

Bulletin Baudelairien



Peint et Gravé par Manet 4862.

Imp. A. Salmon.

Décembre 1986

Tome 21, n°3

Comité de rédaction:

MM. James S. Patty, Claude Pichois. Secrétaire: M. Robert Daniel

Directeur du Centre W. T. Bandy d'Etudes baudelairiennes: M. Claude Pichois

Comité de direction: MM. W. T. Bandy, Larry S. Crist, Luigi Monga, James S. Patty, Raymond P. Poggenburg

Publié en deux fascicules annuels et un supplément bibliographique par le Centre W. T. Bandy d'études baudelairiennes à l'Université Vanderbilt.

Veillez adresser toute correspondance au

**BULLETIN BAUDELAIRIEN
Box 6325, Station B,
Vanderbilt University
Nashville, Tennessee 37235, U.S.A.**

**Abonnement annuel: Amérique du Nord: \$7.00
 Autres continents: \$10.00**

Le montant des abonnements doit être adressé, soit par chèque bancaire, soit par mandat, au BULLETIN BAUDELAIRIEN.

BULLETIN BAUDELAIRIEN

Décembre 1986

Tome 21, n° 3

SOMMAIRE

“Le Doigt de Dieu” : Un conte inédit de de Baudelaire par Jean-François Delesalle	83
“Echanges linguistiques” par Jean Pellegrin	96
“Alphonse Karr et le <i>Salon de 1845</i> ” par Graham Robb	99

LE DOIGT DE DIEU

“Un conte inédit de Baudelaire”

“Comme preuve à l'appui de l'existence en Belgique de littérateurs de très grand mérite, je citerai une toute petite nouvelle que M. CAMILLE LEMONNIER vient de publier dans *L'Artiste*. Cette nouvelle, *Le Doigt de Dieu*, est un conte de Baudelaire demeuré inédit entre les mains de M. Arthur Stevens. La pensée de ce conte est une pure merveille, mais M. Lemonnier l'a parée de vêtements si bien choisis et si précieux que Baudelaire assurément la reconnaîtrait comme sienne.”

A la découverte de ce bref compte rendu dans un fascicule du *Livre*, la revue d'Octave Uzanne¹, ma stupeur fut grande: un inédit de Baudelaire publié depuis plus d'un siècle et resté inconnu des baudelairistes! Muni de la seule certitude que la publication devait avoir eu lieu non dans *L'Artiste* français mais dans son homonyme belge, j'ai alerté Claude Pichois qui lui-même fit appel à la diligence de Michel Brix, du Centre Nerval de Namur, pour mettre la main, à la Bibliothèque royale de Bruxelles, sur la “pure merveille”. C'est donc à l'extrême obligeance de l'un et de l'autre que je dois de pouvoir reproduire ici ce texte inconnu, publié dans le Supplément de *L'Artiste* belge du 7 février 1880 (5ème année, n° 6). Je ferai suivre cette reproduction de quelques commentaires.

UN CONTE INEDIT DE BAUDELAIRE

Nous avons la joie d'offrir à nos lecteurs une œuvre remarquable de Ch. Baudelaire, œuvre restée inédite et pour ainsi [dire²] à l'état de croquis. C'est une admirable pensée d'un très grand esprit, que Camille Lemonnier a eu le bonheur de ciseler avec art, la revêtant des formes chères à l'auteur des *Fleurs du Mal*. Ce conte tient peu de place, mais la pensée qui en forme le fond est une véritable merveille. Nous comprenons que M. Camille Lemonnier ait eu le souci de la faire connaître et de la traduire en une langue digne du maître écrivain.

La lecture de ce conte sera, nous n'en doutons pas, un régal littéraire de haute saveur pour tous ceux qui pensent et qui aiment sincèrement les lettres.

Toutes nos félicitations à M. Camille Lemonnier.

LE DOIGT DE DIEU

A ARTHUR STEVENS

Je dédie ce conte, en mémoire de Baudelaire,
Esprit trempé dans la lumière du paradis et
les limons de l'enfer. C. L.

I

Les campagnes dorment au fond des ténèbres, des effroyables ténèbres d'une nuit de décembre, et rien ne bouge encore dans la maison du paysan, ni sa femme pesamment ronflante à ses côtés, ni les berceaux d'où s'élèvent des respirations lentes, ni le chien assoupi dans sa niche, ni les bœufs anéantis dans les torpeurs de l'étable

Et tout à coup une voix clame dans le silence.

—Paysan, lève-toi, et va à la ville.

Docile, le rustre se vêt, et ses mains ont le geste lourd des gens mal réveillés. L'ombre fait autour de lui un mur solide et pourtant il voit; partout où il passe, une clarté s'épand de ses prunelles, pareille à la blancheur d'un flambeau.

—Où vas-tu? lui demande sa femme, qui sent près d'elle la couche

* L'idée de ce conte appartient à Baudelaire, qui avait souvent dit à Arthur Stevens, lors de son séjour à Bruxelles, le parti qu'il comptait en tirer. La mort n'a pas permis au Poète de réaliser l'éclatant poème qu'il rêvait. Humble est la part de l'auteur dans cette rédaction, puisqu'ici la pensée est tout. C. L.

vide.

