d' "allégorie" afin de déconstruire, de suspendre dans une sorte d'indétermination le sens

<sup>21</sup> Lettre citée par Jean Lacoste dans les notes à sa traduction de *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, 1982, p. 273.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32 et suiv.

<sup>23</sup> Voir, respectivement, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Payot, 1996; et *Baudelaire and the Second Republic: Writing and Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1991. Il faudrait aussi évoquer ces autres représentants de la socio-critique allemande: Biermann, Fietkau, Stenzel.

<sup>24</sup> Ouvr. cité, p. 186.

<sup>25</sup> *The Times Literary Supplement*, 29 juin 1990, p. 694, 706.

apparent, positif d'un texte<sup>26</sup>, Burton va proposer des relectures audacieuses de textes qui passaient pour relativement clairs: *Le Reniement de Saint Pierre* et *Le Vin des chiffonniers* sont désormais lus comme "a political allegory", sans qu'il soit d'ailleurs facile de préciser si le chiffonnier représente le peuple, ou ceux qui comme Louis Blanc, Raspail et Ledru-Rollin parlaient en son nom, ou "a combination of both": les "hideux débris" sont ainsi traduits comme les restes des barricades de 1848. De même, les "urnes" néo-classiques de *Spleen* sont censées désigner les urnes du scrutin de décembre 1848, et *Châtiment de l'orgueil* devient un commentaire "codé" des événements de 1848, la "théologie" signifiant les doctrines quasi religieuses du socialisme, et la République étant ce "foetus dérisoire"; le Diable de *L'Irréparable* est "bonapartiste", et les "jaloux quadrupèdes" d'*Un voyage à Cythère* sont les forces réactionnaires du Second Empire, la "plus grande bête" renvoyant, elle, au pouvoir exécutif, Louis-Napoléon, Odilon Barrot<sup>27</sup>.

Même allégorisme débridé chez un Dolf Oehler, qui propose de voir dans *Une charogne* ou *Les Métamorphoses du vampire* des allégories d'un regard jeté sur "le corps social en décomposition", dans *La Cloche fêlée* une allusion aux massacres de Juin; et *Le Cygne* est réinterprété comme une "grande élégie sur l'échec de la révolution de 1848, à travers le symbole de l'oiseau mourant de soif", "symbole même du peuple insurgé", la référence au Carrousel n'étant censément explicable que par les cinquante morts du massacre du Carrousel<sup>28</sup>.

Pourtant, toutes ces traductions problématiques, cet allégorisme incertain partent d'une préoccupation légitime, et que le *Baudelaire en 1848* de J. Mouquet et W. T. Bandy avait déjà manifestée, à sa manière. On peut en tout cas y voir une résurgence des préoccupations historiennes que l'ancienne "modernité" des années 60 et 70 avait tendu à occulter, et à côté de ce savoir biographique que la "microhistoire" de R. Poggenburg, et la somme magistrale de Claude

<sup>26</sup> Voir *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979, et le livre précité de J. Culler, p. 214, 257 à 260. On notera que, dans *The Limits of Narrative* (Cambridge University Press, 1986, p. 8 à 18), Nathaniel Wing a aussi proposé une interprétation "ouverte" de l'allégorie baudelairienne, et que de son côté Barbara Johnson a tenté, à sa manière, de problématiser, dans ses *Défigurations du langage poétique* (Flammarion, 1979), la question du sens des poèmes en prose.

<sup>27</sup> Respectivement, p. XII, 254-255, 297, 285, 216, 317.

<sup>28</sup> Respectivement, p. 67, 48, 381, 122-123.

Pichois et Jean Ziegler synthétisaient dès 1987<sup>29</sup>, une redécouverte relative du potentiel “explicatif” que le savoir historique peut contenir. Histoire littéraire, mais aussi sociale, politique, culturelle au sens le plus large qui soit: mais les acquis de cette critique historique et socio-politique sont surtout notables dans la façon dont nous sont proposés ce que Burton appelle des “contextual and intertextual insights”<sup>30</sup>. On rappellera l’investigation passionnante du rapport entre certains textes et la chanson, la poésie de Baudelaire étant “contextualisée” en rapport avec les sociétés chantantes si abondantes au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: dans le “lariflafla” de deux versions d’*Une gravure fantastique*, Burton propose de retrouver le souvenir d’un public de *gouguettiers*<sup>31</sup>. Il rejoint ainsi les analyses pertinentes de Graham Robb, dans son grand livre de “contextualisation”, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française*<sup>32</sup>, notamment sur le caractère populaire et “oppositionnel” de la chanson – autre éclairage sur cette dimension “oppositionnelle” de l’oeuvre de Baudelaire que Ross Chambers a bien mise en lumière d’une autre façon<sup>33</sup>. C’est aussi net dans la façon dont est démontrée l’existence d’un “discours du vin”, “contexte” sans lequel la signification de la poésie du vin est mal perçue. A la fois “historical context” et source d’“intertextual material” comme le veut Burton, la période 1849-1851 paraît essentielle à l’intelligence d’aspects importants des *Fleurs* – et de ce point de vue, sa position, plus attentive à la lecture des historiens qu’à celle de Marx, paraît aussi plus nuancée que celle de Dolf Oehler, auquel on doit tout de même, par exemple, une excellente mise en perspective du mythe de Caïn et d’Abel à partir de textes de Proudhon, de Blanqui, d’Esquirois, d’Hippolyte Castille<sup>34</sup>. Et il convient de rappeler que Georges Blin, dans une série de cours mémorables au Collège de France, en 1965-1966, avait esquissé une recherche comparable sur le contexte/intertexte de *L’Invitation au voyage*<sup>35</sup>.

Restitution non plus seulement de l’arrière-plan historique ou politico-idéologique (on pensera encore à la façon dont Graham Robb

<sup>29</sup> Charles Baudelaire. *Une microhistoire. Chronologie baudelairienne*, Corti, 1987; Baudelaire, Julliard, 1987.

<sup>30</sup> Ouvr. cité, p. 186.

<sup>31</sup> Ouvr. cité, p. 214.

<sup>32</sup> Aubier, 1993, ch. 12.

<sup>33</sup> *Mélancolie et opposition: les débuts du modernisme en France*, Corti, 1987.

<sup>34</sup> *Le Spleen contre l’oubli*, ouvr. cité, p. 78-79.

<sup>35</sup> Voir son article de la *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1967, et l’*Annuaire du Collège de France*, résumés des cours des années 1965 à 1967; voir aussi, pour l’année 1967-1968, l’examen des relations de Baudelaire avec l’hermétisme du Second Empire.

articule poésie et socialisme à propos des “correspondances”, au chapitre 7 de son livre), mais *restitutio*, au sens où l’entend la tradition philologique, et reconstitution de ce qu’on a pu appeler la “biographie de l’oeuvre”: il est caractéristique que Burton ait consacré une partie remarquable de son livre à la succession des états différents du *Vin des chiffonniers* et ait cherché à interpréter les variantes ou variations qui surgissent. Mais dans cette perspective, il convient surtout de rappeler les travaux de Felix Leakey et de Claude Pichois: travaux qui ont abouti aux grandes éditions que l’on sait, chez Corti (1968) puis dans la Bibliothèque de la Pléiade (1975-1976), mais aussi *Collected Essays* de Felix Leakey, où se rassemblent, après avoir longtemps été des *dissecta membra*, les diverses études où est scrutée aussi bien la “chronologie des *Fleurs du Mal*” que l’évolution des “esthétiques” successives de Baudelaire, ou celle (en sept versions) d’un texte particulier, *Les Sept Vieillards* (cette dernière étude en collaboration avec Claude Pichois). Contribuant à replacer – comme le fait aussi, à sa façon, Graham Robb – la poésie de Baudelaire plutôt dans la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, de tels travaux contribuent aussi à défaire l’apparente unité du recueil, à rendre plus sensibles les sauts qualitatifs et les discordances qui le travaillent en profondeur.

