

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**UNE BRÈVE LECTURE DU *SPLEEN DE PARIS*, RECUEIL EN PROSE DE
CHARLES BAUDELAIRE**

JACQUELINE NUNES BRUNET

ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE

Dissertação de Mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas (Área: Estudos de Literatura; Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

**PORTO ALEGRE
2012**

TABLE DES MATIÈRES

RESUMÉ.....	8
RESUMO.....	9
DEDICATÓRIA.....	10
AGRADECIMENTOS.....	11
INTRODUCTION.....	12
CHAPITRE 1: NOTES SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE CHARLES BAUDELAIRE.....	17
Naissance et jeunesse, les signes d'une vie familiale troublée.....	17
La conduite d'un dandy.....	18
Le début de la carrière d'un critique d'art et d'un poète maudit.....	18
La publication des <i>Fleurs du Mal</i> , le chef-d'œuvre baudelairien.....	19
La recherche des paradis artificiels.....	20
Les poèmes en prose et l'aggravation de la santé de notre poète.....	21
Le désir d'un séjour en Belgique et d'autres publications.....	22
La mort d'un poète inspirateur.....	23
CHAPITRE 2: <i>LES FLEURS DU MAL</i>.....	24
PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE.....	24
La première et la seconde édition.....	24
Le titre et la dédicace.....	24

L'ordre des poèmes des <i>Fleurs du Mal</i>	25
« Au lecteur ».....	26
LES ÉTAPES DE L'ITINÉRAIRE DES <i>FLEURS DU MAL</i>	27
« Spleen et idéal ».....	27
« Tableaux parisiens ».....	29
« Le Vin ».....	29
« Fleurs du mal ».....	30
« Révolte ».....	31
« La Mort ».....	31
UN RYTHME TERNAIRE	32
CHAPITRE 3: LE POÈME EN PROSE	34
POÉSIE, POÈME ET PROSE	34
La poésie et la prose.....	34
La prose poétique et le poème en prose.....	35
QUELQUES ASPECTS DU POÈME EN PROSE	37
Certaines caractéristiques centrales.....	37
La tendance métaphysique.....	37
Un sujet nouveau.....	38
CHAPITRE 4: LA GENÈSE ET QUELQUES ÉLÉMENTS INITIAUX DE PRÉSENTATION DU RECUEIL	40
LA GENÈSE	40
La publication des poèmes en prose.....	40
Le titre.....	42
La dédicace à Houssaye et le projet d'épilogue.....	44
QUELQUES ÉLÉMENTS INITIAUX DE PRÉSENTATION DU RECUEIL	44
Dédicace à Houssaye: une préface au lecteur.....	45
Les liens entre les poèmes en vers et ceux en prose.....	47

La variété de thèmes et de tons.....	49
CHAPITRE 5: UNE BRÈVE ANALYSE DE CINQ POÈMES DU <i>SPLEEN DE PARIS</i>.....	53
XIV – « LE VIEUX SALTIMBANQUE ».....	53
Le noyau narratif du « Vieux saltimbanque ».....	54
L'organisation du récit.....	54
La narration.....	54
Le narrateur.....	55
Le temps.....	55
L'espace.....	55
Les personnages.....	57
Le thème.....	58
La forme.....	59
Une interprétation du poème.....	59
XIX – « LE JOUJOU DU PAUVRE ».....	61
Le noyau narratif.....	61
La narration.....	61
L'organisation du récit.....	62
Le narrateur.....	62
Le temps.....	62
L'espace.....	63
Les personnages.....	64
Le thème.....	65
La forme.....	65
Une interprétation du poème.....	66
XXVI – « LES YEUX DES PAUVRES ».....	67
Le noyau narratif.....	68
La narration.....	68
L'organisation du récit.....	68

Le narrateur.....	69
Le temps.....	69
L'espace.....	70
Les personnages.....	70
Le thème.....	71
La forme.....	71
Une interprétation du poème.....	72
XLVII – « MADEMOISELLE BISTOURI ».....	74
Le noyau narratif.....	74
La narration.....	74
L'organisation du récit.....	74
Le narrateur.....	75
Le temps.....	75
L'espace.....	76
Les personnages.....	76
Le thème.....	77
La forme.....	77
Une interprétation du poème.....	78
XLIX – « ASSOMMONS LES PAUVRES ».....	79
Le noyau narratif.....	79
La narration.....	80
L'organisation du récit.....	80
Le narrateur.....	80
Le temps.....	80
L'espace.....	81
Les personnages.....	81
Le thème.....	82
La forme.....	83
Une interprétation du poème	83

CHAPITRE 6: PARIS DANS <i>LE SPLEEN DE PARIS</i>.....	88
LE CONTEXTE HISTORIQUE DU XIX^e SIÈCLE: DU PREMIER AU SECOND EMPIRE.....	88
PARIS DANS LA LITTÉRATURE.....	90
LE PARIS DU XIX^e SIÈCLE ET LES PARISIENS.....	93
Paris au Premier Empire.....	95
Paris au Second Empire.....	96
PARIS AUX YEUX DE BAUDELAIRE.....	98
Les boulevards.....	99
Les divertissements.....	100
Les parcs, les monuments.....	101
Le commerce.....	102
Les cafés.....	103
Les cabarets.....	104
L'éclairage au gaz.....	105
CHAPITRE 7: QUELQUES CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR <i>LE SPLEEN DE PARIS</i>.....	107
Une intention moderniste.....	107
La diversité des tons.....	108
Le monde moderne.....	110
La flânerie et la déréalisation de la réalité.....	112
Une intention rhapsodique.....	114
Les types de phrases dans les poèmes en prose selon Suzanne Bernard.....	114
Les risques de la tentative de faire de la poésie en prose.....	116
Les inspirations du <i>Spleen de Paris</i>	116
CONCLUSION.....	119

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....122

ANNEXES.....125

LA POÉSIE MODERNE: QUELQUES INFORMATIONS INITIALES SUR SON COURS DE BAUDELAIRE À RIMBAUD ET AU SYMBOLISME.....126

Pour « chercher les origines » de la poésie moderne.....126

Charles Baudelaire.....128

Paul Verlaine.....130

Stéphane Mallarmé.....130

Arthur Rimbaud.....131

Un examen général des poètes cités.....133

À propos du symbolisme.....134

LES CINQ POÈMES ANALYSÉS.....136

« Le Vieux saltimbanque ».....136

« Le Joujou du pauvre ».....138

« Les Yeux des pauvres ».....139

« Mademoiselle Bistouri ».....140

« Assommons les pauvres ».....143

RÉSUMÉ

Charles Baudelaire est l'un des noms les plus importants de la poésie moderne du XIXe siècle, par son style particulier, dans la poésie et dans la prose, et aussi par sa conscience esthétique. Deux ouvrages mettent en évidence son génie poétique, à savoir *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Le présent mémoire porte sur *Le Spleen de Paris*, recueil publié posthument, en 1869, composé de cinquante poèmes en prose. Je commence mon étude en présentant quelques aspects préalables et fondamentaux pour la connaissance de Baudelaire et pour situer *Le Spleen de Paris* dans son œuvre: d'abord, je fais un bref panorama sur la vie et la production littéraire de Baudelaire; puis, je présente, de façon concise, son chef-d'œuvre, *Les Fleurs du Mal*, en me concentrant sur sa structure et sur sa thématique; après, je mets en relief les caractéristiques principales du genre du *poème en prose*. Après avoir présenté ces aspects introductifs, je passe à une lecture du *Spleen*. Je commence par présenter le recueil; je développe une analyse de cinq poèmes et, comme ces poèmes présentent tous des particularités de Paris, je mets celles-ci en évidence et je fais une brève étude où je montre l'importance du Paris du XIXe siècle pour l'œuvre de Baudelaire et pour la littérature. Pour conclure mon travail, je réunis et j'expose quelques-uns des aspects les plus notables du *Spleen*. En annexe, je signale quelques considérations de Marcel Raymond, un spécialiste important, sur la poésie moderne; je me restreins à ses analyses sur les origines de la poésie moderne, sur Baudelaire, sur Verlaine, sur Mallarmé, sur Rimbaud et sur le symbolisme.

