

Bulletin Baudelairien



Baudelaire Bulletin

Avril-décembre 2005

Tome 40, n^{os} 1-2

Comité de rédaction:

Jean-Paul Avice (Bibliothèque Historique de la ville de Paris) Rosemary
Lloyd (Indiana), Timothy Raser (Georgia), Marc Froment-Meurice
(Vanderbilt), James S. Patty (Vanderbilt), Mary Beth Raycraft
(Vanderbilt), Patricia Ward (Vanderbilt)

**Directrice du Centre W. T. Bandy d'études baudelairiennes et
d' études françaises modernes**

Patricia Ward

Directrice adjointe:

Mary Beth Raycraft

Directeurs du Centre W.T. Bandy

W.T. Bandy, 1968-1973

Raymond Poggenburg, 1973-1976, 1978-1982

Claude Pichois, 1982-1998

Membres fondateurs:

W. T. Bandy†, James S. Patty, Raymond P. Poggenburg†

Veillez adresser toute correspondance au:

BULLETIN BAUDELAIRIEN
Vanderbilt University
Box 356325, Station B
Nashville, TN 37235, USA

©2005, Vanderbilt University

Numéro anniversaire

Les poèmes en prose

Nous fêtons les 40 ans du *Bulletin baudelairien* et le 80^e anniversaire de James S. Patty, membre du comité de rédaction depuis le premier numéro. Doué d'une connaissance profonde de l'œuvre baudelairien, James S. Patty est un lecteur extraordinaire des manuscrits et des épreuves. Après sa thèse de doctorat consacrée à Baudelaire et la religion soutenue à l'Université de North Carolina, James Patty a dédié sa carrière à l'étude du dix-neuvième siècle, menant à terme, parmi de nombreux exemples, l'édition du *Jeune Enchanteur* entreprise par W.T. Bandy. Il est l'auteur de nombreux articles et de deux ouvrages importants, *Dürer in French Letters* (1989) et *Salvator Rosa in French Literature: From the Bizarre to the Sublime* (2005). Reconnaissants de sa fidélité au Centre W.T. Bandy et au *Bulletin baudelairien*, ses collaborateurs expriment à James S. Patty leur amitié et leur gratitude la plus profonde.

BULLETIN BAUDELAIRIEN

Avril-décembre 2005

Tome 40, n^{os} 1-2

SOMMAIRE

Numéro 1

RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2005	6
RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2004 (SUPPLÉMENT)	22
RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2003 (SUPPLÉMENT)	33
BAUDELAIRE ET LES NEUROSCIENCES Note bibliographique.....	41
par Patricia A. Ward et Julie A. Huntington	

Numéro 2

LE "MOI" INSAISSISSABLE DU "SPLEEN DE PARIS" par Maria Scott	51
LES LECTURES DE L'ARCHILECTEUR... READERS AND READINGS OF/IN THE <i>PETITS</i> <i>POEMES EN PROSE</i> par Sonya Stephens	67

La véritable critique des poèmes en prose baudelairiens naît, à la suite de ce qu'on appelle généralement *reader-response criticism*, avec la parution de *Défigurations du langage poétique* de Barbara Johnson en 1979. Dès lors, et quel que soit l'approche théorique, cette critique ne cesse d'interroger le rôle du lecteur. Cet article se veut à la fois un état présent de cette critique et, par les contours et l'évolution de celle-ci, une analyse des lecteurs des et dans les *Petits Poèmes en prose*. Ce qui se dévoile, c'est que ces poèmes en prose mettent en scène l'acte d'interprétation de manière à refléter et à instruire notre propre activité d'interprète. Les lectures transformatrices dans les poèmes tracent une

topographie de la réception et indique de différentes pistes de lecture pour faire de chaque lecteur le créateur d'un reflet textuel à son image

SAISIR SUR LE VIF LES RYTHMES
DU MONDE MODERNE

par Rosemary Lloyd..... 83

BAUDELAIRE'S *LES BONS CHIENS* :
THE ART OF THE EXCHANGE

par Patricia Han..... 97

Les Bons Chiens est un texte exceptionnel, autant par ses références à sa propre genèse que par la présence d'une dédicace, phénomène rare dans les *Petits Poemes en prose*. Cette dédicace relève la problématique de l'échange, de la transformation de l'oeuvre d'art en un article à valeur commerciale. La tension qui en résulte sous-tend tout le poème et motive les difficultés esthétiques et exégétiques, car la seule résolution possible se trouve dans un texte double, à la fois sincère et ironique, qui se livre à de multiples interprétations.

BAUDELAIRE ET LES POEMES EN PROSE
DU DIX-HUITIEME SIECLE

par Fabienne Moore..... 113

Sigles des périodiques et séries:

- BB* *Bulletin du bibliophile*
BCFL *Bulletin critique du livre français*
Buba *Bulletin baudelairien*
CAIEF *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*
CH *Cuadernos hispanoamericanos*
CL *Comparative Literature*
CLS *Comparative Literature Studies*
CRCL *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*
DAI *Dissertation Abstracts International*
FF *French Forum*
FMLS *Forum for Modern Language Studies*
FR *French Review*
FS *French Studies*
FSB *French Studies Bulletin*
GBA *Gazette des Beaux-Arts*
HJ *Hispanic Journal*
IG *L'Information grammaticale*
IL *L'Information littéraire*
LR *Les Lettres romanes*
MLR *Modern Language Review*
NCFS *Nineteenth-Century French Studies*
NRF *Nouvelle Revue française*
QL *La Quinzaine littéraire*
Rev R *Revue romane*
RHFB *Rapports het franse Boek*
RHLF *Revue d'histoire littéraire de la France*
RLC *Revue de littérature comparée*
RLMC *Rivista di letteratura moderna e comparate*
RQ *Romance Quarterly*
RR *Romantic Review*
RS *Romance Studies*
RSH *Revue des sciences humaines*
RT *Recherches et travaux*

<i>SAR</i>	<i>South Atlantic Review</i>
<i>SF</i>	<i>Studi francesi</i>
<i>TL</i>	<i>Travaux de littérature</i>
<i>TLS</i>	<i>Times Literary Supplement</i>
<i>YFS</i>	<i>Yale French Studies</i>
<i>ZFSL</i>	<i>Zeitschrift für französische Sprache und Literatur</i>

Sigles et abréviations divers :

Anon.	Anonyme
CB	Charles Baudelaire
éd.	éditeur(s)
CR	compte(s) rendu(s)
PU	Presses universitaires
PUF	Presses Universitaires de France
UP	University Press
l.a.s.	lettre autographe signée
trad.	traducteur(s), traduction, traduit(e)(s)
p.	page(s)
ch.	chapitre(s)
<i>PA</i>	<i>Les Paradis artificiels</i>
<i>FM</i>	<i>Les Fleurs du Mal</i>
<i>SP</i>	<i>Le Spleen de Paris</i>

RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE 2005

1. Adam, Tracy Lynn. "Julien Gracq and the Art of Anachronism: Thematic, Intertextual and Aesthetic Parallels with the fin de siècle". *DAI-I*, LXVI, n° 5 (novembre 2005), 1789. Thèse de Ph.D., Columbia University, 2005. 289 p.
2. Ahn, Joong-Eun. "T.S. Eliot and French Symbolism". *Journal of the T.S. Eliot Society of Korea*, XV, n° 1 (printemps-été 2005), 93-141.
3. Alter, Robert. *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*. New Haven, Yale UP, 2005. 208 p.
4. Andress, David. CR de P. Higonnet, *Paris : Capital of the World...*(2002). Trad. A. Goldhammer. *Canadian Journal of History*, XL, n° 2 (août 2005), 328.
5. Bailar, Melissa. "The Mirrored Stage: Representations of the Actress in Nineteenth-century France and Beyond". *DAI-A*, LXVI, n° 3 (septembre 2005). Thèse de Ph.D., Rice University, 2005. 321 p.
6. Barchiesi, Alessandro. "Lane-switching and Jughandles in Contemporary Interpretations of Roman Poetry". *Transactions of the American Philological Association*, CXXXV, n° 1 (printemps 2005), 135-162. Il est question du poème "Le Cygne" aux pages 147-148.
7. Baudelaire, Charles. *I fiori del male*. Trad. Carlo Muscetta. Florence, L.S. Olschki, 2005. 409 p.
8. Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal : illustrées par la peinture symboliste et décadente*. Préface de Jean-David Jumeau-Lafond. Paris, Diane de Selliers, 2005. 471 p.

9. Baudelaire, Charles. *Poèmes interdits : les pièces condamnées des Fleurs du mal*. (La Plume et le pinceau) Bruxelles, Complexe, 2005. 93 p.
10. Baudelaire, Charles. *L'Atelier de Baudelaire. Les Fleurs du mal. Edition diplomatique*. Tome I-IV. Ed. Claude Pichois et Jacques Dupont. Paris, Honoré Champion, 2005. 3642 p.
11. Benjamin, Andrew E. *Walter Benjamin and Art*. Londres, Continuum, 2005. 272 p.
12. Berg, William. CR de D. Baguley, éd., *Art and Literature of the Second Empire – Les Arts et la littérature sous le Second Empire* (2003). *FS*, LIX, n° 2 (avril 2005), 266-267.
13. Berna, Linda. “Mortification and Fragment: A Music-analytical Application of Walter Benjamin’s Critical Methodology”. *DAI-A*, LXVI, n° 6 (décembre 2005), 2010. Thèse de Ph.D., Northwestern University, 2005. 208 p.
14. Bloom, Sam W. CR de U. Baer, *Remnants of Song...*(2000). *SubStance*, XXXIV, n° 1 (2005), 180-184.
15. Booth, Martin. *Cannabis: A History*. Londres, Picador, 2005. 448 p. Quelques allusions à CB; voir l’index.
16. Borchers, Scott. “Revamping Sartre’s Original Project: Freedom’s Narcissistic Wound”. *Journal of Phenomenological Psychology*, XXXVI, n° 1 (2005), 1-19.
17. Bordas, Eric. “Ut musica poesis? Littérature et virtuosité”. *Romantisme*, CXXVIII (deuxième trimestre 2005), 109-130.
18. Borsò, Vittoria. “Baudelaire, Benjamin und die Moderne(n)”. P. 105-126 in *Baudelaire und Deutschland* -

Deutschland und Baudelaire. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.

19. Bowles, Brett. "Medieval Modernism: The Political Aesthetic of Baudelaire's *Danse Macabre*". *Australian Journal of French Studies*, XLII, n° 2 (mai-août 2005), 207-228.
20. Brueggemann, Aminia, et Peter Schulman, éd. *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p. Plusieurs allusions à CB, voir l'index.
21. Brueggemann, Aminia, et Peter Schulman. "France and Germany: A Tempestuous Affair". P. 3-16 in *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Ed. Aminia Bruggemann et al. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p. Quelques allusions à CB, voir p. 5, 12-13.
22. Burt, E.S. "A Cadaver in Clothes: Autobiography and the Dandy in Baudelaire". *RR*, XCVI, n° 1 (janvier 2005), 19-39.
23. Cacciavillani, Giovanni. *Questo libro atroce: commenti ai Fiori del male*. Naples, Liguori, 2005. 191 p.
24. Campbell, John. "Nasty and Short". *TLS* (18 novembre 2005), 36.
25. Carrier, David. "Artforum, Andy Warhol and the Art of Living: What Art Educators Can Learn from the Recent History of American Art Writing". *Journal of Aesthetic Education*, XXXIX, n° 1 (printemps 2005), 1-12.

26. Caws, Mary Ann, et Joseph Gerhard. "Naming and Not Naming: Tennyson and Mallarmé". *Victorian Poetry*, XLIII, n° 1 (printemps 2005), 1-18.
27. Chen, Chun-Yen. "Impossible Difference: "Writing" and the Question of Community in Modern and Postcolonial Literature". *DAI-A*, LXVI, n° 1 (juillet 2005), Thèse de Ph.D., Cornell University, 2005. 170 p.
28. Chevrier, Jean-François. *L'Action restreinte: l'art moderne selon Mallarmé*. Exposition, Musée des beaux arts de Nantes, du 7 avril au 3 juillet 2005. Paris, Hazan, 2005. 335 p.
29. Colyer, Neil. CR de B. Plessy, *Baudelaire et Lyon...*(2004). *TLS*, n° 5334 (24 juin 2005), 29.
30. Cropper, Corry. "Leclézio's Children: Intertextuality and writing in *mondo et autres histories*". *Neophilologus*, LXXXIX, n° 1 (janvier 2005), 41-48. Allusion au *Spleen de Paris*.
31. Cryle, Peter. CR de L. Downing, *Desiring the Dead...*(2003). *MLR*, C, n° 2 (avril 2005), 505-506.
32. Czyba, Luce. CR de P. Glaudes et M.C. Huet-Blanchard, éd., *Léon Cladel...*(2003). *Romantisme*, CXXVII (premier trimestre 2005), 130-131.
33. Delgado Suárez, Ma del Rosario. "La mujer y el amor en Bécquer y en Baudelaire". *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, XXXIX, (mars-juin 2005). Publication électronique; sans pagination.
34. Despiau, Charles, et Ludivine Alégria. *Charles Despiau : hommage à Baudelaire : Exposition au Musée des beaux-arts*

de Bordeaux du 18 juin au 18 septembre 2005. Bordeaux, Le Festin, 2005. 102 p.

35. Drost, Wolfgang. "Über Baudelaires Affinitäten zur deutschen Kunst und Ästhetik". P. 127-168 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
36. Edmunds, Lowell. "Critical Divergences: New Directions in the Study and Teaching of Roman Literature". *Transactions of the American Philological Association*, CXXXV, n° 1 (printemps 2005), 1-13. Allusion à CB p. 5
37. Eudeline, Patrick. *Goth : Le romantisme noir de Baudelaire à Maryline Manson*. Paris, Scali, 2005. 154 p.
38. Fahrenbach-Wachendorff, Monika. "Formale Aspekte der Lyrikübersetzung". P. 225-240 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
39. Forrest, Jennifer. "Pierrette, Assassine assassinée : The Portrait of Lulu In Two Tableaux". P. 141-163 in *Rhine Crossings : France and Germany in Love and War*. Ed. Aminia Bruggemann et al. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p. Allusions à CB, p. 148, 157.
40. Glaudes, Pierre, et Dominique Rabaté, éd. *Deuil et littérature*. (Modernités, n° 21) Bordeaux, PU de Bordeaux, 2005. 441 p.
41. Gluck, Mary. *Popular Bohemia: Modernism and Culture in Nineteenth-Century Paris*. Cambridge, Mass. Harvard UP, 2005. 224 p.

42. Gogroff-Voorhees, Andrea. "Hygiene, hard work, and the pursuit of style: Baudelaire and Nietzsche." P. 146-173 in *Rhine crossings: France and Germany in love and war*. Ed. Aminia Brueggemann et al. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p.
43. Gordon, Terri J. "Girls, Girls, Girls: Re-Membering the Body". P. 87-118 in *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Ed. Aminia Brueggemann et al. Albany, State University of New Press, 2005. 304 p. Allusion à CB, p. 93.
44. Gould, Evlyn, et George K. Sheridan. "Does Baudelaire Read Adam Smith?" P. 190-209 in *Engaging Europe: Rethinking a Changing Continent*. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2005. 253 p.
45. Goulet, Andrea. CR de A. Wettlaufer, *In the Mind's Eye...*(2003). *FS*, LIX, n° 1 (janvier 2005). 96-97.
46. Guillard, Cécile. CR de A. Guyaux et B. Marchal, éd., *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003...*(2003). *NCFs*, XXXIII, n°s 3 et 4 (printemps-été 2005), 427-429.
47. Guillaume, A.J. CR de V. Swain, *Grotesque Figures...* (2004). *Choice*, XLIII, n° 1 (2005), 107.
48. Halpern, Anne-Elisabeth, et Christian Doumet, éd., *Ce que le poème dit du poème : Segalen, Baudelaire, Callimaque, Gauguin, Macé, Saint-Jean Perse*. Paris, PU de Vincennes, 2005.
49. Harder, Hollie. CR de R. Borderie, *Balzac, peintre de corps...*(2002). *NCFs*, XXXIII (printemps-été 2005), 409-411.

50. Hetherington, Kevin. "Memories of Capitalism: Cities, Phantasmagoria and Arcades". *International Journal of Urban and Regional Research*, XXIX, n° 1 (mars 2005), 187-200.
51. Hiebel, Hans H. *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne, Teil I (1900-1945)*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005. 332 p.
52. Hill, Claire Ortiz. *The Roots and Flowers of Evil in Baudelaire, Nietzsche, and Hitler*. Peru, Ill., Open Court, 2005. 288 p.
53. Hirt, Jean-Michel. "Love Decomposed / L'Amour décomposé". *Topique: Revue freudienne*, XCI (2005), 55-63.
54. Hochman, Hugh. "Where Poetry Points: Deixis and Poetry's 'you' in Eluard and Desnos". *FS*, LIX, n° 2 (avril 2005), 173-188. Quelques allusions à CB.
55. Holmes, Anne. CR de N. Vincent-Munnia et al., *Aux origines du poème en prose français: 1750-1850...*(2003). *FS*, LIX, n° 2 (avril 2005), 249-250.
56. Hsu, Jen-Yi. "Melancholic flannies: Urban Images and Utopian Imagination in the Works of Charles Baudelaire, Virginia Woolf, Zhu Tianxin, and Tsai Ming-Liang". *DAI-A*, LXVI, n° 5 (novembre 2005), 1755. Thèse de Ph.D., Rutgers, The State University of New Jersey, 2005, 261 p.
57. Hunter, Angela. "Subjects of Love and the Vicissitudes of Reading: Rousseau, Stendhal, Baudelaire, Derrida". *DAI-A*, LXV, n° 8 (février 2005), 3009. Thèse de Ph.D., Emory University, 2003. 223 p.

58. Hustvedt, Siri. *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*. Princeton, Princeton Architectural Press, 2005. 179 p. Quelques allusions à CB; voir l'index.
59. Jackson, John E. *Baudelaire sans fin: essais sur 'Les Fleurs du mal'*. (Les Essais) Paris, José Corti, 2005. 207 p.
60. Jaffe, Catherine. CR de Gonzalez. del Valle, *La canonización del diablo...* (2002). *Modern Philology*, CII, n° 4 (mai 2005), 571-574.
61. Kaplan, Edward. "Spiritual Regret and Holy Envy". *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality*, V, n° 1 (printemps 2005), 103-106. Allusion à CB p. 104.
62. Katsaros, Laure. CR de B. Johnson, *Mother Tongues...* (2003). *La Revue des lettres modernes* (2005), 200-201.
63. Kelly, Dorothy. CR de M. Lathers, *Bodies of Art : French Literary Realism and the Artist's Model* (2001). *FR*, LXXIX, n° 1 (octobre 2005), 165-166.
64. Kemp, Friedhelm. "Ist Baudelaire noch übersetzbar?" P. 241-248 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
65. Kenmochi, Takehiko. "Shimazaki Toson Shinsei ron: Sekai bungaku no kozu no naka de". *Kirisutokyo Bungaku Kenkyu / Studies in Literature and Christianity*, XXII (2005), 37-47.
66. Kolcu, Ali Ihsan. "Necip Fazil Sevdalisina Zorunlu Cevap". *Hece: Aylik Edbiyat Dergisi*, IC, n° 99 (mars 2005), 126-127.

67. Kortländer, Bernd, et Hans T. Siepe. *Baudelaire und Deutschland – Deutschland und Baudelaire*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
68. Kortländer, Bernd. “...eine echte Blüte aus dem Beete korrumpirter Fantasie’ – Eine frühe deutschsprachige Äußerung zu Baudelaire”. P. 185-192 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Kortländer et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
69. Kuhn, Irène. “Marmorschön und dekadent”: Die Anfänge der deutschen Baudelaire-Rezeption”. P. 169-184 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Kortländer et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
70. Kuhn, Irène. “Wilhelm Weigand und das erste *Confiteor de l'artiste* in deutscher Sprache : Ein dekadenter Dicheter wird salonfähig gemacht”. P. 193-206 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Kortländer et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
71. Küster, Burkhardt. “Baudelaire und Hawthorne, gestützt auf Gautier”. *Archiv für das Studium der neuren Sprachen und Literaturen*, CCXLII, n° 1 (2005), 139-146.
72. Ladenson, E. CR de E. Marder, *Dead Time...*(2001). *SubStance*, XXXIV, n° 1 (2005), 194-197.
73. Lastinger, Michael. CR de K. Grossman et al., *Confrontations...*(2001). *NCFS*, XXXIII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2005), 400-402.

74. Liandrat-Guigues, Suzanne. "D'un même pas : du siècle de Baudelaire à celui du cinéma". *Contemporary French and Francophone Studies*, IX, n° 4 (décembre 2005), 329-336.
75. Lloyd, Rosemary. "Remembering Claude Pichois". *NCFCS*, XXXIII, n°s 3 et 4 (printemps-été 2005), 240-241.
76. Lloyd, Rosemary. *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge et New York, Cambridge, UP, 2005. 256 p.
77. Lloyd, Rosemary. CR de P. Edwards et P. Hambly, éd., *Théodore de Banville: Choix de textes...*(2003). *FS*, LIX, n° 2 (avril 2005), 265-266.
78. Lloyd, Rosemary. CR de N. Wing, *Between Genders...* (2004). *FR*, LXXIX, n° 1 (octobre 2005), 164-165.
79. Lutz, Jay. CR de S. Murphy, *Marges du premier Verlaine...* (2003). *NCFCS*, XXXIII, n°s 3 et 4 (printemps-été 2005), 452-454.
80. Marchal, Bertrand. *Salomé: entre vers et prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris, José Corti, 2005. 298 p.
81. Maurouard, Elvire. *Les Beautés noires de Baudelaire*. Paris, Karthala, 2005. 217 p.
82. McCann, A.J. CR de A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable...* (2003). *MLR*, C, n° 2 (avril 2005), 508-509.
83. McMahon, Keith. "Opium Smoking and Modern Subjectivity". *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, VIII, n° 2 (2005), 165-180.

84. Metzidakis, Stamos. CR de M.L. Shaw, *The Cambridge Introduction to French Poetry* (2003). *NCFS*, XXXIII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2005), 407-409.
85. Michaud, Stéphane. "Nietzsche und Baudelaire". P. 81-104 in *Baudelaire und Deutschland-Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
86. Milner, Max. "Claude Pichois et le dix-neuvième siècle". *Romantisme*, CXXVII (premier trimestre 2005), 5-7.
87. Morrison, Ray. *A Smile in His Mind's Eye: A Study of the Early Works of Lawrence Durrell*. Toronto, University of Toronto Press, 2005. 529 p. Quelques allusions à CB; voir l'index.
88. Nakamura, Tohinao. "Shashinjutsu to gengo hyogenjutsu: Bodoreru, Vareri, Roran Baruto no shashinron o megutte". *Ochanomizu Joshin Daigaku Jimbun Kagaku Kenkyu*, n^o 1 (mars 2005), 127-136.
89. Neaman, Elliot. "Between Collaboration and Resistance: Ernst Jünger in Paris, 1941-44". P. 229-248 in *Rhine Crossings: France and Germany in Love and War*. Ed. Aminia Bruggemann et al. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p. Allusion à CB p. 235.
90. Novarino, Albine, éd. *Cent Poèmes de la mer*. Paris, Omnibus, 2005.
91. O'Reilly, Sally. "The collapse in painting". *Contemporary*, LXX (2005), 26-29. Allusion à la théorie de l'humour de CB.

92. Pakenham, Michael. CR de P. Edwards et P. Hambly, éd., *Théodore de Banville. Critique littéraire, artistique et musicale choisie...*(2003). *NCFS*, XXXIII n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2005), 424-426.
93. Pappas, Sara. "Managing Imitation: Translation and Baudelaire's Art Criticism". *NCFS*, XXXIII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2005), 320-339.
94. Patty, James S. *Salvator Rosa in French Literature*. Lexington, University Press of Kentucky, 2005. 269 p. Plusieurs allusions à CB. Voir l'index.
95. Patty, James S. "From *Les Fleurs du mal* to *Fleurs du bitume*: Baudelaire and Emile Goudeau". *RQ*, LII, n^o 2 (printemps 2005), 149-159.
96. Payne, Michael. "Benjamin between Berlin and Paris : the Metaphorics of a City". P. 202-210 in *Rhine Crossings: France and Germany in love and war*. Ed. Aminia Brueggemann et al. Albany, State University of New York Press, 2005. 304 p.
97. Pensom, Roger. CR de S. Murphy, *Lectures de Baudelaire: Les Fleurs du mal* (2002). *FS*, LIX, n^o 4 (octobre 2005), 329-336.
98. Peters, Paul. "Heine und Baudelaire oder: Die alchimistische Formel der Modernität". P. 15-52 in *Baudelaire und Deutschland -Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
99. Phillips, Jennifer. "Relative Color: Baudelaire, Chevreul and the Reconsideration of Critical Methodology". *NCFS*, XXXIII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2005), 342-357.

100. Pichois, Claude, et Jean Ziegler. *Charles Baudelaire*. Paris, Fayard, 827 p. Nouvelle édition.
101. Pichois, Claude. *Retour à Baudelaire*. Genève, Slatkine, 2005. 176 p.
102. Pichois, Claude. "Baudelaire in Deutschland, Deutschland bei Baudelaire. Zwei kleinere Beiträge". P. 9-14 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
103. Plack, Iris. CR de A. Wild, *Poetologie und Décadence...* (2002). *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*, CCXXXII, n° 1 (2005), 234-236.
104. Rabaté, Jean-Michel. CR de D. Ellison, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature...*(2001). *Comparative Literature Studies*, XLII, n° 1 (2005), 108-113.
105. Rabbit, Kara M. "Reading and Otherness: The Interpretive Triangle in Baudelaire's *Petits poèmes en prose*". *NCFS*, XXXIII, n°s 3 et 4 (printemps-été 2005), 358-370.
106. Read, Peter. CR de G. Regnier, éd., *The Great Parade : Portrait of the Artist as Clown...*(2004). *The Art Book*, XII, n° 2 (mai 2005), 18.
107. Reynolds, Graham. "'The Fountain of Youth': The Star of the 1845 Salon". *Apollo*, CLXII, n° 522 (août 2005), 46-51.
108. Rimann, Jean-Philippe. "Trace, travail, traduction (Lessing, De Quincey, Baudelaire)". P. 157-176 in *Deuil et littérature*. (Modernités, n° 21) Ed. P. Glaudes et al. Bordeaux, PU de Bordeaux, 2005. 445 p.

109. Ross, Alex. "The Waves: 'Tristan' in Paris and 'Cyrano' at the Met". *The New Yorker* (30 mai 2005), 94-95. Voir p. 94 pour une description de la réaction de CB à la musique de Wagner.
110. Ross, Alex. "Countdown". *The New Yorker* (3 octobre 2005), 60-71. Quelques allusions à CB.
111. Rothschild, Bruce. "Syphilis: Its History and World Impact". *Current Rheumatology Reviews*, I, n° 2 (juin 2005), 199-204.
112. Schloesser, Stephen. *Jazz Age Catholicism: Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933*. Toronto, University of Toronto Press, 2005. 449 p. Plusieurs références à CB; voir l'index.
113. Schoentjes, Pierre. CR de F. Mercier-Leca, *L'Ironie...* (2004). *FS*, LIX, n° 3 (juillet 2005), 440.
114. Scott, Maria. *Baudelaire's 'Le Spleen de Paris': Shifting Perspectives*. (Studies in Cultural Transition) Burlington, Vermont, Ashgate, 2005. 242 p.
115. Shinabargar, Scott. "L'Esthétique du mal: la violence des œuvres de D'Aubigné et de Baudelaire". *Papers on Seventeenth-Century Literature*, XXXII, n° 62 (2005), 125-142.
116. Shyrock, Richard. "Becoming Political: Symbolist Literature and the Third Republic". *NCFCS*, XXXIII, n° 3 et 4 (printemps-été 2005), 385-398.
117. Siepe, Hans T. "'Bei baudelaire fingen sie Feuer' – Ein Nachwort zum Schreiben über das Übersetzen". P. 249- 258 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und*

- Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
118. Smith, Caleb. "The Meaning of Solitude: Modern Prisons and the Art of Escape". *DAI-A*, LXVI, n° 6 (décembre 2005), 2220. Thèse de Ph.D., Duke University, 2005. 225 p.
119. Snicket, Lemony. *The Penultimate Peril*. New York, HarperCollins, 2005. 353 p.
120. Stephens, Sonya. "Esquisse d'incomplétude : Baudelaire, Guys and Modern Beauty". *Neophilologus*, LXXXIX, n° 4 (octobre 2005), 527-538.
121. Taylor, D.J. "A Briefcase Life". *TLS* (18 novembre 2005), 14-15.
122. Teyssot, Georges. "A Topology of Thresholds". *Home Cultures*. II, n° 1 (mars 2005), 89-116.
123. Van Zuylen, Marina. *Monomania: The Flight from Everyday Life in Literature and Art*. Ithaca, Cornell UP, 2005. 238 p.
124. Vivès, Vincent. *La Beauté et sa part maudite: essai sur la poétique post-romantique*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005. 240 p.
125. Waldinger, Albert. CR de C. Scott, *Translating Baudelaire...* (2000). *Babel: Revue internationale de la traduction / International Journal of Translation*, LI, n° 1 (octobre 2005), 92-95.
126. Waller, Margaret. CR de N. Wing, *Fictional Genders...* (2004). *South Central Review*, XXII, n° 2 (été 2005), 146-148.