Et il répond :

— Là où on m'attend.

Elle s'étonne et, se dressant sur son séant, elle lui demande qui l'attend.

— Je ne sais pas, dit-il, les épaules doucement remuées.

Bourruée alors, elle le gourmande de ces aigres paroles qui en d'autres temps cingleraient ses oreilles comme les crins d'un fouet.

— Les coqs n'ont chanté que dans ton cerveau, l'homme; certainement tu as mangé d'une herbe funeste. Recouche-toi à mes côtés jusqu'à ce que luise le jour.

— Non, dit-il.

Le pène joue sous ses doigts; il sort, calme, comme un homme qui va à quelque nocturne labeur; et lentement, du pas mou des somnambules, il traverse les noires épouvantes qui des urnes de la nuit s'épanchent sur les champs.

A quoi pense-t-il en sa marche obscure? A la glèbe qu'il faut remuer quand il sera rentré, au terme qui échoit dans cinq jours, aux inflexibles exigences du propriétaire; il pense à la fatalité de sa rude et monotone existence, comme il y a pensé la veille, comme il y pensera tous les jours que Dieu lui donnera; il ne songe à rien autre chose. Un vent glacé met des frissons sur sa chair: est-ce l'aube prochaine qui déjà remue les étendues ou n'est-ce toujours que la rigide palpitation de la nuit? Il ne le sait pas, et va son chemin.

Par delà son enceinte de pierre, la ville dort d'un somme stupide que ne troublent ni les lamentations de la rafale, ni le sourd retentissement de ce pas sur les dalles silencieuses. Le sépulcre ne plonge pas dans de plus sombres spirales que la cité muette dans l'enchevêtrement morne de ses carrefours.

Sans hésiter, l'homme s'engage dans le dédale des rues, avec autant d'assurance que s'il marchait sous la clarté méridienne. Et cependant personne ne lui a indiqué la route qu'il doit suivre; mais rien n'empêchera qu'il ne soit, à l'heure dite, à l'endroit où il doit être.

De détour en détour il débouche enfin sur une place découverte au bord de laquelle les maisons rangées circulairement ont l'air d'un sanhédrin de grands vieillards immobiles, et par l'autre extrémité, un inconnu vient à lui, et lui demande :

— Paysan, quelle heure est-il?

Il lève la tête du côté de la tour, qu'une masse d'ombre plus grande permet seule de reconnaître d'avec les autres maisons, comme elles noyées dans la nue fuligineuse, et par dessus l'amas roulant des

ténèbres, le noir cadran s'allume brusquement pour ses yeux d'une éclatante reverbération d'incendie.

—Il est quatre heures, répond-il.

Il lui semble qu'il a déjà vu quelque part ce noctambule passant dont il ne peut distinguer ni les yeux ni le front; mais ses traits sont inoubliablement gravés dans les moelles de son cerveau et il le reconnaîtrait entre mille.

A peine l'étranger s'est-il éloigné, le paysan reprend la route qu'il vient de parcourir, et du même pas pesant qu'il appuyait sur les pavés en arrivant, il marche à travers le labyrinthe de la nitide nécropole. C'est pour déchiffrer l'heure au cadran de la tour qu'il a fait deux lieues de chemin, et il rentre chez lui au beuglement des vaches éveillées, n'ayant vu que cet homme dont il se souviendra pour l'éternité.

I I

Une année s'écoule et la Voix se fait entendre de nouveau, dans le silence de la nuit:

—Lève-toi et va à la ville.

Et comme la première fois, esclave soumis à un mystérieux devoir, le rustre se lève; son geste épais renue l'obscurité massive que sa prunelle troue de clartés errantes, devant lui.

—Où vas-tu? lui dit sa femme entre deux bâillements.

Et il répond:

—Là où on m'attend.

Fidèle à la loi qui met en la femme une soif d'éternelle curiosité, elle s'assied sur ses reins et s'enquiert de celui qui l'attend.

Il hausse ses épaules et répond:

—Je ne sais pas.

—Vieux rêveur, s'écrie-t-elle encolérée, ton cerveau est sûrement détraqué, puisque tu prends pour la voix de Chanteclair le bruit du vent dans la cheminée. Recouche-toi dans le lit jusqu'au jour.

Les berceaux tremblent aux secousses des petits qui vagissent, et du fond de sa niche le chien, irrité par ces plaintes grêles, prolonge un rauque hurlement, tandis que, furieuse, la pluie fouctte de ses lanières le toit dont les charpentes craquent comme les vertèbres d'un lutteur sur le point de choir.

—Non, répond le paysan.

Il pousse la porte de son taudis, et marche sous l'averse glacée, courbé et se prenant corps à corps avec l'aquilon d'équinoxe. La grêle crépite sur ses os, la tourmente le secoue comme un haillon, et il songe

à sa mesure qui branle, à sa meule de foin battue du vent, à sa moitié qui geint sous les draps, tordue par les rhumatismes; et il ne songe pas à autre chose; mais cela suffirait à ramener sur ses pas un autre que lui. Il va pourtant, d'un pas mesuré et ferme, comme un qui est sûr d'arriver à son heure.