RESUMO

Charles Baudelaire é considerado um dos mais importantes expoentes da poesia moderna do século XIX, em razão do seu estilo particular, na poesia e na prosa, e da sua consciência estética. Duas obras ressaltam seu talento poético: *Les Fleurs du Mal* e *Le Spleen de Paris*. A presente dissertação centra no *Spleen de Paris*, coletânea publicada postumamente, em 1869, formada de cinquenta poemas em prosa. Começo meu estudo apresentando algumas informações prévias e fundamentais para o conhecimento de Baudelaire e para a localização do *Spleen de Paris* em sua obra: inicialmente, faço um breve panorama da vida e da produção literária de Baudelaire; em seguida, apresento, de forma concisa, sua obra prima, *Les Fleurs du Mal*, debruçando-me sobre sua estrutura e sua temática; depois, destaco as principais características do gênero *poème en prose*. Após ter apresentado estes aspectos introdutivos, passo a uma leitura do *Spleen*. Começo por apresentar a coletânea; em seguida, desenvolvo uma análise de cinco poemas e, como estes poemas apresentam traços de Paris, aponto estes e elaboro um estudo da importância da cidade de Paris do século XIX para a obra de Baudelaire e para a literatura. Concluindo meu trabalho, reúno e mostro alguns dos aspectos mais notáveis do *Spleen*. Nos anexos, apresento algumas das considerações que Marcel Raymond, um importante estudioso, tece sobre a poesia moderna; limito-me a suas análises sobre as origens da poesia moderna, sobre Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e sobre o simbolismo.

Dedico esta dissertação aos meus pais, por todo o incentivo, e ao curso de Letras/Francês da UFMT, que fez despertar em mim o gosto pela língua e pela cultura francesa.

AGRADECIMENTOS

Devo meus agradecimentos ao Instituto de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso (IL/UFMT), em particular ao curso de Letras, com habilitação em língua francesa, por ter me proporcionado o primeiro contato com a língua, por ter despertado em mim o apreço pelo estudo da literatura e por ter me dado a oportunidade de iniciar meu percurso como professora de francês.

Agradeço a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mais especificamente ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras/UFRGS), por ter me acolhido e por ter me oferecido um ensino de qualidade durante o mestrado. Aproveito também para agradecer à CAPES pela bolsa que me foi concedida, o que me permitiu dedicar-me inteiramente às minhas pesquisas para este trabalho. Sou grata também aos funcionários e à direção do PPG pelo constante atendimento e auxílio.

Agradeço infinitamente meu professor de mestrado e orientador desta presente dissertação, Robert Ponge, que, com incansável dedicação, acompanhou minha prática oral e escrita da língua francesa, me mostrando o caminho para atingir uma boa fluência e me fazendo refletir a literatura. Sua dedicação é para mim um exemplo a ser seguido na minha carreira de professora. Agradeço minhas queridas professoras Henriete Karam e Beatriz Gil, pela amizade e pelo bom exemplo pessoal e profissional.

Agradeço todo o apoio que sempre tive da minha família na escolha da minha carreira e estudos. Sou muito grata ao apoio e ao auxílio das minhas professoras da UFMT: Eliane Moura, Marta Covezzi, Marie-Annik Bernier, Suze Oliveira e Soraia Arabi; todas me apoiaram durante a graduação e ajudaram na minha preparação para a seleção de mestrado na UFRGS.

INTRODUCTION

Aujourd'hui, Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) est considéré comme l'un des plus grands poètes français et comme une source d'inspiration pour le développement de la poésie moderne, malgré qu'il fut méconnu et maudit pendant son existence, comme nous l'assure Dominique Rincé¹.

Selon Nicolas Vallet, le génie contradictoire de Baudelaire marque ses œuvres. Chez lui, on trouve toujours des paradoxes, comme la présence simultanément du traditionnel et du moderne, du Bien et du Mal, de la religion et du nihilisme² (j'y ajoute encore l'engagement et la dépolitisation, l'idéal et le spleen). Quelques critiques littéraires lient les situations de sa vie troublée aux contradictions trouvées dans sa poésie – il devient orphelin de son père à six ans et voit sa mère se remarier avec Jacques Aupick, un an après. À ce moment-là, Baudelaire se sent trahi³. En fait, comme Rincé le montre bien, la vie de Baudelaire a été constamment touchée par le « fil brûlant qui sépare le bonheur de la détresse, la réussite de l'échec, l'enthousiasme de la rumination, la grandeur aussi de la faiblesse »⁴.

Doté de « prévoyance poétique », de « voyance esthétique » et de très grande « lucidité critique »⁵, comme nous l'explique Rincé, l'œuvre baudelairienne est composée de poèmes, de proses et de critiques. C'est à la poésie et à la critique que Baudelaire dédie ses efforts; mais c'est grâce à la poésie qu'on reconnaît son talent exceptionnel.

Constitué des *Salons de 1845 et de 1846*, de *l'Exposition universelle de 1855*, des *Salons de 1859*, des *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (1861), du

¹ RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. Paris: Bordas, 1984, p. 180.

² VALLET, Nicolas. *Petits Poèmes en prose (Charles Baudelaire)*. Paris: Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, p. 12.

³ CASTEX, P. –G, SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises*. Paris: Hachette, 1966, p. 289.

⁴ RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. Paris: Bordas, 1984, p. 181.

⁵ *ibidem*, p. 181.

Peintre de la vie moderne (1863) et des *Curiosités esthétiques* (1869)⁶, l'ensemble de ses écrits critiques porte sur l'esthétique artistique, le progrès et la modernité. Quant à la prose, Baudelaire écrit un seul roman, *La Fanfarlo* (1847). Il produit aussi les *Paradis artificiels, opium et haschich* (1860), ouvrage qui traite des effets des plantes hallucinogènes.

Son œuvre poétique est remarquable. Deux recueils sont dignes d'être mis en valeur par leur sujet et leur style particuliers, à savoir *Les Fleurs du Mal*, son œuvre majeure, et *Le Spleen de Paris*.

Les Fleurs du Mal sont publiées pour la première fois en 1857. Dans les poèmes de ce recueil en vers, Baudelaire se penche sur la misère humaine. Le beau est extrait du mal, c'est-à-dire de l'ennui de l'homme. L'édition remaniée de 1861 est celle qui est encore publiée aujourd'hui. Elle est formée d'un poème qui joue le rôle de préface suivi de six parties qui portent les titres suivants: « Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », « Le Vin », « Fleurs du mal », « Révolte » et « La Mort ».

Le Spleen de Paris (1869) est un ouvrage posthume publié par Charles Asselineau et Théodore de Banville, deux ans après la mort de son auteur. Composé de cinquante poèmes en prose, ce recueil présente une diversité de thèmes et de tons, comme Claude Pichois le fait remarquer dans sa « Notice » à l'édition de ce recueil dans la « Bibliothèque de la Pléiade »⁷. Un thème très marquant dans le recueil est celui portant sur le sujet de Paris. Quelques critiques littéraires mettent l'accent sur ce thème et le signale comme l'un des plus forts de la poésie baudelairienne.

Le présent mémoire de master porte sur *Le Spleen de Paris*. Son objectif est de présenter une brève lecture de ce recueil en prose. Formé de sept chapitres, cette étude concise du *Spleen* est divisée en deux ensembles qui se complètent.

Dans le premier ensemble qui comprend les chapitres 1 à 3, je me penche sur quelques éléments fondamentaux pour analyser le recueil. Pour commencer, je présente quelques notes sur la vie et l'œuvre de Baudelaire pour mettre en évidence les liens qu'il y a entre sa thématique et les événements de sa vie (chapitre 1). Pour cette partie, je me base sur des textes qui portent tous sur la biographie de Baudelaire, à savoir « Chronologie » de Claude Pichois (dans l'édition de ce recueil dans la « Bibliothèque

⁶ RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. Paris: Bordas, 1984, p. 181.