127. Watt, Adam. "The Sign of the Swan in Proust's *A la recherche du temps perdu*". *FS*, LIX, n° 3 (juillet 2005), 326-337. Allusion à CB p. 326.
128. Watts, Michael. "Baudelaire over Berea, Simmel over Sandton?" *Public Culture*, XVII, n° 1 (hiver 2005), 181-192.
129. Westerwelle, Karin. "Mythos und Kritik Zum Problem der *Correspondances* in Baudelaires Wagnerschrift". P. 53-80 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
130. Wittbrodt, Andreas. 'Pluviôse – Regenmonat'. Die 'sorcellerie évocatoire' in Charles Baudelaire *Fleurs du Mal* als Problem der Übersetzung". P. 207-224 in *Baudelaire und Deutschland - Deutschland und Baudelaire*. Ed. B. Körtlander et H. Siepe. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2005. 258 p.
131. Zeman, Adam. CR de S. Nalbantian, *Memory and Literature...* (2003). *Brain: A Journal of Neurology*. CXXVIII, n° 4 (avril 2005), 948-952.

RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE 2004

(SUPPLEMENT)

- Pour les numéros 1-117, voir *Buba*, tome XXXIX, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2004).
118. Aaronson, Bea. "Baudelaire – Miller : Sexual Squalor in Paris". *Nexus: The International Henry Miller Journal*, I, n^o 1 (2004), 44-59.
119. Albright, Daniel, éd. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago, University of Chicago Press, 2004. 428 p.
120. Avice, Jean-Paul. "A Claude Pichois". *Buba*, XXXIX, n^{os} 1 et 2 (avril-décembre 2004), 5-7.
121. Avice, Jean-Paul. "Baudelaire, Pichois, sans fin". *L'Année Baudelaire*, n^o 8, (2004), 189-192.
122. Bachleitner, Norbert. CR de F. Gutbrodt, *Joint Ventures...* (2003). *Germanistik*, XLV (2004), 137.
123. Balla Omgba, Bonaventure. "The Synesthesia in *Les Fleurs du mal*, *Bruges-La Morte*, *Etincelles* et *Gerbe de Sang*: Comparative and Contrastive Analysis". *DAI-A*, LXIV, n^o 12 (juin 2004), 4457. Thèse de Ph.D., Michigan State University, 2003, 214 p.
124. Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Barcelone, Ediciones 29, 2004. 124 p.
125. Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris, Pocket, 2004. 160 p.

126. Bayle, Thierry. CR de R. Kopp, *Baudelaire, le soleil de la modernité...*(2004). *Magazine littéraire*, n° 435 (octobre 2004), 91.
127. Berberi, Tammy. "The Aesthetics of Marginalization: Pathology and Caricature in fin-de-siècle France". *DAI-A*, LXIV, n° 11 (mai 2004), 4064. Thèse de Ph.D., Indiana University, 2003. 200 p.
128. Bergeron, Katherine. "A Bugle, a Bell, a Stroke of the Tongue. Rethinking Music in Modern French Verse". *Representations*, LXXXVI (printemps 2004), 53-72.
129. Blechman, Max. "Réflexions sur le romantisme révolutionnaire". *Europe*, n° 900 (avril 2004), 203-219.
130. Bonenfant, Luc. CR de A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable...* (2003). *Modern and Contemporary France*, XII (2004), 544-545.
131. Borsò, Vittoria. "Baudelaire, Benjamin et la/les modernités". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 149-172.
132. Bougault, Laurence. "Constructions détachées attributives dans quelques poèmes des *Fleurs du mal*". *Revue romane*, XXXIX, n° 2 (2004), 239-256.
133. Boyer, Sophie. *La Femme chez Heinrich Heine et Charles Baudelaire*. Paris, L'Harmattan, 2004. 322 p.
134. Brandt, Per Aage. *Spaces, Domains and Meaning: Essays in Cognitive Semiotics*. Berne, Peter Lang, 2004. 271 p.
135. Brunel, Pierre. "Charles Baudelaire, *La Fanfarlo* (1847). L'histoire d'un détournement". P. 157-175 in *Le chemin de mon âme : roman et récit au XIX^e siècle, de Chateaubriand à Proust*. Paris, Klincksieck, 2004. 326 p.

136. Buchet-Rogers, Nathalie. “‘La Fanfarlo’: la prostituée rend au poète la monnaie de sa pièce”. *NCFS*, XXXII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2004), 238-252.
137. Chambers, Ross. “Four Ways to Meddle with Subjectivity: French Lyric Poetry since Baudelaire”. *Australian Journal of French Studies*, XLI, n^o 3 (septembre-décembre 2004), 10-25.
138. Chen, Chun-yen. “Vierges en fleurs: Baudelaire’s Lesbian Poems and the Ethics of Writing Sameness”. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, XXX, n^o 2 (juillet 2004), 173-200.
139. Christ, Herbert. CR de J. Firges, *Charles Baudelaire, ‘Die Blumen des Bösen’. Gedichtinterpretationen...(2001). Französisch heute*, XXXV (2004), 433-434.
140. Combe, Dominique. “L’universel reportage...: nul n’échappe décidément au journalisme”. *Recherches et travaux*, LXV (2004), 125-135.
141. Culler, Jonathan. “‘Feminism in Time’: a Response”. *Modern Language Quarterly. A Journal of Literary History*, LXV, n^o 1 (mars 2004), 177-194.
142. Culler, Jonathan. “Trouver du nouveau?’ Baudelaire’s Voyages”. P. 79-88 in *Da Ulisse a ...: il viaggio nelle terre d’oltremare: atti del convegno internazionale: Imperia 9-11 ottobre 2003*. Ed. G. Revelli. Pise, ETS, 2004. 594 p.
143. Disegni, Silvia. “Les poètes journalistes au temps de Baudelaire”. *Recherches et travaux*, LXV (2004), 83-98.
144. Doetsch, Hermann. CR de S. Stephens, *Baudelaire’s Prose Poems...(1999)*. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, CXIV, n^o 3 (2004), 327-330.

145. Drost, Wolfgang. "Des affinités de Baudelaire avec l'art et l'esthétique allemands". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 85-98.
146. Dubois, Philippe. "Baudelaire et ses curiosités culinaires". *Buba*, XXXIX, n°s 1-2 (avril-décembre 2004), 67-83.
147. Dupont, Jacques. "Cl. P. Pendent opera interrupta". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 9-10.
148. Emre, Abidin. "Albatros". *Frankofoni*, XVI (2004), 33-39.
149. Evans, David. *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea*. (Faux titre, 254) Amsterdam, New York, Rodopi, 2004. 355 p.
150. Frost, Daniel. "Cultivating the City: Public Landscapes and Middle Class Culture in Madrid, 1833-1890". *DAI-A*, LXV, n° 5 (novembre 2004), 1802. Thèse de Ph.D., Harvard University, 2004.
151. Garloff, Katja. CR de U. Baer. *Remnants of Song...*(2000). *Modern Philology*, CI, n° 4 (mai 2004), 648 -651
152. Garval, Michael. "*A Dream of Stone*": *Fame, Vision and Monumentality in Nineteenth-century French Literary Culture*. Newark, University of Delaware Press, 2004. 266 p. Plusieurs allusions à CB; voir l'index.
153. Gaudard, François-Charles. "La femme comme figure de l'autre ou le fatidique attachement à la fosse de l'idéal dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire". P. 109-120 in *Des femmes: images et écritures*. Ed. A. Mansau. Toulouse, PU du Mirail, 2004. 260 p.
154. Giovinazzo, Isabella. CR de C. Delons, *Autour de Baudelaire...*(*HL*, n° 13, 2003). *SF*, XLVIII, n° 3 (septembre-décembre 2004), 635.

155. Giovinazzo, Isabella. CR de L. Schneider, *L'Amour de l'apparence...(Romantisme, n° 115, 2002, 83-91)*. *SF*, XLVIII, n° 3 (septembre-décembre 2004), 634.
156. Goutas, Sylvie. "Le charme discret du dandysme baudelairien". P. 73-83 in *Esquisses du féminin: les contours d'une dérive*. Ed. Sylvie Mongeon et al. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004. 121 p.
157. Greene, Robert W. *Searching for Presence: Yves Bonnefoy's Writing on Art*. (Faux Titre) Amsterdam, Rodopi, 2004. 204 p.
158. Guillard, Cécile. "Claude Pichois". *Buba*, XXXIX, n°^{os} 1 et 2 (avril-décembre 2004), 11-12.
159. Guyaux, André. "Baudelaire et Ernest Lebloys (avec une lettre inédite)". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 175-188.
160. Haleva, Beki. "Le voyage imaginaire à travers les vers de Baudelaire". *Frankofoni*, XVI (2004), 55-64.
161. Hsu, Jen-yi "Ghosts in the City: Mourning and Melancholia in Zhu Tianxin's The Old Capital". *Comparative Literature Studies*, XXXI, n° 4 (2004), p. 546-564. Allusion au poème "Le cygne".
162. Illouz, J.N. *Le Symbolisme*. Paris, Livre de poche, 2004. 347 p.
163. Inal, Tugrul. "Baudelaire için Dramatik Bir Okuma (II)". *Frankofoni*, XVI (2004), 3-14.
164. Jackson, John E. "Claude Pichois, le maître des études baudelairiennes, est mort". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 9-10.

165. Kuhn, Irène. "La naturalisation d'un "Fanfaron du vice". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 21-38.
166. Laity, Cassandra. "T.S. Eliot and A.C. Swinburne: Decadent Bodies, Modern Visualities, and Changing Modes of Perception". *Modernism/Modernity*, XI, n° 3 (2004), 425-448.
167. Lee, Daryl. "Baudelaire's 'Paysage' and the Commune Ruins Picturesque". *Romance Notes*, XLV, n° 1 (automne 2004), 107-115.
168. Lloyd, Rosemary. "Baudelaire et 'Le Divin Hoffmann'". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 39-55.
169. Locmant, Patrice. CR de H. Védrine, *De l'encre dans l'acide...* (2002). *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, XCVII (2004), 87-89.
170. Lüdeke, Roger. CR de A. Esterhammer, *Romantic Poetry...*(2004). *Arcadia*, XXXIX (2004), 220-225.
171. Marchal, Bertrand. "Di alcune comparazioni in Baudelaire". *Il Verri*, XLIX, n° 24 (janvier 2004), 57-71.
172. Marmarelli, Trina Michelle. "Verse Crises: The Reshaping of French Poetry, 1857-1960". *DAI-A*, LXIV, n° 11 (mai 2004), 4066. Thèse de Ph.D., Stanford University, 2004. 133 p.
173. McCann, John. CR de R. Lloyd, *Baudelaire's World...*(2002). *French History*, XVIII, n° 3 (septembre 2004), 344.
174. Miner, Margaret. "En souvenir, Claude Pichois". *Buba*, XXXIX, n°s 1 et 2 (avril-décembre 2004), 8-10.

175. Monroe, Jonathan. CR de S. Stephens, *Baudelaire's Prose Poems...*(1999). *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, CXIV (2004), 327-330.
176. Murphy, Steve. CR de M. Richter, *Baudelaire, "Les Fleurs du Mal"...*(2001). *SF*, XLVIII, n° 3 (septembre-décembre 2004), 571-572.
177. Neumeyer, Harald. "Le 'parfait flâneur' – 'le pur flâneur' – Baudelaire und die Tableaux de Paris." P. 31-42 in *Unterwegs zur Moderne. Arbeiten aus dem Graduiertenkolleg Modernität und Tradition in Frankreich und Deutschland*. Ed. J. Jurt. Freiburg, Frankreich-Zentrum, 2004. 286 p.
178. Nibigira, Beatrice. "Vénus: Isotopies animales dans les œuvres poétiques de Charles Baudelaire et de Léopold Sédar Senghor". *DAI-A*, LXV, n° 6 (décembre 2004), 2182. Thèse de PhD., University of California, Davis, 2004. 241 p.
179. Niderst, Alain. CR de A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable...*(2003). *Œuvres et critiques*, XXIX, n° 2 (2004), 149-150.
180. Noireau, Christiane. "Baudelaire: Les Phares". *Œuvres et critiques*, XXIX, n° 1 (2004), 81-88.
181. Oehler, Dolf. "Baudelaire et *La Danse des morts* d'Alfred Rethel: dimensions et problèmes de 'L'Art philosophique'". *L'Année Baudelaire*, n° 8 (2004), 99-116.
182. O'Gorman, Francis. "Swinburne's Returns: the Endurance of Writing in *Poems and Ballads, Second Series* (1878)". *Cambridge Quarterly*, XXXIII, n° 3 (2004), 197-216.
183. Ogura, Kazuo. *Dégustation du vin à travers la littérature française*. Versailles, Mémoires et documents, 2004. 129 p.

184. Özcan, M. Emin. "Kötülük Çiçekleri'nde 'Yolculuk' Egretilemesi ve 'modernité'". *Frankofoni*, XVI (2004), 3-14.
185. Ozmen, Kemal. "Geçmiş Zamandan Kurgulanmış Yasama ya da Sözcüklerin 'Çağırıcı Büyüsü'". *Frankofoni*, XVI (2004), 65-74.
186. Pardellas Velay, Rosamna. CR de L. González de la Valle, *La canonización del Diablo...*(2002). *Hispanic Review*, LXXII (2004), 329-331.
187. Patty, James S. "Raymond Poggenburg and Baudelaire Studies at Vanderbilt University". *Buba*, XXXIX, n^{os} 1 et 2 (avril-décembre 2004), 127-128.
188. Peters, Paul. "Heine et Baudelaire ou la formule alchimique de la modernité". *L'Année Baudelaire*, n^o 8 (2004), 57-83.
189. Pichois, Claude. "Quelques remarques préliminaires". *L'Année Baudelaire*, n^o 8 (2004), 15-20.
190. Poe, Edgar Allan. *Le Chat noir et autres nouvelles*. Trad. Charles Baudelaire. Paris, Librio, 2004. 90 p. Nouvelle édition.
191. Poe, Edgar Allan. *La Chute de la maison Usher et autres nouvelles*. Trad. Charles Baudelaire. Paris, J'ai lu, 2004. 92 p.
192. Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. (Folio classique) Paris, Gallimard, 2004. 417 p.
193. Purdy, Daniel. *The Rise of Fashion*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004. 355 p.
194. Raser, Timothy. "George Catlin, the New World, and Modernity in Baudelaire's Art Criticism". *Buba*, XXXIX, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2004), 99-110.

195. Raser, Timothy. *The Simplest of Signs: Victor Hugo and the Language of Images in France*. Newark, University of Delaware Press, 2004. 217 p.
196. Richter, Mario. CR de A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable...*(2003). *SF*, XLVIII, n^o 3 (septembre-décembre 2004), 403-404.
197. Rose, F. Clifford. *Neurology of the Arts: Painting, Music, Literature*. Londres, Imperial College Press, 2004. 438 p.
198. Rullier, Christian. *Moi et Baudelaire: Théâtre*. Paris, Impressions nouvelles, 2004. 93 p.
199. Sanyal, Debarati. "Baudelaire and the Trauma of Modernity". *Buba*, XXXIX, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2004) 85-97.
200. Schlossman, Beryl. "The Night of the Poet: Baudelaire, Benjamin and the Woman in the Street". *MLN*, CXIX, n^o 5 (décembre 2004), 1013-1032.
201. Schwartz, Vanessa, et Jeannene Przyblyski. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York, Routledge, 2004. 405 p.
202. Siepe, Hans T. CR de Cl. Pichois et J.-P. Avice, *Les Dessins de Baudelaire...*(2003). *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XXVIII, n^{os} 3 et 4 (2004), 503-505.
203. Siepe, Hans T. CR de Cl. Pichois et J.-P. Avice, *Passion Baudelaire: l'ivresse des images...*(2003). *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, XXVIII, n^{os} 3 et 4 (2004), 503-505.

204. Sipe, Daniel Aquinas. "L'idéal quotidien: Poésie, société et quête d'utopie au XIX^e siècle". *DAI-A*, LXIV, n^o 11 (mai 2004), 4067. Thèse de Ph.D., University of Minnesota, 2003. 241 p.
205. Sunel, Hamit. "Baudelaire 'in Çift Görünümlü Oda'sında Yansımalar". *Frankofoni*, XVI (2004), 15-32.
206. Vassallo, Helen. "Retour à Cythère: Baudelairean Intertext in Jeanne Hyvrard". *FSB*, n^o 93 (hiver 2004), 10-12.
207. Viegnes, Michel. "Fait divers et choses vues dans *Le Spleen de Paris*". *Recherches et travaux*, LXV (2004), 99-109.
208. Wagneur, Jean-Didier. CR de Cl. Pichois et J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire...*(2002). P. 349-350 in *Universalialia 2004: la politique, les connaissances, la culture en 2003*. Paris, Encyclopaedia universalis, 2004.
209. Ward, Patricia A. "Remembering Lois Boe Hyslop". *NCFS*, XXXII, n^{os} 3 et 4 (printemps-été 2004), 206.
210. Ward, Patricia A., et Mary Beth Raycraft. "New Notes on C.A. Bristed, Poe and Baudelaire". *Buba*, XXXIX, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2004), 111-125.
211. Westerwelle, Karin. "Baudelaire, critique de Wagner: le problème des *Correspondances*". *L'Année Baudelaire*, n^o 8 (2004), 117-147.
212. Wing, Nathaniel. *Between Genders: Narrating Difference in Early French Modernism*. Newark, University of Delaware Press, 2004. 206 p. Un chapitre est consacré à *La Fanfarlo*.
213. Zekian, Stéphane. CR de C. Delons, *Narcisse Ancelle...* (2002). *NRF*, DLVIII (2004), 317-320.

Recensement Bibliographique: 2004

214. Anon. CR de D. Trono, *L'Or du diable...*(2003). *Histoires littéraires*, XVIII (2004), 184-185.
215. Anon. *Amour, désir et jalousie: 600 citations littéraires et amoureuses*. Paris, Libro, 2004. 96 p.

**RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE 2003
(SUPPLEMENT)**

Pour les numéros 1-114, voir *Buba*, tome XXXVIII, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2003). Pour les numéros 115-327, voir *Buba*, tome XXXIX, n^{os} 1-2 (avril-décembre 2004).

328. Adam, Jean-Michel. “La ‘fureur du jeu phonique’ dans un étrange sonnet de Baudelaire”. P. 51-57 in *Chercher les passages avec Daniel Delas*. Ed. Serge Martin. Paris, L’Harmattan, 2003. 186 p. Il s’agit de “Sonnet d’automne”.
329. Alexander, Anna. *High Culture: Reflections on Addiction and Modernity*. Albany, State University of New York Press, 2003. 402 p. De nombreuses allusions à CB; voir l’index.
330. Baguley, David, éd. *Art and Literature of the Second Empire—Les Arts et la littérature sous le Second Empire*. Durham, University of Durham, 2003. 182 p.
331. Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris*. Ed. Yves Florenne et al. Paris, Le Livre de poche, 2003. 253 p.
332. Baudelaire, Charles. *Paradisi artificiali*. Trad. Giuseppe Montesano et al. Milan, Mondadori, 2003. 178 p.
333. Bernardelli, Giuseppe. “Hugo, Baudelaire, la stella e la chimera”. P. 23-34 in *Lingua, culturo e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada II/1*. Ed. Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli. Milan, Vita e pensiero, 2003. 1323 p.
334. Bonomo, Sara, éd. *Dell’essenza del riso e in generale del comico nelle arti figurative*. Tarente (Italie), Lisi, 2003. 189 p.

335. Cabanès, Jean-Louis. CR de Cl. Pichois et J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire...*(2002). *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, X (2003), 321-322.
336. Cabanès, Jean-Louis. CR de Paris Musées, *Constantin Guys, 1802-1892...* (2002). *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, X (2003), 307-308.
337. Colesanti, Massimo. “La mitologia classica nelle *Fleurs du mal*”. Apunti per la modernité di Baudelaire”. P. 261-271 in *Lingua, culturo e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada II/1*. Ed. Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli. Milan, Vita e pensiero, 2003. 1323 p.
338. Gerbod, Paul. *La Vie littéraire en Europe au XIX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2003. 176 p.
339. Gutbrodt, Fritz. *Joint Ventures. Authorship, Translation, Plagiarism*. Bern, Peter Lang, 2003. 336 p.
340. Hamel, Jean-François. “Recurrences of History: Poetics of Repetition and Modern Narrativity”. *DAI-A*, LXIV, n° 6 (décembre 2003), 2074. Thèse de Ph.D., Université de Montréal, 2003. 364 p.
341. Helguera, Luis Ignacio. “Adicción y creación”. *Pauta: cuadernos de teoría y crítica musical*, n°s 87-88 (juillet-décembre 2003), 23-26.
342. Horvath, Agnes. “La traduction littéraire – une autre forme d’imitation”. *Revue d’études françaises*, VIII (2003), 37-41.
343. Kirkpatrick, Peter. “The Wanderer and the *flâneur*: Christopher Brennan as Modernist”. *Southerly*, LXIII, n° 2 (2003), 63-77.

344. Klein, Jürgen. "Aesthetics of Coldness: The Romantic Scene and a Glimpse at Baudelaire". *1650-1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*. IX (2003), 79-105.
345. Korompay, János. "Une métamorphose hongroise de 'L'Aube spirituelle'. (Baudelaire et Kosztolányi)". *Revue d'études françaises*, VIII (2003), 61-65.
346. Kreilkamp, Ivan. "Victorian Poetry's Modernity". *Victorian Poetry*, XLI, n° 4 (hiver 2003), 603-611.
347. Maccagnani, Roberta. "Modernità come malinconia. Parigi 'capitale del XIX secolo' nella poesia di Baudelaire e nella fotografia di Atget". P. 209-239 in *Narre/rappresentare*, 2. *Incroci di segni fra immagine e parola*. Ed. Diego Saglia et Giovanna Silvani. Bologne, Editions CLUEB, 2003. 264 p.
348. Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes, II*. Paris, Gallimard, 2003. 1907 p.
349. Marchal-Jantzen, Joelle. *Les Fleurs du mal*. (L'Œuvre au clair, 4) Paris, Bordas, 2003. 127 p.
350. Marcus, Nathalie Charron. "Creative Symptoms: Embodying the Imagination in nineteenth-century France". *DAI-A*, LXIV, n° 5 (novembre 2003), 1682. Thèse de Ph.D., University of Virginia, 2003. 343 p.
351. Martin-Fugier, Anne. *Les Salons de la III^e République*. Paris, Perrin, 2003. 378 p. Quelques allusions à CB; voir l'index.
352. Mercier-Leca, Florence. *L'Ironie*. (Ancrages) Paris, Hachette Education, 2003. 128 p.

353. Murphy, Steve. *Marges du premier Verlaine*. (Romantisme et modernités, 71). Paris, Honoré Champion, 2003. 423 p.
354. Nalbanthian, Suzanne. "Baudelaire, Rimbaud and 'Le Cerveau': Sensory Pathways to Memory". P. 43-59 in *Memory in Literature: from Rousseau to Neuroscience*. New York, Palgrave Macmillan, 2003. 185 p.
355. Néry, Alain, "Le Dandysme dans les lettres, selon Baudelaire. Du dandy au paria". P. 51-63 in *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*. Ed. A. Bouloumié et al. (Recherches sur l'imaginaire, 29) Angers, PU d'Angers, 2003. 228 p.
356. Nischik, Reingard M. "Murder in the Dark: Margaret Atwood's Inverse Poetics of Intertextual Minuteness". P. 1-17 in *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Ed. Sharon Rose Wilson. Columbus, OH, Ohio State UP, 2003. 200 p.
357. Ortlieb, Cornelia. "Poetische Inszenierungen. Die Rhetorik des Zeigens in der Prosa der Moderne". P. 203-213 in *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Ed. Christopher Balme et al. Tübingen, Basel, Francke, 2003. 506 p.
358. Parker, Maria Levina. "Dissociative Tendencies in French and Russian Symbolism and Post-symbolism: Diachrony of Poetic Language". *DAI-A*, LXIV, n° 2 (août 2003), 493. Thèse de Ph.D., University of California, Los Angeles, 2003. 303 p.
359. Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Paris, City of Art*. New York, Vendome, 2003, 706 p.

360. Picker, Marion. "The Conservative Character: Walter Benjamin and the Politics of the Poets". *DAI-A*, LXIII, n° 10 (avril 2003), 3569. Thèse de Ph.D., The Johns Hopkins University, 2003. 241 p.
361. Pietromarchi, Luca. "Il poeta in posa: iritratti fotografici di Baudelaire". P. 381-391 in *Tra parola e immagine: effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie: atti del convegno, Macerata, Urbino, 3-4-5 aprile 2001*. Ed. Luciana Gentili et al. Macerata, Università degli studi di Macerata, 2003. 466 p.
362. Plazy, Gilles. *Paris: Art, Architecture, History, Lifestyle, Places*. Paris, Flammarion, 2003. 473 p.
363. Por, Peter. *Voies hyperboliques. Figures de la création poétique des Lumières à la modernité*. Paris, Honoré Champion, 2003. 384 p.
364. Richter, Mario. "Baudelaire e l'artificio. Per una rilettura del 'Rêve parisien'". P. 1061-1071 in *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada II/1*. Ed. Enrica Galazzi e Giuseppe Bernardelli. Milan, Vita e pensiero, 2003. 1323 p.
365. Richter, Mario. "Tre casi di traduzione 'impossible': Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire". P. 157-163 in *Atti del 27 convegno sui problemi della traduzione scientifica e letteraria*. Ed. Gianfelice Peron. Padova, Poligrafo, 2003.
366. Salvadori, Roberto, et Halina Kralowa, trad. "Baudelaire i nowy Paryż: Budowanie nowoczesności". *Zeszyty Literackie*, XXI, n° 4 (automne 2003), 63-73.
367. Schwarz, Hans-Günther. "'Welle' und 'Locke': Goethes déréaliser im *West-östlichen Divan*". P. 333-346 in *Body*

375. Anon. CR de P. Laforgue, *Œdipe à Lesbos...*(2002).
Histoires littéraires, XV (2003), 235.
376. Anon. CR de T. Savatier, *Une femme trop gaie...*(2003).
Histoires littéraires, XV (2003), 258.

Baudelaire et les neurosciences, Note bibliographique

La thématization de la synesthésie est bien évidente dans l'œuvre baudelairien, par exemple, dans la reprise du poème *Correspondances* dans l'essai *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (OC, I, 11; II, 783-784). A la fois, ce phénomène est lié à la notion d'une "analogie réciproque" ou "universelle". Souvent obsédée de la recherche des influences sur Baudelaire, la critique baudelairienne a accentué les sources de ces expressions synesthésiques ou analogiques chez E.T.A. Hoffmann, Swédenborg, Fourier, Balzac, l'abbé Constant, Esquiros, Nerval, et Poe, parmi autres. (Voir le commentaire de Claude Pichois, OC, I, 839-847 et de Pichois et Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire* [2002], 128-130.)

Baudelaire a aussi constaté que la synesthésie était un phénomène physiologique. Son commentaire concernant "l'ivresse" ou l'expérience hallucinatoire du hashisch dans *Les Paradis artificiels* comprend une distinction importante entre le pouvoir analogique, "sain" et "normal" de l'imagination poétique et "l'acuité" des sens sous l'influence de cette drogue.

Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. Mais j'ai déjà averti le lecteur qu'il n'y avait rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du haschisch ; seulement, ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit de leur caractère despotique. (OC, I, 419)

Les nuances du texte de Baudelaire posent certaines questions importantes concernant la synesthésie et la perception. Est-ce que c'est le résultat d'un état physiologique normal ou anormal ? Qu'est ce que c'est le lien entre le pouvoir analogique de l'imagination et la base synesthétique des métaphores ?

Récemment, les recherches dans le domaine des neurosciences abordent ces questions, établissant la base neurologique de la perception des synesthètes, citant l'œuvre de Baudelaire et d'autres poètes, d'autres artistes et d'autres musiciens comme exemples du phénomène, et influençant des théories linguistiques de la métaphore. Selon ce concept neurologique, un synesthète est un individu qui reçoit un stimulus dans un domaine des sensations et qui éprouve spontanément et simultanément une sensation appartenant à un domaine différent. Par exemple, un musicien, en entendant un son spécifique, voit une couleur spécifique.

La bibliographie choisie qui suit suggère que les études baudelairiennes seraient enrichies par une collaboration entre les chercheurs littéraires et scientifiques. Baudelaire, était-il un vrai synesthète ? Qu'est-ce que les neurosciences et la linguistique apportent à l'étude de la synesthésie et de la métaphore chez Baudelaire ? Est-ce que l'imagination poétique qui est analogique et synesthétique est un don "surnaturel" ou un phénomène neurologique ?

Patricia A. Ward, Vanderbilt University

Julie A. Huntington, Clemson University

Baudelaire et les neurosciences

Baron-Cohen, Simon, et John E. Harrison, éd. *Synaesthesia Classic and Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell, 1997. 281 p.

Recueil d'articles classiques et contemporains qui présente un survol du phénomène des perspectives diverses et des approches différentes, y compris les neurosciences, la psychologie, la littérature, et les beaux-arts. Selon les éditeurs, la synesthésie mérite une investigation renouvelée qui tâche de concilier les expériences subjectives des synesthètes avec les considérations objectives des scientifiques. Accent sur les

manifestations variées de la synesthésie et l'histoire du phénomène, rassemblant des références scientifiques, philosophiques, artistiques, musicales, et littéraires à travers les siècles. Parle de Baudelaire (pp. 8-11), mais l'entremêlement sensoriel que Baudelaire évoque dans des poèmes comme *Correspondances* est probablement attribuable aux effets de l'ivresse par le haschisch plutôt que la synesthésie comme tel.

En guise de cinquième chapitre, *Correspondances* de Baudelaire est présenté.

“Synaesthesia: a Review of Psychological Theories”, (Ch. 7). L'histoire des théories psychologiques des dernières 30 années concernant l'acquisition, le développement, les manifestations, et les fonctions de la synesthésie. La synesthésie comme condition génétique. Un plan de recherches actuelles qui examine les aspects génétiques éventuels du phénomène et les met en comparaison des théories psychologiques dominantes qui suggèrent l'association apprise de la synesthésie.