On peut dire qu’ainsi, à partir du souci le plus traditionnel qui soit, historique et philologique, de tels travaux, au-delà de l’établissement du texte, tendent aussi à le déstabiliser, et d’une façon moins douteusement acrobatique que l’élégante sophistique de la “déconstruction”. Par un singulier paradoxe, le scrupule philologique et le souci d’acribie historique et chronologique pourraient bien conduire, au-delà du repérage précis de ce que Claude Pichois a appelé la “difficulté créatrice” de Baudelaire, à poser le socle d’une problématisation de la notion d’oeuvre, et du sens ou des sens qu’il conviendrait de prêter aux *Fleurs*: montrer comment l’oeuvre s’est lentement, difficileusement constituée, sédimentée revient au fond à insister sur ses caractéristiques de *work in progress*, ses contradictions internes, les tensions instables de son rapport avec l’ “idéologie” (socialisme, hermétisme, catholicisme, par exemple): bref, un texte qui “n’existe pas”, comme diraient les généticiens, et un texte “littéraire” et “moderne” en cela qu’il déjoue les tentation de ce que Bakhtine appelle le discours “monologique”, texte qu’on aimerait qualifier d’ “hétérologique”, sans que jamais y apparaisse cette homéostasie du sens que serait une synthèse définitive, sans que jamais puisse s’y arrêter une signification univoque, mise *aux arrêts de rigueur*. C’est cette ambiguïté principielle et active, qui va bien au-delà des laborieuses “polysémies” ou “allégories” des exégètes, dont la philologie et la

critique historique permettent de définir les contours et les conditions d'existence. "Primauté de la philologie": ce titre d'une conférence de Claude Pichois nous rappelle cette leçon sévère et exigeante: c'est parce qu'il y a d'abord primauté et préséance de l' "éclaircissement" sur l' "interprétation" que l'interprétation est possible, et souhaitable, et sans doute sans fin assignable. Les avatars des études baudelairiennes nous en fournissent des exemples éclatants.

Jacques DUPONT

## Baudelaire et l'Internet

Pour nous, qui nous sommes posés, comme des araignées intelligentes, sur l'immense réseau du Centre W. T. Bandy, l'Internet n'a rien d'effrayant. Une partie du Centre Baudelaire a été informatisée dès le début des années 1980. C'était l'un des premiers grands centres de recherche que l'on pouvait consulter à distance.

Je n'ai donc pas besoin de souligner les avantages que présente l'Internet. S'il est vrai, comme Baudelaire l'affirme dans "La Solitude", que "Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre", l'Internet devrait représenter une amélioration de la condition humaine. Nous ne sommes plus, en principe, les esclaves des heures d'ouverture ni des moyens de transport. Pour citer un autre poème en prose, "Les Projets": "Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement?"

Il serait tout aussi inutile de prendre position pour ou contre l'Internet. Ceux qui le rendent responsable d'une banalisation des sciences humaines ont tendance à employer des arguments dont la banalité ne doit rien aux ordinateurs... Il s'agit simplement de mieux connaître l'Internet, afin d'en tirer profit, et non d'en regretter futillement l'existence.

Regardons de plus près ce tapis magique.

Il existe en ce moment sur l'Internet à peu près 50 millions de pages, dont la moitié proviennent de l'Amérique du Nord. Soixante-cinq pour cent de ces pages sont "publiques" et peuvent donc être consultées par tout le monde. ("Tout le monde", dans ce contexte, veut dire 1% de la population du globe<sup>1</sup>.) 27% sont "inactives": elles ne contiennent plus de renseignements utilisables. On peut les comparer à des livres dont il ne subsiste que les couvertures. Car, dans l'immense métropole de l'Internet, il n'y a pas encore d'éboueurs pour vider les poubelles.

74% de ces pages sont en anglais. Viennent ensuite, selon les statistiques de la OCLC, l'allemand, le japonais, l'espagnol, le suédois, le néerlandais, le français et l'italien<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> John Keane, "The Humbling of the Intellectuals. Public Life in the Era of Communicative Abundance", *The Times Literary Supplement*, 28 août 1998, p. 14-16. Voir p. 14.

<sup>2</sup> OCLC Newsletter, novembre-décembre 1997, p. 19-20.



Des pages en anglais, 11% seulement font partie de bases de données, par exemple des textes littéraires – souvent des anthologies – des bibliographies, des catalogues de bibliothèques et d'éditeurs, etc. Pourtant, personne n'a pu calculer la quantité d'information susceptible d'intéresser des chercheurs sérieux. Dans ce domaine, la précision est impossible. L'Internet est toujours en train de changer et de s'agrandir. Il existe déjà des historiens de l'Internet qui sont inévitablement partielles. Pour enregistrer tout ce qu'il y a sur l'Internet à un moment donné, il faudrait plusieurs semaines. Ce serait un travail de Sisyphe. – Pire qu'un travail de Sisyphe, car la montagne ne cesse jamais de s'élever.

On peut, bien entendu, imposer des limites. En octobre 1997, en me servant d'un moteur de recherche, j'ai demandé à l'ordinateur de me montrer tout ce qui contenait le nom "Baudelaire". Après quelques secondes, l'ordinateur a donné sa réponse: "Found 7.170 matches containing Baudelaire".

En mars 1998, j'ai reformulé la même demande. Cette fois, il m'a été répondu: "Found 39.404 matches containing Baudelaire". Pour ceux que visent à l'exhaustivité, c'est décourageant. J'avoue tout de suite que je n'ai pas eu le courage de regarder tout ce que m'offrait l'ordinateur. Et pas seulement le courage. Je n'aurais jamais eu le temps d'écrire ce texte.

Une première constatation s'impose: les données ne manquent pas. La difficulté, dans l'état présent de l'Internet, c'est de trouver le genre de renseignements dont nous avons besoin. Nous disposons du plus grand recueil de documents qui ait jamais existé et qui continue de se développer. Mais, comme l'a fait remarquer Arthur C. Clarke: "Getting information from the Internet is like trying to fill a glass with water from the Niagara Falls".

Autrefois, le chercheur le plus adroit était celui qui savait amasser le plus grand nombre de renseignements sur un sujet donné. Maintenant, face au Niagara, c'est celui qui sait se protéger du déluge, qui sait trier, choisir, *éliminer* le plus grand nombre de renseignements. Ce travail, en somme, ressemble moins à celui du fonctionnaire qu'à celui du poète. L'Internet figure ce "grand magasin d'images" qu'est l'univers, selon Baudelaire. Et le vertige que nous ressentons devant ce déluge, c'est celui que Baudelaire évoque dans le *Salon de 1859*, où l'artiste se voit menacé par l' "émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue."

La peur panique qui est celle de Baudelaire (ou de son personnage) devant l'immense agitation de la vie moderne, devant les "villes énormes" et le "croisement de leurs innombrables rapports",

c'est aussi la nôtre devant l'égalité absolue de l'Internet, où, pour citer encore une fois la dédicace du *Spleen de Paris*, "tout [...] est à la fois tête et queue". L'Internet, comme les poèmes en prose de Baudelaire, imite les conditions historiques dans lesquelles il s'est produit: "nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine".

Il existe une autre ressemblance entre le chercheur moderne et le poète de la grand'ville: ce recours à des constructions théoriques qui, dans *Le Peintre de la vie moderne*, masquent l'élaboration subreptice d'un monde simple et compréhensible. Il est possible que ce qui fait l'attrait des derniers grands textes esthétiques de Baudelaire, ce n'est pas leur caractère subversif, antisocial, mais l'impulsion profondément conservatrice qui veut imposer une hiérarchie à l'"émeute de détails". Certaines théories littéraires constituent une réaction défensive à l'*information explosion* dont l'Internet est l'exemple le plus récent et le plus spectaculaire.

La théorie de la modernité que Baudelaire élabore dans *Le Peintre de la vie moderne* finit par se dissoudre devant la réalité "toujours instable et fugitive" qu'il retrouve dans les dessins de Constantin Guys. Il en vient même à louer le réalisme sténographique de Guys, sa facilité à reproduire ce qu'il a vu. Il a rassemblé, selon Baudelaire, des "archives", des "documents", des "annales"; il a apporté à "l'immense dictionnaire de la vie moderne" des tableaux, "décalqués sur la vie elle-même".

On peut voir dans cet essai – et dans ses contradictions – l'un des premiers efforts pour concilier la pensée systématique avec la réalité moderne. Baudelaire, après tout, a été l'un des premiers témoins, dans un Paris encore médiéval, de ce phénomène inquiétant de la reproduction illimitée: ce sinistre vieillard qui se multiplie dans les "Tableaux parisiens".

Revenons à des choses concrètes.

A ceux qui se sont plongés dans l'Internet, on pose souvent la question que l'on pose aux voyageurs de Baudelaire: "Dites, qu'avez-vous vu?" Or, après avoir passé des journées à lutter avec l'ordinateur, on est tenté de répondre comme les voyageurs de Baudelaire:

[...] malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,  
Nous nous commes souvent ennuyés, comme ici.