⁷ PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300.

de la Pléiade »⁸), « Baudelaire » de Dominique Rincé⁹, *Baudelaire* de Marcel Ruff¹⁰ et « Baudelaire, Charles Pierre » d'Yves-Gérard le Dantec¹¹.

Ensuite (chapitre 2), je me concentre sur le chef-d'œuvre baudelairien, *Les Fleurs du Mal*, dans le but de montrer la structure de cet ouvrage versifié, pour que je puisse signaler, plus tard, les liens qu'il y a entre les poèmes baudelairiens en vers et ceux en prose. Pour cette partie, j'utilise quelques travaux comme *Les Fleurs du Mal*, *Baudelaire* de Georges Bonneville¹², *Baudelaire* de Ruff¹³ et *Baudelaire et la modernité poétique* de Rincé¹⁴. Puis (c'est le chapitre 3), je passe à une brève étude sur le genre du poème en prose dans la tentative de le définir (si possible) et d'établir les relations qu'il y a entre le poème en prose et la poésie moderne dont Baudelaire est l'un des précurseurs. Pour ce chapitre, je m'appuie sur quelques textes, comme « Poème en prose » de Jacques Jouet¹⁵, « Poème en prose » de Christian Doumet¹⁶, *De Baudelaire au surréalisme* de Marcel Raymond¹⁷, *La Poésie* de Jean-Louis Joubert¹⁸ et surtout *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard¹⁹.

Après avoir vu ces aspects introductifs pour l'examen des poèmes en prose de Baudelaire, je passe à une brève lecture du *Spleen de Paris*; c'est le second ensemble de mon étude qui correspond aux chapitres 4 à 7. D'abord, dans le chapitre 4, je met en relief quelques éléments initiaux de présentation du recueil où je présente la genèse du *Spleen*, la description de ses parties (la dédicace et les poèmes), les liens qui existent entre les poèmes en vers et ceux en prose, sa thématique et sa diversité de tons. Ce chapitre est basé sur quelques textes que j'ai cités précédemment et encore d'autres:

⁸ PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

⁹ RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. Paris: Bordas, 1984, p. 180-189.

¹⁰ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966.

¹¹ LE DANTEC, Yves-Gérard. « BAUDELAIRE Charles Pierre ». In. LAFFONT, Robert. BOMPIANI, Valentino. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 73-77.

¹² BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 16-22.

¹³ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 103-121.

¹⁴ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 28-33.

¹⁵ JOUET, Jacques. « Poème en prose ». In: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1940, p. 2752.

¹⁶ DOUMET, Christian. « Poème en prose ». In. LAFFONT, R. BOMPIANI, V. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 781-782.

¹⁷ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940.

¹⁸ JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, coll. « Cursus », 1994, p. 136-138.

¹⁹ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ère édition 1959). Paris: Nizet, 1994.

« Notice » de Pichois²⁰ et « Introduction » de Georges Blin (celui-ci dans l'édition Gallimard, collection « Poésie » de ce recueil²¹).

Puis (chapitre 5), je fais une brève analyse de cinq poèmes en prose, à savoir « Le Vieux saltimbanque », « Le Joujou du pauvre », « Les Yeux des pauvres », « Mademoiselle Bistouri » et « Assommons les pauvres ». Je me concentre sur les principales catégories du discours narratif: le noyau narratif, la narration, l'organisation du récit, le narrateur, le temps, l'espace, les personnages; pour terminer, j'essaie de mettre en évidence le thème principal et je m'efforce d'offrir une interprétation de chaque poème. J'y présente parfois les idées de Marshall Berman, contenues dans *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*²², et de Walter Benjamin, trouvées dans *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*²³.

Comme les cinq poèmes qui sont analysés présentent des traits du Paris du XIXe siècle, je parle sur ce sujet dans le chapitre qui suit (chapitre 6). J'y signale quelques études pertinentes sur le Paris du XIXe siècle en matière d'histoire politico-sociale en montrant son importance pour la littérature; je me base sur des ouvrages comme *Histoire de Paris* de Yan Combeau²⁴, « Les grandes villes » de Friedrich Engels²⁵, « Genèse de la ville imaginaire » de Michel Condé²⁶, « Paris, sur-capitale du XIXe siècle » de Stéphane Vachon²⁷, *Paris, une histoire en images* de Pascoal Varejka²⁸, *Paris au cours des siècles* de Jacques Wilhelm²⁹, *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza* de Maria Sttela Bresciani³⁰, *Paris Boêmia, cultura, política e os*

²⁰ PICHOSIS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1293-1307.

²¹ BLIN, Georges. « Introduction » (1948). In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 1-41.

²² BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 129-165.

²³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1^a ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

²⁴ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006.

²⁵ ENGELS, Friedrich. « Les grandes Villes ». In. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre. D'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*. Trad. Gilbert Badia et Jean Frédéric. Paris: Editions sociales, 1960.

²⁶ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIIIe et au XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 15-32.

²⁷ VACHON, Stéphane. « Paris sur-capitale du XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 33-49.

²⁸ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 89-118.

²⁹ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961.

³⁰ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994.

limites da vida burguesa 1830-1930 de Jerrold Seigel³¹ et je cite *L'Assommoir*, roman d'Émile Zola³².

Pour finir, dans le dernier chapitre (chapitre 7), j'expose les principaux aspects qui caractérisent *Le Spleen de Paris*. Dans cette dernière partie, je me base, surtout, sur deux écrits: *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard³³ et « Préface » de l'édition de ce recueil par Robert Kopp³⁴.

Dans les annexes, il y a un chapitre qui présente quelques considérations sur le parcours de la poésie moderne. J'y présente, d'abord, quelques considérations sur les origines de la poésie moderne; puis, je signale des caractéristiques du style poétique de quelques poètes modernes, comme Baudelaire, Verlaine, Mallarmé et Rimbaud. Ce chapitre est composé à partir des analyses que Marcel Raymond expose dans *De Baudelaire au surréalisme*. Toujours dans les annexes, on trouve les poèmes dont je présente une analyse succincte.

³¹ SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. (1986). Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 221-225.

³² ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle Editeurs, 1954.

³³ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere édition 1959). Paris: Nizet, 1994.

³⁴ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 43-100.

CHAPITRE 1

NOTES SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE CHARLES BAUDELAIRE

Naissance et jeunesse, les signes d'une vie familière troublée

Charles Baudelaire naît le 9 avril 1821, au 13, rue de Hautefeuille, au coin du boulevard Saint-Germain, à Paris. À l'âge de six ans, il perd son père, Joseph-François Baudelaire – chef des bureaux du Sénat et peintre – de qui il hérite le goût des arts. L'année suivante, en 1828, sa mère, Caroline Baudelaire, se remarie avec Jacques Aupick (lieutenant-colonel à Lyon).

En 1832, Baudelaire est en pension au collège royal de Lyon. En 1836, il devient interne au lycée Louis-le-Grand à Paris. Baudelaire hait son beau-père et, pendant son adolescence, il hait aussi sa mère. Ce sentiment de haine va inspirer plus tard son attitude rebelle face aux conventions sociales et face aux thèmes frivoles de la poésie.

En 1838, à 17 ans, ce jeune homme rapporte d'un voyage de vacances dans les Pyrénées quelques lignes versifiées qui appartiendront plus tard aux *Fleurs du mal*. En 1839, il fréquente la bohème parisienne. La même année, il réussit le baccalauréat et, un an plus tard, il s'inscrit à la faculté de droit. Toujours en 1840, il présente des tendances au dandysme et se lie à une prostituée nommée Sarah la Louchette.

En 1841, subséquentement à des années de controverses avec son beau-père à la suite d'une éducation trop rigide, Baudelaire interrompt ses études pour être envoyé par son beau-père en Inde sur le *Paquebot-des-mers-du-Sud* qui part de Bordeaux le 9 juin. Il n'est jamais arrivé à sa destination, car il débarque à l'île Maurice et reste 45 jours sur l'île Bourbon. Il rapporte de ce voyage des vers encore incomplets de « L'albatros » et de « À une Créole » lesquels feront aussi partie des *Fleurs du mal*.