“The Physiological Basis of Synaesthesia”, (Christopher D. Frith et Eraldo Paulesu, Ch. 8). Les mystères de la synesthésie, sa base physiologique, et des techniques de scanographie de cerveau.

Notons aussi: “Synaesthesia: Phenomenology and Neuropsychology: A Review of Current Knowledge”, (Richard E. Cytowic, Ch. 2), et “On Colored-hearing Synesthesia: Cross-modal Translations of Sensory Dimensions”, (Lawrence E. Marks, Ch. 4). Descriptions ci-dessous.

Berge, Jos ten. “Delacroix, Baudelaire en de hasjiesclub”. *Jong Holland*, XXI, n° 3 (1995), 22-30.

L'influence des drogues sur les oeuvres d'Eugène Delacroix et de Charles Baudelaire. Mention du Club des Haschischins à Paris. Discussion du *Salon de 1846*,

Paradis artificiels, La Vie antérieure, L'Exposition universelle de 1855, et Le Peintre de la vie moderne".

Campen, Crétien van. "De verwarring der zintuigen. Artistieke en psychologische experimenten met synesthesie". *Psychologie & Maatschappij* 74, XX, n° 1 (1996), 10-26.

Regard neuroscientifique. Résumé des recherches psychologiques et artistiques des phénomènes synesthésiques. Variété d'exemples artistiques crée une phénoménologie riche de la synesthésie. L'influence des drogues considérée. Une discussion de Baudelaire, *Correspondances*, et le *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner sous la rubrique *Hasj en muziek*. Référence au Club des Haschischins à Paris auquel Baudelaire faisait parti avec Théophile Gautier, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas et Gérard de Nerval.

Campen, Crétien van. "Gedrogeerde deuren van de waarneming". *Psychologie & Maatschappij* 77, XX, n° 4 (1996), 374-87.

La synesthésie sous l'influence des drogues. Les recherches neuroscientifiques contemporaines considérées en vue des écritures des écrivains du XIXe siècle comme Baudelaire et Thomas de Quincey.

Galeyev, Bulat M. "The Problem of Synaesthesia in the Arts". *Languages of Design*, I, n° 2 (1993), 201-3.

Commentaire. Accent sur la nature transdisciplinaire de la synesthésie. Les dimensions physiologiques, psychologiques, linguistiques, poétiques, musicologiques, et esthétiques sont considérées. Baudelaire et d'autres (y compris Arthur Rimbaud, Aleksandr Scriabin et Nikolay Rimsky-Korsakov) sont mentionnés comme sujets à rechercher.

"Synaesthesia is an essential characteristic of artistic thinking promoting the realization of mediating compensation for the incompleteness of sensuality, itself.

The relative indifference of an artistic image to specific limited nature of its form and the universality of artistic phenomenon can be explained through a synaesthetic analysis. Concurrently, all art operates in a synaesthetic complex, those inherent to its particular form and a *synaesthetic fund of a common artistic space-time.*" (author's emphasis, 202).

"The synaesthetic fund for each art form continuously changes. Through a process of revision, its structure and content evolve the expressiveness of a media by interacting with the other arts. The interplay between this interdependency of the arts and specificity of art forms causes a synchronism in the artistic need to form a synthesis of arts and the emergence of conditions for its realization such as the theater of the 17th and 18th centuries, and the motion pictures of the 20th century." (203).

Ione, Amy & Tyler, Christopher. "Neurohistory and the Arts: Was Kandinsky a Synesthete?" *Journal of the History of the Neurosciences*, 12, n° 2 (2003), 223-6.

Approche neurohistorique. Discussion des éléments synesthétiques des peintures et des écritures de Kandinsky. Propose une reconsidération des œuvres artistiques et des rapports sensoriels en vue de recherches neuroscientifiques contemporaines. Baudelaire est mentionné dans l'introduction comme synesthète possible.

Marks, Lawrence E. "On Colored-hearing Synesthesia: Cross-modal Translations of Sensory Dimensions". *Psychological Bulletin*, LXXXII, n° 3 (1975), 303-31.

Les dimensions de l'ouïe, la vue, et la synesthésie. "Le Sonnet des voyelles" de Rimbaud en vue des résultats des études psychologiques des XIX^e et XX^e siècles. Les recherches en synesthésie des couleurs de la musique.

Les influences éventuelles des drogues comme agents synesthétiques. Citation des témoignages de Baudelaire et Théophile Gautier au sujet de l'entremêlement des sens sous l'effet de haschisch.

Nalbantian, Suzanne. *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*. New York, Palgrave Macmillan, 2003. 185 p.

"Baudelaire, Rimbaud and 'Le Cerveau': Sensory Pathways to Memory" (Ch. 3). Baudelaire reconnaît les bases physiologiques des processus mentaux et les aspects cérébraux des dimensions sensorielles. Accent sur la mémoire.

"The Almond and the Seahorse: Neuroscientific Perspectives", (Ch. 8). Dimensions sensorielles/émotives et cognitives de la mémoire. Comment les recherches neuroscientifiques peuvent informer l'interprétation des œuvres littéraires et artistiques. Mention de Charles Baudelaire et Octavio Paz dans le contexte des études biochimiques de la mémoire (p. 142-3). Discussion des neurosciences en vue du "mind-body problem" (p. 144-8).

La Synesthésie, les neurosciences et les beaux-arts

Berman, Greta. "Synesthesia and the Arts". *Leonardo*, XXXII, n° 1 (1999), 15-22.

Les effets de "chromesthésie," une variété de synesthésie dans laquelle les sons et les couleurs sont liés. Accent sur des œuvres des artistes visuels—Robert Delaunay et David Hockney—et des compositeurs—Alexander Scriabin, Olivier Messiaen, et Michael Torke. L'importance des recherches scientifiques, surtout en neurosciences, par rapport à la synesthésie. De telles recherches peuvent éclaircir le rôle de synesthésie dans les arts.

Berthoz, Alain, et Marie-Hélène Grosbras, éd. *Leçons sur le corps, le cerveau et l'esprit: les racines des sciences de la cognition au Collège de France*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1999. 510 p.

Anthologie des leçons présentées au Collège de France concernant les sciences de la cognition (e.g., François Magendie et Claude Bernard).

Perspectives neuroscientifiques, psychologiques, et physiologiques du XIX^e siècle.

Campen, Crétien van. "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia". *Leonardo*, XXXII, n° I (1999), 9-14.

Examen des recherches psychologiques et artistiques de la synesthésie. Une variété d'approches et de méthodologies avec une comparaison des recherches contemporaines psychologiques (qui traitent la synesthésie comme phénomène neurologique) et artistiques (qui explorent comment les ordinateurs et les technologies peuvent susciter la synesthésie).

Changeux, Jean-Pierre. *L'Homme neuronal*. Paris: Fayard, 1983. 419 p.

Un des pionniers des recherches neuroscientifiques contemporaines en France. "Les Objets mentaux" (Ch. 5) est particulièrement pertinent. Manifestations biologiques des sensations, des émotions, des rêves, et des hallucinations. L'influence des drogues considérée.

Cytowic, Richard E. "Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology: A Review of Current Knowledge". *Psyche*, II, n°10 (juillet 1995), sans numérotation.

<http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>
L'histoire, le diagnostic, et l'état des recherches concernant la synesthésie contemporaine. La nature multidisciplinaire de la synesthésie selon des conclusions psychologiques, phénoménologiques, neurologiques, et

esthétiques. Des possibilités à explorer et des problèmes à résoudre dans les recherches à venir. Les aspects phénoménologiques de la synesthésie et l'expérience synesthétique.

Day, Sean. "Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors".

Psyche, II, n° 32 (juillet 1996), sans numérotation.

<http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-32-day.html>

Analyse des métaphores synesthétiques de langue anglaise et de langue allemande. Contrastes et correspondances entre la synesthésie et les métaphores synesthétiques. Aspects culturels et neurologiques. Recherches dans d'autres langues et cultures peuvent éclaircir ce phénomène.

Downey, June E. "Literary Synesthesia". *The Journal of Philosophy, Psychology, and Scientific Methods*, IX, n° 18 (29 août 1912), 490-8.

La synesthésie littéraire dans la littérature anglaise et américaine. Accent sur les œuvres d'Edgar Allan Poe, Algernon Charles Swinburne, Percy Bysshe Shelley, John Keats, et William Blake.

Gunther, Hans. *Gesamtkunstwerk: Zwischen Synasthesie und Mythos*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994.

Recueil d'essais. Accent sur la synesthésie et Wagner. La notion du "Gesamtkunstwerk", (un terme désigné par Wagner qui veut dire "art total", la synthèse de tous les beaux-arts dans ses derniers opéras) par rapport à la synesthésie.

Honeck, Richard P., et Robert R.Hoffman, éd. *Cognition and Figurative Language*. Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1980. 436 p.

Un texte qui est encore utile. Dimensions neuroscientifiques par rapport à la langue, la métaphore et la synesthésie.

“A Peacock Looks at its Legs: Cognitive Science and Figurative Language”, (Ch. 1). Introduction générale. La langue figurée, la signification, et les bases théoriques cognitives.

“Some Psycholinguistic Aspects of Metaphor”, (Andrew Ortony) (Ch. 4). Une explication d’une définition standard du terme “métaphore” selon des bases philosophiques, psychologiques, et linguistiques. Une présentation d’une définition alternative avec un accent sur le rapport entre les métaphores et la signification.

“The Cognitive Dynamics of Synesthesia and Metaphor”. (Charles E. Osgood) (Ch. 9). Les recherches psychologiques et neuroscientifiques sur la synesthésie qui explorent les rapports entre la langue et la perception.

Lyons, Andrew D. “Synaesthesia: A Cognitive Model of Cross Modal Association”. *Consciousness, Literature, and the Arts*, II, n° 2 (Spring 2001), sans numérotation.

<http://www.aber.ac.uk/tfts/journal/archive/lyons.html>.

Accent sur des aspects cognitifs de la synesthésie. Recherches sur la musique, les couleurs, et la chromesthésie dans les arts visuels et auditifs.

Késenne, Joannes. “Synaesthetics/Synesthetica” *Dr. Hugo Heyrman “Museums of the Mind”*, ressource électronique.

<http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/e-kes.htm>.

Introduction générale. Aspects variés de la synesthésie dans les domaines de poésie, philosophie, psychanalyse, neuropsychologie et esthétique.

Rose, F. Clifford, ed. *Neurology of the Arts. Painting, Music, Literature*. Londres: Imperial College Press, 2004.

Ward and Huntington

Aspects variés des recherches neuroscientifiques et leurs manifestations diverses dans la peinture, la musique et la littérature.

“The Cerebral Localization of Creativity”, (Ch. 1).
Introduction générale. Regards neuroscientifiques sur les processus créateurs visuels, musicaux, et verbaux. Liens entre les sciences et la créativité soulignés.

Sequeira, Sonia, et Katharine Pestell. “The World through Kaleidoscope Eyes”. *Trends in Neurosciences*, XXV, n° 7 (juillet 2002), 346.

Introduction concise. Généralités de la synesthésie.
Mention des résultats des recherches neuroscientifiques actuelles en Australie.

Le “moi” insaisissable du *Spleen de Paris*¹

Le “moi” baudelairien a connu plusieurs incarnations dans l’histoire de la critique du *Spleen de Paris*. Dès ses débuts, ce “moi” a posé des problèmes d’interprétation. Charles Asselineau témoigne, par exemple, de certaines méprises survenues pendant le vivant même du poète:

N’ai-je pas entendu moi-même un brave homme porter sérieusement au décompte des mérites de Baudelaire le fait d’avoir maltraité un pauvre vitrier qui n’avait pas de verres de couleur à lui vendre? Le naïf lecteur de journaux avait pris au positif la fable du Vitrier dans les *Poèmes en prose*! Combien d’autres ont tout aussi logiquement accusé l’auteur des *Fleurs du Mal* de férocité, de blasphème, de dépravation et d’hypocrisie religieuse! Ces accusations, qui l’amusaient lorsqu’elles lui étaient jetées directement dans la discussion par un adversaire irrité et dupe de ses artifices de rhétorique, avaient fini par le lasser, lorsqu’il s’était vu composer une légende d’abomination.²

Lors de la première parution de l’ensemble des poèmes en prose en 1869, Armand Fraisse fait observer que l’emploi du “je” dans les poèmes en prose invite presque inévitablement une identification du poète avec ses alter egos, même si ceux-ci sont au moins partiellement fictifs: “il devient très-difficile pour le lecteur de

¹ Je tiens à remercier l’IRCHSS (Irish Research Council for the Humanities and Social Sciences), qui a financé mes recherches pendant l’année 2004–2005. Cet article a aussi bénéficié des conseils linguistiques très judicieux de Mme Morwena Denis.

² Cité dans *Baudelaire et Asselineau*, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois (Paris, Nizet, 1953), 125.

faire la séparation exacte de l'œuvre et de l'homme; de savoir où s'arrête la confiance et où commence la fiction".³

Cet article vise à dégager les courants principaux qui caractérisent l'approche critique du "moi" dans *Le Spleen de Paris*. Il ne retiendra pas les analyses, souvent éblouissantes, qui passent sur la personnalité de l'auteur ou de ses porte-paroles en se concentrant exclusivement sur le jeu textuel. Il faut aussi préciser d'emblée que le "je" du poète-narrateur n'est pas toujours désigné de manière directe dans les poèmes en prose, même si sa voix s'y fait entendre, ou semble s'y faire entendre, très clairement. Le deuxième objectif de cette étude est de démontrer la persistance, dans la critique du *Spleen de Paris*, de l'hypothèse mystificatrice. Seront regroupés et examinés ici, dans la dernière section, les divers points de vue selon lesquels les représentants supposés du poète dans les poèmes en prose constitueraient des leurres pour la lecture.

Un "moi" écorché

Dans *Le Figaro* du 7 février 1864, Gustave Bourdin présume que "l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire *Les Fleurs du Mal* est, à peu de choses près, la même qui compose *Le Spleen de Paris*. [...] Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du flâneur morose".⁴ Dans cette première optique, toute différence de ton et de perspective entre le "moi" des poèmes en prose et celui des vers peut s'expliquer par les normes génériques divergentes des deux entreprises. Pour les tenants de cette approche, la présence du poète serait d'autant plus manifeste dans sa poésie en prose du fait que la prose permet une communication plus immédiate et plus transparente que celle admise pour les vers. Ainsi, Marcel Ruff note que "les poèmes en prose s'insinuent en nous, nous pénètrent

³ Armand Fraisse, *Armand Fraisse sur Baudelaire: 1857-1869*, éd. Claude Pichois et Vincenette Pichois (Gembloux, Duculot, 1973), 78-79.

⁴ Cité par Robert Kopp dans son introduction à Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, éd. Robert Kopp (Paris, Gallimard, 1973), 8-9.

comme une voix familière, et, par un prestige plus subtil encore que celui des vers, s'emparent d'un lecteur désarmé. Entre lui et le poète, plus d'intermédiaire".⁵ Le "moi" du *Spleen de Paris* serait donc plus nu, et partant plus vrai, en un sens, que le "moi" des *Fleurs du Mal*. Il s'agirait d'un "moi" dépouillé de toutes les défenses constituées par les artifices poétiques.

C'est en raison de ce manque relatif de défenses et d'artifices que la violence serait plus en évidence dans les poèmes en prose que dans les vers. Si le "je" lyrique se déclare et victime et bourreau, le "je" de la poésie en prose est encore plus déchiré par ses désirs sadiques et masochistes. Ainsi, Georges Blin se réfère souvent au *Spleen de Paris* dans le cadre de son étude du sadisme et du masochisme de Baudelaire. Pour lui, "C'est un travail de malade et qui se place sur les frontières de la stérilité".⁶

Le point de vue critique selon lequel *Le Spleen de Paris* serait l'œuvre d'un poète affaibli, au moral comme au physique, a l'avantage d'expliquer les incompatibilités de style et de perspective non seulement entre les poèmes en vers et les poèmes en prose, mais aussi parmi ceux-ci. A l'origine de ces contradictions, il y aurait un certain manque de lucidité, résultat probable d'une maladie cérébrale aggravée. Ce serait donc en partie à cause de ce prétendu manque de perspicacité que les poèmes en prose n'ont été considérés pendant très longtemps que comme simple "pendant" aux *Fleurs du Mal*, produits de la fragilité morale, physique et mentale du poète sur le déclin. Cette tendance à considérer les poèmes en prose comme les fruits décadents des derniers jours de Baudelaire se retrouve dans une bonne partie de la critique de ces textes.

Un "moi" dédoublé et lucide

Un autre courant critique postule, quant à lui, une lucidité intensifiée, ou du moins une lucidité différente, chez le "moi"

⁵ Marcel Ruff, éd., *Charles Baudelaire: Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)* (Paris, Garnier-Flammarion, 1967), 23.

⁶ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire* (Paris, José Corti, 1948), 176

représenté dans les poèmes en prose. Cette approche suppose une attitude critique de la part du poète envers son propre idéalisme, et s'appuie sur les nombreuses affirmations baudelairiennes de sa propre dualité. Dans cette deuxième perspective exégétique, donc, le "moi" du *Spleen de Paris* serait doué d'une conscience encore plus acharnée à son autocritique que celle du 'je' lyrique des *Fleurs du Mal*.

Charles Mauron, dans *Le Dernier Baudelaire* (1966), propose une division psychologique (et proustienne) entre le "moi créateur" et le "moi social" chez Baudelaire. Le premier triompherait du deuxième dans les vers, le deuxième dominerait le premier dans les poèmes en prose. Ce schisme expliquerait, pour Mauron, certaines incompatibilités d'orientation à l'intérieur du *Spleen de Paris*, mais ne menacerait pas l'identité profonde du "moi" baudelairien: "La discontinuité appartient à l'élaboration de l'œuvre, la continuité à son noyau imaginaire profond".⁷ Une perspective psychanalytique informe aussi les lectures de Leo Bersani, selon lesquelles le "moi" qui figure dans les poèmes en prose de Baudelaire, comme dans les *Tableaux parisiens*, résiste mieux à la fragmentation psychique que son précurseur lyrique.⁸ Le "moi" du *Spleen de Paris* serait ainsi un observateur ironique et analytique de la douleur des autres, plutôt que site de douleur lui-même.

De manière analogue, malgré des différences méthodologiques importantes, Barbara Johnson évoque une remise en question, dans les poèmes en prose de Baudelaire, du point de vue exprimé dans les vers. Pour Johnson, c'est un système de valeurs idéaliste et foncièrement narcissique qui alimente la poésie des *Les Fleurs du Mal*, tandis que la perspective adoptée dans les poèmes en prose est à la fois plus cynique et plus éthique que celle des vers.⁹ D'après Johnson, donc, les poèmes en prose témoigneraient d'une seconde "révolution" baudelairienne.

⁷ Charles Mauron, *Le Dernier Baudelaire* (Paris, José Corti, 1966), 131.

⁸ Leo Bersani, *Baudelaire and Freud* (Berkeley, University of California Press, 1977).

⁹ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique: La Seconde Révolution baudelairienne* (Paris, Flammarion, 1979).

Pour résumer, le "moi" qui figure dans les poèmes en prose de Baudelaire est souvent doté par la critique d'une tendance prononcée à l'autocritique, voire à l'autodérision. Il s'agirait d'un être dédoublé doué d'une conscience très aiguë mais dont la santé déclinant expliquerait toujours certaines discontinuités inassimilables à l'hypothèse d'un "moi" clairvoyant.

Un "moi" pluriel

Mauron et Bersani proposent que les personnages rencontrés par "le promeneur" des poèmes en prose constituent des projections du "moi" baudelairien. Cette vision d'un "moi" pluriel ou aliéné est très proche d'une troisième approche critique du *Spleen de Paris*. Sans postuler de rupture discursif ou diachronique entre deux versions du "moi" baudelairien, les avatars de ce courant supposent la continuité chez Baudelaire d'un "moi" pluriel. La pluralité du "moi" de la poésie en prose s'accorderait parfaitement avec les stratégies adoptées dans d'autres écrits de cet auteur. Jean Starobinski évoque, par exemple, la pluralité allégorique de certains textes du *Spleen de Paris*, alors que David Scott présente un "moi" à plusieurs facettes (moraliste/ philosophe, poète, critique) et que Candace D. Lang parle d'une pluralité "citationnelle".¹⁰ Marie Maclean, qui propose une pluralité plutôt théâtrale, offre une définition particulièrement utile de l'hypothèse d'un "moi" narratif multiple:

The growing alienation of the self produces the theatricalization of self in many Baudelairean texts. The vision of the self as other, as performer on a private stage, foreshadows the fragmentation of the unity of 'self' characteristic of modernism. The self splits into two or more virtual selves, each a mask, a fabrication, and

¹⁰ Voir Jean Starobinski, "Sur quelques répondants allégoriques du poète", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67 (1967), 178-88; David Scott and Barbara Wright, "La Fanfarlo" and "Le Spleen de Paris", *Critical Guides to French Texts 30* (Londres, Grant & Cutler, 1984); Candace D. Lang, *Irony/Humor* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988), 96-131.

performs a particularly neat disappearing-act behind the narrator in the first person.¹¹

La notion d'un "moi" pluriel a le grand avantage d'expliquer les incompatibilités du "moi" du *Spleen de Paris*, sans forcément impliquer un émoussement des pouvoirs poétiques de Baudelaire. Elle explique le fait que les figures du poète dans les poèmes en prose ne se ressemblent pas toujours, le narrateur des *Foules* se déclarant amoureux de l'humanité pullulante, par exemple, et celui de *La Solitude* rechignant aux multitudes.

Souvent, pour les critiques qui partagent cet avis, les divers porte-paroles du poète dans *Le Spleen de Paris* recouvrent ou donnent accès partiel à un "moi" uni situé au-delà des masques. Si les états d'esprit de ces porte-paroles baudelairiens ne se ressemblent pas toujours, ces différences ne sont que superficielles et ne mettent jamais en cause l'identité profonde – et souvent profondément ironique – que ces masques ou reflets du "moi" expriment de manière oblique. Ainsi, James A. Hiddleston affirme que l'auteur des poèmes en prose "gives life to personae who represent whole aspects of his artistic personality and who often are incompatible with one another, so that he is the old mountebank, each one of the dandies in 'Portraits de maîtresses,'" et ainsi de suite.¹² Nicolae Babuts arrive à une conclusion semblable dans son étude du statut du narrateur baudelairien dans *Le Spleen de Paris* et ailleurs: l'approche cognitive de Babuts l'amène à considérer ce représentant du "moi" comme multiple, dynamique et foncièrement résistant à l'analyse, mais néanmoins centré et cohérent: "Despite the impression of fragmentation that the variety of alter egos may create, the self remains capable of recognizing its identity."¹³ Pour Sonya Stephens, dans son analyse

¹¹ Marie Maclean, *Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment* (Londres, Routledge, 1988), 66.

¹² James A. Hiddleston, *Baudelaire and "Le Spleen de Paris"* (Oxford, Clarendon Press, 1987), 20.

¹³ Nicolae Babuts, *Baudelaire: At the Limits and Beyond* (Londres, Associated University Presses, 1997), 34–50 (p. 38).

du caractère fragmenté (dédoublé, multiple, et double) du "je" dans *Le Spleen de Paris*, "there is a unifying identity between the different [narratorial] voices", même si certaines de ces voix sont grotesques et parodiques.¹⁴ Patrick Labarthe, à son tour, évoque "les instances paradoxales du moi" dans *Le Spleen de Paris*, et John Jackson parle d'"un foyer de possibles, de postulations envisagées, pressenties, entrevues, et non réalisées biographiquement".¹⁵

En revanche, pour de nombreux critiques du *Spleen de Paris*, il n'existe pas forcément de "moi" cohérent derrière les divers alter egos qui figurent dans ces textes. La vision plurielle ou dépersonnalisée du "moi" est caractéristique d'une théorie post-structuraliste selon laquelle le sujet humain n'aurait pas de réalité antérieure à la signification. Pour Christopher Prendergast, par exemple, l'hypothèse d'un "moi" cohérent nous conduit trop vite aux "platitudes of the full human presence, Baudelaire's underlying 'pity' for the outcasts of the city, and so on".¹⁶ Prendergast propose de voir les ironies énigmatiques de Baudelaire comme le résultat d'un manque de cohérence provoqué par la douleur morale, c'est-à-dire "the symptom of a series of splits and cleavages and, at the most drastic moments, of incipient disintegration".¹⁷ Cette vision d'un poète dépersonnalisé parce que fragilisé par un environnement urbain hostile rejoint paradoxalement le point de vue critique selon lequel les poèmes en prose seraient l'œuvre d'un poète affaibli qui s'y exprime directement.

¹⁴ Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony* (Oxford, Oxford UP, 1999), 30–71 (p. 62).

¹⁵ Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire* (Paris: Gallimard, 2000), 63; Sonya Stephens, "Contingencies and Discontinuities of the Lyric I: Baudelaire as Poet-Narrator and Diarist", in *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, éd. Patricia A. Ward (Nashville, Vanderbilt UP, 2001), 134–43 (p. 135); J. E. Jackson, *Baudelaire* (Paris, Livre de poche, 2001), 170.

¹⁶ Christopher Prendergast, *Paris and the Nineteenth Century* (Oxford, Blackwell, 1992), 151.

¹⁷ *Ibid.*, 151.

Les critiques qui proposent l'existence d'un "moi" profond qui exprimerait sa propre complexité par le biais de ses "moi" fictifs, de même que ceux qui se gardent de toute supposition d'un "moi" profond, ont tendance à éviter d'identifier les "moi" fictifs avec le poète, ou du moins ne supposent qu'une identification incomplète. Cette attitude circonspecte se lit par exemple chez Steve Murphy pour qui "le sujet lyrique du *Spleen de Paris* est si protéiforme qu'il est difficile de trancher entre une multiplicité de locuteurs (à chaque prose son locuteur) et un locuteur instable ou qui, plutôt, se cache constamment, recourant à des discours hétérogènes et parfois incompatibles".¹⁸

Un "moi" faux

Il semble évident que la critique des poèmes en prose a de plus en plus tendance à éloigner ouvertement l'auteur de ses prétendus représentants textuels, dont il se serait servi comme de simples instruments ou expédients. Paul Lamont Mathews, par exemple, dans une thèse inédite soutenue en 1966, fait une nette distinction entre l'auteur du *Spleen de Paris* de son représentant supposé dans l'ouvrage, et souligne l'emploi d'un "je" fictif et d'un narrateur borné.¹⁹ Pierre Pachet invoque, en 1976, l'importance de "l'incertitude de la relation entre auteur et narrateur" dans sa lecture du poème en prose *La Corde*.²⁰ Steve Murphy constate dans un article publié en 1993 que "De récentes recherches ont eu tendance à mettre en évidence le caractère erroné de l'identification entre auteur et narrateur, dans *Le Spleen de Paris*".²¹

¹⁸ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire: Lectures du "Spleen de Paris"* (Paris, Honoré Champion, 2003), 28.

¹⁹ Paul L. Mathews, "The Role of the 'Je' in Baudelaire", 4 tomes (University of Toronto, thèse doctorale inédite, 1966), IV, 996.

²⁰ Pierre Pachet, *Le Premier Venu: Essai sur la politique baudelairienne* (Paris, Denoël, 1976), 181.

²¹ Steve Murphy, "L'Hiéroglyphe et son interprétation: L'Association d'idées dans *Le Tir et le cimetière*", *Bulletin Baudelairien*, XXX, n° 2 (1993), 61-84 (p. 66).

Pour bien des critiques qui arguent d'une non-équivalence entre l'auteur et son porte-parole dans *Le Spleen de Paris*, y compris ceux que cet article a associé au courant précédent, l'auteur des poèmes en prose ne manque certainement pas de perspicacité, même si son représentant accrédité est souvent victime d'illusions. Ainsi, dans un article de 1967 Richard Klein se réfère aux "deluded demystifications" des héros du *Spleen de Paris*, et propose que les méprises des divers alter egos du poète constituent une critique ironique et indirecte d'une "society bent on self-delusion".²² Pour une quatrième approche critique, donc, l'auteur se serait servi très habilement de ses représentants supposés dans les poèmes en prose.

La notion d'un auteur qui dissimule le caractère supérieur de sa conscience derrière le masque d'un "moi" mystifié rappelle la définition du "comique absolu" qui figure dans *De l'essence du rire*:

[...] l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature. Les artistes créent le comique; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.²³

Si l'on suit la logique de ce passage, un des buts visés de la dissimulation serait de faire rire le public. Si ce dessein humoristique n'est pas forcément celui de l'auteur du *Spleen de Paris*, il est évident que dans la mesure où celui-ci vise, dans ses

²² R. Klein, "Baudelaire and Revolution: Some Notes", *Yale French Studies*, XXXIX (1967), 85-97 (pp. 92, 91)

²³ Baudelaire, *OC*, II, éd. Claude Pichois (Paris, Gallimard, 1976), 543.

poèmes en prose, à se dissimuler derrière des “moi” apparents, cet auto-déguisement serait fondé sur une certaine relation voulue avec le lecteur. Le but de la présentation d’un “moi” mystifié dans les poèmes en prose serait donc soit de révéler le caractère limité de ce “moi”, et donc de démystifier les lecteurs, soit de leur cacher ces limites, et donc de les mystifier.

Pour Walter Benjamin, “La mystification chez Baudelaire est un charme apotropaïque, semblable au mensonge chez les prostituées”.²⁴ Ce que Benjamin dit du style de Baudelaire est aussi suggestif qu’énigmatique:

Sous les masques qu’il utilisait, le poète, chez Baudelaire, préservait son incognito. Il était dans son œuvre aussi prudent qu’il pouvait paraître provocant dans les relations personnelles. L’incognito était la loi de sa poésie. [...] [L]es mots ont leurs places exactement définies, comme des conspirateurs avant que n’éclate la révolte. Baudelaire conspire avec le langage lui-même. Il en calcule les effets pas à pas. Il a toujours évité de se découvrir devant le lecteur [...]²⁵

Bien que Benjamin ne développe pas cette thèse, sa lecture sociocritique de Baudelaire a poussé une certaine critique à mesurer le contenu politique plus ou moins caché des poèmes en prose.²⁶

Ainsi, pour Dolf Oehler, l’auteur du *Spleen de Paris* serait un mystificateur provocateur; mystificateur dans la mesure où son narrateur est présenté comme excentrique plutôt que révolutionnaire et provocateur en ce que son but serait de pousser

²⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste (Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982), 246.