Je citerai plus loin des exemples de ce que l'Internet peut offrir aux baudelairiens. Pour l'instant, je voudrais seulement indiquer quelques traits pour donner une idée plus nette de ces archives flottantes.

On remarque surtout une certaine trivialité: des citations isolées, quelques poèmes choisis, des remarques sans intérêt: "The relationship that Edgar Allan Poe and Charles Pierre Baudelaire have is definitely one of interest<sup>3</sup>." Ceux qui s'intéressent à la fortune pédagogique de Baudelaire peuvent consulter, par exemple, de très nombreux exposés sur son oeuvre réalisés par les élèves du Lycée Baudelaire<sup>4</sup>.

Parfois, ces banalités peuvent être amusantes, sans être d'une grande valeur intellectuelle. Quelque part dans le Nouveau-Mexique, par exemple, il existe une famille qui se passionne pour Baudelaire: "BAUDELAIRE'S HOMEPAGE. Ins't [*sic*] my family GREAT? I get to have my own web page and I am the family cat<sup>5</sup>!" Ce chat, sans aucun doute sédentaire, s'appelle, bien entendu, Baudelaire.

Deuxièmement, on note que, très souvent, les textes sont mal cités et que ces erreurs peuvent se répéter d'une page à l'autre, même d'un continent à l'autre. L'Internet facilite le transfert de documents, mais il facilite aussi le transfert de documents défectueux. La technologie a créé une nouvelle tradition orale. Il serait intéressant d'étudier un jour ces déformations qui jouent un rôle important dans la réception des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*.

Même si certains textes que l'on trouve sur l'Internet sont fiables, on ne peut jamais être certain qu'un texte donné restera inchangé d'un jour à l'autre. D'ailleurs, il existe toujours la possibilité que le texte que je consulte à partir d'Oxford ne soit pas tout à fait identique au texte qui apparaît sur l'écran d'un chercheur se trouvant à Paris ou à Nashville. Les textes sont encodés et leur présentation sur l'écran dépend de l'utilisateur. Le fait que ces textes ne portent presque jamais de date rend encore plus difficile la vérification.

On peut évidemment contrôler ces données en se reportant à des sources plus sûres. Mais il est question ici, non seulement des inconvénients inhérents à l'Internet, mais aussi d'habitudes de travail. On a inventé pour ce genre de recherche un mot horrible: *infotainment* – "information" et "entertainment": la quête de renseignements qui est en même temps une forme de divertissement.

<sup>3</sup> <http://www.nadn.navy.mil/EnglishDept/poeperplex/baudp.htm>

<sup>4</sup> <http://www.cur-archamps.fr/edres74/lycees/lycrabau/exposes/demarche.htm>

<sup>5</sup> <http://webz.com/Rodriguez/page7.html>

En effet, j'ai été surpris de voir des chercheurs de bonne réputation s'engager dans de longues discussions sur l'écran à propos de questions historiques ou textuelles qui ont été depuis longtemps résolues dans des éditions critiques.

Baudelaire, lui, aurait sans doute parlé à ce propos d'un pacte satanique, comparable à celui qu'implique, selon lui, le commerce. Je cite *Mon coeur mis à nu*:

Le commerce est, par son essence, *satanique*.

– Le commerce, c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu: *Rends-moi plus que je ne te donne*.

La différence, c'est qu'il ne s'agit pas, pour nous, de l'argent mais du temps. L'Internet nous permet d'entreprendre des recherches qui, autrefois, auraient été le travail de toute une vie. Malheureusement, il nous offre aussi de multiples possibilités de gaspiller notre temps. L'Internet, on le sait maintenant, est une sorte de drogue, comme le jeu. On peut s'adonner à l'Internet, mais il est rare que l'on s'adonne de la même manière aux ouvrages de référence.

Il ne serait peut-être pas inutile de se demander ce que Baudelaire aurait pensé de l'Internet.

Baudelaire a vu une innovation comparable par l'influence qu'elle a exercée sur la société comme par l'enthousiasme qu'elle a soulevé. Je cite le deuxième chapitre du *Salon de 1859*:

[...] une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. [...] A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur la métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil.

Baudelaire évoque ensuite l'un des premiers emplois commerciaux de la photographie:

Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. [...] Et qu'on ne dise pas que les enfants qui reviennent de l'école prenaient seuls le plaisir à ces sottises; elles furent l'engouement de tout le monde.

S'il avait connu l'Internet, Baudelaire aurait sans doute souligné le fait que les lunettes ne changent rien au cerveau, que cette invention sert

tout simplement à multiplier la bêtise humaine. Au mieux, cet "engouement" représente ce qu'il appelle, dans *Les Paradis artificiels*, "une dépravation du sens de l'infini". Par sa forme, l'Internet ressemble en effet à Dieu: un être dont le centre est partout et dont la circonférence n'est nulle part. Et ceux qui passent leurs nuits, pâlisent à la clarté de l'écran – cette "lucarne de l'infini" –, ne ressemblent-ils pas aux moines du Moyen Age?

Pour en finir avec ces observations morales: Baudelaire n'aurait pas été surpris d'apprendre que, dans une liste des dix mots les plus souvent demandés à l'Internet, on trouve sept fois des mots comme "pornography", "sex", etc. C'est exactement ce que Baudelaire a constaté: "L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le coeur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire".

On peut donc compléter ainsi la réponse que les voyageurs de Baudelaire donnent à ceux qui sont restés au port: "Nous avons vu partout [...] / Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché".

Nous savons pourtant que ce Baudelaire réactionnaire co-existe avec le poète de la modernité. A force de vouloir rendre Baudelaire logique, on oublie qu'il a quand même reconnu, dans *Quelques caricaturistes français*, les possibilités esthétiques de la photographie: il a évoqué par exemple "le charme cruel et surprenant du daguerréotype".

Il en a reconnu également la valeur pratique. Je cite encore une fois le *Salon de 1859* où l'on voit se dessiner le futur Centre Baudelaire:

Qu'elle [la photographie] enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, [...]; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.

Pour terminer, voici quelques poissons pêchés dans cet immense réservoir.

1. "The Baudelaire Page". Cette page, qui veut devenir "une ressource pour l'étude de la vie et de l'oeuvre de Charles P.

Baudelaire”, ne contient qu’une reproduction du portrait de Baudelaire par Émile Deroy et une peinture murale – les lettres formant le nom de Baudelaire – que l’on trouve à côté de la fameuse City Lights Bookstore à San Francisco<sup>6</sup>.

2. Une autre “Baudelaire Page”. On accède à “l’univers fantastique de Baudelaire” en passant par son tombeau. Cet au-delà comporte quelques remarques sur la vie, l’oeuvre et les “peurs” de Baudelaire, avec une bibliographie minuscule<sup>7</sup>.

3. Pour rester au cimetière: le “Dracula Website”, pour les amateurs de vampires. “Click here to read the great poem *Le Vampire* by Charles Baudalaire” (*sic*)<sup>8</sup>.

4. Cleo Gethsemane, “artiste affamée”, se trouverait normalement au cimetière, elle aussi, étant “l’enfant illégitime de Charles Baudelaire”: “She claims not to remember most of her life, which is probably true, as the “art” which she practices leaves little room for a mind”<sup>9</sup>.

5. “Baudelaire’s Drunk”: c’est une sorte de cérémonie organisée autour du poème en prose, “Enivrez-vous”. Il s’agit de dessiner une horloge sur du papier, de citer les dernières phrase du poème, ensuite d’imiter les symptômes d’une ivresse (c’est une cérémonie assez chaste) et de barbouiller le dessin avec de l’encre. “Enfin, attacher le papier près d’une horloge que vous regardez souvent afin de rappeler à l’horloge que vous avez remporté une victoire sur le Temps”<sup>10</sup>.

6. Autre thème baudelairien: le maquillage. “Du Midi de la France, nous vous présentons Baudelaire, créé par un maître-savonnier”. Je n’ai pas trouvé de lien précis entre Baudelaire et ces cosmétiques – sauf peut-être “milk and honey”, qui évoque sans doute “L’Invitation au voyage” – mais j’ai été agréablement surpris de noter

<sup>6</sup> <http://www.rmplc.co.uk/eduweb/sites/wcomp/baud1.html>

<sup>7</sup> <http://wwwperso.hol.fr/-wbutelet>

<sup>8</sup> <http://www.geocities.com/Area51/Chamber/2790/homeengl.htm>

<sup>9</sup> <http://www.toreadors.com/tor/character/cleo.html>

<sup>10</sup> <http://www.crl.com/-tzimon/Workings/baudelaire.html>

que, selon ce texte, "Baudelaire est aimé de certains membres de la famille royale britannique"<sup>11</sup>.