La conduite d'un dandy

De retour en France, en 1842, le jeune homme entre en possession de l'héritage de son père – 75 000 francs – et commence à être un dandy. Il fréquente l'élite aristocratique, devient collègue de poètes comme Gautier et Banville, fait connaissance de Jeanne Duval, la mulâtresse dont notre poète tombe amoureux, à qui il dédiera un cycle de poèmes qui fera partie de première partie des *Fleurs du mal* qui aura pour titre « Spleen et idéal »; Jeanne Duval y sera évoquée par l'image de la "Vénus Noire". La même année, il fait aussi connaissance d'Apollonie Sabatier, de qui il s'inspire pour écrire « La Muse et la Madone ». En 1843, Baudelaire collabore à un recueil intitulé *Vers*, rédigé par d'autres poètes, à savoir Argonne, Le Vavasqueur et Prarond.

En 1844, la famille de Baudelaire demande en justice qu'il soit mis sous conseil de tutelle, car il est devenu dépensier de sa fortune (en livres, tableaux, vêtements et divertissements). Lorsque la justice charge quelqu'un de gérer ses biens (le 21 septembre), il est privé de ses fonds. Son tuteur, Narcisse-Désiré Ancelle (notaire à Neuilly, ville de laquelle il deviendra maire en 1851) était très fidèle aux intérêts de son beau-père: de maintenir ce jeune poète loin de la poésie, de la bohème et du dandysme. En 1845, Baudelaire tente de se suicider. La même année, il publie la traduction du « Scarabée d'or » d'Edgar Poe.

Le début de la carrière d'un critique d'art et d'un poète maudit

Dominique Rincé affirme que Baudelaire présente une lucidité critique et une capacité d'autocritique audacieuses³⁵. Il apparaît comme critique d'art dans le *Salon de 1845*³⁶. Le 25 mai 1845, il publie dans *L'Artiste* un poème qui a pour titre « À une Créole », qu'il signe Baudelaire-Dufaye. Le 30 juin, Baudelaire informe Ancelle de son dessein de se tuer. Le même jour, il tente de se suicider d'un coup de couteau.

La même année, en octobre, le premier titre des futures *Fleurs du mal* est publié sur la couverture de *L'Agiotage* de Pierre Dupont: « Pour paraître incessamment: *Les lesbiennes*, par Baudelaire-Dufaÿs »³⁷. Le 25 novembre, un groupe d'écrivains

³⁵ RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain (dir.). *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2. Paris: Bordas, 1984, p. 181.

³⁶ "Salon" est la désignation donnée à l'exposition annuelle de peinture et de sculpture françaises.

³⁷ PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 31.

(Baudelaire, Banville, Dupont et Auguste Vitu) publie une parodie de la *Sapho* d'Arsène Houssaye, intitulée *Le Corsaire-Satan*.

En 1846, il publie deux essais « de morale ironique »³⁸, à savoir « Choix de maximes consolantes sur l'amour » (le 3 mars) et « Conseils aux jeunes littérateurs » (le 15 avril). Le *Salon de 1846* est publié le 23 mai. Toujours en 1846, Baudelaire annonce à ses amis le projet d'écrire un recueil qu'il intitulerait *Les Lesbiennes*. Cette même année, Baudelaire se lie à la Société des gens de lettres. En 1847, il publie son seul roman, *La Fanfarlo* (considéré comme nouvelle par quelques critiques littéraires, comme Dominique Rincé), dans lequel Samuel Cramer est le héros. La même année, il participe à l'agitation sociale et politique qui a lieu à Paris, et c'est le moment où il rencontre Marie Daubrun, la femme qui inspirera des poèmes comme « Invitation au voyage » et « Chant d'autonme ».

En 1848, avec Toubin et Champfleury, Baudelaire fonde un journal révolutionnaire intitulé *Salut public*. Toujours en 1848, dans *La Liberté de penser* (revue républicaine), il publie « Révélation magnétique », traduite de Poe.

En mars 1851, le feuilleton du *Messenger de l'Assemblée* publie « Du vin et du haschich comparés comme moyens de multiplication de l'individualité » (ce texte constituera les futurs *Paradis artificiels* en 1860). Toujours la même année, il publie dans le même feuilleton onze sonnets sous le titre des *Limbes* (« Pluviôse irritée... », « Le Mauvais moine », « L'idéal », « Le Mort joyeux », « Les Chats », « La Mort des artistes », « La Mort des amants », « Le Tonneau de la Haine », « Des profundis clamavi », « La Cloche clamavi », « La Cloche fêlée » et « Les Hiboux »). L'année suivante semble marquer le début de son amour pour Apollonie Sabatier – la Présidente. Le 19 décembre, Baudelaire envoie à Mme Sabatier le premier poème qu'il lui dédie (« À celle qui est trop gaie... »).

En 1853, Baudelaire publie dans *Le Monde littéraire* la « Morale du joujou ». En 1854, Baudelaire traduit et publie les *Contes extraordinaires* de Poe et, deux ans plus tard, il commence la traduction des *Histoires extraordinaires* de ce même auteur.

La publication des *Fleurs du Mal*, le chef-d'œuvre baudelairien

³⁸ LE DANTEC, Yves-Gérard. « BAUDELAIRE Charles Pierre ». In. LAFFONT, Robert. BOMPIANI, Valentino. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 74.

En 1855, notre poète fait paraître dix-huit poèmes des *Fleurs du Mal* dans la *Revue des Deux Mondes* (« Au lecteur », « Réversibilité », « Le Tonneau de la Haine », « Confession », « L'aube spirituelle », « La Destruction », « Un voyage à Cythère », « L'Irréparable », « L'Invitation au voyage », « Mœsta et Errabunda », « La Cloche fêlée », « L'Ennemi », « La Vie antérieure », « De profundis clamavi », « Remords posthume », « Le Guignon », « Le Vampire », « L'Amour et le Crâne »).

Le 4 février 1857, Baudelaire donne le manuscrit des *Fleurs du Mal* au correspondant parisien de Poulet-Malassis (éditeur, biographe et ami de Baudelaire). La publication de la première édition de ce recueil en vers est annoncée le 25 juin. Cette œuvre est marquée à la fois par sa rigueur formelle et par sa thématique romantique. Le 5 juillet, un article de G. Bourdin est publié dans le *Figaro*; ce texte charge *Les Fleurs du Mal* d'immoralité. Deux jours plus tard, la direction de la Sûreté publique accuse Baudelaire et ses éditeurs (Auguste Poulet-Malassis et Eugène-Marie de Broise) de « délit d'outrage à la morale publique »³⁹. Le 20 août, la sixième chambre correctionnelle, après le réquisitoire d'Ernest Pinard (qui avait aussi requis contre *Madame Bovary*) et la plaidorie de Gustave Gaspard Chaix d'Est-Ange, condamne Baudelaire à 300 francs d'amende et ses éditeurs à 100 francs chacun⁴⁰; de plus, ils sont obligés de supprimer six poèmes du volume original – « Le Léthé », « Les Bijoux », « Femmes damnées », « Lesbos », « À celle qui est trop gaie » et « Les Métamorphoses du vampire »⁴¹; quoique Baudelaire ait reçu des éloges de la part d'Édouard Thierry le 14 juillet dans *Le Moniteur* – le journal officiel de l'Empire.

Une nouvelle édition des *Fleurs du Mal* paraît en 1861, l'année où notre poète est candidat à l'Académie française, mais il se désiste.

La recherche des paradis artificiels

En 1858, des revues publient des textes importants de Baudelaire, comme « Quelques caricaturistes étrangers » (publié dans *L'Artiste*) et « De l'idéal artificiel – Le Hachisch » (*Revue contemporaine*) qui formera un futur ouvrage qui portera sur les paradis artificiels.

³⁹ PICHOSIS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 40.

⁴⁰ PICHOSIS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 40.

⁴¹ Ces poèmes qui ont été supprimés ne seront publiés qu'en 1869 dans un *Complément aux Fleurs du mal de Charles Baudelaire* (Bruxelles, 1869, trois tirages).