²⁵ Ibid., 140–41.

²⁶ Voir Jacques Le Rider, “Baudelaire agent secret...”, *Le Monde du dimanche* (20 juillet 1980), xvi.

ses lecteurs à réfléchir et à réagir.²⁷ Toujours dans la veine politique, dans *Baudelaire and the Second Republic*, Richard Burton considère de nombreuses *Fleurs du Mal*, et quelques poèmes en prose, comme des textes ésotériques renfermant des significations politiques qui restent cachées à une lecture exotérique mais qui se communiquent aux initiés. Pour Scott Carpenter, aussi, le poète du *Spleen de Paris* serait un mystificateur consommé. Dans ses poèmes en prose, Baudelaire aurait créé des allégories ironiques et discrètes, qui parlent de la censure et qui communiquent des messages subversifs tout en déjouant les censeurs du Second Empire.²⁸ Pour Carpenter, ces textes se donnent pour des anecdotes prosaïques mais se prêtent à des lectures allégoriques. Ainsi, les poèmes en prose auraient deux niveaux d'interprétation, leur véritable signification demeurant éternellement indécidable.

Certains critiques ont soulevé la possibilité que le porte-parole supposé du poète pourrait avoir une fonction purement mystificatrice et nullement politique. En ce cas, les lecteurs du *Spleen de Paris* seraient la cible de l'ironie sadique de l'auteur. Le poète se moquerait de nous en nous invitant à l'identifier – et à nous identifier – à ses prétendues incarnations textuelles. Le narrateur des poèmes en prose ne serait donc pas la seule victime du poète-bourreau: le lecteur, lui aussi, serait visé par la dérision baudelairienne.²⁹

On trouve de plus en plus de références, dans la critique du *Spleen de Paris*, au penchant de cet auteur pour la mystification. Dans un article publié en 1983 Francis Collet écrit que la dédicace à Arsène Houssaye "relève de la mystification, mystification chère

²⁷ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli: Juin 1848: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, trad. G. Petitdemange (Paris, Payot et Rivages, 1996), 309–34 (pp. 314–15). L'argument d'Oehler suppose une certaine distance entre l'auteur et le narrateur sans vraiment insister là-dessus.

²⁸ Scott Carpenter, *Acts of Fiction: Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire* (University Park, Pennsylvania UP, 1996), 125–48.

²⁹ Voir Maria Scott, *Baudelaire's "Le Spleen de Paris": Shifting Perspectives* (Burlington, Ashgate, 2005).

au dandy Baudelaire”.³⁰ Rosemary Lloyd et Sonya Stephens remarquent dans une étude de 1993 que les poèmes en prose séduisent et flattent leurs lecteurs tout en ayant l’air, parfois, de se moquer discrètement d’eux.³¹ Steve Murphy, l’un des critiques qui insistent le plus sur la non-identification de l’auteur du *Spleen de Paris* avec les alter egos qui y figurent, consacre le premier chapitre de son étude magistrale de la collection au goût de Baudelaire pour la mystification et la comédie. Pour Murphy, “dans *Le Spleen de Paris*, l’emploi de la première personne est souvent un leurre – un piège dans lequel le lecteur doit tomber, avant de s’en extraire en s’apercevant que les locuteurs des poèmes sont soumis à des ironies qui montrent que Baudelaire ne partage ni leurs perceptions, ni leurs valeurs morales”.³²

La méfiance exprimée par certains critiques de nos jours rejoint une attitude caractéristique de plusieurs commentateurs de l’époque même du poète. Certains doutaient très ouvertement de la bonne foi de l’auteur des *Fleurs du Mal*, sans doute à cause de son goût affiché de la mystification. Cette incertitude se lit chez Fraisse, par exemple, dans un article publié suite à la publication des *Fleurs du Mal*:

Après avoir lu le livre de M. Baudelaire, la première question que l’on se pose est celle-ci: L’auteur est-il sérieux? Son livre sort-il d’une imagination bizarre mais consciencieuse, ou n’est-il qu’une mystification colossale? Il n’est pas facile de répondre.³³

³⁰ Francis Collet, “Le poème en prose de Baudelaire à travers sa dédicace à Arsène Houssaye”, *L’École des lettres*, 75.6 (1983), 3–10 (p. 5).

³¹ Rosemary Lloyd and Sonya Stephens, “Promises, Promises: The Language of Gesture in Baudelaire’s *Petits poèmes en prose*”, *Modern Language Review*, 88.1 (1993), 74–83. Voir aussi R. Lloyd, “Dwelling in Possibility: Encounters with the Other in Baudelaire’s *Le Spleen de Paris*”, *Australian Journal of French Studies*, XXIX, n° 1 (1992), 68–77 (p. 70).

³² *Logiques du dernier Baudelaire*, 28.

³³ *Armand Fraisse sur Baudelaire*, 24.

Même les amis de Baudelaire ne savaient pas s'ils devaient prendre ses poèmes au sérieux: "Il récitait des poèmes à ses amis, mais ceux-ci ne savaient pas toujours s'ils devaient admirer ou s'ils étaient victimes d'une mystification."³⁴

Ce n'est sans doute pas un simple hasard si la critique a recommencé à se méfier des intentions de Baudelaire, et plus précisément de la fiabilité de ses porte-paroles supposés dans la poésie en prose. Ces nouvelles problématiques semblent procéder en partie de l'habitude post-structuraliste de lire les textes à la lumière de ce qu'ils excluent ou nient. La déconstruction, par exemple, vise souvent à montrer la façon dont un texte déjoue les intentions déclarées de l'auteur. Dans le cas de la poésie en prose baudelairienne, la déconstruction semble rencontrer ses limites, les intentions déclarées pouvant très facilement recouvrir des intentions plus secrètes. Cette difficulté est bien illustrée par la lecture de *La Fausse Monnaie* proposée par Jacques Derrida.³⁵ Tout en évitant de postuler l'existence d'une mystification baudelairienne, sans doute parce qu'une telle hypothèse cadrerait mal avec les principes de la déconstruction, Derrida est amené à suggérer que ce poème en prose est en fait lui-même une fausse monnaie dans la mesure où il se présente aux lecteurs en tant qu'anecdote parfaitement transparente et anecdotique tout en étant un écrit littéraire et fictif. Sa lecture propose des analogies entre l'ami renié du narrateur et l'auteur même du texte, hypothèse qui suggère implicitement la possibilité d'une ruse calculée de la part de l'auteur, étant donné que l'ami du narrateur est présenté dans le texte comme un trompeur amoral.

L'hypothèse de la mystification suppose une ironie encore plus cachée que celle qui est généralement entendue par la critique du *Spleen de Paris*. Dans l'optique de cette quatrième approche de la première personne baudelairienne dans *Le Spleen de Paris*, il semble pertinent d'évoquer l'observation de Nathalie Sarraute par

³⁴ Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire* (Paris, Julliard, 1987), 185.

³⁵ Jacques Derrida, *Donner le temps: 1. La Fausse Monnaie* (Paris, Galilée, 1991).

rapport au “je” romanesque de “l’ère du soupçon”. A l’époque de Balzac le personnage était “le terrain d’entente” entre l’auteur et le lecteur, mais au vingtième siècle son statut a changé: “Il est devenu le lieu de leur méfiance, le terrain dévasté où ils s’affrontent”.³⁶ Il se peut que Baudelaire, comme Stendhal, ait flairé de bonne heure ‘le génie du soupçon’.³⁷

Le “moi” représenté dans les poèmes en prose est-il un être démystifié ou mystifié, démystifiant ou mystificateur? Peut-on ou non le considérer comme une représentation, même partielle, de l’auteur du *Spleen de Paris*? Fort au départ, d’une confiance intrinsèque dans la parfaite sincérité du poète, qui s’exprimerait sans ambages dans ses poèmes en prose, on en est arrivé à une méfiance profonde à l’égard d’un porte-parole douteux.

Si les trois premiers courants d’interprétation sont bien représentés dans les manuels scolaires sur *Le Spleen de Paris*, le quatrième ne l’est pas. L’hypothèse d’un “moi” faux ne figure guère, du moins jusqu’ici, dans la littérature parascolaire sur *Le Spleen de Paris*, qui prend une ampleur de plus en plus importante de nos jours. De fait, plusieurs de ces études pédagogiques continuent à identifier très nettement le narrateur des poèmes en prose avec le poète, sans mettre en doute aucunement le bien-fondé de l’équivalence. Cela semble regrettable, étant donné la leçon précieuse non seulement de scepticisme critique mais encore de spécificité littéraire qu’une telle approche pourrait faire valoir. Certains textes pédagogiques ont néanmoins commencé ces dernières années à distinguer le narrateur du poète. Celui de Patrick Labarthe précise même que le lecteur doit prendre soin de séparer l’auteur d’un narrateur souvent leurré.³⁸ Cette dissociation du poète et du porte-parole représente un progrès sur le plan pédagogique, en tant qu’elle ouvre la voie à d’autres perspectives

³⁶ Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon: Essais sur le roman* (Paris, Gallimard, 1956), 73-74.

³⁷ Stendhal, *Souvenirs d’égotisme*, chapitre I, in Stendhal, *Œuvres intimes*, II éd. Victor Del Litto, Bibliothèque de la Pléiade, 2 tomes (Paris, Gallimard 1981-1982), 430.

³⁸ *Petits Poèmes en prose*, 155.

sur le "moi" supposé des poèmes en prose de Baudelaire, et partant à d'autres manières d'aborder ces textes essentiellement énigmatiques.

Maria Scott
National University of Ireland, Galway

Les Lectures De L'Architecteur . . .
Readers and Readings of/in the
Petits Poèmes en prose

Lis-moi, pour apprendre à m'aimer¹

When Baudelaire invokes the reader in his much-quoted prefatory letter to Arsène Houssaye, it is to assign free agency, if only in the rhythms of the reading: "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 superflu" (*OC*, I, 275). It is also, however, to address, as a letter is bound to do, a particular reader, Arsène Houssaye. In so doing, Baudelaire signals an interest in the *response* to his work, as of course he must if Houssaye is to publish it; and an interest in the reader and in the reading process: all key terms, a hundred years later, in an ongoing debate, from a variety of theoretical orientations, about the relation of readers and reading to textual interpretation. In signaling the superreader (*architecteur*) in my title, there is no intention to engage in debates centered on a much-disputed theoretical figure which Riffaterre himself abandoned relatively early in his critical career (see Ladenson, 83-86). Even as postmodern critics, however, we recognize that texts are purposive objects; that they are not just saying something, but *doing* something: they are recursive. This essay sets out both to explore notions of reading in the *Petits Poèmes en prose* and the history of readings of the text, which really only took shape, I shall argue, in the aftermath of the reader-response criticism of the 1970s, as well as to examine how these readers in and of the text, once superimposed, might tell us something of what it means to read Baudelaire's prose poems in the twenty-first century.

¹ Baudelaire, "Épigraphe pour un livre condamné". *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris, Gallimard, 1976), I, 137.

Beginning at the very beginning, though, we should not be surprised that the dedicatory letter to Houssaye, already attached in another (ghost-authored) form to the first publication of some of these prose poems², seeks to determine, or at least to describe, how they might be received. The liminary poem of *Les Fleurs du Mal*, after all, addresses the reader (and as a full *alter ego* figure) in ways which seek to identify, engage and forewarn the reader, as well as invoking, through the devil, a sort of revolutionary satanism (Culler, 1998)—a resistance to authority and, therefore, perhaps, to authoritative reading, especially if considered in the light of the trial. Indeed, it is in this (prosecuting) context that we might best understand, Ladenson has argued, the workings of a superreader (81-87). That both of Baudelaire's major poetic texts overtly address questions of reading should retain us. From the apostrophe of 'Au Lecteur' to the multiple readers evoked in the letter to Houssaye (including Baudelaire himself as a reader of both Houssaye and Aloysius Bertrand) the texts figure reception.

The generic difference of the prose poem is, at least partly, responsible for these expository remarks which make much of the aspirational model (which is "brillant et mystérieux") and of the degree to which both poet and poems fall short of it; although the result is still something "singulièrement différent" of which anyone but Baudelaire himself would be proud (*OC*, I, 276). The role of the reader in the *lettre-dédicace*, as I have argued elsewhere (1999, 12-15), is to receive the text through its dedicatee, whose own role is to make available the text, the generic context and the reading strategy. "If", Chambers argues, "the prime function of a dedication is to tie the text as a structure to an address that situates it in a system of exchange, a corollary function is to make this system available in its historical specificity, as an indicator of the circumstances of production in light of which the text assumes it is most appropriately read" (1988, 13). The letter invites us to read

² See the version of this letter that appeared with the first publication of three prose poems in *Le Figaro* (7 February 1864), reproduced and discussed by Robert Kopp in his edition of the prose poems (1969, LXIII) and by Claude Pichois (*OC*, I, 1297).

the prose poems as truncated, autonomous texts that are nonetheless connected to one another and, in its feigned self-deprecation, suggests that, as experienced readers of literature, we approach these innovative and unpretentious "babioles" with due leniency. The plea was, initially at least, to fall upon deaf ears, or rather, the reader who professed an interest in the prose poems was characterised as "généralement dépourvu d'oreille" and "mal initié aux subtilités de la prosodie" (Lebois, 1). Indeed, in *apparently* invoking the failure of his enterprise, Baudelaire was to invite the judgment of it as such, demonstrating just how readily readers misconstrue a speech act. Here, for example, is Suzanne Bernard's not untypical assessment, which:

Il est plus intéressant de discerner les échecs (ou demi-échecs) qui sont dus, dans le Spleen, à la conception même de Baudelaire : ces échecs même sont instructifs pour l'historien du poème en prose. On a pu se rendre compte par ce qui précède qu'ils proviennent, en général, d'une structure trop peu rigoureuse, trop «rapsodique», qui se soumet aux hasards de l'événement au lieu d'organiser la matière suivant des lois artistiques, et qui fait dévier par des digressions la pureté de l'arabesque poétique; l'abus des développements, les ruptures de tons, la banalité ou le prosaïsme dans la forme, tout cela ramène le poème à la prose; la tension organique qui maintient ensemble tous les éléments se relâche, le poème ne «cristallise» plus: le miracle poétique n'a plus lieu.
(147)

Reading Baudelaire's project, and his self-canceling modesty, literally, Bernard carefully modulates the terms of the *lettre-dédicace* to turn the prose poetry enterprise into a failure. Rather, though, as Barbara Johnson rightly remarks in *Défigurations du langage poétique*—the work that was to change the face of the reception of the prose poems—"la modestie pose un *problème de lecture*," as indeed, she argues, does the letter to Houssaye in its entirety: "C'est par les interférences de ses indécidabilités que la

Dédicace se donne à lire; c'est dans le croisement de leurs innombrables rapports qu'elle nous invite à errer" (22). In posing this problem, Johnson—writing when reader-response criticism from Riffaterre, through Prince, Poulet, Iser, Fish, Culler and others was *the* critical currency—highlights what was, and remains, the alluring nature of Baudelaire's prose poems: "C'est ainsi que dans l'incapacité de jamais savoir si «on est bien là où l'on doit être», notre lecture des *Petits Poèmes en prose* ne sera en un sens que le parcours d'une incertitude, la recherche d'une porte d'entrée par où il serait possible de commencer à les lire" (29).

If early, mostly negative, criticism of the prose poetry offers remarkable examples of evaluations that seem discordant with contemporary critical acclaim,³ those *indécidabilités* of the text have nevertheless continued to attract divergent readings. For Hiddleston "what remains after our reading of the fifty pieces is an impression of perpetual clash and of sentimental and moral anarchy. Fragmentation, discontinuity, external and internal chaos are the essential elements of this work" (1987, 3). Marie Maclean examines illocution and perlocution to discern the variable narrative audiences of the prose poems (1988, 88-109) and also explores allegories of reception—the prose poems as allegories of their own reading (161-76). Margery Evans highlights "the mobility of the reading opportunity" of the prose poems; the kaleidoscopic complexity of the reading process; and the challenges of internal reference and intertextuality (1993, 1-11). And for Thélot, Baudelaire's "intention poétique" is exchange, the expectation of a response (1993, 37). In the most recent major studies of Baudelaire's prose poems, those by Steve Murphy (2003) and Maria Scott (2005), much still is made of the problems of reading, not only in terms of the interpretation of individual poems and the internal functioning of the collection as a whole, but also in terms of the preceding critical accounts. Murphy

³ See, for example, Pierre-Jean Jouve (1954, 35); Pichois's 1958 statement that "*Les Petits Poèmes en prose* n'ont guère excité la curiosité des critiques"; Lebois's reluctant praise (1958, 1-30); R. Denux (1967, 113); and R. Galand (1969, 463).

emphasizes Baudelaire's own conception of the reader, not to construct any theorized model, but rather to define the role of the reader within a Baudelairean critical framework, specifically citing the essay on Wagner ("il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur" *OC*, II, 782) and the fictional dialogue of *Prométhé délivré*—"mais, c'est que la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur. —Comme la philosophie d'un poème par le lecteur" (*OC*, II, 9). Murphy's position is that Baudelaire's intended reader (and he implies that there is such a thing) is a highly elitist individual and one able to impute meanings not only of an aesthetic, but also of an ideological order—a reader, then, with considerable agency (30). Maria Scott concludes her study with a section (205-209) on Baudelaire's attitude to his readers in which she associates the multiple selves of the narrator and the misidentification of the poet with his lyric alter-ego with the text's plethora of readings and deliberate mystification. In her contribution to the present volume, Scott takes these analyses further still and asserts "on est arrivé à une méfiance profonde à l'égard d'un porte-parole douteux" (64). It is clear, then, that, as 21st-century readers, we are still wandering in the nexus of innumerable connections that constitutes the *Petits Poèmes en prose*. Almost fifty years after André Lebois wrote to persuade of the "prestiges et actualité" of the prose poems, we are still, in a vindication of his title, enchanted and deluded by the multiple narrators and readings of these poems; and still seeking to organize the relations and distinctions between them.

In the foregoing paragraphs, much has been made of readers, specific and general, and of textual and reading strategies. The superimposition of these quite different conceptual categories blurs the distinction between real readers (so far Houssaye and other critics) and the theoretical construct encoded in the prose poems and representing the interpretive process invited by the text. In this second category, the reader is, to borrow Perry's term, a "metonymic characterization of the text" (1979, 43). Both to reinforce the superimposition of readings I have begun, and simultaneously to unpack them, I want to look more closely at a

prose poem that neatly figures this problematic, one that presents itself as a transparent allegory of reception and that has been read differently by a range of critics: “Le Chien et le flacon”:

« —Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville.»

Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s’approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche.

« —Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. 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. » (*OC*, I, 284)

This poem posits quite a different sort of reader from the one identified in the *lettre-dédicace*—who can be thought of as an implied reader (Iser (1974); Chatman (1978))—and one who contrasts sharply with the *alter-ego* ‘hypocrite lecteur’, or what Rabonowitz calls the authorial audience (1977). At the other end of the interpretive scale, the interlocutor of “Le Chien et le flacon” is a dog—both literally and figuratively (and with insistence on all that implies of the spurious, inferior and base).⁴ The dog seems to act simultaneously as interlocutor and as a narratee (Prince, 1973) that stands in for a more generalized “public”. The narratee is a hearer or audience explicitly designated by the text who functions as a relay (or mediates) between the narrator and reader, or rather between the author and the reader(s). The narratee also plays an important role in establishing the narrative framework, characterizing the narrator and underscoring the themes explored

⁴ Jérôme Thélot does, however, conflate the two, but with reference to “Les Bons Chiens” (37), as indeed does Maria Scott, though to rather different ends (127-129).

by a narrative (Prince, 193-194). In the case of “Le Chien et le flacon,” these functions are magnified by the allegorical nature of the poem, the theme of which refers directly to the narrative situation, so that it is the narration/reception as a theme that these relations explore. In other words, and distinguishing the two functions of Prince’s narratee, the implied narrative audience—the reader as dog—figures the worst kind of authorial audience, while the audience of the *énonciation* (Maclean, 91)—the authorial audience of (rather than in) the poem—responds to the processes of narrative and to the textual strategies which are fully integrated and understood in his/her reading. The authorial audience the text incorporates is “le Français” of the entry in *Mon cœur mis à nu*: “un animal de basse cour, si bien domestiqué qu’il n’ose franchir aucune palissade. Voir ses goûts en art et en littérature. C’est un animal de race latine; l’ordure ne lui déplaît pas dans son domicile et en littérature, il est scatophage. Il raffole des excréments” (OC, I, 698). Whereas the audience of the narrative performance itself,—the audience of the telling rather than of the tale (Maclean, 91)—is an idealized (if not ideal) reader, involving both complicity with the narrator and contestation of the textually embodied reader response.

In a move reminiscent of Riffaterre’s in relation to the structuralist accounts of “Les Chats,” we can test the notion (or construct?) of this ideal reader by considering the range of critical responses to the *dog-as-reader* in “Le Chien et le flacon.” The picture we get is revealing for, as Steve Murphy rightly points out, “la critique semble à peu d’exceptions près se départager en deux camps” (67). Thélot (19-38) and Murphy (67-87) both offer detailed and expansive readings of this poem and concur on a number of points, notably on the violence of this text. Murphy’s account neatly unpacks the allegory, positing excrement as the natural opposite of carefully elaborated perfume—where both substances mediate a form of literary production—and engaging the pearls-to-swine metaphor to invoke both the cultural incompetence of the narratee and the inappropriateness of the narrator’s gesture/gift:

Par un renversement éloquent, l'excrément désigné par Baudelaire n'est pas tant le sordide que la mièvrerie, le misérabilisme de bon ton, voire toute enveloppe formelle et tout contenu qui parient sur l'harmonieuse relation culturelle entre l'écrivain et un public massifié, bourgeois.
(82)

Thélot examines the communicative strategies of the text to conclude that "le dialogue du moi et de l'autre est impossible et la structure du texte recueille cette impossibilité", and deftly exposes how the "je" of the central paragraph—a narrator, rather than an interlocutor, as in the other two—effectively figures the relationship with the narratee and the implied reader. "Nulle part," he asserts, "le destinataire n'est requis, sommé de répondre, aussi durement qu'ici" (21-2). Murphy, too, engages clearly with this question of readership, often charging scholars with a lily-liveredness in the handling of this poem and, from the position of ideal reader, gently castigating this critical reserve which, whilst promoting a certain "prudence critique", has also maintained the poem in a "silence embarrassé" (68). It is true that some critics of the prose poems do not mention "Le Chien et le flacon" at all, or only in passing (Johnson; Maclean (48); David H.T. Scott (59); Babuts), while some evoke and explicate the allegory without lingering longer over, or being quite sure how to deal with, the textual strategies it plays out (Hiddleston, 8-9, 36, 88); Evans (26, 60, 99, 107); Kaplan (41-2)). I have argued elsewhere for this poem to be read as an allegory of textual surface and depth, of the relationship of the reader to the texts and of this poem to wider questions of generic limits and limitations (1998, 28-41; 1999, 21-2), even as I am considered to resist the text's invitations (see Murphy, 68); while, most recently, Maria Scott uses the poem's allegorical functioning to demonstrate the anamorphosis leading to a destabilization of the reader and the problematization of interpretation (120-125). The degree of consensus is greater than has been suggested (by Murphy, 67-68) and, to return to our Riffaterrean move, by focussing only on those features that have consistently arrested the attention of readers of various

persuasions, what emerges is a persistent interrogation of the text's polyisotopic readings, and this despite the internal unpacking of its central allegory: "Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public..."

The problem is clearly not confined to this one poem, although "Le Chien et le flacon" can and should be taken as an emblematic example. Indeed, the *Petits Poèmes en prose*, as a collection, can be said to explore the many possible variants of author-narrator-narratee-implied reader relationships which range "from full reader participation in the creation of the text at one extreme to almost total incomprehension or misdirection at the other" (Maclean, 48). "L'Étranger" and "Le Miroir", both dialogues of the kind that frame "Le Chien et le flacon," along with "Chacun sa chimère," stage the same sort of incomprehension we have seen at work in this latter poem. In "L'Étranger" the failure of communication derives from a lack of agreement or understanding between the two interlocutors on the meaning of the terms and the socio-cultural matrix that they describe; an incomprehension that, even without the clouds as a symbol of immersion in the text and alienation from life, could be read as a metaphor for reading and interpretation. The interpretive context is more explicit still, though, in "Le Miroir":

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« — Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »

L'homme épouvantable me répond : « — Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort. (*OC*, I, 344)

This poem elaborates, through dialogue, discursive and ideological positions which are apparently opposed and, although the

exchange appears to function unproblematically, the interpretive discrepancy allows the same form of communicational dysfunction (or *dialogue de sourds*) as we find in “L’Étranger” and “Chacun sa chimère.” One man’s response is considered from the position of authority—“la loi”—the other from the perspective of common sense—“le bon sens.” Here divergent readings of the same event highlight not only “the discrepancy between spectator-judgment and actor-judgment” (Maclean, 54), but also problematize, as Maria Scott has shown, the speaker positions (which, if either, is the poet?) and, therefore, any fixed interpretation (136-140). Dialogue here has the same impact as in “Le Chien et le flacon”, staging an exchange between narrator and narratee that requires a third person, an implied reader. As Kara Rabbitt makes clear in a recent article, this triangulation, and what it implies for reading strategies, is crucial to an understanding of the prose poems:

These texts demonstrate the intersubjective nature of the interpretive I, even as their form renders explicit the simultaneous and oppositional relation of generic categories in an elucidation of the meaning and impact of dialogue. The questioning of the position of the observing subjects within these prose poem texts likewise places the status of the reader/critic into question, as the interpretative processes of these subjects mimic our own strategies; the contents of the poems thus point, like the prose poem genre itself, to a need to redraw the maps of the critical journey initiated by reading. (367)

What is also clear is that, to recover this (divergence of) meaning, it is not always (ever?) enough to remain within the semantics of the text itself, even with recourse to the purposiveness of tone. Maria Scott’s reading, like Rosemary Lloyd’s (1999, 40-41), and just about every critical example cited so far, constructs readings in the way Margery Evans’s intertextual account prescribes, as a function of that text’s differential relation to other existing (or potential) texts, or along the lines of Nicolae Babuts’s more cognitive approach. In other words, it looks outside the poem

itself, in ways generalized in Baudelaire criticism, for signposts, logical or semantic coincidences, and contextual convergences which unleash potential ironies in the prose poems and release new readings. The reflections of readers within the texts also ensures (or should) that we mind the projections of our own readings. This, of course, reflects Fish's reader-oriented criticism (1970), or Culler's notion of "literary competence" (1976), or Holland's "replenishing" (1968), which enable the reader's pre-existing grasp of (con)textual data to inform interpretation. But, as Rabbitt warns, "these texts act more like the interlocutors they portray than as third-person objects for us to study, unsettling us by their persistent refusal to provide a stable mirror for a reading of the self" (368).

"Les Fenêtres" sets out precisely to frame the other as an exploration of self, an exploration in which altruism and reality soon recede to give precedence to the interpretive self. In "Les Yeux des pauvres" (*OC*, I, 317-319) this lesson is brought into sharp focus by the narrator's inability to read in his lover's eyes "[s]a pensée." In both texts, the narcissism of the narrator is underscored and his relation to the other is questioned. "Les Yeux des pauvres," like many of the other poems examined above, appears to be framed by dialogue, or at least by the apostrophe of the narratee, a female *compagne*. Almost immediately, questions of interpretation—questions that will persist in this poem—are brought to the fore, with the narratee's competence (her openness to the reading experience) being placed in doubt: "Il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu'à moi de vous l'expliquer." In this brief moment, in this outburst of frustration, before the narrative gets under way (and before the feminine restricts the range), the reader of the text can substitute for the narratee, and questions his/her own critical judgment. What follows is a series of misreadings and misconstructions that includes the lovers' tryst, the café's gaudy décor, the three pairs of eyes, the narrator's self-awareness and his interpretation of the other, and, of course, the companion's own climactic imperviousness, for "the man's condemnation of the woman's callousness ultimately charges her with being a bad reader"

(Friedman, 147). Indeed, all of the readings in this poem are open to question, and we, as readers, are left to doubt more than anything else the reliability of the narrator. Marie Maclean has shown just how, in narrative and typographical terms, the imperfect symmetry of the poem lays bare the problem of communication (110-124).