7. De l'agréable à l'utile: un plan qui permet de retrouver l'hôtel Baudelaire-Opéra, bien connu de certains d'entre nous, où Baudelaire a passé quelques jours en 1854<sup>12</sup>.

8. "Burgundy Hotel, 8, rue Duphot": "famous for having accommodated regularly the French poet Charles Baudelaire". C'est la première fois que le nom de Baudelaire est associé au Burgundy Hotel<sup>13</sup>...

9. L'Internet a aussi une valeur pédagogique: "Help with Baudelaire and Proust!" "I have to do a paper comparing the depiction of consciousness in Baudelaire's "Paris Spleen" and Proust's "Swann's Way". I would appreciate any help or suggestions"<sup>14</sup>.

10. Cet étudiant aurait pu emprunter un texte à l'un des nombreux "essay banks": des supermarchés académiques où l'on trouve des *papers* sur presque tous les sujets. Ainsi, un essai de quatre pages sur "Baudelaire's 'La Chevelure': Aspects of Intoxication"<sup>15</sup>.

11. Encore plus utile: un recueil de citations inspirantes. "Great quotes to inspire, empower and motivate you to live the life of dreams and become the person you've always wanted to be!" Dans ce contexte, je ne trouve rien de mieux que la citation pour "Evil", tiré du onzième chapitre du *Peintre de la vie moderne*, "Éloge du maquillage": "Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art"<sup>16</sup>.

L'Internet est un outil qui, étant donné certaines améliorations, facilitera énormément la recherche. C'est la tâche des bibliothécaires de nous guider vers les régions les plus fertiles de ce nouveau pays.

---

<sup>11</sup> <http://www.beautycafe.com/baudelai.htm>

<sup>12</sup> <http://www.123france.com/europe/france/paris/hotels/plbaudus.htm>

<sup>13</sup> <http://www.geocities.com/Paris/Metro/6031/index.html>

<sup>14</sup> <http://redfrog.norconnect.no/-poems/wwwboard/messages/868.html>

<sup>15</sup> <http://www.york.ac.uk/student/su/essaybank/english/baudelaire.htm>

<sup>16</sup> [http://www.cybernation.com/victo...rs/quotes\\_baudelaire\\_charles.html](http://www.cybernation.com/victo...rs/quotes_baudelaire_charles.html)

Selon quelques enthousiastes, les livres ne tarderont pas à tomber en poussière devant le soleil de l'Internet.

Il est vrai que le livre présente certains désavantages: il est parfois difficile de repérer un passage; les livres occupent plus de place que leurs équivalents électroniques; même avec le fax et le scanner, les livres voyagent beaucoup moins facilement.

Certains prétendent même que les livres sont plus difficiles à conserver que, par exemple, des disques. Au contraire, les archives électroniques sont déjà en train de se désagréger bien plus rapidement que des livres.

L'Internet, en fait, me semble l'un des meilleurs arguments en faveur du livre – non seulement à cause de sa forme matérielle. Devant ce déluge d'information suspecte, le livre comporte une certaine garantie. Le fait même que le livre a été publié indique, normalement, que le texte a été vu et revu par plus d'une personne.

Devant les erreurs que prolifèrent sur l'Internet, on apprécie plus que jamais la valeur d'éditions critiques fiables, dont Claude Pichois nous a donné plusieurs exemples éclatants.

D'ailleurs, les centres de recherche comme le Centre Baudelaire, où les données sont sujettes à quelque vérification, deviendront (ils le sont déjà) les Grand Central Station où l'on pourra s'orienter avant de traverser les forêts vierges de ce Nouveau Monde.

Graham ROBB



## Pour une lecture excentrique du *Spleen de Paris* de Baudelaire

Dès la première phrase du *Spleen de Paris* se déclare l'énigme<sup>1</sup>. Elle va traverser le livre et nourrir un métalangage passionné. Les fenêtres fermées<sup>2</sup>, les veuves des jardins publics inspirent d' "avidés conjectures"<sup>3</sup>. L' "insultant hiéroglyphe" du *Crépuscule du soir* donne la mesure affective de ce qui pouvait n'être qu'un jeu. Mais c'est dans *Chacun sa chimère* que la pulsion énigmatique trouve son expression la plus originale, et sans doute la plus baudelairienne, par son acuité mais aussi, paradoxalement, son pouvoir de convoquer l'ennui et de s'y perdre: "pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère; mais bientôt l'irrésistible indifférence s'abattit sur moi".

La dédicace du recueil promet une "tortueuse fantaisie". Tel est certes le credo du flâneur. Cependant "les feux de la fantaisie ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit"<sup>4</sup>. Dans un univers décentré et dans un genre, le poème en prose, qui ne l'est pas moins, le tortueux c'est aussi la "logique de l'absurde", interdite au "raisonneur"<sup>5</sup>. Ce sera donc aussi l'art et la manière de reprendre au "sobre et naïf homme de bien"<sup>6</sup> un genre volontiers perçu par ce dernier comme une revanche du bon sens sur l'élucubration ou, pire encore, comme un geste "fraternitaire"<sup>7</sup>. Cette étude reposera sur un

---

<sup>1</sup> *L'Étranger*: " 'Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ?' "

<sup>2</sup> *Les Fenêtres*: "Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle".

<sup>3</sup> *Les Veuves*: "C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures".

<sup>4</sup> *Le Crépuscule du soir*: "[...] ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit".

<sup>5</sup> *Les Dons des Fées*: " 'Mais plaire comment ? plaire... ? plaire pourquoi ?' demanda le petit boutiquier, qui était sans doute un de ces raisonneurs si communs, incapable de s'élever jusqu'à la logique de l'Absurde".

<sup>6</sup> *Épigramme pour un livre condamné (Les Fleurs du Mal)*:

Lecteur paisible et bucolique,	Si tu n'as fait ta rhétorique
Sobre et naïf homme de bien,	Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ce livre saturnien,	Jette ! tu n'y comprendrais rien
Orgiaque et mélancolique.	[...]

<sup>7</sup> *La Solitude*: " 'Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre', dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans

phénomène: la tendance d'un texte déjà énigmatique à se *re-saisir*, et de façon parfois *retorse*. Sur un postulat: il ne sera pas inutile, ni sacrilège, de prendre la dédicace au mot: à livre tortueux, lecture de même. Enfin sur leur corollaire: la nécessité d'une vigilance lectorielle accrue, allant jusqu'au dépistage *préemptif* du signe énigmatique, et au prix d'un sursis de la démarche heuristique.

Sous l'effet d'un dandysme incommodé par le choix *prosaïque*, le livre se donne à regret. La pièce VIII (*Le Chien et le Parfum*) ne laisse aucun doute à cet égard: donner au chien (le "public") du parfum (une prose, mais *poétique*) c'est encourir sa colère<sup>8</sup>. Mieux vaut offrir des "ordures choisies" et garder le parfum sous le manteau. Tel jeu de mots primaire s'adressera donc expressément au "raisonneur". "Joueur généreux" et suprême dandy, Satan se déclare "*bon diable*" – en italique dans le texte, c'est dire l'estime vouée au décrypteur, et d'ajouter: "pour me servir d'une de vos locutions vulgaires". Voilà l'*ordure*, déclarée. *Le Mauvais Vitrier* peut se lire comme un rébus: comment accomplir une "action d'éclat"? En cassant des vitres. Le "sobre" lecteur n'ira jamais imaginer qu'une atteinte à la propriété puisse susciter le Beau, "le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre". Comme le texte à clef, si prisé du bourgeois, *Le Spleen de Paris* cultive l'abréviation patronymique, mais sans la moindre nuance: priant le Ciel de lui prouver qu'il n'est pas le "*dernier des hommes*" (nous soulignons), le narrateur d'*À une heure du matin* songe avec épouvante à ce détestable plumitif qui s'appelle "*Z*". Enfin, "pour faire épanouir la rate du vulgaire"<sup>9</sup> le livre chahute l'anthroponymie classique. C'est la mode. La courtisane d'Offenbach s'appelle "Metella" (*La Vie parisienne*), comme plus tard le gommeux de Christiné se nommera "Ardimédon" (dans l'opérette *Phiphi – alias Phidias!*). Dans *Portraits de maîtresses*, un des viveurs déplore "l'irritante médiocrité", "*l'énervante sottise*" (nous soulignons) de la femme". Evoquant son ancienne maîtresse, il trouvera l'anto[paro]nomase adéquate: une "Minerve" (*m'énerve!*). Mais ici le *vrai* jeu de mots, sélectif, philologique, *passéiste*, validé par l'intratexte, ravive le sens ancien du verbe "énerver". "Affamée de

---

le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle".