Les arbres, les échaliers, les huttes aux toits de chaume disparaissent petit à petit derrière lui, il franchit l'enceinte de la ville, et, comme en cette autre nuit, passif, il s'engage parmi les rues emplies de ténèbres. Aucune lueur ne brille dans la houle immense des ombres; mais ses pieds le portent plus victorieusement que si quelqu'un le guidait avec un falot dans sa course. Une vaste construction se dresse à la fin, pareille à de la nuit qui se serait pétrifiée, et les lampes qui font flamboyer les hautes fenêtres çà et là percées dans les murs, rendent ceux-ci plus noirs encore. Béant, un porche s'ouvre devant l'être grossier qui va servir aux desseins de Dieu, et lent, ployé sous on ne sait quelle main qui le guide, il gravit les marches d'un escalier de granit au haut duquel six gendarmes, la main sur le mousquet, dressent leurs raides statures figées.

Placide et muet, l'estivandier passe au milieu du groupe endormi et subitement il se trouve dans une salle où, sous les bras éployés d'un grand Christ, siègent des juges vêtus de noir. Les haut arceaux des voûtes s'illuminent aux reflets vacillants des lanternes qui, glissant de proche en proche, éclairent de taches tremblantes la foule, les magistrats, et là-bas, dans les funèbres pénombres où, comme un avertissement, semble régner déjà l'obscurité sans trêve des prisons, le pâle visage de l'homme qu'on va condamner.

Le silence des tombeaux s'étend sur l'immobile assemblée, et tout à coup ces paroles prononcées par le président résonnent sous les plafonds muets, avec le bruit d'une pierre croulant à travers un abîme:

—Accusé, Dieu est témoin qu'un alibi seul pourrait vous sauver. Où étiez-vous à l'heure de ce crime abominable?

Le misérable se lève de son banc et répond:

—J'étais sur la place; un paysan a passé; je lui ai demandé l'heure; il m'a répondu: "quatre heures."

—Quel est son nom?

—Je ne sais pas.

—Où habite-t-il?

—Je ne sais pas.

—Cet homme, accusé, pourriez-vous le reconnaître?

En proie aux affres de l'agonie, le désespéré, d'un geste machinal et lent, tourna la tête vers la sombre foule entassée dans le prétoire. Tout

était fini sans doute et le supplice allait être prononcé quand, tendant les deux mains avec la frénésie du naufragé qui voit flotter sur l'eau la planche de salut:

—Le voilà! cria-t-il d'une voix éperdue.

Et ce cri de l'innocent retentit par la ville comme la foudre et les clairons.

CAMILLE LEMONNIER

Le "croquis" de Baudelaire

Arthur Stevens fut, on le sait, une figure marquante parmi les relations parisiennes et surtout bruxelloises du Baudelaire des dernières années³. On ne s'étonne donc pas qu'il ait pu transmettre à Camille Lemonnier un fragment de l'héritage intellectuel du poète. Mais que lui communiqua-t-il au juste? La note de Lemonnier donne à croire qu'il s'agit seulement de souvenirs de conversations transmis oralement. Arthur Stevens avait conservé également un certain nombre de documents⁴. Est-ce donc plutôt une ébauche manuscrite qu'il aurait mise à la disposition de Lemonnier comme semble le laisser entendre le "chapeau" de *L'Artiste*? Le doute demeure.

Autre incertitude: Baudelaire se proposait-il d'écrire un conte ou un poème en prose? La note de Lemonnier qui utilise les deux termes ne permet pas de répondre. Reconnaissons toutefois que la question est probablement peu pertinente, car l'hésitation entre les formes du poème en prose et de la nouvelle est parfois avouée par Baudelaire lui-même dans ses notes relative à des œuvres à faire⁵.

Ce qui est certain, en revanche, c'est que *Le Doigt de Dieu* est un titre qui ne se rencontre dans aucune des listes de projets ni aucune des ébauches de poèmes, romans et nouvelles que nous connaissons⁶. Faut-il alors supposer que ce titre est imputable au seul Lemonnier?

On peut cependant chercher à faire quelques rapprochements entre la teneur du conte écrit par Lemonnier et certains titres notés par Baudelaire. C'est ainsi que "Condamnation à mort"⁷ semble à première vue pouvoir correspondre à notre texte. Dans

celui-ci cependant, la condamnation n'est évoquée que pour être aussitôt évitée. On observera en outre que Baudelaire, par deux fois⁸, précise qu'il songe à une condamnation qui frappe un coupable oublieux de sa faute, alors que dans *Le Doigt de Dieu* l'accusé est innocent.

Un autre titre pourrait retenir notre attention au milieu des listes de poèmes en prose à faire: "Le Rêve avertisseur (*peut-être une nouvelle*)"⁹. Ce titre se retrouve dans un liste de *Nouvelles*, tandis qu'une liste de *Romans* contient: "Le Rêve prophète"¹⁰. Mais dans *Le Doigt de Dieu* s'agit-il bien d'avertissement ou de prophétie? S'agit-il même d'un rêve?

Parmi d'autres titres auxquels on pourrait encore penser, celui de "Voix du paradis", pris en lui-même, peut paraître s'imposer. Mais la remarque qui l'accompagne: "Le hic, c'est le drame de la Révélation"¹¹, ne réclamerait-elle pas, pour être mise en relation avec notre texte, de périlleuses acrobaties d'exégèse?