In a persuasive account of this poem, Maria Scott exposes the degree to which the readings in this poem are *misreadings*:

“Les Yeux des pauvres” both thematizes and dramatizes the problem of interpretation. It makes a mockery of distinctions between naïve and skeptical interpretations. To a reading that treats the text as a more or less transparent communication on the part of the poet-narrator, it states that misreading is inevitable ‘même entre gens qui s’aiment’ [...]. To a reading that assumes the impossibility of correct readings and that consequently distrusts the narrator’s interpretation of the eyes of the poor, the text offers what might seem like a ‘more’ correct, if ironic, reading. Both naïve and skeptical readings arrive, therefore, at conclusions that undo their own premises. [...] It may be that what the text suggests is that the only ‘correct’ reading of the other is the one that admits that there can be no definitive reading of the other, including the other that is Baudelaire’s text. (97-98)

The dramatization of interpretive acts within the prose poems, it is clear, both suggests and instructs our own critical processes. The transformative readings *in* the prose poems map the co-ordinates of our own possible course and make each reader that comes to the text the creator of a new interpretive reflection of any sequence of possible readings. Sensitive to the shifting perspectives of the narrative persona, as well as to the multiple manifestations of the reader figured in and by the text, we are as distrustful as we are desirous of meaning. Marie Maclean, in an almost prophetic conclusion, predicts the rise of the reader in the criticism of the Baudelairean prose poem. “The fate of the great transgressive

texts, she writes, is eventually to join the canon, to acquire their own enforced readers, so that [...] the whole exchange of forces, which is one aspect of the reading process, may be repeated. This is one further interpretation of the Baudelairian allegory of reading" (175-176). Alongside Maria Scott's assessment of "Les Yeux des pauvres", in demonstration of this emerging trend or consensus in the criticism of the prose poems, we might place Kara Rabbitt's reading of "Les Fenêtres":

Reading poetry becomes the interpretative act of analyzing the typographic, enunciative, political boundaries of the window. The ambiguous "vous" of the ending of "Les Fenêtres" thus implicates us as readers in any action taken against the text if only by its demand that we interpret its referent for ourselves. The parallel of our interpretative processes within other texts in the collection likewise creates a complicity with their subjects that requires us to acknowledge our interactive creation of the texts' meanings. (366)

What emerges from this juxtaposition is an evolutionary trend that—set in motion by the reader-response criticism that enabled the poststructuralist reading of Barbara Johnson—has established the "prestiges" and "actualité" of the *Petits poèmes en prose*, has begun to reach a consensus on the textual strategies and the complex agency and reception these imply, but is perhaps only now developing readers and readings able fully to account for these as readings in and of the prose poems.

Sonya Stephens
Royal Holloway, University of London

Works Cited

- Babuts, Nicolae. *Baudelaire. At the Limits and Beyond*. Newark, University of Delaware Press, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris, Gallimard. 2 vols. 1975-76.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet, 1959.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, Cornell UP, 1978.
- Culler, Jonathan. "Beyond Interpretation. The Prospects of Contemporary Criticism," *Comparative Literature*, XXVIII (été 1976), 244-56.
- "Baudelaire's Satanic Verses," *Diacritics*, XXVIII, n° 3 (automne 1998). 86-100.
- Denux, Roger. "Le Spleen de Paris," *Europe*, n° 456-457 (avril-mai 1967).
- Evans, Margery. *Baudelaire and Intertextuality. Poetry at the Crossroads*. Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- Fish, Stanley. *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Harvard UP, 1980.
- Friedman, Geraldine. *The Insistence of History: Revolution in Burke, Wordsworth, Keats, and Baudelaire*. Stanford, Stanford UP, 1996.
- Galand, René. *Baudelaire: Poétiques et poésie*. Paris, Nizet, 1969.
- Hiddleston, J.A. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*. Oxford, Oxford UP, 1968.

- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1974.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris, Flammarion, 1979.
- Jouve, Pierre-Jean. "Le Spleen de Paris," *Mercure de France*, CCCXXII (septembre-décembre 1954), 32-39.
- Kopp, Robert. *Petits Poèmes en prose*. Paris, José Corti, 1969.
- Ladenson, Elisabeth. 2002. 'The Imperial Superreader, or: The Semiotics of Indecency', *Romanic Review* XCVIII, n^{os} 1 et 2 (janvier-mars 2002), 81-87.
- Lebois, André. "Prestige et actualité des Petits Poèmes en prose de Baudelaire," *Archives de lettres modernes*, XVIII (décembre 1958), 1-32.
- Lloyd, Rosemary. "Horriifying the Homais," *L'Esprit Créateur*, XXXIX, n^o 1 (1999), 37-47.
- Maclean, Marie. *Narrative as Performance. The Baudelairean Experiment*. Londres, Routledge, 1988.
- Murphy, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris, Honoré Champion, 2003.
- Perry, Menakhem. "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings, with an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily'," *Poetics Today*, I (automne 1979), 35-64, 311-61.
- Pichois, Claude. "Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes," *L'Information littéraire*, X (janvier-février, 1958), 8-17.
- Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire," *Poétique* XIV (1973), 178-196.
- Rabinowitz, Peter. "Truth in Fiction: a Re-examination of Audiences," *Critical Inquiry*, IV (1977), 121-142.

- Rabbitt, Kara. 2005. "Reading and Otherness: The Interpretative Triangle in Baudelaire's *Petits Poèmes en prose*," *NCFS*, XXXIII, n^{os} 3 - 4 (printemps-été 2005), 358-370.
- Scott, Maria. *Baudelaire's Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*. Aldershot, Ashgate, 2005.
- Stephens, Sonya. "Boundaries, Limites and Limitations: Baudelaire's *poèmes-boutades*," *French Studies*, LII, n^o 1 (janvier 1998), 28-40.
- Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony*. Oxford, Oxford UP, 1999.
- Thélot, Jérôme. *Baudelaire. Violence et Poésie*. Paris, Gallimard, 1993.

Saisir sur le vif les rythmes du monde moderne

Le rythme apparemment arbitraire de nos lectures ébranle parfois de façon créatrice l'image que nous avons d'œuvres que nous croyions bien connaître. C'est ainsi que le beau livre de Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, l'analyse de David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea*, et la publication récente des notes faites par Roland Barthes pour les cours qu'il donna au Collège de France pendant l'année scolaire 1976-1977 m'ont permis de lire autrement les poèmes en prose de Baudelaire et surtout « Les Fenêtres » et « Les Veuves. » Ce qui découle de cette triple lecture est une notion plus claire d'un rythme particulier qui dépend du refus chez Baudelaire de certaines tendances chères à ses contemporains.

En se penchant sur la concurrence entre Baudelaire et Nadar, Thélot soutient que la poésie et la photographie sont entrées au XIXe siècle dans une concurrence

où ce n'était rien moins que l'organisation des mentalités collectives que se jouait, rien moins que la domination des esprits par des systèmes symboliques en effet différents et qui se jugeaient incompatibles, Baudelaire devant Nadar—le poète comme il posait devant l'objectif de son ami, comme donc nous le voyons dans les photos de celui-ci—, cela signifie Poésie devant Photographie, imagination créatrice devant reproduction matérielle : art devant industrie.¹

¹ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie* (Paris, PUF, 2003), 34. Le chapitre que Thélot voue à Nadar lui-même est aussi très riche. Sur Baudelaire et la photographie voir surtout Susan Blood, "Baudelaire against Photography: An Allegory of Old Age", *Modern Language Notes*, CI, n° 4 (septembre 1986), 817-837. Utile aussi est l'étude de Miriella Melara, "Photographics / Autographics: Félix Nadar and the Face of Ressemblance", *French Cultural Studies*, VIII, n° 2 (juin 1997), 183-99. Captivante aussi est l'étude de Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie: Enquête sur une révolution invisible* (Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2002), qui

Ce désir de maintenir la primauté de l'art et surtout de la poésie se retrouve mais présenté de façon bien différente par David Evans dans son étude impressionnante du rythme chez Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé :

The weakness of the inherited regular verse form, in thrall to the universal analogy, was that by defining Poetry as regular rhythm and harmony, it both ignored the unstable poetic value of these notions and de-mystified the essence of Poetry itself. By problematizing the formal signs by which we recognize Poetry, Baudelaire ensures that it escapes our clutches. The prose poem, in this context, stands not simply for "freedom" and "fluid rhythms", but rather as a defence of Poetry as an eternally mysterious essence.²

Etendant ce thème du rythme, les notes de Barthes insistent sur la notion, qu'il décrit comme un de ses fantasmes, de l'*idiorrythmie*, mot formé, comme précise une indication au bas de la page, « à partir du grec *idios* (propre) et *rhuthmos* (rythme). »³ Et Barthes de préciser que ce fantasme a été mis en branle par une lecture qu'il signale comme gratuite (comme s'il pouvait y avoir de lecture gratuite pour un esprit comme le sien) :

Sur le mont Athos : des couvents cénobitiques + des moines à la fois isolés et reliés à l'intérieur d'une certaine

présente une analyse profonde de bien des aspects de la question et dont les lectures de textes baudelairiens sont particulièrement satisfaisantes.

² David Evans, *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé* (Amsterdam, New York, Rodopi, 2004), 125.

³ Roland Barthes, *Comment vivre ensemble: cours et séminaires au collège de France (1976-1977)*, texte établie, annoté et présenté par Claude Coste (Paris, Seuil, 2002), 36. Je signale en passant et pour ce qu'il vaut que *Le Grand Robert* écrit ce mot avec un seul r : *idiorrythmie*. En mettant deux r Barthes suit comme toujours son propre rythme.

structure [...] = des agglomérats idiorrythmiques. Chaque sujet y a son rythme propre.⁴

Quelques pages plus loin, il donne un exemple d'autant plus frappant qu'il est absolument banal, de l'idiorrythmie :

De ma fenêtre (1^{er} décembre 1976), je vois une mère tenant son gosse par la main et poussant la poussette vide devant elle. Elle allait imperturbablement à son pas, le gosse était tiré, cahoté, contraint à courir tout le temps, comme un animal ou une victime sadienne qu'on fouette. Elle va à son rythme, sans savoir que le rythme du gosse est autre. Et pourtant c'est sa mère ! → Le pouvoir--la subtilité du pouvoir--passe par la dysrythmie, l'hétérorrythmie.⁵

Ici une annotation nous apprend que Barthes aurait précisé à l'oral que « c'est en mettant ensemble deux rythmes différents que l'on crée de profondes perturbances. »⁶

C'est cette concaténation d'images—la prise de position face à la photographie, la défense de la poésie par une remise en question de l'idée même de la rythmicité, le regard jeté par la fenêtre, la mère et l'enfant se promenant ensemble mais à pas inégal, des agglomérats hétérorrythmiques, la mise en valeur de ce que Barthes appelle des « perturbances »—qui rappelle irrésistiblement les poèmes en prose de Baudelaire et semble suggérer une autre manière encore de comprendre la façon dont il se sert des poèmes en prose pour créer « de profondes perturbances ».

La lettre à Arsène Houssaye précise que cet idéal obsédant du « miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime » est né surtout de la « fréquentation des villes énormes » du

⁴ Barthes, 37.

⁵ Barthes, 40. Ajoutons que c'est un des plaisirs de ce livre stimulant qu'il offre dans un glossaire de termes grecs l'expression inattendue de *dia thuridos* : par une fenêtre (225).

⁶ Barthes, 40.

« croisement de leurs innombrables rapports » (*OC*, I 275-76). La grande ville offre ici un agglomérat idiorrythmique qui ressemble à ceux de Barthes mais où la structure dominante, le rythme de base, n'est pas celle d'une fondation religieuse mais plutôt l'ensemble des règles, des préjugés, des critères imposés par la société bourgeoise contemporaine. Les poèmes nous offrent de nombreux exemples d'individus—acteurs, saltimbanques, prostituées, vitriers, veuves—auxquels ce rythme social inflige les mêmes exigences impossibles à remplir que celles dont souffre le gosse tiré par sa mère. Et cela au point où on pourrait soutenir que l'arythmie sociale que Baudelaire souligne comme caractéristique dominante de la grande ville est ce qui exige l'arythmie apparente du genre prose-poétique.

Prenons comme point de départ cette image d'apparence banale que Barthes nous propose de lui-même en train de chercher un exemple pour clarifier son concept de l'idiorrythmie : l'individu qui regarde le monde de par sa fenêtre. Baudelaire, bien entendu, signale sa propre arythmie en soulignant les différences entre ce geste tellement habituel tant aux poètes qu'aux académiques à la recherche d'inspiration et ce qu'il fait lui-même :

Celui qui regarde au dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée par une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre (*OC*, I, 339).

L'idiorrythmie du narrateur est donc (au moins) double : il refuse les images illuminées par le soleil et en même temps il rejette la notion du réalisme telle qu'elle est prônée par un Courbet ou un Champfleury. Derrière ce refus on peut deviner une mise en garde contre les pratiques de cet ami du poète, Félix Nadar, celui qui figure de façon assez louche dans une des rêveries les plus bizarres de Baudelaire, où le photographe est entrevu en train de

collectionner, dans une plaine de braise, des salamandres (C, I 581), ces bêtes mythiques que savent vivre dans le feu.⁷ « Salamanders » dit le biographe anglais Richard Holmes en commentant brillamment ce passage: « those darting legendary ephemerae, who feed upon a flash of light, and flourish in the fiery heart of destruction ».⁸

En effet, si le photographe est celui qui, étymologiquement, écrit sur la lumière, Baudelaire semble vouloir nous convaincre que le poète est celui qui, suivant ses propres rythmes, écrit non seulement sur la lumière mais aussi sur les ténèbres. Après tout, ce poète qui, dans « Un Fantôme », s'est comparé à « un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres » (OC, I, 38) et qui dans son étude sur *Tannhäuser* admire la manière dont, « en écoutant cette musique ardente et despotique, [...] on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium » (OC, II, 785), insiste encore plus sur cette image clé dans « Les Fenêtres » en disant que c'est « dans ce trou noir ou lumineux », trou sur lequel le poète projette ses propres images, que « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie » (OC, I, 339). Dans une section devenue célèbre du *Salon de 1859* et qu'il place immédiatement avant celle sur cette reine des facultés qu'est pour lui l'imagination, Baudelaire fulmine les reproches suivants qui semblent analogues au thème dominant des « Fenêtres » et qui insistent sur le gouffre qui s'étend entre ses propres croyances et celles de ses concitoyens:

⁷ Ce serait vers 1859 que Baudelaire envoie à Nadar ces notes pour *Clergeon aux enfers*, pièce décrite par Nadar comme une « folie » (C, I 1029). Sur les rapports entre Baudelaire et Nadar voir surtout Claude Pichois, « Sur Baudelaire et Nadar » *NCF* (printemps-été 1995), 23: pp. 3-4, 416-20, et Richard Holmes, *Sidetracks: Explorations of a Romantic Biographer* (New York, Pantheon Books, 2000). Rappelons en passant le petit portrait que Théodore de Banville nous offre du photographe: « Nadar sur son front aux comètes pareil / Arbore l'incendie ! » (*Œuvres poétiques complètes*, éd. Peter J. Edwards (Genève, Slatkine, 1995), III, 142.

⁸ Holmes, 66.

la multitude dit : « l'industrie qui nous donnera un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre dut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. (OC, II, 617)

Au contraire de ce que prétendent ces adorateurs du soleil, l'exactitude artistique, selon Baudelaire, n'est pas le produit d'une simple action mécanique, mais le résultat d'un procédé créateur qui fait que la poésie, toute comme la peinture, la cuisine et le cosmétique, détient la possibilité « d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire » (OC, I, 183). C'est dire sans ambiguïté que l'œuvre d'art est le produit complexe d'une intelligence et non pas la simple reproduction de ce qui nous entoure, donc d'un rythme personnel qui ne suit pas machinalement celui de la « société immonde ». D'où la défaite de l'artiste du « *Confiteor* » qui se présente comme un duelliste qui, quand il essaie de rivaliser avec la nature, et surtout avec ce qu'elle a de plus lumineux, crie de frayeur avant d'être vaincu. Ici le désir de reproduire « l'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle » (OC, I, 278) d'une fin de journée d'automne est voué à l'échec : si Baudelaire l'admet comme un aspect de « l'étude du beau » il semble suggérer qu'une rêverie où le *moi* se perd, où, autrement dit, le poète ne transforme pas le spectacle grâce au filtre de sa propre personnalité, où il cesse de marcher à son propre rythme, n'aura pas cette étincelle ténébreuse qui illumine les grandes œuvres d'art.

Qui plus est, bien entendu, l'art, pour un Baudelaire, n'a rien à faire avec ce qu'il appelle « une *réalité* extérieure » (OC, II, 58),

ce monde-ci n'étant qu'un « dictionnaire hiéroglyphique » (*OC*, II, 59) qu'il convient non pas de reproduire avec une exactitude mécanique mais de déchiffrer avec intelligence.⁹ Un peu plus tard, dans la partie du compte rendu du salon qu'il voue à l'étude de l'imagination, Baudelaire établit un contraste significatif entre le réaliste (qu'il appelle aussi le positiviste) et l'imaginatif : le premier dirait : « Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas » tandis que le second dirait : « Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » (*OC*, II, 627). C'est donc l'interprétation personnelle qui transforme le reflet en œuvre d'art, et qui crée cette « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même » (*OC*, II, 598).¹⁰

La raison pour le paradoxe apparent au cœur des « Fenêtres, » paradoxe qui présente la fenêtre fermée comme offrant plus de choses à voir que la fenêtre ouverte, c'est que le soleil, comme le miroir, ne nous permet de voir que ce qui est là, mais l'imagination, suscitée par l'énigme même des ténèbres, nous permet de déchiffrer ce que nous voulons y trouver ou craignons d'y découvrir. On pense à Swann, lisant dans les ombres projetées sur le rideau d'une fenêtre une scène de trahison mais découvrant plus tard qu'il s'est trompé d'appartement. Et Baudelaire, pour qui

⁹ Rappelons ici l'affirmation analogue du peintre James McNeill Whistler dans la traduction de Mallarmé : « Dire au peintre qu'il faut prendre la [nature] comme elle est, vaut de dire au virtuose qu'il peut s'asseoir sur le piano » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, II (Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2003), 841. (Traduction légèrement changée pour correspondre plus étroitement au texte anglais.)

¹⁰ Jules Michelet, avec qui Baudelaire n'est pas souvent si pleinement en accord, nota un sentiment analogue dans son journal de 1848 : « On parlait du daguerréotype. Qu'y manque-t-il pour être le tableau des grands maîtres? Il y manque beaucoup... et quoi? Leurs défauts. Mais leurs défauts, ce n'est pas moins qu'eux-mêmes, que leur personnalité. Notre côté parfait, c'est notre généralité, c'est moins nous. Notre côté mauvais est de nous incontestablement. » Jules Michelet, *Journal 1828-48*, éd. P. Vialaneix (Paris, Gallimard, 1959) I : 311.

« tout bon poète fut toujours *réaliste* » (OC, II, 58), évoque à partir d'un fragment une réalité artistique qui n'est pas obligée d'être la vérité banale : « 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 ? » (OC, I, 339). Narcissisme, certes, mais combien plus créateur que le narcissisme de ceux qui se précipitent chez un photographe pour voir leur « triviale image sur le métal » (OC, II, 617).

Notons en outre que le poème « Les Fenêtres » se termine sur le poète en train de se coucher, en train d'aller chercher dans un autre domaine, celui des rêves, le prolongement de l'histoire qu'il s'est racontée à partir de l'image entrevue ou fabriquée. Plus tard dans *Comment vivre ensemble* Barthes renchérit sur son image du regard jeté par la fenêtre quand il établit un parallèle entre le lit et un « foyer d'expansion fantasmatique du sujet : 1) par la lecture ; 2) si possible par la fenêtre [...] 3) par l'élaboration fantasmatique. »¹¹ Et il enrichit cette pensée en se référant à la tante Léonie d'*A la recherche du temps perdu* et à sa passion pour ce que Proust, s'inspirant du « spectacle dans un fauteuil » de Musset, appelle le spectacle dans un lit. Cette idée de spectacle est importante aussi dans les poèmes en prose, où ce trou noir des « Fenêtres » se présente en partie comme un théâtre sur les planches duquel le narrateur projette ses propres pièces. Comme en témoignent des ébauches telles que *Idéolous* et *La Fin de Don Juan* ainsi que les idées et listes de pièces projetées incluses dans l'édition de la Pléiade, le théâtre fut pur Baudelaire comme pour beaucoup de ses contemporains un rêve de gloire qu'il ne put jamais réaliser. Si le genre s'avérait inaccessible à son génie particulier, pourtant, l'image du théâtre hante bien des poèmes en prose soit du point de vue thématique soit sur le plan métaphorique. Outre « Une mort héroïque », « Le Vieux Saltimbanque » et « La Femme sauvage et la petite maîtresse » où le théâtre entre directement en cause, des poèmes comme « Un plaisant », « La Fausse Monnaie » et « Le Galant Tireur, » pour ne

¹¹ Barthes, 158.

mentionner que les exemples les plus éclatants, ressemblent à de petites scènes théâtrales par leur manière de mettre en relief les mots et les gestes des personnages.¹² Cette tendance, qui trouve sa justification dans la théâtralité même de la vie quotidienne et des « innombrables rapports » qu'offre une grande ville, nous invite à voir dans d'autres poèmes moins ouvertement dramatiques les structures et les techniques, les rythmes même du théâtre. Ces poèmes font de nous, autrement dit, autant de voyeurs qui partagent toutes les émotions de celui qui, « crispé comme un extravagant, » (*OC*, I, 92) regarde passer une foule d'individus qui auraient pu être ses amis ou ses amantes mais qui, grâce à l'anonymat qui protège les habitants d'une grande ville, ne demandent de lui qu'un regard momentané. C'est ainsi que le trou noir des « Fenêtres » peut être vu comme les planches d'un théâtre que l'imagination illumine et peuple de fantaisies qui permettent au rêveur de sentir qu'il est et ce qu'il est sans exiger de lui une participation active et peut-être ennuyeuse ou douloureuse dans l'existence d'autres gens, sans exiger, autrement dit, qu'il adapte son rythme à celui de quelqu'un d'autre.

Néanmoins, ce trou noir paraît aussi et de façon plus urgente proposer un parallèle avec une invention bien plus moderne que le théâtre : la chambre obscure du photographe, mais une *camera obscura* enrichie, intensifiée par la sorcellerie évocatoire de l'art pur. Souvenons nous que le « bonheur de rêver » (*OC*, II, 619) est ce qui, pour Baudelaire, se trouve au centre de l'œuvre d'art, et que ce bonheur exige pour exister ce grain de bizarrerie, de flou, d'idiorrythmie qui laisse « carrière à la conjecture » (*OC*, I, 657). Pour lui donner naissance, il faut, selon Baudelaire, non pas la chambre noire du photographe mais plutôt cette autre chambre secrète qu'il évoque dans « Les Fenêtres » et sur l'importance de laquelle le poète insiste à plusieurs reprises dans ses écrits critiques. C'est ainsi par exemple qu'il signale *La Tentation de*

¹² A cet égard voir Rosemary Lloyd et Sonya Stephens, "Promises, Promises: the language of gesture in Baudelaire's prose poems", *Modern Language Review*, CVIII, n° 4 (janvier 1993), 74-83.

Saint-Antoine comme la « chambre secrète » de Flaubert (*OC*, II, 86), que les *Marginalia* de Poe sont présentés « comme la chambre secrète de son esprit » (*OC*, II, 322), et que les vrais admirateurs de Théophile Gautier sont ceux-là seuls qui connaissent « la véritable clef de sa chambre spirituelle » (*OC*, II, 109). C'est une métaphore qu'il partage avec cet autre grand écrivain de la modernité, Balzac, dans le *Louis Lambert* duquel Baudelaire aurait pu lire : « Quand je le veux, [...] je tire un voile sur mes yeux. Soudain je rentre en moi-même, et j'y trouve une chambre noire où les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme sous laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs. »¹³ Cette idée d'une chambre secrète de l'esprit, révélée ou au moins esquissée pour autrui par une œuvre de l'imagination, semble fonctionner par métonymie dans les poèmes en prose comme l'image de tout ce qu'un individu ou une grande ville cache soigneusement, à la fois un entrepôt de tableaux inavouables et la source essentielle de la créativité artistique.¹⁴ Les « disturbances » que Barthes voit comme profondément liées à l'arythmie s'associent dans les poèmes en prose avec ce qu'il y a de plus caractéristique de la vie moderne et urbaine, les tourbillons et contre-courants qui se laissent sentir sans cesse dans ce que Balzac avait appelé l'océan de Paris. « *Rhuthmos* » remarque Barthes, « = pattern d'un élément fluide, [...] forme improvisée, modifiable ». ¹⁵ Si pour lui, l'image type de la dysrythmie est fournie par la mère qui tire son enfant par la main sans penser à l'inégalité de leurs allures, « Les Veuves » fournissent une image qui, tout en illustrant le concept, en renversent les éléments centraux. Ici tout est en mouvement, offrant précisément un

¹³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. M. Bouteron et J. Pommier (Paris, José Corti, 1954), I, 18. Notons aussi ce commentaire de Philarète Chasles : « [Les personnages de Balzac] étaient éclos seulement dans la chambre obscure de son cerveau », *Mémoires* (Paris, Charpentier, 1876-7) I, 306.

¹⁴ Pour des parallèles stimulants dans l'œuvre de Balzac voir Diana Knight, « From Gobseck's Chamber to Derville's Chambers: Retention in Balzac's *Gobseck* », *NCFCS* XXXIII, n^{os} 3-4 (printemps -été 2005), 243-257.

¹⁵ Barthes, 38.

élément fluide, une forme improvisiste. Le narrateur jette un regard, l'orchestre lance des chants, les robes miroitent, les regards se croisent, les oisifs se dandinent, la tourbe attrape, selon le mouvement du vent, des lambeaux de la musique. Mais l'œil du narrateur se fixe sur une vision singulière, celle d'une veuve, majestueuse et noble qui, pourtant, se trouve de l'autre côté de la barrière entre les riches et la plèbe. La raison pour sa présence parmi les pauvres est rendue évidente quand le narrateur découvre qu'elle tient par la main un enfant. Au contraire de la mère aperçue par Barthes, celle-ci s'efforce d'adapter son rythme, kinesthésique et économique, à celui de ce « petit être » :

Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule ; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience ; et il ne peut même par, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires (*OC*, I, 294).

De toute évidence, Baudelaire projette ici sur l'écran de cette inconnue entrevue par hasard l'image idéalisée de sa propre mère et cela de façon d'autant plus résolue que la vraie Madame Aupick marchait si obstinément, si inébranlablement à un rythme qui ne prenait pas garde à celui de son fils, ce poète qu'elle ne pouvait pas comprendre.

L'incompréhension est l'autre grande source d'une prise de conscience d'une arythmie dans les poèmes en prose : celle du bébé devant la vieille lui faisant des risettes, celle du narrateur et le chien auquel il donne à respirer un « excellent parfum » (*OC*, I, 284), celle du narrateur encore devant la bêtise de son ami qui donne une pièce fausse à un mendiant, celle du père devant l'action de la fée offrant au nouveau-né le *don de plaire* (*OC*, I, 307). C'est aussi ce qui domine l'aperception des idiorrythmies dans les couples d'amants : le narrateur obligé de voir que la vraie Bénédicte marche à un rythme complètement différent de celui qu'il avait voulu imposé à la Bénédicte qu'il aime ; Dorothée qui se promène en plein soleil parce que ses valeurs sont si différentes de

celles du maître de sa sœur, celui qui est « trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus » (*OC*, I, 317); l'amant qui cherche à lire dans les yeux de sa bien-aimée sa propre pensée (*OC*, I, 319); les amants dans « Portraits de maîtresses » : tous ces personnages (et il y en a beaucoup d'autres encore) subissent ces profondes perturbations que met en branle la reconnaissance de l'hétérorhythmie comme condition de base du monde moderne.

Dans sa lettre célèbre à Alfred de Vigny, Baudelaire insiste sur le fait que le seul éloge qu'il sollicite pour son recueil *Les Fleurs du Mal* est « qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album » (*Correspondance*, II 196), le mot « album » indiquant une collection sans ordre de gravures, de dessins, de lithographies, de tableaux, parisiens ou autres. *Le Spleen de Paris*, pourtant, se présente précisément comme un album, comme une collection de dessins ou même de photographies que le lecteur est libre d'organiser comme bon lui semble.¹⁶ Le recueil fait donc ouvertement concurrence avec la production de Nadar, opposant à l'album du photographe cet autre album, produit non pas d'une technique purement mécanique mais du processus déchiffreur de cette autre chambre obscure qui est celle de l'imagination, créant ses propres photographies dont la caractéristique n'est pas de reproduire le réel mais de le transformer en ce qu'il a de plus profondément vrai. Et parce que ces images, au contraire de celles de Nadar, ne sont pas statiques, elles offrent en outre cet élément de théâtralité et encore plus cette mise en valeur des idiorythmies de la foule urbaine qui échapperont au photographe jusqu'au moment où entreront en scène l'invention des frères Lumière. Est-

¹⁶ A cet égard, voir les commentaires d'Ortel sur "Mademoiselle Bistouri" et sa collection de lithographies et de photographies de médecins (Ortel, 147-48).

ce que David Evans a raison de voir dans le fait que Baudelaire choisit d'exploiter une prose poétique le désir de sauvegarder la poésie en tant qu'une « eternally mysterious essence » ? Peut-être. Mais j'aurais plutôt tendance à y voir le plaisir de forger une prose dont les rythmes correspondent à ce heurt des rythmes individus.

Rosemary Lloyd,
Indiana University

Baudelaire's *Les Bons Chiens*: The Art of the Exchange

Les Bons Chiens, the closing poem of the *Petits Poèmes en prose*, is an extraordinary text, even when viewed in light of the heterogeneous offerings contained within the collection. First, it is one of the very few poems that is prefaced by a dedication, in this case to the Belgian artist Joseph Stevens. Complicating matters from an interpretive standpoint, *Les Bons Chiens* stands alone among the 50 poems in its self-conscious discussion of its own genesis, a discussion that forms part of the poem itself. Finally, in its position as the last poem in the *Petits Poèmes en prose*, the poem serves as a wholly fitting synthesis and reaffirmation of all of the poems preceding it and invites a rereading of the entire collection.¹

The poem's dedication to Joseph Stevens intimates that the poem is offered as a gift to an admired friend. The poem soon makes clear, however, that this is no gift but rather that it forms one half of an exchange, a literary commodity traded for a waistcoat. This exchange does not so much underpin the text as it provides its *raison d'être*; without the exchange, there would be no poem. The problematic of the commodification of poetry forms the locus from which all interpretation must proceed: it creates a doubled text, both sincere and ironic, as it reflects the poet's own divided thoughts on creating a commercial product. These conflicting views, both on his own production and on its consumption by the literary public, result in a text that opens itself up to multiple, even contradictory, interpretations, a text that most aptly captures the essence of modernity.