<sup>8</sup> "Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies".

<sup>9</sup> *La Muse vénale (Les Fleurs du Mal)*.

force idéale”, cette Minerve-là harcèle son amant: “vous n’êtes pas un homme”, “ah si j’étais un homme!”, au risque de lui ôter ses moyens, comme la Proserpine de *Sed non satiata* (encore un nom *malheureux*) qui voulait qu’on l’embrassât neuf fois: possible allégorie d’un public insatiable et de la monstrueuse fécondité des faiseurs de livre. De même, dans *Le Mauvais Vitrier*, le calembour élémentaire sur “action d’éclat” risque fort d’occulter la paronymie latente “verres”/ vers, qui transporte le texte dans un tout autre registre. Quand le narrateur gourmande le vitrier: “Comment? Vous n’avez pas de verres de couleur, des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, etc.”, il devient clair que le Je se dédouble et s’érige en juge de lui-même, et que le mauvais vitrier, comme *Le Mauvais Moine*, mérite le châtement, pour s’être hissé, quant à lui, jusqu’au “sixième étage” sans *oeuvre* digne de ce nom (ce qui, bien sûr, lui interdit l’accès au *septième* niveau, de mythique notoriété). Ainsi le ratissage préemptif, tout en s’attachant prioritairement aux *répétitions* – inter- et intratextuelles, phrastiques, lexicales, paragrammatiques, syllabiques, iconiques, par exemple, selon l’excellent plan de bataille dressé par Stamos Metzidakis<sup>10</sup>, devra déjouer cette stratégie qui donne à lire des indices *pour les chiens* et brouille des échos plus signifiants. Cela dit, l’évidente teneur métalinguistique des poèmes cités et de la dédicace ne nous autorise pas à statuer sur l’*intention*, ni ne nous oblige à en faire un critère déterminant. Ce qui apparaît comme une *stratégie* peut être l’effet d’une *réticence viscérale* de la poésie à sa mise en prose – qui explique jusqu’à un certain point l’échec historique du genre. Mais là n’est pas notre propos immédiat...

Si, en tout état de cause, la stratégie se définit par ses effets, nous lui reconnaitrons deux avatars, l’énigme du pauvre et l’art de piéger le naïf. *Any where out of the world* mentionne Tornéo, une obscure bourgade de Laponie, après Lisbonne, Rotterdam, Batavia; de quoi faire rater au “raisonneur” le grand virage du texte. Se croyant à Bornéo et constatant avec plaisir que le voyage suit un cap *normal* Ouest/Est, il s’apercevra trop tard qu’à la faveur d’un *lapsus oculi*, le texte vient d’entrer dans l’atlas de nulle part. Au contraire un relevé préalable des signes énigmatiques, en isolant l’insolite Tornéo, virtuel *asémantème*, fausse coquille – et le risque qu’il représente, permet de pressentir un jeu essentiel: en se substituant au B, le T dégage un signifiant, *tourner*, qui fait du toponyme un embrayeur explicite (changement de cap,

<sup>10</sup> Stamos Metzidakis. *Repetition and Semiotics, Interpreting Prose Poems*. Birmingham, Ala., Summa, 1986.

entrée dans la spirale fatidique)<sup>11</sup>. Dans *Les Bons Chiens* le leurre est plus grossier, frisant même la provocation. Au moment où le peintre gratifie le poète de son gilet, l'allusion aux "étés de la St-Martin" est de nature à réveiller chez l' "homme de bien" des échos d'hagiographie sulpicienne (Martin de Tours partage son manteau avec le pauvre) alors que le texte, salueant la beauté des "femmes mûres", flirte ici avec l'érotisme<sup>12</sup>.

Pour dire *l'essentiel* sans alerter le "raisonneur", l'énigme dispose d'un procédé éprouvé, l'indice aveuglant. Dans *Déjà!* une île apparaît aux voyageurs, et avec elle le mot "murmure", gorgé d'exotisme pulpeux, jusqu'à contenir cet adjectif "mûre" dont nous venons de parler: "il semblait que les musiques de la vie s'en détachaient en un vague murmure et que s'en exhalait une délicieuse odeur de fleurs et de fruits". Les passagers exultent. Seul le narrateur est triste, et la raison est là en évidence, comme *La Lettre volée*: après l'immensité océane la terre ferme n'est pour lui qu'un mur. Et le poème s'achève sur ce même mot *murmure*, signe triple, par synesthésie (chair mûre, voix feutrée), par son retour désenchanté, enfin par la dislocation d'une douce onomatopée en un bégaiement élégiaque. Mais pour dégager ce dernier indice, et la dialectique de la liberté, d'un lieu aussi étouffant il aura fallu se livrer à une quête préalable et *impassible* du signe énigmatique, ici l'écho syllabique, d'autant plus furtif que le mot le banalise *a priori*, étant formé par redoublement comme beaucoup d'onomatopées<sup>13</sup>. Voici donc quelques exemples pour montrer qu'un *écumage* (un *skimming*) préalable peut faciliter l'accès au texte, à son architecture, à ses harmonies, à ses isotopies discrètes; qu'il permet de mesurer la démarche de réappropriation; qu'il ouvre même des perspectives génétiques. Passons très vite sur ce dernier point: le premier mot des

<sup>11</sup> Pour une analyse plus circonstanciée, voir notre étude "Tornéo/Bornéo: changement de cap et embrayeur d'isotopie dans *Any where out of the world* de Baudelaire", dans *Moving Forward, Holding Fast: the Dynamics of Nineteenth-Century French Culture*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

<sup>12</sup> "Le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet, d'une couleur, à la fois riche et fanée, qui fait penser aux soleils d'automne, à la beauté des femmes mûres et aux étés de la Saint-Martin".

<sup>13</sup> "Enfin un rivage fut signalé; et nous vîmes, en approchant, que c'était une terre magnifique, éblouissante. Il semblait que les musiques de la vie s'en détachaient en un vague murmure, et que de ces côtes, riches en verdure de toute sorte, s'exhalait, jusqu'à plusieurs lieues, une délicieuse odeur de fleurs et de fruits. [...] Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste" – "Cependant [...] c'était une terre riche et magnifique [...] d'où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure" (*fin du poème*).

*Veuves*, c'est le nom de *Vauvenargues*<sup>14</sup>. Le double écho à l'initiale défie la statistique. On pourra raisonnablement lui concéder l'idée du texte, au nom des "correspondances": il semble bien y avoir, dans la "forêt de symboles", un coin pour les rencontres phonétiques. Ainsi, le duo animalier Sterne / Buffon oppose le *terne* au *bouffant* (le ton humble et le triomphalisme) avant même que la pièce L (*Les Bons Chiens*) ne s'y emploie<sup>15</sup>. En fait la chasse aux répétitions est particulièrement fructueuse quand le nom propre s'en mêle, surtout au plan sublexical, avec l'apparition de signifiants et le déclic du réflexe étymologique. *Le Thyrsé* oppose deux artistes, celui qui est capable de marier l'arabesque et la ligne droite, les principes masculin et féminin – Liszt, entre tous... et l' "analyste"<sup>16</sup>. L'écho syllabique suscite aussitôt l'étymologie *de fantaisie*. Par assumption du préfixe *ana*, l'analyste devient un *Liszt à rebours*. Dans une heuristique prématurée le jeu pouvait pâtir de la notoriété du patronyme, et ce aux dépens de deux lectures. La première est historique. Peu avant la sortie du poème, Brahms, les frères Grimm et d'autres manifestent contre la *nouvelle musique* et son chef de file, Liszt<sup>17</sup>. Voilà les "analystes", les ennemis de la modernité, piloriés – et sur le ton de l'anathème: "quel analyste osera [...]". La seconde est stylistique. Si l'analyste est un Liszt à rebours rien n'empêche de voir dans *Liszt* l'antonyme logique d'*analyste*, un "lyste"! Par la grâce d'un néologisme, l'antonomase en vient donc à énoncer son propre signifiant, dans l'esprit de ce que les rhétoriciens appellent une "métanalyse" (*tu es Pierre, et sur cette pierre, etc.*). On peut parler alors sans scrupule d'alchimie verbale.