Il faut donc conclure, je crois, que la publication de *L'Artiste* belge renvoie à un projet de Baudelaire dont nous n'avons, ni par le fait de cette publication, ni par ailleurs, aucune connaissance directe. Mais ce projet que nous ne pouvons que conjecturer paraît bien avoir un air de famille en commun avec d'autres qui nous sont davantage connus. Un certain nombre de titres restés en projet, "Condamnation à mort" et "Le Rêve avertisseur" déjà cités, mais aussi "Symptômes de Ruine", "La Salle des martyrs", "Les escaliers" esquissent une atmosphère qui peut nous évoquer, sans parler d'Edgar Poe, à la fois Piranèse et Kafka¹², et où *Le Doigt de Dieu* n'aurait sans doute pas été déplacé.

"Des formes chères à l'auteur des *Fleurs du Mal*"?

Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs. (Lettre de Baudelaire à sa mère, 5 mars 1866.)

"Un conte inédit de Baudelaire" signé par un autre! Certes, Camille Lemonnier reconnaît humblement dans une note qu'il en est l'auteur. Il n'y a donc pas supercherie. Mais le "chapeau" de *L'Artiste* laisse non moins clairement entendre que l'écrivain belge

s'est efforcé ici d'imiter "la voix de ce Père de l'Église littéraire" dont il avait entendu avec enthousiasme la conférence sur Théophile Gautier à Bruxelles le 11 mai 1864¹³. Le pastiche est-il aussi réussi que le prétendait le chroniqueur du *Livre* ? Instruire à fond un tel procès me semblerait une tâche un peu vaine. Je me contenterai de relever trois sortes de détails qui me paraissent faire obstacle à ce qu'on reconnaisse à la facture de ce texte un caractère véritablement "baudelairien".

Des expressions telles que "clarté méridienne" ou "nue fuligineuse" relèvent à l'évidence d'un style post-baudelairien, décadent ou symboliste. La même remarque vaut pour "le labyrinthe de la nitide nécropole", en face duquel on peut placer sans risque de confusion "les labyrinthes pierreux d'une capitale" du *Crépuscule du soir*¹⁴.

Dans l'organisation chronologique du récit, on observe une chose étrange: la première partie du conte se passe "une nuit de décembre", puis "une année s'écoule", et l'auteur nous montre alors le paysan en proie "à l'aquilon d'équinoxe"! Une telle contraction du temps ne pourrait passer pour baudelairienne qu'à la faveur d'une singulière interprétation de *Chant d'automne*: "A-dieu, vive clarté de nos étés trop courts!" ... On pourrait encore épiloguer, à propos du même passage, sur la présence de la meule de foin qui semble hors de saison, ou sur les échaliers qui paraissent curieusement alignés en hauteur sur les arbres et les toits! Faut-il donc rappeler, contre Lemonnier, l'assertion superbe: "je sais ce que j'écris, et je ne raconte que ce que j'ai vu"¹⁵?

Enfin, un détail de vocabulaire est tout à fait curieux. Pourquoi le paysan est-il appelé "l'estivandier"? Ce mot, qui désigne un ouvrier agricole saisonnier participant aux tâches (estivales) de la moisson et du battage, ne figure pas dans le corps du *Dictionnaire de la langue française* de Littré, mais seulement dans le *Supplément*, où il est donné comme appartenant spécifiquement à la langue parlée dans le Tarn-et-Garonne. Si pour aller de Lemonnier à Baudelaire il nous faut donc passer par ... Montauban, c'est que cette ville a vu naître Léon Cladel, qui s'est complaisamment proclamé disciple de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Or Camille Lemonnier était un fervent de Cladel. Il sera de ceux qui l'accueilleront chaleureusement à Bruxelles en 1883¹⁶, avant de préfacer en

1885 ses *Héros et pantins*. A la date de 1880 qui nous intéresse, il avait déjà pu lire, entre autres, *L'Homme de la Croix-aux-boeufs* (1878) . . . où le mot "estivandier" se rencontre une demi-douzaine de fois. D'autres mots de notre texte, tels que "rustre" et "glèbe", doivent probablement aussi être rapportés à une influence "cladélienne"¹⁷, mais "estivandier" nous suffira pour dire qu'on ne saurait considérer *Le Doigt de Dieu* comme baudelairien de forme qu'au prix d'un long détour et d'un considérable laxisme.

Ce texte n'en constitue pas moins un témoignage sur la fortune historique de l'art baudelairien et plus précisément sur ce que, en 1880, certains des épigones et des admirateurs de Baudelaire pouvaient considérer comme "une langue digne du maître écrivain".

"Ici la pensée est tout"

Baudelaire, Cladel, Lemonnier . . . Notre texte est le fruit d'un ménage à trois, si ce n'est davantage (on pourrait, en effet, ajouter Arthur Stevens). Et c'est bien parce qu'il s'agit d'une œuvre bâtarde qu'on doit en l'occurrence faire appel à la distinction, ailleurs si peu pertinente, de la forme et du fond. Dans la mesure où la prose de Lemonnier nous livre l'"admirable pensée d'un très grand esprit", quel contenu de pensée pouvons-nous ici extraire de son expression, et comment pouvons-nous le rattacher à ce que nous savons par ailleurs de cet esprit? C'est dans la perspective de cette interrogation que la publication faite par *L'Artiste* belge peut, je crois, se révéler véritablement intéressante pour notre connaissance de Baudelaire.