En 1859, la *Revue française* publie quelques poèmes (« Le Voyage », « L'albatros », « La Chevelure ») et le « Salon de 1859 ». La même année, Baudelaire se fixe à Neuilly.

Un autre Baudelaire, le syphilitique et l'usager de drogues, émerge dans les *Paradis artificiels, opium et haschich* (1860). C'est une spéculation à propos des plantes hallucinogènes, partiellement inspirée par *Les Confessions d'un mangeur d'opium* (1821) de l'écrivain anglais Thomas de Quincey.

Les poèmes en prose et l'aggravation de la santé de notre poète

La fin des années 1850 et le début des années 1860 marquent l'apparition de poèmes en prose de Baudelaire dans des revues littéraires et des journaux; à ce moment-là son état de santé s'aggrave; en janvier, il a sa première crise cérébrale.

Baudelaire poursuit le projet d'écrire un recueil qui groupera cent poèmes en prose (ces poèmes seront réunis lors d'une publication posthume qui datera de 1869 sous le titre *Petits poèmes en prose*). En 1861, neuf poèmes en prose sont publiés dans la *Revue fantaisiste* (« Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « Les Projets », « L'Horloge », « Un Hémisphère dans une chavelure », « L'Invitation au voyage », « Le Fou et la Vénus », « Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux saltimbanque »).

La même année, la *Revue fantaisiste* publie « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains ». Dans ce texte, comme dans *Curiosités esthétiques* (qui seront publiés posthument), Baudelaire signale quelques traits importants de l'esthétique des auteurs de son époque comme Chateaubriand, Hugo, Balzac et Flaubert; son discours porte sur la présence du romantisme, du formalisme, du réalisme et du positivisme dans la littérature.

En 1862, *La Presse* publie vingt poèmes en prose (qui feront partie du recueil posthume de poèmes en prose en 1869). Ruff signale que les poèmes de Baudelaire n'ont jamais eu tant de difficulté pour paraître dans des revues comme ceux en prose⁴² - le *Figaro* en interrompt la publication en 1864; Baudelaire affirme que cette interruption s'explique par l'ennui que ces poèmes causaient au public lecteur. Cette année-là, en plus de sa santé fragile, Baudelaire fait face à d'autres problèmes: *Les Fleurs du Mal* et *Les Paradis artificiels* sont retirés de circulation, à cause de l'échec de

⁴² RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. "Connaissance des Lettres", 1966. p. 189.

Poulet-Malassis qui, le 12 novembre, est interné dans une prison à la suite de dettes⁴³. Baudelaire exprime à cette époque-là, au moins dans deux de ses lettres, un mécontentement contre lui-même.

Le désir d'un séjour en Belgique et d'autres publications

En août 1863, notre poète a le projet d'aller en Belgique. Ruff affirme que Baudelaire veut y aller surtout pour visiter les galeries riches du pays afin d'écrire un livre où il mettrait ses impressions à ce sujet⁴⁴. Ruff ajoute que Baudelaire envisage ce voyage peut-être comme une occasion de s'enfuir de Paris, de son mécontentement envers lui-même et envers le peuple français. Toutefois, ce projet ne va pas se réaliser cette année-là et, pendant qu'il ne se réalise pas, d'autres poèmes en prose sont publiés par des revues comme *La Revue nationale et étrangère* et *Le Boulevard*. La même année, *L'Opinion nationale* publie « L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », qui est mort en août de la même année, et dans le *Figaro*, « Le Peintre de la vie moderne » (publié en trois moments: le 26, 29 novembre et le 3 décembre) où Baudelaire examine les peintures de Constantin Guys (qui n'a pas voulu que son nom parût dans le texte), peintures qui sont marquées, selon notre poète, par la modernité et par l'éternel.

En 1864, Baudelaire va en Belgique et y reste deux ans. Pendant son séjour chez les Belges, il donne quelques conférences, il traduit « Eurêka » de Poe et « Histoires grotesques et sérieuses » du même auteur, de plus il travaille sur des poèmes qui formeront son futur recueil en prose. Lors de son séjour en Belgique, Baudelaire se rebelle contre ce pays. Il lit ses œuvres dans les salons de Prosper Crabbe, agent de change et collectionneur, mais les éditeurs Lacroix et Verboeckhoven, lesquels pourraient publier ses œuvres complètes, n'assistent pas à sa présentation. Ainsi, il s'indigne contre les Belges et écrit, en 1864-1865, un pamphlet qui contient deux textes contre eux, à savoir « Amœnitates Belgicæ » et « Pauvre Belgique! »⁴⁵.

Parmi les ouvrages baudelairiens, il y a aussi ceux de nature intimiste et confessionnelle comme *Mon cœur mis à nu* (1864), sur lequel il travaille depuis 1861.

⁴³ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 37.

⁴⁴ *ibidem*, p.191-192.

⁴⁵ De plus, Baudelaire est dégoûté de voir chez les Belges le miroir des attitudes insuffisantes des Français pour obtenir leur droit légitime dans le domaine politique. Voir « Pauvre Belgique! ».

Toujours en 1864, d'autres poèmes en prose paraissent dans le *Figaro*, dans *La Vie parisienne*, dans *L'Artiste* et dans la nouvelle *Revue de Paris*.

La mort d'un poète inspirateur

En 1865, Baudelaire envoie onze poèmes en prose à la *Revue nationale*, cinq sont désignés non-publiables. En 1866, de retour à Paris, il entre dans une maison de santé. Il souffre de syphilis depuis 1840, mais il est pire à ce moment-là où il présente un état grave d'aphasie et d'hémiplégie. Il n'écrit pas, il dicte pour que quelqu'un écrive ses lettres. Vers le 15 mars, après avoir fait un séjour à Namur, sa famille le ramène à Bruxelles à cause des problèmes de santé et, le 2 juillet, il est de retour à Paris.

Après avoir fait un traitement hydrothérapique qui lui fait du bien à la maison du docteur Duval (à partir du 4 juillet), Baudelaire meurt le 31 août 1867, âgé de 46 ans, dans les bras de sa mère. Ses restes mortels se trouvent au cimetière Montparnasse, à Paris, juste à côté de ceux de son beau-père.

En 1868, Michel Lévy publie les *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, tome I et II. Un an plus tard, il publie les tomes III à V et, en 1870, il fait paraître les tomes VI et VII.

Quoique très critiqué, incompris, Baudelaire a des écrivains célèbres parmi ses admirateurs, à savoir Victor Hugo, Gustave Flaubert, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Son talent n'est reconnu qu'après sa mort. Au XXe siècle, il devient un grand artiste et inspire toute la poésie occidentale, surtout en ce qui touche la conscience esthétique.

CHAPITRE 2

LES FLEURS DU MAL

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

Les Fleurs du Mal sont considérées comme le chef-d'œuvre de Charles Baudelaire. Dans cet ouvrage versifié, il traite de la misère humaine et attribue un sens nouveau à la beauté en dévoilant les angoisses et l'ennui de l'homme, car il plonge dans les faiblesses de l'être humain pour montrer sa décadence.

La première et la seconde édition

La première édition des *Fleurs du Mal*, qui date de 1857, est condamnée pour immoralité, ce qui oblige son auteur de supprimer six pièces des cent qui la constituaient. Baudelaire les supprime et, au cours de la publication d'autres éditions, il y ajoute d'autres pièces.

Les Fleurs du Mal de la seconde édition (1861) sont formées d'une dédicace adressée à Théophile Gautier⁴⁶, d'un long poème intitulé « Au lecteur » – qui fait fonction de préface – et de cent vingt-six poèmes divisés en six parties: « Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », « Le Vin », « Fleurs du mal », « Révolte » et « La Mort ».

Le titre et la dédicace

Le titre actuel de ce recueil (*Les Fleurs du Mal*), lequel suggère une nouvelle inspiration pour la poésie et met en œuvre la plongée dans une beauté supérieure (celle extraite du *Mal*), n'est pas le premier qui a été proposé par Baudelaire. D'abord, à trois moments différents (1845, 1846, 1847)⁴⁷, il l'avait nommé *Les Lesbiennes*; cette

⁴⁶ Théophile Gautier est un écrivain contemporain de Baudelaire, il est son ami et confident.