¹ Baudelaire never finalized the sequence of all fifty poems. However, whether it was Baudelaire's intention to place *Les Bons Chiens* last, or whether it was merely a fortuitous accident, *Les Bons Chiens* remains no less a perfect final poem for the collection.

Les Bons Chiens is one of only three poems in the collection, with *La Corde* and *Le Thyrsé*, to bear a dedication². While the other dedications appear to be offered as gifts, with nothing expected in return, *Les Bons Chiens* acknowledges its creation as a *quid pro quo* rather than as a gift³. It is not within “une économie du don,” as Ross Chambers has said, but within one of exchange, that this poem circulates⁴. “Gift” and “exchange” are antithetical terms; as Derrida emphatically states, “an exchanged gift is only a tit for tat, that is, an annulment of the gift”⁵. Thus, even before the poem’s first line, the groundwork has been laid for a duplicitous text, an exchange masquerading as a gift.

The poem can be neatly divided into three sections, with the first six paragraphs acting as a sort of introduction, the next twelve paragraphs forming the actual “chant” alluded to in the poem, and the final four paragraphs constituting an epilogue in which the deception of the exchange becomes evident⁶. The opening sentence of this concluding section introduces the bucolic poetry of two poets of Antiquity: “Les bergers de Virgile et de Théocrite attendaient, pour prix de leurs chants alternés, un bon fromage, une flûte du meilleur faiseur ou une chèvre aux mamelles gonflées”⁷. The non-sequitur created by the unexpected appearance of these pastoral poets in the text serves to demarcate the end of the

² I am not, of course, counting the dedication of the entire collection to Arsène Houssaye, which has already been well-analyzed by several critics. See in particular Ross Chambers’ discussion of the significance of the dedication in Baudelaire’s work. “Baudelaire et la pratique de la dédicace”. *Saggi e ricerche di letteratura francese* n° 24 (1985), 119-140.

³ For further discussion of the significance of dedications, see Gérard Genette, *Seuils*, (Paris, Seuil, 1997).

⁴ Chambers, 129.

⁵ Jacques Derrida, *Given Time: 1. Counterfeit Money*, trans. Peggy Kamuf (Chicago, University of Chicago Press, 1992), 37.

⁶ Of the seven times the word “chant” or “chants” appears in the *Petits Poèmes en prose*, only in *Les Bons Chiens* is it used as a synonym for “poem.” Cf. Robert T. Cargo, *Concordance to Baudelaire’s Petits poèmes en prose*, (Birmingham, University of Alabama Press, 1971), 43.

⁷ Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, ed. R. Kopp (Paris, José Corti, 1960), 150, lines 117-120. All further line references will be to this edition.

narrator's "chant" and the beginning of the epilogue⁸. The narrator's choice of the polysemic "prix" to describe the winnings is slyly equivocal. On the one hand, "prix" conveys the properly bucolic sense of a prize awarded to the better poet, wholly in keeping with the Theocritan eclogue evoked by the narrator. But Baudelaire's vision of the poet precludes the awarding of prizes; for writers, he says, "...leur prix est dans l'estime de leurs égaux et dans la caisse des libraires" and not in the awarding of a prize which "offusque la pudeur de la vertu"⁹. Further, "prix" denotes a price paid in exchange for the poet's song. Its meaning of "price" subtly warps the reference, transforming the "prix" from an award into a commercial transaction.

This equivocal "prix" contaminates the rest of the poem, in which the narrator discusses a waistcoat as the equivalent of the shepherd's "bon fromage" or "chèvre aux mamelles gonflées." The narrator explicitly identifies himself with those shepherds, and this poem with their alternating verse: "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"¹⁰. Thus, he intimates that the poem he has just created follows in the tradition of those ancient songsters who plied their trade in order to obtain some sort of reward. This waistcoat is his "prix," his compensation for the poem he is writing, but the poem is also the price that must be paid for the waistcoat¹¹.

The art of poetry is here described in mercantile terms, as a commodity to be exchanged, like a wheel of cheese, a pipe, or a

⁸ Virgil has already been evoked with the repeated references to the "chant," recalling the twelve "chants" that make up the *Aeneid*, as well as its opening line, but not as a pastoral poet.

⁹ *OC*, II, 43.

¹⁰ II, 120-124.

¹¹ On the importance of the topos of exchange in the collection as a whole, see Margery A. Evans, *Baudelaire and Intertextuality* (Cambridge, Cambridge UP, 1993), chapter 2 "Exchange Codes" and Anne-Marie Brinsmead, "A Trading of Souls: Commerce as Poetic Practice in the *Petits Poèmes en prose*," *Romanic Review*, LXXIX, n° 3 (1988), 452-465.

colorful waistcoat. This view of poetry is especially surprising in light of the description of the waistcoat in the very same sentence. The highly imagistic and lyrical language used to describe the waistcoat, the goods to be sold, contrasts sharply with the economic nature of the compensation offered, the poem. The lyricism expected in a poem is associated instead with an article of commerce, while the mercantile language is reserved for the poem. The reversal suggests that the narrator-poet is trying to elevate the status of the waistcoat, perhaps as a justification for the un-poetic action of subjugating his art to a crass exchange of goods. At the same time, it emphasizes the status of this poem as merely one half of a business transaction, a service rendered rather than a work of art. It is not a “real” poem, the narrator seems to say, but an occasional poem crafted in response to a specific need, an article produced for the market.

Indeed, the remaining three paragraphs prove that this poem exists as the result of a very specific set of circumstances. The narrator relates the events of the evening on which the poet received the waistcoat from the painter: “Aucun de ceux qui étaient présents dans la taverne de la rue Villa-Hermosa n’oublia avec quelle pétulance le peintre s’est dépouillé de son gilet en faveur du poète, tant il a bien compris qu’il était bon et honnête de chanter les pauvres chiens”¹².

As the painter is named in the dedication, it is difficult not to conflate the narrator with Baudelaire. Every edition of the *Petits Poèmes en prose* points out that the tale of the poem’s provenance offered by the narrator corresponds to an episode of Baudelaire’s sojourn in Brussels. The poem was first published in June, 1865 in *L’Indépendance belge*, preceded by a brief note indicating that it was “composé par M. Charles Baudelaire, à l’occasion d’un gilet qui lui avait été donné par M. Joseph Stevens, sous la condition qu’il écrirait quelque chose sur les chiens des pauvres”¹³. A year later, a more detailed version of events, attributed to Baudelaire’s

¹² II. 125-129.

¹³ Cited in Kopp, 360.

friend and editor Poulet-Malassis, appeared in *La Petite Revue*. In this account, no mention is made of any condition attached to the gift; Baudelaire wrote the poem in gratitude to Stevens for having finally offered him the waistcoat he so admired.¹⁴

In either case, the accounts are at odds with the narrator's retelling in the poem, which implies that the poem antedates the bestowal of the waistcoat. The narrator says that "le poète qui a chanté les pauvres chiens a reçu pour récompense un beau gilet..." and not that the poet who received the waistcoat created, in compensation, a poem for its owner. He further indicates that the joy with which the painter gave up his waistcoat was because he so well understood that "il était bon et honnête de chanter les pauvres chiens." Again, the implication is that the poem existed prior to the giving of the waistcoat, that the waistcoat was given as a result of the poem. Yet the very narrating act that produces the narrative renders this an impossibility. The narrator is in the process of creating the narrative that speaks of its own creation; the poem cannot have existed prior to the narrating act that produced it.

By reversing the positions occupied by the poem and the waistcoat so that the poem is the offering and the waistcoat its compensation, the narrator effectively distances himself from the commercialism of offering a poem in payment for an article of clothing. As Richard Burton notes, through this sleight-of-hand, "Baudelaire erases the imposed, contractual nature of the relationship between himself and Stevens..."¹⁵. Such a reversal downplays the poem's status as merely one half of a business transaction, an occasional poem crafted as a commodity, rather than a pure work of art.

While Baudelaire's profound conviction in the purity of poetry as an art remained unshaken, he was acutely aware of the increasing commercialization of literature and of the writer's need to adapt to the attendant changes. For Baudelaire, poetry "n'a pas d'autre but qu'elle-même; elle ne peut en avoir d'autre, et aucun

¹⁴ See Kopp, 360-361 for the full text of the article.

¹⁵ Richard Burton, "Baudelaire's Indian Summer: A Reading of *Les Bons Chiens*", *NCFS*, XXXII, n^{os} 3-4 (printemps-été 2004), 476.

poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit pour le plaisir d'écrire un poème."¹⁶ In Baudelaire's poetic space, there is no room for the concept of the poem as a commodity. In his essay on Poe in the *Revue de Paris* in 1852, Baudelaire's disgust with the concept of earning money through writing poetry is evident. "Tout cela me rappelle l'odieux proverbe paternel: *make money, my son, honestly, if you can, BUT MAKE MONEY. –Quelle odeur de magasin!* comme disait J. de Maistre, à propos de Locke"¹⁷. Baudelaire's disdain for the commerce of poetry underlies his strong condemnation of utilitarian poetry – poetry created with a specific purpose in mind: "Que la poésie soit subséquemment et conséquemment utile, cela est hors de doute, mais ce n'est pas son but; cela vient *par-dessus le marché!*"¹⁸ To be true to itself, poetry must not be motivated by any purpose other than itself. Creating a poem for profit cannot produce a "véritable" poem. However, Baudelaire's use of italics here transforms the idiomatic expression into a tongue-in-cheek acknowledgment of the unavoidable realities of the market. In this rapidly-changing literary environment, poetry cannot survive without offering itself as a good for consumption. Poetry must participate in the commerce of literature, but commerce, in Baudelaire's eyes, is "*satanique...naturel, donc...infâme*"¹⁹.

The poet thus finds himself confronted with two apparently mutually exclusive propositions that he must somehow resolve in his art. For a poet to whom the ideal, "le Beau," remains the sole domain of poetry, the acceptance of the new status of the literary work comes grudgingly, and at a price (so to speak). The inescapable, yet distasteful, juxtaposition of these two conflicting mandates creates a quandary for the narrator of *Les Bons Chiens*: how to fulfill his half of an utterly utilitarian transaction without compromising his artistic integrity. The divergent calls of the ideal

¹⁶ OC, II, 333.

¹⁷ OC, II, 251.

¹⁸ OC, II, 263.

¹⁹ OC, I, 703.

and the marketplace are analogous to Baudelaire's two "postulations," one towards God and the other towards Satan. The purity of poetry aligns it with the infinite and the eternal, while commerce and the desire to make money partake of the "satanique." In both cases, the competing drives produce an untenable discord whose only resolution is, paradoxically, in the acknowledgment and acceptance of that discord. It is perhaps for this reason that Baudelaire describes the two fundamental literary qualities as "surnaturalisme et ironie"²⁰.

Baudelaire's definition of irony can be found in his description of the "*rire absolu*." In *De l'essence du rire*, Baudelaire describes the "*rire significatif*" as the reaction of man establishing his superiority over fellow man, whereas the rare and sublime "*rire absolu*" can only be experienced by the man who triumphs over nature by transcending the self. Baudelaire's conception of the "*rire absolu*" is much like Romantic irony as articulated by Schlegel, who saw irony as "the freest of all liberties, for it enables us to rise above our own self"²¹. The transcendence of self can only be achieved when the self recognizes the futility of the quest to attain the ideal, to master nature, for that which is infinite and immortal can never be comprehended by that which is finite and mortal. And yet, for both Schlegel and Baudelaire, the desire for this unattainable ideal is constant. The artist's perpetual yearning to reach the ideal defines the perfect paradox: he is driven to seek an ideal that he can never hope to reach. The only means of achieving some sort of victory is in a fully conscious acceptance of this limitation.

For Schlegel, irony is the only possible response of the artist confronted with this impossibility; he proclaims his inferiority, but in doing so, achieves his freedom from the misery of his reality. For Baudelaire, the poet's only possible response to his inescapable, but culpable, implication in the world of commerce lies in acknowledging that implication. *Les Bons Chiens* attests at

²⁰ OC, I, 658.

²¹ Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, trans. Ernest Behler and Roman Struc (University Park, Pennsylvania State UP, 1968), 108.

once to the artist's self-prostitution in the literary market and his victorious recuperation of himself through a self-conscious, ironic exposition of his own prostitution²². As Walter Benjamin states, "Baudelaire était obligé de revendiquer la dignité du poète dans une société qui n'avait plus aucune sorte de dignité à accorder. D'où la bouffonnerie de son attitude"²³. In *Les Bons Chiens*, the narrator's consciousness of the disunity between the poetic ideal and the mercantile demands of the market results in a work that reflects both of these opposing needs. The aspiration to maintain poetry's pureness of intention creates the lyrical "chant" while the acknowledgment of the poem as a commodity results in the "buffonnerie," the facetiousness so prevalent in the introduction and epilogue. The Romantic irony of Schlegel translates, in the Baudelairean world, into the verbal ironies that permeate the text and collide with the flights of lyricism.

As a result, the poem appears to the reader as disjointed and uneven in both style and content. In the "chant" proper, the narrator's appreciation for the "good" dogs – the homeless mongrels, the working dogs, the jester's dogs – is undeniable. The heartfelt descriptions of the dogs' lives and their difficult existence align readily with Baudelaire's known empathy for all marginalized factions of human society. While the "chant" itself is not entirely free of irony, on the whole it arouses no suspicion that the narrator views them with anything other than compassion and pathos²⁴. In the introduction and epilogue, however, the references to Sterne and Aretino, coupled with the narrator's methodical account of the poem's origination, undermine the lyrical nature of

²² The theme of prostitution is too complex to be discussed here, but it has been treated by several critics, including Nathalie Buchet Rogers, "La Fanfarlo: la prostituée rend au poète la monnaie de sa pièce," *NCFCS*, XXXII, n^{os} 3-4 (printemps-été 2004), 238-252, and Reginald McGinnis, *La Prostitution sacrée*, (Paris, Belin, 1994).

²³ Walter Benjamin, *Baudelaire*, trans. Jean Lacoste (Paris, Payot, 1979),. 221.

²⁴ These "sincere" passages have already been treated at length. Cf. Ross Chambers, "The Artist as Performing Dog," *Comparative Literature*, XXIII, n^o 4 (1971), 312-324 and Burton, 476.

the “*chant*.” The elements suggestive of irony all bear on the *creation* of the poem; that is, they perturb the reading process at the level of style rather than of content. If, in terms of its content, the poem conveys a message of sincerity, in terms of its formal elements, it signals instead ironic derision, the narrator’s only means of acknowledging his complicity in the workings of the modern literary marketplace.

These ironies are directed internally, to the writing subject, rather than externally, to the written object. In these pitiable dogs, the narrator finds something about which he can write sincerely, and yet he experiences a nearly palpable ambivalence about the project of writing a poem as a commodity to be bartered²⁵. It is this constant tension between what is narrated and how it is narrated that engenders the reader’s sense of two contradictory messages. To borrow Genette’s distinctions, the story is sincere, and the narrating ironic, creating this doubled text that lends itself to multiple interpretations at once.²⁶ The narrator ironizes his own position as a poet in search of the ideal but who is obliged to create a poem that acts as monetary compensation.

In the introductory section of the poem, the narrator tries out various sources of inspiration before beginning his “*chant*.” Nowhere else in the *Petits Poèmes en prose* does a narrator call upon others to aid his writing, a procedure that hints at a certain malaise on his part which is then reinforced by the use of the verb “*rougir*” in the first line: “Je n’ai jamais rougi, même devant les jeunes écrivains de mon siècle, 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”.²⁷ The narrator’s invocation of Buffon, a well-known naturalist and writer of the 18th

²⁵ There are numerous other indications of an ironic style, even within the more lyrical “*chant*” – the repetition of “Je chante...” recalling the *Aeneid*, the multiplication of exclamations, the equivocal use of “*fraternel*,” a word used with ironic intent in both *Le Gâteau* and *La Solitude* – that cannot be treated here.

²⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse* (Ithaca, Cornell UP, 1980), 27.

²⁷ ll. 1-4.

century, intimates that a certain style of serious, elegant writing will follow, a logical choice for a tribute to good dogs.

But the narrator rejects him as a possible inspiration, calling instead upon Laurence Sterne, one of the most irreverent and comic writers in English, at the literary antipodes of the style represented by Buffon:

Bien plus volontiers je m'adresserais à Sterne, et je lui dirais: «Descends du ciel, ou monte vers moi des champs Elyséens, pour m'inspirer en faveur des bons chiens, des pauvres chiens, un chant digne de toi, sentimental farceur, farceur incomparable! Reviens à califourchon sur ce fameux âne qui t'accompagne toujours dans la mémoire de la postérité; et surtout que cet âne n'oublie pas de porter, délicatement suspendu entre ses lèvres, son immortel macaron!»²⁸

Celebrated for *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, to which the macaroon-munching ass of the invocation alludes, Sterne's reputation derives from his gleeful lampooning of literary convention, his sly double-entendres and his penchant for playing with his readers²⁹. In this address to Sterne, the definitive present and future tenses ("*ce n'est pas...[lui] que j'appellerai*") and the forceful rejection ("*non*") that accompanied the false invocation of Buffon give way to the indefinite conditional. The narrator does not say that he *will* call upon Sterne; only that he *would* prefer Sterne to Buffon. The use of the conditional serves to attenuate the force of the invocation, setting up the narrator's ultimate rejection of Sterne as well, in favor of the modern city as muse.

It is most unusual to begin a poem with a demystification of the writing process that generated it³⁰. To proceed with such detail,

²⁸ ll. 5-13.

²⁹ The image of Sterne returning astride an ass inevitably brings to mind the farcical icon of the fool, once again pointing to an ironic intent.

³⁰ In the "Notes nouvelles sur Edgar Poe," Baudelaire seems to take perverse pleasure in explaining Poe's own deconstruction of his writing of *The Raven*,

invoking and then dismissing both Buffon and Sterne, begs the question of why the narrator brings them up at all. In doing so, the narrator demonstrates his own self-awareness of the process, creating an ironic distance that enables him to poke fun at his own project. Further, the allusions to two writers with vastly different styles set up the possibility that the text will contain two different styles as well. In typically Baudelairean fashion, the narrator toys with the readers, keeping them off balance and unsure of what to expect.

The reference to Sterne, suggesting as it does an ironic or satirical intent, is echoed in the epilogue by the allusion to Aretino: "Tel un magnifique tyran italien, du bon temps, offrait au divin Arétin soit une dague enrichie de pierreries, soit un manteau de cour, en échange d'un précieux sonnet ou d'un curieux poème satirique"³¹. The 16th-century Italian poet was known for both his licentious and satiric poems, though he also composed occasional verse to gain the patronage of wealthy nobles. The "tel" aligns the painter with Aretino's "*magnifique tyran*," those offering compensation, thereby placing this narrator in a position homologous to that of Aretino. But this strict parallel seems to fall apart with the choice the narrator gives of two different types of poems created by Aretino, since the narrator himself has only created one. The two types of poems mentioned are quite telling, for they correspond roughly to the two conflicting readings pervasive throughout this text. On a thematic level, *Les Bons Chiens* celebrates its subject, likening it to the sonnet, while on a formal level, its frequent use of irony to mock itself relates it to satire; the poem is both, simultaneously, a "*précieux sonnet*" and a "*curieux poème satirique*."

The epithet "*précieux*," derived from the same root as the word "prix" discussed earlier, conveys a similar double meaning. It may be precious in the sense that it will be cherished by its addressee,

deriding the "partisans de l'inspiration" who would be "scandalisés" by such an exposition. (*OC*, II, 334-335.) But in Baudelaire's poetry, this poem is the only instance of such a deconstruction.

³¹ II. 130-133.

but its other meaning, stressing monetary value, reprises the notion of a commercial exchange of goods. The adjective thus perfectly captures the dual nature of the poem itself: at once a sincere praise of these dogs and an ironic work that exists as a commodity to be exchanged.³² “Contraint” is an odd choice to describe a poet’s reaction to the thoughts that inspired his creative work. On the one hand, for Baudelaire, constraint may produce greater creative force, as with the sonnet, where “parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense³³”. Yet, “contraint” also recalls the *quid pro quo* of the exchange and suggests a poet honoring, somewhat ambivalently, his end of the bargain. It is this sense of obligation that creates the doubled text: the narrator’s wish to fulfill his debt is sincere, yet his cognizance of the commodification of his work of art contaminates the text and leads him to ironize his own awkward position³⁴.

However, the narrator is not the only target of his ironies. The maddeningly elusive text, alternating as it does between sincerity and irony, lyricism and facetiousness, invoking Buffon and then Sterne, challenges the reader to such an extent that it becomes impossible not to consider that this interpretive confusion might, after all, be one of the narrator’s intentions. Readers of Baudelaire are well aware of his perversely contradictory desires to fuse with his readers and yet to mock their inability to accept this “sainte prostitution” of the poet’s soul. The “hypocrite lecteur – Mon semblable – Mon frère” of the *Fleurs du mal* is also the dog whose olfactory preference of a packet of excrement to a vial of perfume disgusts the poet in *Le Chien et le flacon*.

Thus Maria Scott suggests that the dog allegorizes the reader, so that “...the text may be read as a satirical attack on some readers

³² ll. 134-137.

³³ Letter to Armand Fraisse, 18 February 1860, *CPL*, I, 676.

³⁴ The self-ironizing narrator is not unusual in the collection – cf. *La Chambre double*, *Les Tentations*, *Le Joueur généreux*, *Le Gâteau*, *Le Mauvais Vitrier*, *Perte d’auréole* and *Assommons les pauvres!* But in no other poem does the irony so consciously target the poetic project.

and as a satirical, undoubtedly sincere, eulogy of others"³⁵. Margery Evans, too, speaks of "the *topos* of 'ingestion'" in this poem, seeing the poor jester's soup as an allegory of the poem, which will be consumed by the reader as the soup will be consumed by the dogs³⁶. These observations are further reinforced by the narrator's choice to invoke, among the numerous well-known episodes of *Tristram Shandy*, the scene in which Tristram feeds a macaroon to an ass. Tristram confesses to feeling some shame, for "there was more of pleasantry in the conceit, of seeing *how* an ass would eat a macaroon – than of benevolence in giving him one, which presided in the act"³⁷. If the macaroon, like the bottle of perfume in *Le Chien et le flacon*, represents the literary text, Tristram's desire to see "*how*" the ass eats it reveals Sterne's interest in the reception of his work. As Margery Evans notes, "his amused curiosity at seeing 'how an ass would eat a macaroon' is open to interpretation as a jibe at the expense of the reader who is to 'ingest' the written text" for it is clear that in Sterne's text, the ass figures the reader³⁸.

In the same way that Sterne's text confounds its readers with its unrepentant skewering of literary conventions, Baudelaire's poem presents a hermeneutic puzzle to its readers. *How* will his readers "ingest" his text? In fact, *Les Bons Chiens* has probably been consumed in a greater variety of ways than any other prose poem. Its interpretations appear wildly varied and even antithetical. Edward Kaplan describes the poem as "a decisively nonironic

³⁵ Maria Scott, "Baudelaire's Canine Allegories: *Le Chien et le flacon* and *Les Bons Chiens*," *NCFCS*, XXXIII, n^{os} 1 et 2 (automne 2004 –hiver 2005), 111.

³⁶ Margery Evans, *op. cit.*, 105. By contrast, in *La Soupe et les nuages*, the soup symbolizes the non-poetic sustenance that proves wholly unsatisfying to the poet-narrator seeking the ideal.

³⁷ Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (Londres, Penguin), 499.

³⁸ Margery Evans, "Laurence Sterne and *Le Spleen de Paris*," *French Studies* XLII, n^o 2 (1988), 172. Her article also expands on other parallels between Sterne's text and this one.

exchange of art for friendship”³⁹. J.H. Hiddleston aligns the poem with *Le Thyrses* in “its optimistic view of art as the harmonious union of opposites [...] an exception amid the strident ambiguities of *Le Spleen de Paris*”⁴⁰. Steve Murphy, on the other hand, notes that the narrator’s empathy is “non sans ironie sans doute”⁴¹ while Jérôme Thélot describes the poem as all at once the “remerciement d’un ami, badinage sur de bons chiens, plaisanterie autour d’un beau gilet,” in short, an “amusant poème”⁴². What is remarkable is that all of these readings are possible, and that they are not even contradictory⁴³.

The poem leaves itself open to all of these interpretations. Both lyric poetry and satiric prose, sincere panegyric and ironic parody, serious description and lighthearted romp through the streets of Paris, *Les Bons Chiens* cannot exist without its ambiguities and contradictions. It is in this sense that *Les Bons Chiens* is a thoroughly and unrepentantly modern piece. Like the homeless dogs whose movements the narrator traces, interpretations of the poem shift rapidly and continuously. In properly “doggy style” as Richard Burton puts it, the reader’s thoughts also zigzag this way and that, following one lead and then another, wherever they may lead⁴⁴. In its refusal of stability and openness to multiple interpretations, the poem reflects the same questions and

³⁹ Edward Kaplan, *Baudelaire’s Prose Poems* (Athens, University of Georgia Press, 1990), 81.

⁴⁰ J.H. Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, (Oxford, Clarendon Press, 1987), 31-32.

⁴¹ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire: lectures du Spleen de Paris* (Paris, Honoré Champion, 2003), 23.

⁴² Jérôme Thélot, “Une citation de Shakespeare dans *Les Bons Chiens*, *Bulletin baudelairien*, XXIV, n° 2 (1989), 61.

⁴³ For other readings, cf. also Graham Chesters, “Sur *Les Bons Chiens* de Baudelaire,” *RHLF*, LXXX, n° 3 (1980); David Scott and Barbara Wright, *La Fanfarlo and Le Spleen de Paris* (Londres, Grant et Cutler, 1984); Yves Charnet, “Portrait de l’artiste en chien: Image et fiction dans le texte-Baudelaire,” *La Licorne* XXXV (1995); Sonya Stephens, *Baudelaire’s Prose Poems: The Practice and Politics of Irony* (Oxford, Oxford UP, 1999).

⁴⁴Burton, 469.

ambiguities surrounding the genre of the prose poem and asserts itself as the standard-bearer of this modern genre. If it acts as a perfect encapsulation of most of the major themes within the collection – the observations of the *flâneur*, the cityscape, the “éclopés” of society, the struggle to navigate between the sublime ideal and the evil yet necessary commercialization of poetry – it is not, for all that, a “terminal” poem. Its placement as the last poem of the collection acts not so much as an end, but as a beginning to an endless richness of interpretation, not only of itself, but of all of the poems that comprise *Les Petits Poèmes en prose*.

Patricia S. Han
Skidmore College

Baudelaire et les poèmes en prose du dix-huitième siècle De Fénelon à Chateaubriand

“Comment être poète en prose?”
Jean-Jacques Rousseau¹

“Sois toujours poète, même en prose.”
Baudelaire²

Longtemps, le poème en prose s'est présenté comme un objet trouvé. Aloysius Bertrand, mais bien avant lui, en amont du dix-neuvième siècle, Chérade-Montbron, Parny, Morelly, Giraud, Séran de la Tour, Roussy et jusqu'à Montesquieu, dans des préfaces justificatives, se font pseudo-traducteurs et/ou transmetteurs de textes originaux retrouvés qu'il leur échoit de livrer au public.³ Baudelaire nous le présente pour la première fois comme un objet (déjà) cassé, plus petit donc, fragmenté, un serpent tronçonné n'ayant “ni queue ni tête” ou plutôt corrige le poète, “à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement”. Cette curieuse espèce poétique a l'avantage pour Baudelaire d'être débarrassée d'une gênante linéarité narrative, c'est-à-dire du “fil

¹ *Œuvres*, 13 vols. (Paris: Hachette), vol. V, 89. Cité par Suzanne Bernard, 29.

² *OC*, I, 670. Nos références entre parenthèses dans le texte iront à cette édition.