Quelle est donc l'idée de ce conte? La réponse peut être empruntée à Baudelaire lui-même: il s'agit de "la démonstration du gouvernement de Dieu"¹⁸. Et ce qui est mis en évidence, ce n'est pas tant le fait de l'action divine que la finalité de celle-ci, son caractère providentiel. Chez Balzac, *Le Doigt de Dieu*, titre de la IV^{ème} partie de *La Femme de trente ans*, c'était la justice poursuivant le crime. Ici, le doigt de Dieu dirige l'existence humaine de telle sorte qu'elle se révèle finalement comme douée de sens.

Opposant à "des curiosités niaises" les "choses qui devraient

exciter la curiosité des hommes au plus haut degré”, une note de *Mon cœur mis à nu* questionne: “Pourquoi sommes-nous ici?”¹⁹ Cette interrogation sur le sens de l’existence et de l’activité humaines est aussi bien ce qui suscite l’interpellation adressée au *Squelette laboureur*:

De ce terrain que vous fouillez,
 Manants résignés et funèbres,
 [.]
 Dites, quelle moisson étrange
 [.]
 Tirez-vous, et de quel fermier
 Avez-vous à remplir la grange?

Le laboureur qui nous occupe (celui du *Doigt de Dieu*), assuré d’être attendu sans savoir qui l’attend ni pourquoi, est semblable aux voyageurs de *Chacun sa chimère*:

Je questionnai l’un de ces hommes et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu’il n’en savait rien, ni lui, ni les autres; mais qu’évidemment ils allaient quelque part, puisqu’ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher.

Mais l’épisode final du *Doigt de Dieu* vient élucider “ce mystère” dont *Chacun sa chimère* disait encore qu’il “se dérobe à la curiosité du regard humain”. Quand il finit par découvrir qu’il est l’instrument du salut de l’innocent, on n’imagine pas que le paysan puisse conserver “la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours”. Voici que son existence, qui s’était déroulée sous le signe d’une nécessité incompréhensible, s’éclaire dans la perspective eschatologique d’une justification. Ainsi se trouve vérifié le *Calcul en faveur de Dieu*:

Rien n’existe sans but.
 Donc mon existence a un but. Quel but? Je l’ignore.
 Ce n’est donc pas moi qui l’ai marqué.
 C’est donc quelqu’un, plus savant que moi.
 Il faut donc prier ce quelqu’un de m’éclairer.²⁰

Le *Doigt de Dieu* représente cette prière comme exaucée. Mais n’est-ce que la condition humaine prise dans sa généralité

qui est ici en cause? On pourrait encore considérer le paysan du conte comme une figure emblématique du poète lui-même. L'un et l'autre sont doués en effet de cette "clairvoyance" dont il est question dans *La Voix*. Cette faculté qui permet au paysan de lire l'heure dans les ténèbres représenterait celle du poète qui "derrière les décors / De l'existence immense, [...] voit] distinctement des mondes singuliers"²¹, et qui se fait le témoin de son temps dans un livre "destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne"²². L'un et l'autre se trouvent finalement justifiés parce que, agissant en vertu d'"un décret des puissances suprêmes"²³, ils sont conduits par le "doigt de Dieu" à servir par leur témoignages la vérité et la justice.

Je désire de tout mon coeur (avec quelle sincérité, personne ne peut le savoir que moi!) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée; mais comment faire pour le croire? (Lettre de Baudelaire à sa mère, 6 mai 1861.)

L'interprétation à laquelle je me suis risqué conduit à attribuer au "dernier Baudelaire" la Foi et l'Espérance chrétiennes capables d'apaiser cette inquiétude et de satisfaire ce désir. La conclusion pourra paraître bien massive, mais il n'entre pas dans le cadre de ces remarques de chercher les raisons qu'on pourrait avoir, en partant d'autres bases, de la nuancer. Et je ne me dissimule pas le caractère hasardeux d'une reconstruction tentée à partir d'un document qui n'est que de seconde, voire de troisième main, puisque nous ne pouvons ici essayer d'apercevoir Baudelaire qu'à travers Lemonnier et Stevens. C'est donc avec une nécessaire prudence que je proposerai d'inscrire au bas du *Doigt de Dieu* la note qui accompagnait la publication de *L'Imprévu* dans *Les Epaves* :

Ici l'auteur des *Fleurs du Mal* se tourne vers la Vie Eternelle. Ça devait finir comme ça.

JEAN-FRANÇOIS DELESALLE

Notes

1. Léon Degeorge, "Correspondances étrangères. Belgique", *Le Livre, Bibliographie moderne* 10 mars 1880, p. 187.

2. Mot omis dans l'imprimé.

3. Voir la notice de Claude Pichois, *CPI*, II, p. 1035.

4. Voir les notes de Claude Pichois, *OCPI*, I, p. 1140, et II, p. 1521.

5. *OCPI*, I, p. 369.

6. *Ibid.*, p. 366-374 et p. 588-599.

7. *Ibid.*, p. 367, no 40.