⁴⁷ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 90.

dénomination choquait les lecteurs, puisqu'elle évoque des images sensuelles. Puis, *Les Limbes*, en 1848, un titre plutôt mystérieux⁴⁸.

La dédicace adressée à Théophile Gautier, comme Marcel A. Ruff le remarque, tente d'éviter que *Les Fleurs du Mal* ne reçoivent des interprétations abusives et fait un hommage à Gautier, bien que l'écriture de Baudelaire contraste avec les principes d'art de Gautier⁴⁹. Cette rédaction porte sur la signification morale des *Fleurs* qui est « fondée sur la distinction du Bien et du Mal ». Ruff affirme que le sens de la morale de cet ouvrage y continue obscure, car cette dédicace n'éclaircit pas si Baudelaire exalte le *Mal* ou le condamne⁵⁰.

L'ordre des poèmes des *Fleurs du Mal*

Georges Bonneville propose une réflexion sur l'ordre des poèmes des *Fleurs du Mal*. Il se demande si la structure de ce recueil respecte l'ordre des événements de la vie de Baudelaire ou si cette ordre n'est que purement thématique. D'après lui, il y a un rapport profond entre cet ouvrage et la vie de son auteur⁵¹. Pour renforcer son idée, il cite un petit extrait d'une lettre que Baudelaire écrit à Narcisse Ancelle – l'ancien notaire de sa famille – le 28 février 1866:

« Faut-il vous dire à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents. »⁵²

Comme cet extrait le suggère, Baudelaire a l'intention de susciter une ambiguïté en ce qui concerne l'existence d'un lien entre son recueil et sa vie. Bonneville affirme que le terme *art pur* est un masque sans lequel ce lien mentionné ne pourrait pas être

⁴⁸ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 90.

⁴⁹ *ibidem*, 103.

⁵⁰ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 104.

⁵¹ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 16

⁵² Lettre de Baudelaire à Ancelle (1866); cité par Bonneville (BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 17)

mis en doute⁵³. D'accord avec ce que Bonneville constate, il est vrai que, en lisant *Les Fleurs du Mal*, nous avons l'impression spontanée qu'il y a un rapport étroit entre la vie de Baudelaire et son ouvrage, surtout si nous avons des informations sur le cours de la vie de son auteur – ses souffrances, ses problèmes familiaux, financiers et de santé.

Comment s'établit ce lien entre la vie de Baudelaire et son recueil? Comment Baudelaire regroupe-t-il ses expériences vécues dans *Les Fleurs du Mal*? Bonneville affirme que ce n'est pas un lien de nature chronologique où chaque événement est rapporté l'un après l'autre; il faut penser à des blocs d'événements; par exemple, tous les poèmes d'inspiration amoureuse sont réunis dans une section des *Fleurs*, cela ne dépend pas de la date et d'où chaque expérience a eu lieu. D'après Bonneville, l'ordre des *Fleurs* forme une unité et cette unité est trouvée dans la vie de Baudelaire⁵⁴.

Baudelaire atteste avoir écrit un recueil globalement structuré qui a un commencement et une fin. Cela explique peut-être pourquoi il refuse, pendant longtemps, de publier séparément les poèmes qui ont été supprimés de la première édition⁵⁵. Cette structure est composée de parties mobiles dans lesquelles il est possible d'ajouter d'autres poèmes ou de les déplacer, dans le cas où ils respectent le thème de la partie qu'ils composent. Étant donné cette structure mobile, Dominique Rincé ne fait pas usage du terme « architecture » qui a été proposé par Barbey d'Aurevilly pour nommer l'organisation des *Fleurs du Mal* et adopte le terme « itinéraire »⁵⁶.

Rincé nomme *étapes* les six parties qui composent l'itinéraire des *Fleurs du Mal*. Avant de passer à ces étapes, nous nous penchons sur le poème qui ouvre ce recueil, à savoir « Au lecteur ».

« Au lecteur »

Formé de dix quatrains, « Au lecteur » est un poème qui sert d'avertissement au lecteur et qui joue le rôle de préface. Baudelaire y signale sa préférence pour des lecteurs curieux et qui souffrent du même mal que lui pour qu'ils comprennent et reconnaissent ses vers. Il y présente à ses lecteurs le plus grand responsable des maux de l'homme (l'ennui) et affirme que personne ne peut échapper à cette peine.

⁵³ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 17.

⁵⁴ *ibidem*, p. 18.

⁵⁵ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 29.

⁵⁶ *ibidem*, p. 30.

D'après Ruff, ce poème, qu'il appelle prologue, élucide la morale obscure qui est présente dans la dédicace. Ici, le poète déclare sa position morale, ou même religieuse; dans ce sens, Ruff affirme: « En des accents qui rappellent ceux des Pères de l'Église, et notamment de Saint Augustin, Baudelaire y affirme l'obstination de l'homme dans le péché, et en attribue expressément la responsabilité au Diable »⁵⁷. Baudelaire y dénonce le péché universel et se voit condamné à ce péché. Cette préface certifie que *Les Fleurs du Mal* sont destinées au mal et au péché, de même que l'être humain⁵⁸.

Maintenant nous passons aux six étapes du voyage poétique de Baudelaire en suivant la séquence de poèmes de la seconde édition (1861).

LES ÉTAPES DE L'ITINÉRAIRE DES *FLEURS DU MAL*

« Spleen et idéal »

C'est la première et la plus longue étape des *Fleurs du Mal* (poèmes I à LXXXV); elle est titrée « Spleen et idéal ». Les poèmes qui forment cette première partie s'attachent au thème suggéré par son titre. Comme le signale Bonneville, ici, le moi poétique s'analyse dans l'intention de se connaître avant de tenter de se sauver. Il exploite la dualité de son être – composé du bien et du mal⁵⁹ – et examine les manifestations de ses maux: tout ce qui blesse sa morale, son psychique et son physique. Rincé observe que la dichotomie de l'être constitue le drame de Baudelaire et exprime une pluralité de malaises et de bonheurs de l'homme en formant un être toujours instable. L'homme se voit entre le spleen et l'idéal – le spleen se rapporte aux souffrances physiques et morales de l'être et l'idéal évoque une pureté qui a été perdue⁶⁰.

Comme cette première étape est la plus longue, Bonneville la divise en quatre parties que j'appelle sections. Les deux premières sections correspondent à des tentatives d'échapper au mal: d'abord par l'art, puis, par l'amour. Bonneville affirme

⁵⁷ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 104.

⁵⁸ *ibidem*, p.104.

⁵⁹ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 19.

⁶⁰ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 31.

qu'échapper au mal par l'art est, pour Baudelaire, « la voie la plus sûre »⁶¹ et y distingue trois mouvements thématiques: la grandeur du poète (poèmes I à VI), la misère du poète (poèmes VII à XIV) et son idéal de beauté (poèmes XVII à XXI); comme Bonneville l'affirme, il n'est pas possible de systématiser tout l'ensemble de cette section, car il y a des poèmes qui n'ont pas le même thème; toutefois il assure que le thème du poète et de la poésie en sont les dominants⁶².

La deuxième tentative d'échapper au mal – par l'amour – est partagée par Bonneville en quatre cycles, chacun évoque l'une de ses inspiratrices: le premier cycle qui est inspiré par Jeanne Duval, appelé par Ruff « cycle de l'amour charnel »⁶³ (de « Parfum exotique... » au poème XXXIX); le deuxième cycle, dont l'inspiratrice est Madame Sabatier, lequel Ruff nomme « cycle de l'amour spirituel »⁶⁴, voire platonique (poèmes XL à XLVIII); le troisième cycle est consacré à Marie Daubrun, il ne présente pas de type d'amour, comme les deux derniers mentionnés, ce n'est qu'une « forme d'amour »⁶⁵ déclare Ruff (poèmes XLIX à LVII), et le quatrième est destiné à plusieurs femmes « partiellement identifiées » ou non (poèmes LVIII à LXIV). Bonneville constate que cette deuxième section constitue le groupe de poèmes le plus grand en nombre et le plus cohérent⁶⁶.