³ Pour les poèmes en prose du dix-neuvième siècle qui précèdent Baudelaire, voir Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes en prose*. Pour un compte-rendu du phénomène au dix-huitième siècle, voir Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*, Pierre Moreau, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Anna Jechova et al., eds., *La Poésie en prose des Lumières au romantisme*, ainsi que Jean Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*. L'ouvrage collectif édité par Vincent-Munnia et al., *Aux origines du poème en prose français*, offre de nouvelles perspectives de recherche, quoiqu'il débute, assez arbitrairement, au milieu du dix-huitième siècle. Je me suis attachée à analyser l'apparition et l'évolution du poème en prose comme mode d'expression alternatif tout au long du siècle des Lumières dans ma thèse de doctorat, *The Emergence of the Prose Poem in France from Fénelon to Chateaubriand*.

interminable d'une intrigue superflue" (*OC*, I, 275). Mais la question qu'on devrait se poser à la lecture du tout premier paragraphe de la lettre dédicace à Arsène Houssaye, c'est à quelle poésie Baudelaire se réfère-t-il lorsqu'il veut libérer son écriture poétique d'une anatomie vertébrale, et ainsi disloquer début, milieu et fin ? Si le geste de couper semble s'appliquer à l'ensemble du recueil pour indiquer l'autonomie de chaque poème, la référence à "une intrigue" ne s'explique pas qu'au niveau du recueil mais renvoie à ce que "raconte" chacun des poèmes, désormais libérés non pas de la narration en soi mais de celle devenue "fil interminable". Quelle poésie antérieure est donc à l'horizon de Baudelaire lorsqu'il offre ses petits poèmes en prose ? Je propose dans cet essai de dépasser la fameuse référence au *Gaspard de la nuit* de Bertrand pour remonter plus loin dans le temps, jusqu'à l'aube du poème en prose, cet objet trouvé, échoué sur le rivage du dix-huitième siècle, à la stupéfaction des contemporains. Je souhaite examiner les liens qui attachent Baudelaire aux poèmes en prose expérimentaux du siècle des Lumières, méconnus, peu ou mal lus à cause de leurs intrigues souvent interminables. Si Barbara Johnson reste sceptique vis-à-vis d'une telle archéologie du poème en prose,⁴ il n'en demeure pas moins qu'en mettant l'accent sur "l'intertextualité conflictuelle" des poèmes en prose et en révélant "la couche de clichés" qui les composent, son analyse loin d'exclure l'histoire, révèle que l'appropriation et l'expropriation linguistique menées par Baudelaire ont pour but d'"insérer tout acte de langage dans une histoire intertextuelle qui le dépossède de lui-même". Mais creuser cette histoire—comme je le propose ici à partir d'autres exemples que ceux choisis par Barbara Johnson—confirme que le "même procès interminable d'interférences intertextuelles aboutit à une même impossibilité de fixer ou de totaliser un ensemble d'éléments qui garantiraient les limites sûres d'une interprétation". Quoiqu'une synthèse soit

⁴ "La liste des généalogies revues et corrigées s'étend à l'infini: du *Livre du promeneur à Télémaque*, de Chateaubriand à la Bible, les 'origines' du poème en prose se retrouvent toujours plus en amont dans les eaux troubles du fleuve de l'histoire littéraire". Barbara Johnson, 19.

effectivement impossible, esquisser ces interférences reste essentiel pour nous rapprocher du mystère de la poésie en prose, cet alambic sinueux qui distille “le suc concret, l’osmazôme de la littérature, l’huile essentielle de l’art.” (Huysmans 320)

A l’instar de Robert Kopp dans ses éditions de 1969 et 1973, mais aussi de Mallarmé, il me semble essentiel de conserver le tréma archaïque sur “poème” comme un indice visuel qui ancre Baudelaire dans un temps perdu qu’il importe de retrouver. Si Baudelaire tient tant au tréma institué par Pierre Ronsard, nul doute qu’il lui permet de cadrer son projet à la fois dans la tradition—orthographique, poétique—*et* la disjonction (hiatus révélateur marqué par le tréma), au lieu que l’accent grave moderne choisit par Corneille pour marquer le *e* ouvert (et qui mit, il est vrai, plus d’un siècle à s’imposer) est symbolique d’une poésie généreuse, “ouverte”, qui a englobé au dix-huitième siècle théâtre, romans et vers.⁵ Derrière le tréma donc, une poésie noble de plus en plus déchirée qui va chercher à se démarquer dans le vers puis dans la prose. Walter Benjamin inscrit cet effort dans la logique de marché du champ littéraire:

...Baudelaire a été le premier à avoir eu l’idée d’une originalité adaptée au marché, qui était ainsi à cette époque plus originale que toute autre (cf. “créer un poncif”). Cette création supposait une certaine intolérance. Baudelaire voulait faire de la place pour ses poèmes et dut pour ce faire en refouler d’autres. Il déprécia certaines libertés et licences poétiques des romantiques par sa façon toute classique de manier l’alexandrin, et la poétique classique par les ruptures et les défaillances qui lui sont propres dans le vers classique lui-même. Bref, ses poèmes contenaient des dispositions

⁵ Voir la correction de “poète” en “poëte” de la main de Baudelaire sur l’épreuve de la dédicace des *Fleurs du Mal*. Claude Pichois, éd., *Album Baudelaire* (Paris, Gallimard, 1974), 200. Pascal Quignard évoque brièvement la transformation du tréma en accent grave dans un de ses *Petits Traités*.

particulières destinées à refouler les poèmes concurrents.
(220)

Quoique Benjamin se soit peu penché sur les petits poèmes en prose, nous allons voir que son analyse du refoulement par Baudelaire de poèmes concurrents se confirme à l'examen du champ bourgeonnant de la poésie en prose.

De Fénelon à Chateaubriand, plusieurs "poèmes en prose" précédèrent *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, mais ce ne fut qu'après Baudelaire que l'expression se précisa et vint à désigner un genre. Michel Delon, dans son anthologie de la poésie du dix-huitième siècle, a reconnu avoir dû "réduire à la portion congrue la part du poème en prose dont le domaine est vaste et les limites floues" (449). Un rapide survol de ce champ quasi-indéfinissable permet cependant d'éclairer un peu mieux ce que recouvre l'étiquette de poème en prose au siècle des Lumières. En 1699, Fénelon, précepteur du petit-fils de Louis XIV, écrivit les *Aventures de Télémaque*: les épreuves et l'errance du personnage d'Homère à la recherche de son père devaient servir d'outil pédagogique pour enseigner au futur roi comment bien gouverner son peuple. Plébiscité en France et à l'étranger tout au long du dix-huitième siècle, l'ouvrage témoigne de l'aspiration à une politique nouvelle et éclairée, elle-même véhiculée de façon inattendue mais opportune par une poétique de la nouveauté. Alors que la prose était au service de l'éloquence et le vers indissociable de la poésie, le livre de Fénelon, en tant que suite en prose d'un poème, défia ce postulat théorique et servit d'exemple à un grand nombre de textes expérimentaux aspirant au rang de la poésie sans les chaînes du vers néoclassique. Des écrivains proéminents—Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Marmontel, Sébastien Mercier, Jacques Cazotte, Charles Nodier, Chateaubriand—et des auteurs moins connus tels que Morelly, Florian, Malouet, Saint-Martin, Parny et Lucile de Chateaubriand, publièrent des textes poétiques en prose qui, bien que très différents les uns des autres en termes de longueur, de style et de ton, furent communément sous-titrés "poèmes en prose" par leurs auteurs ou promulgués tels quels par

leur public et la critique.⁶ L'appellation, cependant, était controversée: Voltaire considérait l'exemple du *Télémaque* exceptionnel et déconseillait de le reproduire. Les comptes-rendus et les traités contemporains ainsi que l'*Encyclopédie* établissaient difficilement des définitions nettes pour la prose et la poésie tout en disputant du bien-fondé des poèmes en prose. Aujourd'hui encore, l'expression de "prose poétique" appliquée à ces ouvrages hybrides empêche d'y voir clair quant au sens et à la portée du projet esthétique de leurs auteurs. Par exemple, Max Milner simplifie la complexité et la richesse des entreprises poétiques du dix-huitième siècle pour mieux les détacher de l'idéal baudelairien:

...la forme littéraire que Baudelaire ambitionne d'inventer diffère fondamentalement de tous les exemples de "prose poétique" qu'il pouvait trouver dans l'œuvre de Fénelon, de Chateaubriand, de Maurice de Guérin, ou même d'Aloysius Bertrand, dont il affirme pourtant, dans la même lettre-dédicace, qu'elle lui a donné l'idée de sa tentative. Pour tous ces auteurs, il s'agissait d'introduire dans la prose les effets de la poésie, très précisément par le jeu subtil des rythmes, et, sinon par la rime, du moins par les assonances et par les reprises de sonorités. S'il n'est pas impossible de trouver de tels effets dans les *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, notamment dans les plus anciens, il est clair que ce n'est pas à eux qu'il fait allusion lorsqu'il parle d'une prose "musicale sans rythme et sans rime". (15-16)

Si Max Milner a raison d'invoquer les efforts des prédécesseurs de Baudelaire, souvent maladroits et artificiels, parfois réussis, d'insuffler dans la prose certains des secrets de la poésie versifiée, tels l'harmonie et la cadence, on ne saurait limiter à des questions d'oreille non seulement le travail de Baudelaire (c'est la

⁶ Pour une bibliographie plus complète, voir Clayton et Moore.

conclusion de Max Milner), mais aussi l'incroyable chantier où s'élabore le poème en prose au dix-huitième siècle. En effet, l'énigme que Baudelaire se pose et nous pose d'une prose "musicale sans rythme et sans rime" est très exactement celle qui divise déjà auteurs et critiques du siècle des Lumières. Max Milner continue:

[u]ne prose "musicale sans rythme et sans rime", c'est donc une prose qui vise à la "musicalité" par d'autres moyens que la sonorité et la mesure. Ces moyens nous sont suggérés par la mention des "innombrables rapports" qui naissent de "la fréquentation des villes immenses". Il s'agit, comme l'a bien montré Claude Pichois, d'une esthétique de la modulation et de la variation, qui joue sur l'affinité des images et des thèmes, sur leur reprises, sur leurs chocs et leurs dissonances [...]. (16)

Tout en partageant cette analyse, c'est-à-dire, pour reprendre les termes d'un autre préfacier, Robert Kopp, le fait que "Baudelaire ait essayé, sinon de faire taire, du moins d'assourdir la musique au profit des images" (11), je souhaite revenir en amont des "moyens" mis en œuvre, avec dans un premier temps, un retour sur l'esthétique du paradoxe qui fascine tant Baudelaire et dans un second temps une incursion dans le champ poétique antérieur pour y déceler ce que le peintre de la vie moderne a pu y glaner.

"Une antiquité nouvelle"

"Toujours de la *verdure noire*": ainsi Baudelaire décrit-il avec une oxymore saisissante le paysage de Bruxelles à Namur, ville wallonne qu'il visite en 1864 et sur laquelle il a laissé des notes d'une étonnante prémonition (*OC*, II, 951). Car c'est à Namur que, deux ans plus tard, tombe le poète, frappé d'une attaque qui le laissera aphasique. Projection non seulement de sa répulsion envers la Belgique, mais aussi du fameux *et in Arcadia ego* qui inscrit la mort dans ce "pays plantureux", cette "verdure noire" annonce ce que le critique d'art va découvrir dans l'église de Saint-

Loup à Namur. Les notes sont lapidaires mais obsédantes dans leur répétition: “*Saint-Loup*. Merveille sinistre et galante. [...] L’intérieur d’un catafalque brodé de *noir*, de *rose*, et d’*argent*. *Saint-Loup* est un terrible et délicieux catafalque” (OC, II, 951-2). Tel est ce monument d’antithèse, à la fois mortuaire (sinistre, terrible, noir) et désirable (galant, délicieux, rose) à l’intérieur duquel Baudelaire va s’effondrer et qu’il percevait déjà comme un tombeau précieux. Lue de façon rétrospective, cette visite troublante semble surdéterminée: à Namur, il retrouvait Félicien Rops, graveur du macabre frontispice des *Épaves* que Baudelaire avait très apprécié (squelette aux bras levés dont les doigts se prolongent par les lettres du titre).⁷ A Namur aussi, il notait: “[L]es pinsons, aveugles, Sociétés pinsonnières. Barbarie”—fragment que nous traduit Claude Pichois: “les pinsonniers crevaient les yeux des pinsons pour les faire mieux chanter” (OC, II, 1516, n2). Prescience de la mutilation du poète, plus douloureuse encore que celle de l’albatros claudiquant. Les perceptions fulgurantes que transcrit Baudelaire à propos de l’église de Saint-Loup me semblent emblématiques d’une sensibilité sans doute exacerbée par la fin prochaine mais qui imprègne l’ensemble de l’œuvre: d’une part, les pulsions contraires mais co-présentes du désir et de la mort, Eros et Thanatos, qui gouvernent en particulier le baroque mais aussi la prostitution, et d’autre part, le rapport (la concurrence?) entre la vision et le chant, autrement dit la question troublante soulevée par la barbarie des pinsonniers et qui se trouve au cœur de la poésie en prose: faut-il être aveugle pour mieux chanter?

Une troisième dichotomie conclut l’analyse que trace Baudelaire de l’esthétique quasi-indéfinissable des églises de Namur. Il tâtonne d’abord: “Une bonne fois, caractériser la beauté de ce style (fin du gothique). Un art particulier, art composite. En chercher les origines” (OC, II, 951). Mais lorsque son regard se porte sur les confessionnaux de Saint-Loup, le critique d’art

⁷ Pour une reproduction du frontispice et son explication, voir Claude Pichois, éd., *Album Baudelaire*, 260-2.

résume en quelques mots le mystère de cette esthétique bigarrée: “tous d’un style varié, fin, subtil, baroque, une *antiquité nouvelle*” (OC, II, 952). La tendance baroque survit tout au long du dix-huitième siècle comme tentation de déborder les codes esthétiques dominants, tentation qui fait notamment surface dans les poèmes en prose, à commencer par celui de Fénelon. De plus, l’expression paradoxale *antiquité nouvelle* soulignée par l’auteur donne la clé non seulement du goût baudelairien mais aussi du lien entre le projet des *Petits poèmes en prose* et les poèmes en prose du dix-huitième siècle.

Lorsqu’il songe au projet du journal “Le Hibou philosophe”, Baudelaire souhaite des articles sur “q[uel]ques auteurs anciens, ceux qui, ayant devancé leur siècle, peuvent donner des leçons pour la régénération de la littérature actuelle” (OC, II, 51). Des cinq noms cités ensuite, trois peuvent être associés aux origines du poème en prose: Sébastien Mercier, prosateur inclassable, le fabuliste Florian, auteur de poèmes en prose épiques au style fleuri, et Bernardin de Saint-Pierre, l’étudiant de la nature, auteur de pastorales *cum* poèmes en prose. Bien qu’ils aient publiés d’autres œuvres qui ont certainement attiré l’attention de Baudelaire,⁸ ces auteurs ont en commun d’avoir tenté de “régénérer” la prose et la poésie de leur siècle en mariant les deux modes. Toute aussi significative, l’admiration de Baudelaire pour Chateaubriand, le “grand René” invoqué dans “La Chambre double”, s’appuie sur deux épopées en prose, *Les Martyrs* et *Les Natchez*, représentatives de cette “antiquité nouvelle” qui attire Baudelaire mais qu’on isole peut-être trop de la modernité qu’il recherche simultanément, alors que cette dernière s’y inscrit en creux: en effet, pour ce voyageur qui court, à la recherche la modernité, “il s’agit... de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire” (OC, II, 694).

A l’instar des monuments baroques de Namur, l’art de la poésie en prose est “composite” par essence et depuis sa naissance, dès la

⁸ Telles *Les Fables* de Florian et les *Tableaux parisiens* de Mercier.

première fois que l'on a couplé les termes poème et prose. Suzanne Bernard a souligné la tension et le fragile équilibre des deux pôles chez Baudelaire et ses successeurs, mais a relégué à la "préhistoire" du genre des textes qui nous montrent déjà une ambition et un défi similaires à ceux de Baudelaire (19-41). Je ne peux faire ici qu'un bref récapitulatif des questions soulevées au dix-huitième siècle par l'apparition des poèmes en prose. Outre les trois dichotomies fondamentales évoquées ci-dessus, entre l'ancien et le moderne, la mort et le désir, le pictural et le musical (ou l'image et le rythme, ce qui soulève la question du rôle de l'allégorie), on retrouve dans les poèmes en prose de Baudelaire des préoccupations poétiques parallèles à celles des poètes des Lumières, trois questions que le Romantisme semblait avoir résolues mais que *Spleen de Paris* relance: surnaturalisme, héroïsme et moralisme (didactique ou ironique) reviennent interroger la représentation de la nature, la figure du héros, et la compatibilité de la morale et de l'ironie avec le poétique.⁹ Parmi les auteurs de poèmes en prose applaudis au dix-huitième dont les innovations ont certainement ou probablement captivé Baudelaire, j'en sélectionnerai trois pour tenter d'éclairer cette problématique: Fénelon, Saint-Martin et Chateaubriand.¹⁰

Locus amœnus

Au cours du *Salon de 1846* Baudelaire fait une lecture des peintures de Delacroix décorant le plafond de la bibliothèque du Luxembourg imprégnée de réminiscences des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. Baudelaire passe d'abord rapidement sur la prouesse technique de Delacroix ayant "vaincu la concavité de sa toile" en y plaçant "des figures droites" (*OC*, II, 438), mais on

⁹ "Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie." *Fusées* (*OC* I, 658).

¹⁰ Fénelon (1651-1715) et Chateaubriand (1768-1848) appartiennent-ils au siècle des Lumières? L'un meurt la même année que Louis XIV, l'autre sera témoin de la Révolution et lui survivra longtemps. Inclure ces deux auteurs, dont le travail à la charnière de deux époques constitue non pas une transition mais une jonction, invite à remettre en question l'arbitraire des périodisations.

notera que cette observation anticipe déjà l'attention qu'il portera aux rapports de la courbe et de la ligne droite, condensés des tensions qui secouent ses poèmes en prose. Au-delà de la difficulté technique de l'exécution, Baudelaire s'émerveille de découvrir en Delacroix un "peintre de paysage" et souhaite s'étendre sur "l'esprit de cette peinture". L'ekphrasis débute par une prétérition particulièrement révélatrice:

Il est impossible d'exprimer *avec de la prose* tout le calme bienheureux qu'elle respire, et la profonde harmonie qui nage dans cet atmosphère. Cela fait penser aux *pages les plus verdoyantes du Télémaque*, et rend tous les souvenirs que l'esprit a emportés des récits élyséens. (OC, II, 438. C'est moi qui souligne.)

Le paysage peint engendre une réminiscence littéraire non seulement thématique (bonheur, calme et harmonie) mais surtout stylistique: alors que la prose semble inadéquate pour traduire cette atmosphère poétique, Baudelaire se remémore justement le tout premier texte qui a permis à la prose de surmonter cette impossibilité d'expression poétique, le *Télémaque* de Fénelon. Le superlatif des "pages les plus verdoyantes" renvoie aux fameuses premières pages décrivant la grotte de Calypso ainsi qu'à l'expression style "fleuri" associé depuis lors à la plume du cygne de Cambrai. Dans ces pages (qui servirent longtemps de base aux exercices de français des lycéens, y compris du jeune Baudelaire),¹¹ Fénelon a pour jamais transformé le *locus amœnus* cher aux lecteurs de pastorales virgiliennes en une vision complexe où fusionnent art et nature, imagination et réalité, un monde de comparaisons et de métaphores exprimées en prose avec un tel bonheur d'expression que ces pages devinrent l'"hypertexte" le plus fréquemment invoqué de tout le dix-huitième siècle.

¹¹ Voir la lettre à son frère Alphonse datée de Lyon le 9 novembre 1832 alors qu'il vient de rentrer au lycée: "Allons, il faut faire mon devoir de *Télémaque*" (Corres. I, 11).

L'ekphrasis se termine par une "citation textuelle de la description par Fénelon de l'île de Calypso" comme le note Claude Pichois, mais tout le passage fait écho à la description poétique fénelonienne:

...Ce paysage circulaire, qui embrasse un espace énorme, est peint avec l'aplomb d'un peintre d'histoire, et la finesse et l'amour d'un paysagiste. Des bouquets de lauriers, des ombrages considérables le coupent harmonieusement; des nappes de soleil doux et uniforme dorment sur les gazons; des montagnes bleues ou ceintes de bois font un horizon à souhait *pour le plaisir des yeux*. (OC, II, 438)

Rythme allongé, terminaisons féminines, assonance en *a*, allitérations en *p* et *b*, rime interne (bleues/yeux), épithètes génériques invoquent comme chez Fénelon un espace merveilleux tout en contrastes, énorme mais circonscrit, proche mais lointain, clair mais ombragé, et pourtant se déployant "harmonieusement". Cet adverbe, qui semble inviter ici une diérèse pour mieux le prolonger, concentre un phénomène pictural devenu musical par et dans les lettres. Ce paysage si familier est pourtant extraordinaire car il fait s'envoler l'imagination vers un ailleurs infini, un au-delà que Baudelaire associe toujours aux nuages: "Quant au ciel, il est bleu et blanc, chose étonnante chez Delacroix; les nuages délayés et tirés en sens divers comme une gaze qui se déchire sont d'une grande légèreté; et cette voûte d'azur, profonde et lumineuse, fuit à une prodigieuse hauteur" (OC, II, 438). Inspiré par le peintre de la couleur et par le premier explorateur du poème en prose, Baudelaire prolonge l'harmonie musicale (bleu/blanc; gaze/azur) ainsi que les antithèses pour amorcer ici deux thématiques qui lui seront chères: l'amour des nuages et la déchirure: "J'aime les nuages...les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages!" avoue l'homme énigmatique qui prend la parole dans le premier poème du *Spleen de Paris*, tandis que le narrateur de "La soupe et les nuages" sera lui violemment ramené sur terre pour s'être

évadé vers “les mouvantes architectures” nuageuses. Je voudrais suggérer que si les “villes énormes” et “les plus hautes brumes de la rue” vers lesquelles s’élève “le cri strident du vitrier” obsèdent “surtout” Baudelaire de son propre aveu, elles n’excluent pas, quoiqu’elle la dissimule, la “voûte d’azur profonde et lumineuse” peinte par Delacroix et décrite par Fénelon. On trouve à l’horizon du recueil un retour de Baudelaire vers la leçon inaugurale du *Télémaque*, ce poncif génial, où se concilient mystérieusement hauteur de la poésie et rupture de la prose.¹²

Un autre équivalent pictural au poème en prose fénelonien et son style fleuri s’offre dans un tableau qui en représente un épisode célèbre, celui des adieux de Télémaque à la nymphe Eucharis dont il est tombé éperdument amoureux. Ce tableau, que l’on qualifierait aujourd’hui de parfaitement néoclassique, est du pinceau de David, et Baudelaire en rend compte dans “Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”. A rebours des rires de ses jeunes contemporains (et des nôtres aussi peut-être) “adeptes de la fausse école romantique en poésie”, Baudelaire insiste sur la place qu’il importe d’accorder au style de David:

[ils] ne peuvent rien comprendre à ces sévères leçons de la peinture révolutionnaire, cette peinture qui se prive volontairement du charme et du ragoût malsains, et qui vit surtout par la pensée et par l’âme, —amère et despotique comme la révolution dont elle est née. [...] La couleur les a aveuglés, et ils ne peuvent plus voir et suivre en arrière l’austère filiation du romantisme, cette expression de la société moderne. (*OC*, II, 409)

David n’est pas l’antithèse de Delacroix mais un père austère, un “prosateur” pour reprendre la distinction que fera Delacroix lui-même entre peintres poètes et peintres prosateurs (*Moss* 57-8). “Fait en Belgique, pendant l’exil du grand maître”—les mêmes circonstances que Baudelaire en fin de vie!—ce “charmant

¹² “Créer un poncif, c’est le génie./ Je dois créer un poncif.” *Fusées* (*OC*, I, 662).

tableau” par un David âgé plait à Baudelaire de la même manière que le *Télémaque* dont il s’inspire.¹³ il incarne cette “antiquité nouvelle” que recherche Baudelaire dans l’art.

Perçu comme un “astre froid” dix ans plus tard lors de l’exposition universelle de 1855, “l’héroïque, l’inflexible David, le révélateur despote” a marqué selon Baudelaire le retour du “caractère français vers le goût de l’héroïsme” et exercé “une influence stoïcienne salutaire” (*OC*, II, 583). Il est intéressant de noter que cette analyse est amenée par des souvenirs d’enfance où Baudelaire raconte de façon héroï-comique sa jeune fascination pour les grandes figures peintes par David, Girodet et Guérin, concluant: “Tout ce monde, véritablement hors nature, s’agitait, ou plutôt posait sous une lumière verdâtre, traduction bizarre du vrai soleil.” Cette remarque saisit toute l’artificialité du style néoclassique, qui relève bien du “surnaturalisme” prôné ailleurs par Baudelaire.¹⁴ Il ne s’agit plus d’imitation de belle nature, mais d’un art qui “vit surtout par la pensée et par l’âme” comme le souligne la citation ci-dessus. On notera que Baudelaire s’attarde ensuite sur l’*Atala* de Girodet, autre scène étrange et statufiée issue d’un poème en prose où un Chateaubriand romantique émerge du classicisme qui l’imprègne.

J’évoque ces remarques esthétiques de Baudelaire parce qu’on y lit un va-et-vient inlassable dans et au-delà de la nature, dans et au-delà de l’épique qui me semble traduire à la fois son goût pour le surnaturalisme et sa nostalgie de l’épique. Mais c’est lorsque tous deux se projettent sur l’actualité et se colorent de dérision que Baudelaire sort du bain néoclassique et se fait rhapsode ironique. Ainsi le souhait émis très tôt par l’auteur et souvent cité: “Celui-là

¹³ “*Télémaque et Eucharis* [de David] a été fait en Belgique, pendant l’exil du grand maître. C’est un charmant tableau qui a l’air, comme *Hélène et Paris*, de vouloir jalouser les peintures délicates et rêveuses de Guérin.

Des deux personnages, c’est *Télémaque* qui est le plus séduisant. Il est présumable que l’artiste s’est servi pour le dessiner d’un modèle féminin” (*OC*, II, 410-11). Le tableau se trouve à Los Angeles, au J. Paul Getty Museum.

¹⁴ Baudelaire cite Henrich Heine dans son *Salon de 1846*: “En fait d’art, je suis surnaturaliste. Je crois que l’artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme [...]”.

sera le *peintre*, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies” (*OC*, II, 407). Cette grandeur épique et cette poésie de l’homme moderne nous la trouvons déjà célébrée chez Rousseau, à l’échelle de son propre personnage, un Jean-Jacques que pourtant Baudelaire repousse.

Au terme d’une analyse du contact entre *Les Rêveries du promeneur solitaire* et Baudelaire, Christian Leroy conclut de façon provocante que la poésie en prose n’a pas constitué pour ce dernier un “idéal esthétique” et “qu’il ne s’agissait nullement avec les *Petits Poèmes en Prose* d’inventer une nouvelle esthétique de la poésie, si cette expression suppose un choix délibéré, promu, proposé en modèle” (Leroy 61, 70). Telle une “malédiction”, le spleen de la réalité quotidienne, et donc du monde de la prose, se serait imposé à Baudelaire, mais tout en s’y soumettant, il n’aurait eu cesse de dénoncer cette esthétique par l’ironie et la parodie, y compris à l’encontre de Rousseau (69-70). Le constat de Leroy coïncide en fait avec l’aporie de la perception baudelairienne quant à la prose de Rousseau, c’est-à-dire qu’il reprend, sans la corriger, l’idée d’une prose rousseauienne monolithique, exemplifiée par les plus poétiques des *Rêveries*, à savoir celle où la prose se fait lyrique et rythmique. Or toutes les promenades ne rentrent pas dans ce beau moule esthétique dont la sentimentalité agace Baudelaire (peut-être moins en elle-même que par ses futures imitations d’ailleurs) et qu’il s’acharne à ravalier, comme le souligne Leroy, en se peignant comme “ce poète scrutant la boue pour y retrouver son auréole, ou bien terrorisé par sa femme, ou encore assommé par un mendiant” (70). Baudelaire ignore ou feint d’ignorer les promenades moins idylliques (telle la septième où une manufacture de bas dessille les yeux du botaniste rêveur), mais il laisse aussi de côté le seul texte de Rousseau que celui-ci désignait pourtant comme une “espèce de poème en prose”, à savoir *Le Lévitte d’Ephraïm* (1763). Ce récit reprend un épisode biblique relatant l’extermination d’une tribu d’Israël en représailles d’un viol meurtrier, suivi du sacrifice de vierges livrées pour

reconstituer la tribu (Juges 19-21). Texte à la facture néoclassique aussi déroutante que son contenu, mi-pastorale, mi-épopée, mais un texte essentiel pour nous rappeler que les poèmes en prose originels sont fracturés, qu'ils ne tendent pas vers un "idéal esthétique" mais qu'ils témoignent a contrario d'un spleen des Lumières. A la différence de la prose poétique libératrice, le poème en prose dès son début tente de retenir et de cadrer un malaise idéologique et esthétique: l'insuffisance de la raison, du progrès, de la perfectibilité, du formalisme et de la versification quand il s'agit d'appréhender les ombres de la modernité en marche. Ainsi, bien que la filiation soit difficile à certifier sur le plan de références explicites, le rapport de Baudelaire avec les poèmes en prose du dix-huitième siècle s'inscrit dans le choix de la prose comme contre-pied à un optimisme confiant, voire pied de nez dans le cas de poèmes où l'ironie prédomine. A charge d'illustration, je propose de mettre en rapport un poème en prose baudelairien, "Le Joueur généreux" avec un poème en prose de la fin du dix-huitième siècle, publiés par Louis-Claude de Saint-Martin.

Saint-Martin. Un "illuminé"

Dans une lettre de 1859, Baudelaire s'offusque crûment de l'incompétence dont fait preuve Poulet-Malassis quant au projet d'anthologie d'œuvres du dix-huitième siècle que ce dernier vient de lancer ("...sérieusement, mon ami, tout le monde va se foutre de vous.") Après avoir passé en revue les auteurs indésirables et ceux dignes de réédition, Baudelaire ne se gêne pas pour lui proposer sa propre classification de genres et d'auteurs ("Maudissez-moi, foutez-vous de moi et dites: *De quoi se mêle-t-il ?*" (Corres. I, 390). Ce regard porté sur le siècle des Lumières est à la mesure de l'idiosyncrasie de cette littérature et de Baudelaire lui-même, dont voici les catégories:

ÉCONOMISTES.

PHILOSOPHES RATIONALISTES.

ILLUMINÉS.

MACONNERIE.

SCIENCES OCCULTES.

FACÉTIES ET CURIOSITÉS.

ROMANCIERS.

VOYAGEURS (*très importants*).