8. *Ibid.*, p. 369, no 95, et p. 371, sous [A].

9. *Ibid.*, p. 369, no 83. On aura déjà pu remarquer que "Condamnation à mort" figure une fois sous le titre général *Oneirocritie*, une fois sous la rubrique "Mes rêves".

10. *Ibid.*, p. 588 et 589.

11. *Ibid.*, p. 594.

12. Ce double rapprochement a été fait notamment par Robert Kopp dans son édition critique des *Petits poèmes en prose*, Corti, 1969, p. 384, 387, 406-407.

13. Le récit que C. Lemonnier en a donné dans *La Vie belge* a été longuement cité par Maurice Kunel dans son *Baudelaire en Belgique*, Paris et Mons, Edition de la Société nouvelle, 1912, p. 23-25; nouv. éd.: Liège, Soledì, 1944, p. 32-35.

14. *Le Spleen de Paris*, XXII. L'adjectif "nitide" serait épinglé par Jacques Plowert [pseudonyme de Paul Adam, Félix Fénéon, Gustave Kahn, Jean Moréas] dans le *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Vanier, 1888), avec un exemple emprunté à Rimbaud (*Les Premières Communions*, v. 55).

15. Lettre de Baudelaire à Gervais Charpentier, 20 juin 1863, *CPI*, II, p. 307.

16. Cladel vint en Belgique pour se soigner, ... et pour être témoin au mariage de Lemonnier. Voir Judith Cladel, *La vie de Léon Cladel*, Lemerre, 1905, 134-135; voir aussi, dans le même volume, la reproduction des souvenirs d'Edmond Picard sur *Léon Cladel en Belgique*.

17. Il n'y a pas plus de "glèbe" que de "nécropole" dans *Les Fleurs du Mal* ... "Rustre(s)" ne se rencontre que dans *Le Possédé* (v. 10).

18. Cette formule est employée par Baudelaire pour définir le but qu'il entendait poursuivre avec "*La Belgique déshabillée*". Elle se trouve dans la grande lettre à Ancelle du 18 février 1866 (*CPI*, II, p. 611). C'est dans cette même lettre que Baudelaire, après avoir raillé "ce petit bêta de Deschanel [. . .] qui ne croit pas aux miracles", déclare avoir mis dans *Les Fleurs du Mal* "toute [s]a religion (travestie)".

19. *Mon Coeur mis à nu*, VIII, 13 (*OCPI*, I, p. 681).

20. *Ibid.*, III, 5 (p. 678).

21. *La Voix*, v. 16-18.

22. Annonce des *Limbes* dans *Le Magasin des familles*, juin 1850.

23. *Bénédiction*.

ECHANGES LINGUISTIQUES

Antoine Adam note, à propos du *Balcon*: "Ceci est la première apparition, dans *Les Fleurs du Mal des repentands*, ces retours de vers qui, dans le cas présent, encadrent chaque strophe . . ." ¹ Mais, dans *Le Balcon*, comme dans *Réversibilité*, *L'Irréparable*, *Mœsta et Errabunda*, *Lesbos*, *Le Monstre*, il s'agit de "strophes encadrées" ², selon l'appellation précise de Cassagne—quintils encadrés, dans tous les cas—qui n'ont rien à voir avec le *repetend*, tel que le définit Emile Lauvrière: "Il reste . . . un effet prosodique dont nous n'avons point parlé . . . c'est le *repetend*, c'est-à-dire la répétition en des vers successifs des mêmes mots avec des changements plus ou moins variés; c'est, si l'on veut, la variante systématiquement transformée en procédé prosodique . . ." ³.

Pratique fréquente chez Edgar Poe, soit par exemple ces vers de *Dreamland*:

Lakes that endlessly outspread
Their lone waters—lone and dead—
Their still waters—still and chilly

eux-mêmes repris sous la forme:

By the lakes that thus outspread
Their lone waters, lone and dead,—
Their sad waters, sad and chilly [. . .]

Ce qui correspondrait, dans l'analyse détaillée que fait Baudelaire des différents types de répétition chez Poe, au "refrain-

variante qui joue l'indolence et la distraction ... "4. Et, dans ses propres poésies, par exemple au *Flambeau vivant* ou aux *Yeux de Berthe*.

Effet exactement opposé à celui de la "strophe encadrée": elle produit un blocage⁵; le *repetend* assure un glissement.

En revanche, le *repetend* est proche du *refrain*, comme l'indique l'article de l'*Encyclopedia of Poetry and Poetics*⁶, que je me permets de traduire: "REPETEND. Mot, phrase ou vers récurrent; par extension, refrain. Dans la mesure où on le distingue du refrain, le *repetend* implique une répétition qui se produit irrégulièrement plutôt que régulièrement, —une répétition partielle plutôt que totale."

D'ailleurs Edgar Poe, qui n'utilise guère (ou pas du tout?) "*repetend*", emploie "*burden*" (dans *The Raven* et *The Rationale of Verse*), mais surtout (dans *The Philosophy of Composition*, etc.): "*refrain*" —j'allais dire: en français dans le texte ...