Dans un livre expressément énigmatique, la chasse à l'anagramme, réputée tortueuse, se refait une vertu. Certes le dépistage à froid n'est

<sup>14</sup> "Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue".

<sup>15</sup> "Je n'ai jamais rougi [...] de mon admiration pour Buffon; mais aujourd'hui ce n'est pas l'âme de ce peintre de la nature pompeuse que j'appellerai à mon aide. Non. Bien plus volontiers je m'adresserais à Sterne". – "Fi du chien bellâtre [...]. Je chante le chien crotté, le chien pauvre".

<sup>16</sup> "Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?

Cher Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire [...], je vous salue en l'immortalité !"

<sup>17</sup> Pour plus de détails, on se reportera à notre étude "Liszt/Analyste: dimension rhétorique du jeu de mots dans *Le Thyrsé* de Baudelaire", *Buba*, hiver 1997.

possible qu'à l'instigation de l'intertexte, et le jeu verbal n'est décisif que s'il sous-tend une *correspondance*, ou une antithèse fondamentale. Par exemple, l'adjectif "laide" fournit une anagramme inespérée à "idéal", à la charnière des pièces XXXVIII (*Laquelle est la vraie?*) et XXXIX (*Un cheval de race*), comme pour appeler un débat sur l'architecture du livre<sup>18</sup>. Voilà peut-être une de ces "vertèbre[s]" – éminemment *retranchables* – dont parle la dédicace du recueil<sup>19</sup>. Dans *Le Crépuscule du soir*, l'image des "lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient" active une anagramme *in absentia* – mais étonnante: "crépuscule" / [sépulcre] qui peut se réclamer de l'inter- et de l'intratexte: "rafraîchissantes ténèbres" sort tout droit des *Fleurs du Mal*, image du linceul à l'appui ("Je vais me coucher sur le dos / Et me rouler dans vos rideaux, / Ô rafraîchissantes ténèbres!"). L'intratexte, pour sa part, propose "agonie du jour", "deuil profond de la nuit" et surtout "lugubre harmonie" et "sinistre ululation", qui convoquent et actualisent l'anagramme, l'un par métalangage, l'autre par le biais d'une assonance (elle-même authentifiée par l'onomatopée). Il offre aussi un trait de *verlan*: "foule" / "le fou", confirmé par le syntagme "hurlement, foule de cris discordants" qui conjugue les deux images<sup>20</sup>. Dans *Les Fenêtres*, un rapide aller-retour du titre à la clausule, démarche salutaire en approche d'un texte bref, révèle une charade matricielle: "Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis". Ainsi, la fenêtre *fait naître* (le poème, la "légende") et *renâître* le poète. Dans *Enivrez-vous*, la présence fantôme du signifiant *livre* dit la peur du *blocus*. L' "ivresse diminuée", c'est le livre en péril. S'énonce alors l'équation livre = libre. Ne plus être ivre c'est être stérile et "esclave", comme l'eunuque en somme.

<sup>18</sup> *Laquelle est la vraie?* : "comme un loup pris au piège, je reste attaché [...] à la fosse de l'idéal" (*fin du poème*). *Un cheval de race* (*incipit*) : "Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant !"

<sup>19</sup> "Enlevez une vertèbre, et les morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine".

<sup>20</sup> *Le Crépuscule du soir*. "Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour [...]" – "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" – "sinistre ululation" – "le premier est mort fou", etc.

Si la paronymie peut se donner de façon rhétorique (par exemple "solitude" / "multitude" dans *Les Foules*<sup>21</sup>), elle se fait parfois désirer, mais pour la bonne cause. Ainsi *Le Désir de peindre* "déchire" – et du même coup hypothèque la syntaxe du cliché "je brûle de peindre" (= peindre me brûle). Il n'en faut pas plus pour autoriser une lecture allégorique du poème<sup>22</sup>. Dans *Chacun sa chimère*, le procès de dévitalisation est décrit de façon clinique par la triple rime "gazon" / "chardon" / "charbon". Dans *Laquelle est la vraie?* le Je "reste attaché à la fosse" – et à *la fausse* (Bénédicta)<sup>23</sup>. La paronymie assume ici la "morale désagréable" promise en dédicace (l'empire des illusions). Même recherche dans la pièce XXIII (*La Solitude*) avec l'équation implicite "gazette" = "gaz"<sup>24</sup>. Au gaz de ville, signe de modernité, répond le gaz exhalé par le journalisme "jacassier", autre trait de modernité. En fait, le jeu de mots naît d'une pirouette sur le mot "esprit". Tandis que le gaz journalistique s'appauvrit par "effusion" populacière, "l'esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes". Ainsi, la cité produit deux types d'esprit: l'un boulevardier, parisien, rare; l'autre (dans les replis de la ville) hautement inflammable, créateur. Dans *Un plaisant*, la paronymie se prête à un jeu plus complexe. L'homme qui se moque de l'âne fouetté est "cruellement cravaté"<sup>25</sup>. Une quête impatiente du sens ne verra là qu'une satire du *gandin*. Le sursis heuristique donne sa chance à un lapsus révélateur, *cruellement cravaché*, qui évoque aussitôt l'intertexte: le "plaisant" traverse la "fête servile", dans la "multitude vile", soumis lui aussi au "fouet", celui "du plaisir" (*Recueillement*<sup>26</sup>).

<sup>21</sup> "Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond".

<sup>22</sup> "Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire !  
Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement [...]"

<sup>23</sup> Le jeu de mots préfigure le titre de Max Jacob, "Fausses nouvelles ! Fosses nouvelles !" (in *Le Cornet de dés*. Cité par Yves Vadé dans *Le Poème en prose et ses territoires*, Belin, 1996, p. 268).

<sup>24</sup> "Un gazetier philanthrope me dit [...] Il y a dans nos races jacassières [...] leurs effusions oratoires [...] Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre s'enflamme merveilleusement dans les solitudes".

<sup>25</sup> "C'était l'explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige [...], grouillant de cupidités et de désespoir, délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort".

"Un beau monsieur ganté, verni, cruellement cravaté et emprisonné dans des habits tout neufs, s'inclina cérémonieusement devant l'humble bête".

<sup>26</sup> Pendant que des mortels la multitude vile,

Une des clefs du poème est donc la paronymie intertextuelle *plaisant/plaisir*. Elle permet d'accéder à la *moralité* de ce qu'il sied à présent de considérer comme une fable: le plus fouetté des deux n'est pas celui qu'on pouvait croire.

Le *skimming* saura épurer *La Belle Dorothée* d'un exotisme répétitif. Le nom de Dorothée contient, sous forme de palindrome, un signifiant omniprésent dans l'oeuvre, "or". L'image du miroir vient tout de suite féconder ce hasard – et reviendra périodiquement entretenir l'effet. Qui dit palindrome dit inversion, d'où l'émergence d'une antithèse pertinente, *âge d'or /de l'or*. Le poème commence au paradis et finit sur une note sordide. Née du soleil et de la mer, Dorothée se vend à présent pour racheter sa soeur à un maître qui ne connaît de beauté que celle des "écus" (dernier mot du texte). Ce faisant, la "belle" Dorothée devient la "bonne" Dorothée, satire voilée du missionnariat (*inversion > conversion*). Cette histoire d'affranchie plus esclave que jamais va tourner à l'allégorie. L'art est un affranchissement illusoire: tel veut changer la boue en or<sup>27</sup>, le guignon fait l'inverse. Surgit alors *en cascade* la réduplication ironique des âges du progrès, de l'or saturnien à l'or vénal, par l'âge de la pierre (les pendeloques), du bronze (le hâle de Dorothée), et du fer (une marmite). Du coup le palindrome renverse les alibis esthétique, exotique, érotique. La gorge "pointue" devient une arme. L'ombrelle, cet accessoire si gentiment folklorique, jette soudain sur le visage sombre un "fard sanglant". La robe "tranche" sur la peau, violence qui, à la limite, colore de *politique* ce qui n'était qu'un plaisant paradoxe: même libre Dorothée refuse de porter chaussure; son pied va "imprimer fidèlement sa forme" sur le sable natal<sup>28</sup>.

Dans *Mademoiselle Bistouri*<sup>29</sup>, l'abréviation patronymique mobilise le regard mais son appel énigmatique est un leurre. L'"homme de bien" trouvera là les métonymies qu'il mérite. Le chirurgien anglais s'appelle W., *par excellence* dirons-nous. Mais alors,

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile [...]

<sup>27</sup> [Épilogue] des *Fleurs du Mal*: "Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or".