Ces deux tentatives d'échapper au mal, par l'art et par l'amour, n'ont pas de succès; il y a un échec de l'idéal, qui va vers le spleen, donc cet idéal tombe dans l'ennui⁶⁷. Ce mouvement de l'idéal vers le spleen contraste avec l'ordre qui est évoqué par le titre de cette première section (« Spleen et idéal ») qui suggère un saut vers l'infini. Un troisième groupe de poèmes ne présente pas de sujet régulier, mais des thèmes comme le spleen – l'artiste et son évasion du spleen – et d'autres qui expriment le nocturne, le désespoir ou la recherche du salut (poèmes LXV à LXXXV)⁶⁸.

D'après Bonneville, « Spleen et idéal » semble exprimer les expériences personnelles de Baudelaire, tandis que les sections qui suivent exhibent des expériences

⁶¹ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 19.

⁶² *ibidem*, p. 21.

⁶³ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 110.

⁶⁴ *ibidem*, p. 111.

⁶⁵ *ibidem*, p. 113.

⁶⁶ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 19.

⁶⁷ *ibidem*, p. 19.

⁶⁸ *ibidem*, p. 19-20.

plutôt universelles⁶⁹. Ruff affirme que ce titre pourrait servir à l'ouvrage tout entier où Baudelaire désigne la dichotomie humaine dans le sens de postuler à la fois vers Dieu et vers le Diable. Tant le bien que le mal y sont présents⁷⁰.

« Tableaux parisiens »

Dans cette deuxième étape (poèmes LXXXVI à CIII), qui n'existait pas dans l'édition de 1857, comme Ruff l'assure⁷¹, la ville joue un rôle fondamental. D'après Rincé, qui souligne que la cité est la première tentation de l'être, la ville a comme fonction d'être un miroir du moi: le moi voit dans la ville « le miroir multiplié de sa laideur et de son mal »⁷²; en même temps, la ville est un lieu magique, plein de rêves. Comme le moi est fasciné par la cité de rêves, celle-ci est un refuge, mais en même temps, elle est un engourdissement, car elle apporte de l'ennui aux individus qui y habitent. Elle demeure dans un état de décadence ainsi que l'existence humaine. Comme ces poèmes évoquent le monde urbain, le poète dévoile tout l'ennui caché derrière la vie quotidienne des citadins.

Selon Bonneville, les « Tableaux parisiens » représentent une tentative de « communion humaine, dans le cadre de la ville » et la manifestation d'un sentiment très moderne: la solitude des hommes dans le cadre du monde urbain⁷³.

« Le Vin »

Cette troisième étape est composée de cinq poèmes qui exaltent l'envoûtement de l'ébriété (poèmes CIV à CVIII). D'après Ruff, l'ivresse par l'alcool, par le vin, par l'absinthe et par d'autres moyens semble emmener l'homme vers le paradis perdu, au moins par un délire, en faisant que l'homme oublie sa condition misérable; toutefois, ce paradis que l'être croit avoir atteint est artificiel⁷⁴.

⁶⁹ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 20.

⁷⁰ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 105.

⁷¹ *ibidem*, p. 116.

⁷² RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 31.

⁷³ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 20.

⁷⁴ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 117.

Bonneville élucide l'évolution de la signification du vin dans l'esprit de Baudelaire:

« Dans le contexte de la Révolution de 1848 et sous l'influence du socialisme de Fourier, 'le vin est pour le peuple qui travaille et qui mérite d'en boire'. Par la suite, il est peu à peu associé à la catégorie des 'paradis artificiels' et devient dans l'édition de 1861, selon Ruff, un des 'efforts désordonnés et condamnables de l'homme pour échapper aux exigences de sa condition' ».⁷⁵

Selon Ruff, les cinq poèmes qui forment cette partie sont anciens; ils ont été écrits pendant la jeunesse de Baudelaire, vers 1843. Après, lorsqu'il publie *Du Vin et du Haschisch* en 1851, il se montre moins en faveur du vin et de l'ivresse et censure durement ces paradis artificiels⁷⁶.

« Fleurs du mal »

Les « Fleurs du mal », comme quatrième étape du recueil (poèmes CIX à CXVII), après être passé par les « Tableaux parisiens » et par « Le Vin », correspondent à la suite du vice qui part de l'ivresse et passe à la débauche. D'après Bonneville, le poète libère ses désirs et compose cette partie d'un ton plus pervers et provocant⁷⁷. Les tentations de la chair – les vices, le péché, l'érotisme – y sont présents, comme Rincé l'affirme bien⁷⁸. C'était dans cette partie qu'étaient insérés la plupart des poèmes qui ont été supprimés de l'édition de 1857 à la suite du procès⁷⁹. Comme Bonneville l'assure, c'est dans ce bloc de poèmes que nous trouvons « les formes du romantisme macabre et du vampirisme chères à Théophile Gautier »⁸⁰.

⁷⁵ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 20.

⁷⁶ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 117.

⁷⁷ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 21.

⁷⁸ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 31.

⁷⁹ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 20.

⁸⁰ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 21.

Dans cette partie, Baudelaire partage les mêmes idées que dans *Mon cœur mis à nu*. Comme l'annonce Ruff, « le jugement porté sur les tentations et les effets de la volupté »⁸¹ y sont présents.

« Révolte »

Dans cette cinquième étape du voyage poétique baudelairien (poèmes CXVIII à CXX), notre poète est dégoûté, car, comme Rincé l'explique, les tentatives qu'il fait pour échapper à l'ennui n'ont pas de succès; même les paradis artificiels lui font toucher le fond. Ainsi, il se révolte, et c'est à la révolte qu'il paraît être condamné: il prophète des injures, des blasphèmes et des suppliques dédiées à Satan (la plus grande figure symbolique de la marginalité)⁸². De même, la « Révolte » est une fausse solution; la seule issue pour échapper aux souffrances mondaines semble être la mort⁸³.

« La Mort »

« La Mort » est la sixième étape de ce voyage et la dernière tentative pour que l'âme dépasse la condition humaine. Rincé signale que cette dernière représente l'espérance du salut⁸⁴. Bonneville affirme que la mort est envisagée sans aucune horreur⁸⁵.

La mort n'est pas une solution définitive ni une fin méditée pour l'ouvrage, Baudelaire affirme dans une lettre de 1860 qu'il ajouterait après cette étape un autre poème qui traiterait de Paris et qui servirait d'épilogue, comme le constate Ruff, mais ce projet a été abandonné⁸⁶.

Ruff affirme que, dans l'édition de 1857, cette dernière étape était formée de trois sonnets dont les derniers tercets envisageaient la mort comme un nouveau monde dans l'infini. La mort est trouvée dans l'inconnu, donc elle rend possible au poète de préserver ses rêves et ses désirs, car dans l'inconnu tout est possible, où le salut guide

⁸¹ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 119.

⁸² RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 32.

⁸³ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 21.

⁸⁴ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 32.

⁸⁵ BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 21.

⁸⁶ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 119.

l'être à l'éternité. Dans l'édition de 1861, ces trois sonnets sont suivis de deux autres sonnets et encore d'un poème; dans le premier sonnet qui y a été ajouté, la mort est considérée comme un sommeil doux⁸⁷.

À cause de ce projet d'épilogue qui est venu après, le poème final des *Fleurs du Mal* ne constitue pas une conclusion, mais Ruff explique que la place de ce poème à la fin de ce recueil « se justifie, car elle reprend tous les thèmes de l'œuvre dont elle dégage la signification »⁸⁸.

UN RYTHME TERNAIRE

Comme nous l'avons vu, *Les Fleurs du Mal* sont divisées en six parties par Baudelaire; cependant Rincé montre que le rythme de cet ouvrage est composé de trois unités: la première unité est formée des poèmes de « Spleen et idéal »; cette partie présente des idées toujours instables, elle exprime les caprices de la sensibilité en même temps que les exigences de l'intelligence. Toujours selon lui, la deuxième unité, qui se compose des « Tableaux parisiens », du « Vin », des « Fleurs du mal » et de « Révolte », réunit tous les paradis artificiels, « des plus innocents aux plus pervers » qui sont inventés par les êtres désespérés de ne pas pouvoir assurer leur salut. La troisième correspond à la dernière étape du voyage baudelairien, à savoir « La Mort », qui est la conquête, s'il est possible, de la paix dans l'inconnu⁸⁹.