Comment résister au plaisir de citer, pour finir, ce pur exemple de ... "*refrain-variante*":

Je ne chante, Magny, je pleure mes ennuis:
Ou, pour le dire mieux, en pleurant je les chante,
Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante:
Voilà pourquoi, Magny, je chante jours et nuits.⁷

JEAN PELLEGRIN

Notes

1. Antoine Adam, in Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, "Classiques Garnier", 1961, p. 320.

2. Albert Cassagne, *Versification et métrique de Baudelaire*, Hachette, 1906 (Slatkine Reprints, 1972), p. 106.

3. Emile Lauvrière, *L'Œuvre d'Edgar Poe*, Alcan, 1906, p. 86.

4. Baudelaire, *Œuvres complètes*, "Bibliothèque de la Pléiade", t. II (1976), p. 336.

5. Cf. Jean Prévost, *Baudelaire*, nouv. éd. 1964, p. 273 sq.
6. *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, 1965.
7. Du Bellay, *Les Regrets*, XII ("Vu le soin ménager ...")

ALPHONSE KARR ET LE SALON DE 1845

Le premier livre signé par Baudelaire commence par une allusion qui, jusqu'aujourd'hui, est restée inexpiquée:

Nous pouvons dire au moins avec autant de justesse qu'un écrivain bien connu à propos de ses petits livres: ce que nous disons, les journaux n'oseraient l'imprimer¹.

Claude Pichois, après Jacques Crépet, a proposé, sous réserve, de reconnaître dans cet "écrivain bien connu" Fortuné Mesuré, un des auteurs des *Mystères galants des théâtres de Paris*. Dans son *Rivarol de 1842*. *Dictionnaire satirique des célébrités contemporaines*, celui-ci "se vantait d'une semblable hardiesse", note Claude Pichois, qui fait remarquer cependant que les mots "bien connu" ne s'appliqueraient à Fortuné Mesuré que par ironie².

Le sarcasme, nous le verrons, n'est pas absent des propos de Baudelaire; mais l'écrivain en question fut réellement célèbre. Il s'agit d'Alphonse Karr et de ses *Guêpes*, anecdotes et entrefilets publiés mensuellement sous la forme de "petits livres", comme le dit Baudelaire, de novembre 1839 jusqu'en janvier 1849³. En lançant sa publication, Karr a prétendu, à plusieurs reprises: "Il n'y a pas en France un seul journal qui oserait imprimer en entier dans ses colonnes le présent petit livre"⁴.

Baudelaire n'était pas le premier à mettre en doute l'intrépidité de Karr. Balzac, qui avait pourtant imité *Les Guêpes* par sa *Revue parisienne*, le présenta en 1842, dans sa *Monographie de la presse parisienne*, sous les traits caricaturaux du "Guérillero":

Depuis trois ans, un nouveau mode de publication a surgi. Le journal mensuel, plein de blancs afin d'avoir des parties innocentes, plein de personnalités, de petites anecdotes fabriquées au coin du feu, de réflexions réimprimées, a demandé vingt sous au public, une escopette à la main, et tout aussitôt dix ou douze soldats ont levé la bannière de l'in-trente-deux, en imitant l'inventeur, dont l'invention consistait à tâcher d'avoir de l'esprit tous les mois, comme les petits journaux en ont tous les jours. L'auteur du premier de ces petits livres avait pris pour épigraphe: *Je dirai toute ma pensée et serai inexorable pour les hommes comme pour les choses. – Pas un journal n'oserait publier ces lignes neuves et hardies.*

Il publia quelque chose comme ceci:

J'ai quitté Paris hier, en compagnie de Léon Gatayes, et Paris ne s'en est pas aperçu, – quoique je sois un de ceux qui protestent contre l'absurdité de notre costume, en portant un habit de velours.

[.]
 Quand le temps est sombre depuis plusieurs jours, et que les nuées tamisent de larges gouttes, c'est, n'en déplaise à M. Arago, un signe évident de pluie.

[.]
 Non, pas un journal n'aurait osé publier ces lignes aussi neuves que hardies⁵.

Pourquoi Baudelaire choisit-il à son tour de se moquer d'Alphonse Karr au début de son premier livre ? Le poète qui, en 1845 déjà, élaborait une esthétique du *neuf*, reprenait-il simplement une plaisanterie surannée ? Les *Quelques mots d'introduction* où figure cette raillerie sont datés par l'auteur du 8 mai 1845; il a donc pu lire le compte rendu du Salon qui forme une grande partie des *Guêpes* d'avril, et notamment ces appréciations peu subtiles:

M. Eugène Delacroix avait fait le cheval de Trajan lie-de-vin, il a fait celui de Muley-abd-err-Rhaman [sic] bleu chiné et de plus empaillé; j'ai vu des bas de cette couleur, mais c'est pour la première fois que je vois un cheval⁶.

Karr s'en prenait aussi aux "sectateurs" de l'artiste: "Quand M. Delacroix fait un tableau dont on ne peut pas dire du bien, on s'en sert comme prétexte pour dire du mal des autres peintres. La religion Delacroix est fort intolérante"⁷.

Karr avait en effet insulté *La Justice de Trajan* dans *Les*

Guêpes d'avril 1840:

Le tout ressemble à la procession du bœuf gras. – Trajan a particulièrement un air de garçon boucher enluminé de rouge de brique.