Baudelaire glose ensuite sa liste:

La catégorie *romanciers* est une mine adorablement riche. -- Les *utopistes*, les *illuminés*, excellentes catégories. *A priori*, il faut chercher des curiosités, des choses oubliées, mais facilement vendables. Je ne comprends pas qu'un homme comme vous, qui aime sincèrement le XVIIIe siècle, s'applique à en donner une si pauvre idée.—Moi qui suis un remarquable échantillon de crapule et d'ignorance, je vous aurais fait un catalogue éblouissant, rien qu'avec les souvenirs de mes lectures, du temps que je lisais le XVIIIe siècle, —soit en *philosophes matérialistes*, soit en curiosités de *sorcellerie* et de *sciences mystiques*, soit en *romanciers* ou en *voyageurs*. (Corres. I, 390)

Bien que ce programme mériterait une exégèse à part entière, je me concentrerai ici sur une seule des catégories repérés par Baudelaire, celles des "illuminés". Anne-Marie Amiot a relevé dans une étude approfondie "l'importance prépondérante de l'Illuminisme dans la formation de la pensée et de l'esthétique baudelairienne" (411) et plus particulièrement la filiation avec Saint-Martin. Mais comme le souligne très bien Anne-Marie Amiot, il est tout aussi impossible de nier cette filiation que de comprendre l'absence totale de référence directe à Saint-Martin sous la plume de Baudelaire. Si ce silence total empêche la certitude d'une lecture du plus connu des théosophes, l'insistance dans la liste ci-dessus sur les catégories des "illuminés, maçonnerie, sciences occultes, sciences mystiques" auxquelles se rattache Saint-Martin rend plus que probable sa connaissance par le poète, de même qu'une transmission via Sainte-Beuve, notamment son roman *Volupté* (1834) et son portrait de Saint-Martin dans *Causeries du lundi*, et via la *Séraphita* de Balzac (1835). Pour Anne-Marie Amiot,

[n]on seulement Baudelaire... suit, dans ses grandes options, le cheminement et les mythes de la pensée martiniste; non seulement il élabore sa poétique autour des notions éminemment martinistes de “désir” et de “douleur”, non seulement il tente, bannissant tout discours descriptif, de restaurer la “grande poésie”, symbolique et ésotérique, que réclamait Saint-Martin, mais il semble bien, fréquemment, retrouver dans ses vers, en les transformant du sceau de son génie, les images de *l'Homme de Désir*. (33-34)¹⁵

Composé de stances en prose lyrique, *L'Homme de Désir* (1790) reste le texte le plus célèbre du Philosophe inconnu mais cette préférence dissimule souvent un autre texte, moins parfait certes mais plus dérangeant, à l'instar du rapport entre les poétiques *Fleurs du mal* et leur pendant *Le Spleen de Paris*. Publié en 1799, *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV. Poème épico-magique en 102 chants*, rentre à merveille dans la rubrique des “facéties et curiosités” souhaitée par Baudelaire pour son anthologie idéale du siècle des Lumières. Bien qu'on ne puisse encore une fois établir avec certitude la connaissance de cette œuvre par Baudelaire, sa mention par Sainte-Beuve, mais surtout sa nature même, avait tout pour attirer l'auteur des *Petits poèmes en prose*: question leitmotiv du mal, loi des

¹⁵Anne-Marie Amiot souligne également des divergences fondamentales: “quelque soit sa foi, Baudelaire, ne connaît pas l'optimisme fervent de Saint-Martin. Son œuvre est caractérisée [...] par l'interrogation. Il existe chez le poète une conduite socratique “d'ironie”, consubstantielle à toute attitude idéologique. [...] La croyance au retour à l'unité lui paraît rejetée dans un temps indéfini et son œuvre insiste davantage sur le dualisme inhérent à la création, sur la situation tragique qui en résulte pour l'homme, que sur la béatitude offerte à l' élu [...].”

Un tel décalage entre le chant de grâces qu'est *L'Homme de Désir*, ou la quiète assurance de Swedenborg, explique en partie le peu d'intérêt apporté à la dimension mystique de son œuvre, masquée parfois par l'éclat des images, appréciées pour elles-mêmes: l'ésotérisme du propos disparaît derrière l'évidence du discours formel” (415).

correspondances, ésotérisme, hybridité (prose et vers, genres dramatique, épique et lyrique), multiples allégories, lourd didactisme, ironie, interpellation au lecteur, pour ne citer que quelques facettes de cette œuvre complexe et déroutante.¹⁶

Plus précisément, on peut observer un parallélisme frappant entre certains épisodes du *Crocodile* et le poème en prose "Le Joueur généreux", mais en miroir, comme une allégorie renversée en quelque sorte: au lieu de susciter répulsion et crainte, le diable de Baudelaire attire et séduit, il sympathise et s'insinue au lieu d'attaquer ouvertement et violemment comme le crocodile qui émerge brusquement du sous-sol parisien pour affamer et écraser ceux qui s'oppose à son emprise malfaisante. L'intérêt de la comparaison réside dans l'inversion des polarités qu'opère Baudelaire par rapport au poème en prose de Saint-Martin. Au lieu d'une guerre entre le bien et le mal, "Le Joueur généreux" décrit une fraternisation avec le principe du mal, comme si le crocodile était sorti du texte saint-martinien pour faire un clin d'œil au narrateur baudelairien un demi-siècle plus tard. Le pôle inverse de la malignité du crocodile saint-martinien est la bonté du diable, plus séduisante donc dangereuse: alors que le crocodile cherche à vaincre pour conquérir, le diable joue à apprivoiser par sa générosité.

Il me semble qu'un indice sémantique révèle que, tel un palimpseste, ce poème de Baudelaire se souvient de l'œuvre de Saint-Martin, aux côtés du *Paradis Perdu* de Milton, des *Mangeurs de Lotus* de Tennyson et du *Faust* de Goethe. Difficile de penser en effet que le choix du mot désir et sa répétition cinq fois, dont trois dès les deux premiers paragraphes, soit fortuite, quand on sait qu'il s'agit d'un mot clé de la théosophie de Saint-Martin. Le narrateur évoque "un Etre mystérieux que j'avais toujours désiré connaître" et "chez lui, relativement à moi, un désir analogue". Comme pour les mangeurs de lotus, la subjugation fait

¹⁶ Je renvoie à l'ouvrage de Nicole Jacques-Lefèvre, *Louis-Claude de Saint-Martin, le philosophe inconnu (1743-1803). Un Illuministe au siècle des Lumières*, pour une présentation plus complète de l'œuvre..

naître “le désir de ne jamais revoir leurs pénates, leurs femmes et leurs enfants” et plus loin, les regards pénétrants de la foule souterraine trahissent un “désir immortel de se sentir vivre”. Enfin dans la dernière partie du poème, le diable (ré)compense le narrateur de la perte de son âme par la promesse que “[j]amais un désir ne sera formé par vous, que je ne vous aide à le réaliser”, suivie d’une série de verbes au futur prédisant un comble de désirs, qu’ils soient de pouvoir, de fortune, de voyages, ou de volupté. Renversant totalement le désir actif prôné par Saint-Martin, le diabolique joueur généreux promet l’assouvissement de tout désir, “et cætera et cætera...” —une pirouette conclusive qui fait basculer son discours de plénitude dans une rhétorique du vide.

Ces effets de miroir renversant me semble continuer dans le poème de Baudelaire au travers de la “béatitude sombre” qui baigne l’étonnante demeure souterraine et qui rappelle la “lumière ténébreuse” des entrailles du crocodile dans lesquelles se trouve avalé Ourdeck, un des protagoniste du récit de Saint Martin (171). De même, on rencontre dans ces deux lieux une foule d’inconnus vaguement reconnus: Ourdeck y découvre des “familles impalpables”, “de toutes nations et de toutes professions” (172), tandis que les “visages étranges d’hommes et de femmes, marqués d’une beauté fatale” provoquent chez le narrateur baudelairien un déjà-vu qui inspire une sympathie fraternelle. Dans les deux poèmes, le ventre de Paris regorge de complices et victimes du mal.

“Nous causâmes aussi de l’univers, de sa création et de sa future destruction; de la grande idée du siècle, c’est-à-dire du progrès et de la perfectibilité, et, en général, de toutes les formes de l’infatuation humaine” (*OC*, I, 326). La conversation du diable semble reprendre en un raccourci saisissant les éléments du “cours scientifique” du crocodile qui, sur une dizaines de pages, s’attribue la genèse de l’univers et révèle le détail de son œuvre destructrice perpétrée grâce à l’aveuglement des humains, symbolisé par leur tête cachée sous l’aile:

Le premier essai que j'ai fait de ma puissance à leur égard, dès qu'ils eurent posé le pied dans mon empire, ce fut de leur mettre aussi la tête sous l'aile: figure que vous pouvez comprendre. Mais en leur mettant la tête sous l'aile, je leur ai laissé l'usage des pieds, des mains et de la langue; et comme je me suis réservé celui du cerveau, il faut qu'ils soient bien adroits, s'ils parlent, s'ils agissent et s'ils se meuvent autrement que selon ma volonté. Aussi je les emploie journellement à l'exécution de mes plans, et je les tiens dans un véritable somnambulisme. Par ce moyen je gouverne depuis longtemps les empires, comme je dispose des lois de l'univers. (126)

La puissance du crocodile s'exerce aussi en paroles, le reptile s'exprimant tantôt en alexandrins ("De l'univers je tiens la clef philosophique") tantôt en prose, maniant la satire dans des métaphores ironiques et moqueuses (par ailleurs, l'un des chants du texte reprend un traité didactique de Saint-Martin sur les signes linguistiques). Le fait que l'interlocuteur du joueur généreux soit heureusement surpris de son ton humoristique et sa rhétorique imparable constitue également un des traits les plus frappants des propos du crocodile. Là où le narrateur baudelairien admire la "suavité de diction", la "tranquillité dans la drôlerie" du diable, le lecteur familier du *Crocodile* se souvient par exemple du ridicule des scientifiques armés d'instruments de mesure pour toiser le phénomène du crocodile (116), ou encore l'incroyable épisode de "la plaie des livres" qui s'abat sur les bibliothèques françaises, une humidité qui transforme en pâte molle tous les ouvrages, formant une bouillie que des nourrices enfournent dans la bouche d'académiciens infantilisés (136-8). Toute la longue épopée allégorique de Saint-Martin semble condensée dans le discours indirect du diable transmis par le narrateur baudelairien: à l'instar de Saint-Martin, ce dernier reprend le dénigrement par l'absurde des "différentes philosophies qui avaient jusqu'à présent pris possession du cerveau humain" et s'acharne sur la perfectibilité, notion éminemment rattachée aux Lumières plus encore qu'au

siècle de Baudelaire. L'interlocuteur du diable garde aussi le secret de "quelques principes fondamentaux", de même que les co-conspirateurs du crocodile ne révèlent pas tout. Il rapporte enfin les propos sagaces d'un "prédicateur, plus subtil que ses confrères" qui ont un jour véritablement alarmé le diable, à savoir

"... n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle ruse du diable est de vouloir vous persuader qu'il n'existe pas. "

Le souvenir de ce célèbre orateur nous conduisit naturellement vers le sujet des académies, et mon étrange convive m'affirma qu'il ne dédaignait pas, en beaucoup de cas, d'inspirer la plume, la parole et la conscience des pédagogues, et qu'il assistait presque toujours en personne, quoiqu'invisible, à toutes les séances académiques. (*OC*, I, 327)

Ainsi que le suggère Claude Pichois, il se peut que ce "célèbre orateur" fasse allusion au Père de Ravignan, successeur de Lacordaire, et que le glissement de la conversation vers le sujet de la manipulation des académiciens s'explique par la candidature manquée de Baudelaire au fauteuil académique laissé vacant par le décès de Lacordaire en 1861. Mais bien avant ce dernier, Saint-Martin avait averti ses lecteurs de cette fine ruse du diable qui consiste à faire croire qu'il n'existe pas.¹⁷ Le subtil "prédicateur", le "célèbre orateur" pourrait donc aussi renvoyer à Saint-Martin, auquel cas on arrive au sujet des académies "naturellement", par réminiscence livresque, les académies étant drôlement et sévèrement parodiées par le Philosophe inconnu dans son poème

¹⁷ C'est ce que note Max Milner (266): "cette idée a été attribuée au père Ravignan, qui succéda en 1837 à Lacordaire comme prédicateur du carême à Notre-Dame, mais on la trouve exprimée antérieurement chez plusieurs philosophes chrétiens, notamment Saint-Martin: '[Voyez] à quel point de subtilité cet ange rebelle a porté l'astuce puisqu'en faisant agir la plupart des humains à son gré, il leur a persuadé qu'il n'existait pas.' " (*De l'Esprit des choses*, Paris, Laran, an VIII, t.1, 263).

epico-magique. Le texte est en effet ponctué de mises en scène du thème des sciences prisonnières et mutilées sous la forme d'assemblées scientifiques délirantes où les savants sont des transfuges du monstre.

Si Patrick Labarthe interprète justement "l'étonnante prosopopée du Diable" comme "une parabole sur le mal" (221-4), Anne-Marie Amiot précise mieux la cible de Baudelaire dans "Le Joueur généreux": "Satan rassemble [...] toutes les dimensions du mythe du Progrès" (276). Dans des contextes différents, les buts de Baudelaire, de Saint-Martin et sans oublier Edgar Poe étaient similaires en ce qu'ils cherchaient à faire prendre conscience des débordements scientifiques dans les domaines métaphysique et moral, ainsi qu'à dé-mythologiser ce que l'idéologie régnante encensait — "la très puissante dame Industrie" du dix-neuvième siècle français (*OC*, II, 128), le Progrès libérateur en marche des Lumières, des Etats américains unis et civilisateurs. Fictions, illusions, "extase de gobe-mouches" que tout cela, comme l'écrit Baudelaire expliquant la pensée de Poe sur "le Progrès, la grande idée moderne" (*OC*, II, 299). Mais si le *Crocodile* de Saint-Martin s'achève sur une "merveilleuse victoire" qui enferme l'animal dans un gouffre et délivre les sciences,¹⁸ la fin ironique du "Joueur généreux" est bien plus ambiguë et réaliste, une prière à Dieu pour exaucer la promesse du Diable. Baudelaire fait du poème en prose un véhicule à l'arrêt, un instantané et non un déroulement dans le temps qui laisse espérer une note finale positive comme dans les premiers poèmes en prose. Un constat, lucide, empêche le leurre: "...le Progrès (en tant que progrès il y ait) perfectionne la douleur à proportion qu'il raffine la volupté" (*OC*, II, 325).

¹⁸ "Toutes ces sciences qui, peu de temps après l'origine des choses, avaient été en députation chez le crocodile, et en avaient reçu des conditions si fâcheuses, se montrèrent dans les airs, au-dessus du champs de bataille, sous la forme de jeunes vierges, radieuses de beauté, vêtues de robes blanches comme de l'albâtre [...]: 'Enfin, disaient-elles, d'une voix argentine, le moule du temps est brisé; nous sommes délivrées de nos entraves qui nous ont retenues pendant tant de siècles, enchaînées et comme privées du principe de notre vie; désormais nous vivrons toutes avec lui dans une alliance éternelle.'" (244)

“La note éternelle”

Le choix du poème en prose comme nouveau moyen d'expression me paraît répondre, au siècle des Lumières comme pour Baudelaire, au besoin d'un public et d'auteurs en mal d'unité et de pureté mais pressés par la liberté de se savoir et se sentir modernes.¹⁹ Mais Baudelaire va beaucoup plus loin dans la revendication de son statut poétique et social: “Pourquoi le poète ne serait-il pas un broyeur de poisons aussi bien qu'un confiseur, un éleveur de serpents pour miracles et spectacles, un psyllé amoureux de ses reptiles, et jouissant des caresses glacées de leurs anneaux en même temps que des terreurs de la foule ?” (*Lettre à Jules Janin, OC, II, 258*). On devrait ajouter en exergue du *Spleen de Paris* cette interrogation jubilatoire, car elle éclaire le symbole du serpent à l'orée du recueil et marque bien toute la distance parcourue depuis la Révolution. Si l'invention du poème en prose avait introduit un peu de poison et de spleen dans la confiserie poétique des Lumières, Baudelaire ira plus loin dans la manipulation, l'exploitation et la jouissance du serpent venimeux pour fasciner ses hypocrites lecteurs.

“Dire ce que j'ai tenté, n'est pas dire ce que j'ai fait”. Cet aveu, qui résume bien la frustration de Baudelaire au moment où il confie son “petit ouvrage” du *Spleen de Paris* à Arsène Houssaye, se trouve pourtant sous la plume de... Chateaubriand, dans la préface qui introduit “une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique”, la célèbre *Atala* (44). Une même difficulté de

¹⁹ De cette tension émerge par exemple le poème en prose d'Évariste Parny, “Chansons Madécasses” (1787) dont “La belle Dorothée” de Baudelaire se rapproche en plusieurs points. Les deux poètes ont fait le choix de la poésie en prose pour rendre compte du mal au cœur de la beauté. Les *Chansons madécasses*, composées de douze “chants,” alternent des chants d'amour et des chants guerriers ou violents. Parny contraste tout en les enchaînant une poétique de la beauté et de la volupté du corps créole, lieu de désir et d'attraction, avec le prosaïsme, répulsif, des maux coloniaux: traite, esclavage, guerre fratricide, infanticide. Le tout forme un petit recueil poignant, imprégné de cette “volupté triste” qui émane de l'exotisme, toujours déjà prostitué. L'instabilité inhérente au poème en prose peut ainsi refléter, mieux que le vers ou le roman, cet espace flou où se rejoignent Eros et Thanatos, nature et culture.

définition et une expression identique, diminutive, de “petit ouvrage”, rapprochent deux projets d’écriture a priori très dissemblables. Bien que *René* soit plus facilement associé au spleen baudelairien, le texte jumeau d’*Atala* recèle cet attrait de “l’antiquité nouvelle” que je souhaite réinscrire au centre de l’esthétique du poète. Il est significatif, qu’une fois de plus, la critique picturale va se faire véhicule du penchant de Baudelaire en faveur des précurseurs d’une écriture hybride originale. Comme pour le *Télémaque* de Fénelon, un tableau de Delacroix exposé au Salon de 1859 fait surgir l’hypertexte de poèmes en prose, les épopées en prose *Les Martyrs* et *Les Natchez* de Chateaubriand, ainsi qu’*Atala*. Ce tableau, *Ovide chez les Scythes*, avant même d’être décrit, fait ouvrir les guillemets d’une longue citation où un personnage médite sur la découverte, au fond d’un désert de campagne, du tombeau oublié d’Ovide. Le lecteur découvre ensuite qu’il s’agit d’un extrait des *Martyrs*, justifié ainsi par l’auteur:

Ce n’est pas sans motif que j’ai cité, à propos d’Ovide, ces réflexions d’Eudore [héros des *Martyrs*]. Le ton mélancolique du poète des *Martyrs* s’adapte à ce tableau, et la tristesse languissante du prisonnier chrétien s’y réfléchit heureusement. Il y a là l’ampleur de touche et de sentiments qui caractérisait la plume qui a écrit *Les Natchez*; et je reconnais, dans la sauvage idylle d’Eugène Delacroix, une *histoire parfaitement belle* parce qu’il y a mis la *fleur du désert, la grâce de la cabane et une simplicité à conter la douleur que je ne me flatte pas d’avoir conservées.* (OC, II, 635-36)

Trois références à l’œuvre de Chateaubriand s’enchaînent et “transposent” le tableau: la mélancolie du martyr chrétien lamentant la destinée du poète oublié (*Les Martyrs*) cède la place au souvenir de la fresque d’une tribu indienne décimée (*Les Natchez*), puis celle-ci s’efface au profit d’une réminiscence stylistique et thématique, les italiques reprenant mot pour mot une

phrase de l'épilogue d'*Atala*. Comme le note justement Pierre Moreau, "la poésie de Baudelaire prend la suite de celle de Chateaubriand, se fond avec elle, et, par un jeu de citations assimilées et fondues, achève cette toile d'histoire et de légende sur un mode où le premier romantisme et le romantisme finissant se rejoignent et s'accordent" (22). Cet accord entre Baudelaire et Chateaubriand surprend et on est étonné que le poète de la vie moderne et des villes énormes soit touché par "la fleur du désert" et "la grâce de la cabane". Mais à nous pencher au plus près du corps d'*Atala*, nous verrions que ces deux expressions illustrent très bien à la fois la simplicité et l'artifice du (soit-disant) paradis américain visité et romancé par Chateaubriand: simultanément antiquité (primitivisme du continent et de ses "sauvages") et nouveauté (corruption et massacre engendré par la colonisation européenne). Autrement dit, l'héroïne au sang mêlé et la narration au "style mêlé" qui met en scène son malheur sont *métisses*, mélange de nature et de culture.²⁰ L'antiquité nouvelle de Chateaubriand, c'est-à-dire sa modernité, réside dans ce métissage que l'on retrouve partout diluant la pureté idéalisée, autre forme du spleen des Lumières, autre source de profond désarroi—d'où sa transcription non en vers mais dans une prose nostalgique de poésie. Notons à nouveau la présence chez Baudelaire de cette figure rhétorique privilégiée de la prétérition, i.e. une énonciation qui se nie, qui dit qu'il est impossible de dire, impuissance de la plume à communiquer la mélancolie d'une nature tombeau: "Certes je n'essayerai pas de traduire avec ma plume la volupté si triste qui s'exhale de ce verdoyant *exil*". Une "verdure noire", pour reprendre l'oxymore que Baudelaire consacrera à la fin de sa vie à une nature toujours endeuillée à ses yeux, ainsi qu'à ceux de Chateaubriand. Pour avoir entendu résonner si fort "la note

²⁰ "Il [Chactas, le narrateur] doit donc s'exprimer dans un style mêlé, convenable à la ligne sur laquelle il marche, entre la société et la nature. Cela m'a donné de grands avantages, en le faisant parler en Sauvage dans la peinture des mœurs, et en Européen dans le drame et la narration." Préface de la première édition. *Atala*, 46.

Moore

éternelle, le style éternel et cosmopolite” de Chateaubriand,²¹ Baudelaire pourra exprimer à son tour et à sa manière le spleen qui l’habite. A la question de Rousseau, moins formaliste qu’existentielle, “Comment être poète en prose?”, se substitue l’impératif baudelairien: “Sois toujours poète, même en prose.”

Fabienne Moore
University of Oregon

²¹ “STYLE. La note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand. Alph. Rabbe, Edgar Poe.” *Fusées* (OC, I, 661).

Bibliographie

Sources Primaires

Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Claude Pichois éd. 2 vols. Paris, Gallimard, 1973.

—.*Œuvres complètes*. Claude Pichois éd. 2 vols. Paris, Gallimard, 1975.

Bertrand, Louis, dit Aloysius. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. 1842. Paris: Gallimard, 1980.

Cazotte, Jacques. *Ollivier, poème*. 1763.

Chateaubriand, François René, vicomte de. *Atala. René. Les Natchez*. Éd. Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie générale française, 1989.

—.*Les Martyrs de Dioclétien*. Éd. B. d'Andlau. Paris: Belin. 1951.

[Chateaubriand, Lucile de]. *Œuvres de Lucile de Chateaubriand*. Éd. Louis Thomas. Paris: Albert Messein, 1912.

Chérade-Montbron, *Les Scandinaves, poème traduit du sweogothique, suivi d'observations sur les moeurs et la religion des anciens peuples de l'Europe barbare*. 2 vols. Paris: An IX (1801).

Fénélon, François de Salignac de la Mothe. *Les Aventures de Télémaque*. 1699. Paris: Gallimard, 1995.

Florian, Jean-Pierre Claris de. *Estelle et Némorin*. Tome 1. *Œuvres*. 1788.

—.*Galatée, Roman pastoral; imité de Cervantès*. Tome 1. *Œuvres*. 1783.

Moore

- . *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*. Vol. 5. *Œuvres*. 1791.
- . *Guillaume Tell ou la Suisse libre*. 1801.
- . *Numa Pompilius second roi de Rome*. 1787.

Giraud, Claude Marie. *Diabotinus, ou L'Orviétan de Salins. Poème héroïcomique, traduit du languedocien*. Paris: 1749.

Huysmans, Karl-Joris. *A Rebours*. Paris: Gallimard, 1977.

Malouet, Pierre Victor de. *Les Quatre parties du jour à la mer*. Amsterdam: 1783.

Mercier, Louis Sebastien. *Les Amours de Chérale, poème en six chants, suivi du Bon Génie*. Amsterdam: 1767.

Marmontel, Jean-François. *Bélisaire*. 1766. Éd. Robert Granderoute. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1994.

—. *Les Incas; ou la destruction de l'empire du Pérou*. 2 vols. Paris: 1777.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de. *Le Temple de Gnide*. 1725. *Œuvres complètes*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949. Vol. I, 387-413.

Morelly. *Naufrage des isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai. Poème traduit de l'Indien*. Paris, 1753.

Nodier, Charles. *Les Méditations du cloître*. 1803. In *Romans de Charles Nodier*. Paris: 1850.

Parny, Evariste Désiré de Forges. *Chansons madécasses*. 1787. Grenoble: Roissard, 1961.

Rousseau, Jean-Jacques. *Le Lévitte d'Ephraïm* [1762; publication posthume 1781]. In *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1964. 1205-23.

Roussy, Jean. *Aurélia ou Orléans délivrée, Poème latin traduit en français*. Paris: 1738.

Saint-Martin, Louis-Claude de. *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV. Poème épico-magique en 102 chants*. Éd. Simone Rihouët-Coroze. Preface by Robert Amadou. 1799. Paris: Triades-Éditions, 1979.

—, *L'Homme de désir*. 1790. Paris: Editions du Rocher, 1979.

Saint-Pierre, Bernardin de. *Œuvres complètes*. 12 vols. Paris: 1818.

—, *Paul et Virginie*. 1788. Paris: Flammarion, 1992.

Sainte-Beuve, Charles Augustin. "Saint-Martin, le Philosophe inconnu," *Causeries du lundi*. Vol. X. Paris: Garnier, 1855. 190-225.

—, *Volupté*. Paris: Gallimard, 1986.

Seran de la Tour. *Mysis et Glaucé. Poème en trois chants, traduit du Grec*. Genève: 1748.

Sources critiques

Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illuminisme*. Paris: Nizet, 1982.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. et éd. Jean Lacoste. Paris: Payot, 1979.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris: Champion, 1959.

Moore

- Clayton, Vista. *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*. New York: Institute of French Studies, Columbia University, 1936.
- Delon, Michel, éd. *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1997.
- Jacques-Lefèvre, Nicole. *Louis-Claude de Saint-Martin, le philosophe inconnu (1743-1803). Un Illuministe au siècle des Lumières*. Paris: Dervy, 2003.
- Jechova, Anna, François Mouret et Jacques Voisine, éd. *La Poésie en prose des Lumières au romantisme: 1760-1820*. Paris: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1993.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- Kopp, Robert, éd. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. 1969. Paris: Gallimard, 1973.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 1999.
- Leroy, Christian. "Les *Petits Poèmes en prose* 'palimpsestes' ou Baudelaire et les *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau." In *Baudelaire: nouveaux chantiers*. Jean Delabroy et Yves Charnet éd. Lille: Presses universitaires du septentrion, 1995. 59-70.
- Milner, Max, éd. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Paris: Imprimerie nationale, 1979.
- Moore, Fabienne. *The Emergence of the Prose Poem in Eighteenth-Century France from Fénelon to Chateaubriand*. 2 vols. Doctoral Dissertation. New York University, 2001.

- Moreau, Pierre. *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. Archives des lettres modernes, n° 19-20 (janvier-février 1959).
- Moss, Armand. *Baudelaire et Delacroix*. Paris: Nizet, 1973.
- Pichois, Claude éd. *Album Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- Quignard, Pascal. “XIIIe Traité: L’e”. In *Petits Traités I*. Paris: Folio, 1990. 231-242.
- Roudaut, Jean. *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle. Anthologie*. Paris: Gallimard, 1971.
- Vincent-Munnia, Nathalie. *Les Premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Paris: Honoré Champion, 1996.
- Vincent-Munnia Nathalie, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, eds. *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris: Honoré Champion, 2003.

LE CENTRE W.T. BANDY D'ETUDES BAUDELAIRIENNES ET D'ÉTUDES FRANÇAISES MODERNES

Le Centre, fondé à l'Université Vanderbilt en septembre 1968, est le seul de cette nature qui existe actuellement. Due à l'acquisition des collections Pascal Pia et Gilbert Sigaux, le nom a été modifié en 1998 mais la collection baudelairienne reste au centre des activités.

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 la 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-originale;
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. de nombreuses traductions des œuvres de Baudelaire dans plusieurs 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. Un ordinateur est à la disposition des visiteurs du Centre.

Demande des manuscrits

En 1965 W. T. Bandy, James S. Patty et Raymond P. Poggenburg ont fondé le *Bulletin baudelairien*, consacré à la documentation bibliographique et littéraire concernant Charles Baudelaire. Le *Bulletin* paraît une fois par an au mois de décembre; il comprend un recensement bibliographique aussi bien que des essais littéraires et documentaires qui traitent de Baudelaire, de son oeuvre, et de ses relations littéraires et historiques. Nous acceptons les manuscrits en français ou en anglais. Nous recevons aussi toute citation bibliographique concernant Charles Baudelaire pour le recensement bibliographique annuel. Veuillez envoyer le manuscrit accompagné d'un résumé en français avec une diskette (format: Microsoft Word) au:

BULLETIN BAUDELAIRIEN
Vanderbilt University
BOX 356325, Station B
Nashville, TN 37235, USA

Adresse de courrier électronique: bandycenter@vanderbilt.edu

Visitez notre site web :

<http://www.library.vanderbilt.edu/bandy/>

Abonnement

Abonnement annuel: Amérique du Nord - \$10.00
 Autres continents - \$14.00

Le montant de l'abonnement doit être adressé, soit par chèque, soit par mandat, au *Bulletin baudelairien*.

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.

___ exemplaire(s) de *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, éd. Patricia Ward à \$29.95 chacun (frais d'envoi : \$4.50 Amérique du Nord ; \$2.50 autres pays)

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

Box 356325, Station B

Nashville, TN 37235 U.S.A.

LES AMIS DU CENTRE W.T. BANDY

Le Centre W.T. Bandy a récemment établi un fonds de recherche à la mémoire des anciens directeurs du centre: W.T. Bandy, Raymond Poggenburg et Claude Pichois. Ce fonds est conçu de façon à fournir des bourses de recherche aux professeurs et aux étudiants qui viennent au Centre pour faire des recherches. Pour leur contribution de \$50.00, les amis du Centre reçoivent un abonnement au *Bulletin Baudelairien*, un exemplaire de *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, éd. Patricia A. Ward et des annonces concernant les activités du Centre.

Veillez adresser le montant à Vanderbilt University à cette adresse :

Les Amis du Centre
W.T. Bandy Center for Baudelaire and Modern French Studies
Vanderbilt University
Box 356325, Station B
Nashville, TN 37235 U.S.A.