<sup>28</sup> Ces remarques sur *La Belle Dorothée* ont été développées lors du colloque international du C.I.E.F. (Gosier, La Guadeloupe, mai 1997), sous le titre: "*La Belle Dorothée* de Baudelaire: de l'âge d'or à l'âge de l'or".

<sup>29</sup> "Voici maintenant W., un fameux médecin anglais" – "voilà K., celui qui dénonçait au gouvernement les insurgés qu'il soignait à son hôpital".

"En voilà un homme qui aime couper, tailler et rogner !" – "Non! Non! à moins que ce ne soit pour te couper la tête! S... s... c... de s... m...!"



l'ignoble Dr K., qui dénonce les insurgés qu'il soigne, qu'est-il *par excellence*? Quelque *apatride*? Voilà l'ordure. Quant au parfum, le *skimming* aura noté, avant tout, une pléthore d'abréviations (il y a là, aussi, tout un chapelet de blasphèmes pieusement censuré) et pressenti une réflexion plus riche et plus présentable: la chirurgie de l'écriture. L'écrivain lui aussi "aime couper, tailler, rogner". On pourra invoquer Jérôme Thélot<sup>30</sup> et imputer cette rage mutilatrice à un désir profond d'aphasie. De fait, pour compléter un éventuel schéma dialectique, voilà que l'abréviation, et les points de suspension, convoquent dans le dernier alinéa leur "contraire", la majuscule dignifiante, "Seigneur" (deux fois), "Créateur" (deux fois), "Dieu", "Loi", "Maître", "Liberté", "Celui-là", etc. – comme si devait s'opérer un transfert de substance, du vil au sublime.

S'il est une répétition qui mérite le détecteur avant l'essor heuristique, c'est la synonymie *de principe*, par exemple "corde" / "ficelle" dans la pièce XXX, une histoire de pendu. Mais c'est bien une *ficelle* qui a servi, elle a même entamé la chair. Lancé sur cette piste le regard perquisiteur va vite isoler le mot "violon", en vertu de la catachrèse *corde de violon*. Or la petite victime a posé en violoniste: c'est donc l'art qui a tué – d'autant que la corde de violon aurait plutôt le calibre d'une ficelle. Ainsi, loin de subir la loi des synonymes, le texte jongle avec eux, mariant à la façon du thyrses le *grossier* (oserons-nous dire: le masculin), la corde, et le *délié*, la ficelle, féminine jusqu'en son suffixe. Chérubin ressemble à l'instrument de sa mort, une ficelle que l'adulte va promouvoir *corde* à des fins vénales, ce qui en retour discrédite l'art et le peintre pour qui l'enfant n'a jamais été qu'un *sujet*. On peut alors réinvoquer Thélot, puisque aussi bien l'artiste doit "avec de minces ciseaux chercher la corde entre les bourrelets de l'enflure pour dégager le cou", c'est-à-dire se livrer à une chirurgie tardive mais *expiatoire*<sup>31</sup>.

Le "sobre" lecteur jugera fortuites, si même il les perçoit, des homophonies que la *perquisition* préliminaire présumera signifiantes. La pièce XLV (*Le Tir et le Cimetière*) compare le but du tireur et le but de la vie, la mort. Le mot "but" survient trois fois en clausule, comme

<sup>30</sup> Thélot, J. *Baudelaire. Violence et poésie*. Gallimard, 1993.

<sup>31</sup> "Je lui ai fait porter le violon du vagabond".

"Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l'autre bras, couper la corde. Mais cela fait, tout n'était pas fini; le petit monstre s'était servi d'une ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs, et il fallait maintenant, avec de minces ciseaux, chercher la corde entre les deux bourrelets de l'enflure, pour lui dégager le cou".

une sommation: " '[...] Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivants, et vous troubleriez moins souvent le sommeil de ceux qui depuis longtemps ont mis dans le But, dans le seul vrai but de la détestable vie! ' " Or, au début du texte figure son homophone et homographe, un passé simple. Séduit par l'enseigne "À la vue du cimetière, estaminet", le flâneur "but un verre de bière en face des tombes et fuma lentement un cigare". La répétition admise, a-t-on le droit de la désamorcer? Ce serait juger *insignifiante* la première occurrence, même homonymique, d'un mot lourdement prémédité. S'agissant d'un texte bref, ce serait nier l'efficacité de la lecture. Souvenons-nous que *Le Thyrs* préconise l' "unité de but", celle précisément qui, dans *Le Tir et le Cimetière*, cautionne le jeu de mots. Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'aoriste exauce le vœu unitaire au plan harmonique, par la prolepse *hors sens* d'un mot-clé du poème. D'ailleurs, la phrase qui nous occupe offre une autre prolepse de ce type, et il s'agit encore d'un aoriste, "l'envie le prit" (le texte va utiliser "prix" comme synonyme de "but"). Mais nous ne sommes pas au bout des coïncidences (présumées). Boire une "bière" en face des "tombes" semble un acte (et un acte *de langage*) bien peu innocent. Que dire alors de l'homonymie latente "verre [ver] de bière" dans un cimetière où "la chaleur fait rage" (voir, bien sûr, *Une charogne*); et de l'emploi du verbe "fumer" alors même qu'il va s'agir de fleurs "*engraissées* par la destruction" (nous soulignons)? D'autre part, la cendre du cigare est une métaphore attendue de la néantisation du corps. Or le flâneur va "descendre" dans le cimetière – ou plutôt "l'envie le prit", comme si l'acte était dicté par un calembour. Face à ce faisceau de présomptions, il faudra peut-être admettre que le Je boit et fume sa mort, *s'administre le but* avant terme, dans une "symphonie en sourdine" (c'est dans le texte), un "bruissement" (*idem*) qui est aussi – surtout celui de la langue, et des *correspondances*.

Le ratissage n'épargnera pas les répétitions iconiques. Dans sa trivialité le calembour "Z" / "dernier des hommes" invite à passer outre. Le Z appelle sa contrepartie, qui ne peut être que le A. Litote oblige, refuser d'être le dernier revient à brigner la première place. Dans cet espoir, le Je invoque les "Âmes" de ses chers disparus. Voici l'antidote du Z, magnifié par la majuscule et le circonflexe qui prolonge le son. Promue signifiant, l'icône suscite alors la chasse à son propre écho, récompensée par la saisie d'une nouvelle antithèse, avec les circonflexes de "lâchement" et surtout de "parfait drôle": dialectique du vil et du sublime, affinée par l'idée qu'il s'agit en

somme de deux formes de *perfection* – et une secrète admiration pour la nullité triomphante. Dans le même registre iconique, le “fou”, devenu “bouffon” (VII, *Le Fou et la Vénus*), se voit *ipso facto* voué au double f, il est *affligé, affublé, coiffé de cornes*. S’impose alors l’image du bégaïement et le souvenir de l’intertexte: l’artiste s’essouffle dans la quête du Beau, “dur fléau des âmes”<sup>32</sup>.

Sous l’œil perquisiteur, le graphème peut provoquer un *miroitement étymologique*. Dans *La Soupe et les Nuages*, le narrateur rêve à la fenêtre, oublieux du dîner servi par sa compagne qui lui lance un “violent coup de poing dans le dos”. Le geste surprend, sauf que la graphie de “poing” – survivance et réminiscence de l’étymon – appelle un cliché, le *coup de poignard dans le dos*, autrement dit la traîtrise féminine, là où l’on pouvait ne voir que violence et vulgarité<sup>33</sup>. Or, dans *La Chambre double*, c’est un “coup de pioche dans l’estomac” qui marque le retour du temps. Voici donc l’homme entre deux bourreaux, le temps devant, la femme derrière. Dans la pièce XI (*La Femme sauvage et la petite maîtresse*), la graphie insolite “orang-outang” (mot composé, signe double) reflète une isotopie matricielle, l’alternance “ange” / “fange” (les deux mots sont présents dans le texte – on peut même estimer que la démarche *balancée* du primate souligne métaphoriquement l’effet optique)<sup>34</sup>. Là encore, le “raisonneur”, peu

<sup>32</sup> *Causerie (Les Fleurs du Mal)*.

<sup>33</sup> “Et il entra, but un verre de bière en face des tombes, et fuma lentement un cigare. Puis, la fantaisie le prit de descendre dans ce cimetière, dont l’herbe était si haute et si invitante, et où régnait un si riche soleil.

En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l’on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction. Un immense bruissement de vie remplissait l’air, – la vie des infiniment petits, – coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d’un tir voisin, qui éclataient comme l’explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d’une symphonie en sourdine”.

“Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivants, et vous troubleriez moins souvent le sommeil de ceux qui depuis longtemps ont mis dans le But, dans le seul vrai but de la détestable vie !” (*fin du poème*).

<sup>34</sup> “Considérons bien, je vous prie, cette solide cage de fer derrière laquelle s’agite [...], secouant les barreaux comme un orang-outang [...], ce monstre poilu dont la forme imite assez vaguement la vôtre [...] Ce monstre est un de ces animaux qu’on appelle généralement ‘mon ange !’”

“A vous voir ainsi, ma belle délicate, les pieds dans la fange et les yeux tournés vaporeusement vers le ciel [...]”...

sensible à la graphie *parce qu'il sait lire*, se voit infliger un exotisme et une violence primaires – et refuser une “tortueuse fantaisie” qui mêle allégrement la graphie, la phonétique et le sens. Du reste, le jeu sur “poing” *clignote* d'autant mieux qu'un coup d'oeil suffit, dans la plupart des éditions, pour signaler le texte comme sonnet-fantôme: deux blocs de huit et six lignes (ou, tout au moins, un rapport quantitatif entre les deux paragraphes qui est pratiquement le même qu'entre quatrains et tercets). Le coup de poing assume alors une fonction rythmique attendue à la charnière du texte, et on mesure une fois de plus le *réflexe de réappropriation*: honteux de sa prosaïcité comme d'une nudité, le *Poème en Prose* se drape, au besoin, dans la plus stricte prosodie.

Enfin, le ratissage s'intéressera à la forme primaire du chiffre, la séquence numérique, pourvu qu'elle révèle des *patterns*. Au début d'*Assommons les pauvres!* la chronotopie figure, numériquement parlant, une accélération (quinze jours, seize ou dix-sept ans, vingt-quatre heures) qui concrétise, même innocemment, la première exigence du genre bref, une mise en route rapide, parfois abrupte – et d'autant plus suspecte lors d'un contrôle préalable<sup>35</sup>. Ainsi, au début du *Miroir*, “Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace”. Mais où donc entre-t-il? Le présupposé urbain suggère un lieu promiscuitaire qui discréditerait *a priori* le jeu démocratique. Mais “entre” peut n'être qu'une didascalie: on entre en poème comme on entre en scène. Par économie langagière, le poème en prose emprunterait donc au théâtre. Ou encore à la *blague*, “entre” jouant alors le rôle du mot d'ouverture: “c'est un type qui se regarde dans la glace, etc.”<sup>36</sup>. Pour en revenir à *Assommons les pauvres!*, le syntagme “il y a seize ou dix-sept ans”, même intégré dans une séquence

<sup>35</sup> “Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans); je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures.”

<sup>36</sup> Yves Vadé remarque (*op.cit.*, pp. 188-189) que “les poèmes en prose ne fournissent qu'exceptionnellement des précisions de temps, de lieu ou de noms propres” et que “le plus souvent il suffit d'un lieu quasi abstrait quoique précis”. Vadé cite les incipits de *La Fausse Monnaie*, de *Mademoiselle Bistouri* et de *Portraits de maîtresses* (“Dans un boudoir d'hommes, c'est-à-dire dans un fumoir attenant à un élégant tripot [...]”, puis conclut: “C'est dire que, conformément à ce qui définit selon Jakobson la fonction poétique du langage, le texte n'est pas centré sur la transmission d'un événement ou d'une information, mais sur lui-même”. L'incipit d'*Un plaisant* nous semble constituer, en la matière, un exemple difficilement surpassable.

*rassurante* (15, 16, 17) et flanqué de deux chronotopes sclérosés (quinze jours, vingt-quatre heures), cache une date fatidique: 1848. "Il m'avait semblé que je sentais, confiné au fond de mon intellect, le germe obscur d'une idée supérieure". 1848 va émerger d'une chronologie évasive, d'une mémoire réticente pour livrer sa *leçon*. Cette tâche incombe à un autre *pattern*, la progression géométrique. Le narrateur saute sur le mendiant, lui poche *un oeil* et lui casse *deux dents*, l'autre lui poche les *deux yeux* et lui casse *quatre dents*. Le premier partage alors sa bourse: "Monsieur, vous êtes mon égal !" Réfutation par l'absurde du *jeu* démocratique, vrai *Joujou du pauvre*. Mais si, dans ce dernier texte, l'égalité est parfaite (*jou = jou*, note Metzidakis<sup>37</sup>), c'est qu'il s'agit de simulacre (un jouet) et d'enfants. De fait, l'homonymie avec *la joue*, métonymie de l'âge tendre, reprend l'idée reçue que tous les enfants sont également beaux. Chez les adultes d'*Assommons les pauvres!*, l'égalité se fonde sur la violence, seule façon pour elle de se proclamer *naturelle*. Ce n'est pas le moindre mérite du dépistage préventif que d'empêcher ici une lecture *optimiste* comme celle de Camille Pissarro, évoquée et vertement reprise par James A. Hiddleston<sup>38</sup>.

Cette étude a voulu ouvrir des perspectives. Elle pourrait mais ne saurait s'éterniser dans les exemples. *Le Spleen de Paris* est un livre retors, impitoyablement sélectif, qui gagne à être *saisi à froid* lors d'une pré-lecture ou plus vraisemblablement d'une pré-relecture capable de déjouer le *barrage énigmatique*, de prévenir ou de réparer les dégâts heuristiques. Il s'agit en somme de saisir les mots au vol avant qu'ils ne s'organisent (ou ne se tétanisent) en un discours trop cohérent – et ce faisant, de laisser une chance à la "logique de l'absurde"; rendant du même coup au poème en prose sa juste part de poéticité.

Jean-Claude SUSINI

<sup>37</sup> Metzidakis, *op.cit.*, p. 97.

<sup>38</sup> J. A. Hiddleston. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford, Clarendon Press, 1987.

Les Publications du Centre W. T. Bandy d'Études Baudelairiennes

## BULLETIN DE COMMANDE

Veillez me faire parvenir:

\_\_\_ exemplaire(s) du *Salon de 1845* par Charles Asselineau à \$3.00  
chacun.

\_\_\_ exemplaire(s) du *Corsaire-Satan en Silhouette* à \$8.00 chacun.

\_\_\_ exemplaire(s) du *Jeune Enchanteur: A Critical Edition* à  
\$15.00 chacun.

\_\_\_ exemplaire(s) de *La Jeunesse de Baudelaire vue par ses amis* à  
\$15.00 chacun.

J'inclus, pour les frais d'envoi, \$1.00 par exemplaire commandé (Amérique  
du Nord); \$2.00 (autres pays).

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Pays \_\_\_\_\_

Le montant de cette commande doit être adressé, soit par chèque bancaire, soit  
par mandat aux

### BAUDELAIRE CENTER PUBLICATIONS

Vanderbilt University

P.O. Box 6325, Station B

Nashville, TN 37235 U.S.A.

## LE CENTRE W. T. BANDY D'ÉTUDES BAUDELAIRIENNES

Le Centre, fondé à l'Université Vanderbilt en septembre 1968, est le seul de cette nature qui existe actuellement.

Bien qu'il possède quelques autographes et d'autres reliques, ce n'est pas un musée, mais une bibliothèque de recherches où ceux qui s'intéressent à la vie de Baudelaire et à l'interprétation de son œuvre comme à son influence ont chance de trouver, classés et répertoriés, les éléments dont ils ont besoin, à portée de leur main.

Le Centre possède d'importantes collections:

1. toutes les œuvres originales de Baudelaire;
2. les périodiques dans lesquels ont été publiés les pré-originales;
3. les réimpressions des œuvres;
4. toutes les éditions des œuvres complètes;
5. pratiquement, tous les livres publiés sur Baudelaire;
6. plusieurs milliers de volumes contenant des chapitres entiers ou des passages consacrés à Baudelaire;
7. dans des dossiers, plusieurs milliers d'articles et de coupures relatifs à Baudelaire;
8. plusieurs centaines de traductions des œuvres de Baudelaire dans toutes les langues.

Le cerveau du Centre est une bibliographie exhaustive des œuvres de Baudelaire comme des études écrites sur lui: quelque 60.000 fiches et références informatisées. Grâce à une subvention du National Endowment for the Humanities, les livres et périodiques ont été classés selon le système de la Library of Congress. Un ordinateur est à la disposition des visiteurs du Centre.

Le BULLETIN BAUDELAIRIEN, publié par le Centre, a été fondé en 1965. Les articles doivent être écrits en français.