J'ai demandé quel mérite on trouvait à cela. – On m'a répondu: "la couleur."

Et j'ai demandé à tout le monde: qu'est-ce que la couleur ? la couleur consiste-t-elle à faire un cheval blanc lie-de-vin⁸ ?

Baudelaire se souviendra encore de ces remarques lors de l'Exposition universelle de 1855:

Ce tableau [*La Justice de Trajan*] est celui qui fut illustré jadis par les petites plaisanteries de M. Karr, l'homme au bon sens de travers, sur le cheval rose; comme s'il n'existait pas des chevaux légèrement rosés, et comme si, en tout cas, le peintre n'avait pas le droit d'en faire⁹.

Mais, en 1845, l'ironie de Baudelaire est double. Si les propos de Karr ont de quoi provoquer le sarcasme du jeune salonnier pour qui "M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes"¹⁰, il pouvait légitimement suggérer aussi par une litote que ses remarques étaient plus osées que celles de l'auteur des *Guêpes*. Dans un long "Avis aux journaux dits reproducteurs", placé en tête de la livraison des *Guêpes* qui contient le compte rendu du Salon, l'auteur de ces entrefilets que la presse n'"oserait imprimer", se plaignait des "journaux compilateurs et voleurs":

[...] je déclarai [...] que je ne ferais pas partie de [la] Société [des gens de lettres], parce qu'il ne me plaisait pas d'avoir à faire cette chasse à l'argent. Cette déclaration donna à mes ouvrages un charme tout particulier: tout le monde se prit à reproduire tout ce qui sortait de ma plume et que l'on avait pour rien, [...]. Un seul imprimeur, – M. B..., vend, tout imprimé, chaque mois, un tiers du volume des *Guêpes* à peu près à trente journaux de départements¹¹

Concluons que Baudelaire tenait non seulement à se moquer d'un ennemi de Delacroix bien connu. Il exprimait en même temps son indépendance à l'égard de la petite presse comme de ceux qui publiaient simplement sous la forme de "petits livres" des entrefilets rebattus. Ce "petit volume", avant-coureur du traité

d'esthétique qu'est le *Salon de 1846*, Baudelaire le voulait, comme disait Champfleury, "une curiosité, une excentricité, une vérité"¹²

GRAHAM ROBB

N o t e s

1. *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. II, 1976, p. 351.

2. *Ibid.*, p. 1267.

3. Pour les autres incarnations des *Guêpes*, voir la bibliographie établie par Derek Scales, dans *Alphonse Karr, sa vie et son œuvre (1808-1890)*, Genève, Droz; Paris, Minard, 1959, p. 109-110. Notons en passant que Fortuné Mesuré s'inspirait des *Guêpes* en publiant son *Hic, haec, hoc* (*ibid.*, p. 44).

4. Je cite d'après l'édition Michel Lévy des *Guêpes*, publiée en six volumes, de 1878 à 1883. Voir t. I, p. 10. Voir aussi, p. 7: "il n'y a pas UN journal dans lequel on puisse mettre vingt lignes où il n'y aurait ni bêtise, ni mauvaise foi", et, p. 9: "il n'y a pas un seul journal où on puisse dire cela"; "dans aucun journal on ne peut dire sa pensée entière". (C'est Karr qui souligne.)

5. *Œuvres complètes de Honoré de Balzac*, éd. Marcel Bouteron et Henri Longnon, Conard, 1931-1940, t. XL, p. 602-603.

6. *Les Guêpes*, t. VI, p. 30-31. Karr parle de *La Justice de Trajan* et de *Muley-Abd-err-Rahmann, sultan de Maroc, sortant de son palais de Méquinez, entouré de sa garde et de ses principaux officiers*. Pour les remarques de Baudelaire sur ce tableau, voir *Œuvres complètes*, t. II, p. 357.

7. *Les Guêpes*, t. VI, p. 31.

8. *Les Guêpes*, t. I, p. 189.

9. *Œuvres complètes*, t. II, p. 592. Voir aussi p. 632 et la note de

Claude Pichois.

10. *Ibid.*, p. 353.

11. *Les Guêpes*, t. VI, p. 17.

12. *Le Corsaire-Satan*, 27 mai 1845. Cité par W. T. Bandy, dans *Baudelaire Judged By His Contemporaries*, Columbia University, 1933, p. 13.

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, à l'œuvre, à l'influence de Baudelaire 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 préoriginaux;
- 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 de ses œuvres, dans toutes les langues.

Le cerveau du Centre est une bibliographie exhaustive des œuvres de Baudelaire comme des études écrites sur lui: quelque 50.000 fiches. Grâce à une subvention du National Endowment for the Humanities, les livres et périodiques du Centre ont été classés selon le système de la Library of Congress. Un ordinateur est à la disposition des visiteurs du Centre. Il permet de se repérer facilement dans les autres sections.

Le personnel du Centre est composé des Professeurs W. T. Bandy, James S. Patty, Claude Pichois, directeur, Raymond P. Poggenburg, et d'un assistant de recherches. Celui-ci nommé pour une année (et renouvelable), doit être un étudiant gradué qui prépare une thèse sur Baudelaire ou sur un sujet voisin. Les candidatures sont reçues au début de l'année civile, à l'adresse du Centre.

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