Rincé ajoute que la dualité de l'homme, c'est-à-dire la lutte de la chair avec l'esprit, du Bien avec le Mal, que Baudelaire met en évidence dans son œuvre majeure, constitue le drame baudelairien, celui que Baudelaire lit dans « Tannhäuser » de Wagner »⁹⁰.

* * *

Nous avons décrit la structure des *Fleurs du mal* surtout d'après les écrits de critiques de littérature comme Georges Bonneville, Dominique Rincé et Marcel Ruff.

⁸⁷ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966, p. 120.

⁸⁸ *ibidem*, p. 121.

⁸⁹ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 32.

⁹⁰ RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 33.

Après avoir fait cette description, il est possible de constater que cette œuvre baudelairienne peut être reconnue comme son auteur le désirait: elle a un commencement et une fin. Baudelaire y retrace le parcours d'une vie qui est condamnée au péché, qui tente toujours de s'évader de la condition humaine (soit par l'art, par l'amour, par les lumières de la cité, par les vices, par la volupté, par le lien avec Satan ou par la mort) et qui est en quête du bonheur éternel (le salut). Cet itinéraire de vie semble vraiment s'accorder aux dégouts de Baudelaire envers son existence, ce qui donne un ton personnel à son recueil; en même temps, les thèmes dont il traite concernent les hommes en général; dans ce sens les aspirations de ce dernier arrivent à passer du particulier à l'universel.

CHAPITRE 3

LE POÈME EN PROSE

POÉSIE, POÈME ET PROSE

La poésie et la prose

Qu'est-ce qui sépare la poésie de la prose? Comme Jacques Jouet le remarque bien, pour les uns, la poésie se restreint à la versification et au lyrisme tandis que la prose se réduit à la narration; pour les autres, les limites de la poésie et de la prose vont plus loin⁹¹.

Séparer la poésie de la prose est une tentative très complexe, surtout si nous nous penchons sur quelques ouvrages d'époques distinctes qui fondent, pour ainsi dire, ces deux genres: les romans du Moyen Âge sont écrits en vers; au XVIIIe siècle, Fénelon rédige les aventures de *Télémaque* en prose; Boileau parle de ces poèmes en prose qui sont appelés romans; plus tard, au début du romantisme, Rousseau et Chateaubriand composent une prose qui est pleine « d'intentions lyriques »⁹²; outre que le sixième chapitre de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert est considéré comme un poème en prose⁹³.

Étant donné ces exemples de l'usage de la poésie et de la prose (ou de la poésie dans la prose et vice-versa), nous constatons une grande difficulté de distinguer ces deux genres, vu que la narration peut être versifiée tandis que la poésie peut narrer. Toujours par ces exemples, nous percevons que le concept – ou l'essence? – de la poésie et de la prose a changé au cours du temps.

⁹¹ JOUET, Jacques. « Poème en prose ». In: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1940, p. 2752.

⁹² *ibidem*, p. 2752.

⁹³ PICHOS, Claude. « Notice ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t.I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1294.

La prose poétique et le poème en prose

Dans *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Suzanne Bernard élucide le parcours de la poésie à partir du vers classique jusqu'aux formes d'expression poétique de nos jours. Elle y affirme que le poème en prose vient de la prose poétique, laquelle réfute les normes établies par la littérature classique où les genres étaient bien définis: la prose poétique, qui reste prose, intègre des éléments de la prosodie au flux narratif⁹⁴. Ainsi, « c'est à travers les querelles nées à son sujet que s'est fortifiée l'idée d'une disjonction nécessaire entre *poésie* et *versification* »⁹⁵, c'est-à-dire la séparation de la forme et de l'essence poétique.

C'est au XVIIIe siècle que les poètes commencent à écrire des poèmes qui présentent des aspects de la prose⁹⁶:

« ainsi, passera-t-on de la prose poétique, qui est encore prose, au poème en prose, qui est avant tout *poème*. »⁹⁷

D'autre part, Racine et Molière ont contribué pour que la poésie ait un peu plus de liberté en ce qui concerne les particularités poétiques – comme, par exemple, l'effort pour donner un peu plus de rythme musical aux poèmes. Bernard ajoute qu'à partir du XVIIIe siècle, « l'histoire du vers français sera celle d'une lente reconquête du sens sur le son, de la phrase sur le mètre: en ce sens, le vers tendra de plus en plus à se rapprocher de la prose »⁹⁸; sans compter que tous les moments de manifestation de l'esprit d'indépendance dans la littérature apportent une révolte contre le vers et une tentance vers la prose. Ainsi,

« Tout en effet se conjugue: l'esprit 'moderne' et la réaction contre les règles; l'influence des traductions; l'émancipation du langage; la faiblesse aussi de la poésie versifiée [...] pour préparer l'avènement de ce

⁹⁴ DOUMET, Christian. "Poème en prose". In. LAFFONT, R. BOMPIANI, V. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 781.

⁹⁵ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 20.

⁹⁶ Avant le XVIIIe siècle, la poésie est directement liée au rythme musical qui est produit par la versification, la métrique, la rime, l'altération et encore d'autres attributs qui sont propres à la poésie.

⁹⁷ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 19.

⁹⁸ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 20.

genre littéraire plus libre, plus souple, plus moderne que sera le poème en prose. »⁹⁹

S'il est difficile de saisir la différence entre la poésie et la prose, de même il est dur de préciser le poème en prose. Si nous nous concentrons sur les termes *poème* et *prose*, nous remarquons que la signification du mot prose est plus claire, il correspond à tout ce qui n'est pas poésie; cependant, lorsque nous pensons au concept de poème, son sens est plus laborieux d'atteindre (s'il est possible d'attribuer un sens à ce terme).

Quant au *poème en prose*, l'un des premiers écrivains à mentionner ce terme est Charles Sorel, pour nommer le roman dit idéaliste qui vient du roman courtois¹⁰⁰. Doumet définit le poème en prose comme une « forme poétique non versifiée »¹⁰¹, tandis que Joubert le désigne comme une « forme poétique qui refuse le vers et qui échappe à la prose »¹⁰². Par contre, Bernard l'appelle indéfinissable. Mais pourquoi?

Comme je l'ai signalé, à la fin du XVIIIe siècle et pendant le romantisme la forme est séparée de l'essence poétique, car les poètes n'acceptent plus l'idée d'une poésie dont l'organisation formelle est établie préalablement, ce qui les empêche d'avoir un langage plus particulier¹⁰³:

« les rythmes de la phrase, les rapports de sonorités et de sens, le pouvoir évocateur des mots, la frange de suggestion qui s'ajoute à leur contenu, purement intelligible, les images, sont indépendants de la forme versifiée. »¹⁰⁴

Selon Bernard, ces poètes qui écrivent leurs poésies en prose (ou vice-versa) ont un langage plus individuel. Il faudrait donc examiner l'œuvre de chacun d'eux pour y relever les traits fondamentaux du poème en prose. C'est pour cela que Bernard appelle ce genre indéfinissable:

⁹⁹ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 22.

¹⁰⁰ PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t.I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1294.

¹⁰¹ DOUMET, Christian. « Poème en prose ». In. LAFFONT, R. BOMPIANI, V. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 781.

¹⁰² JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, coll. « Cursus », 1994, p. 136.

¹⁰³ Pendant le romantisme, le vers classique éprouve une décadence, en même temps que le vers libre et le poème en prose s'affirment dans la littérature.

¹⁰⁴ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p.10.

« Autrement dit, il n'est, à l'égard du poème en prose, ni définition, ni critique qui vaille: la question est purement individuelle ». ¹⁰⁵

Quoique le poème en prose soit indéfinissable, Bernard présente quelques tendances et quelques éléments qui le caractérisent.

QUELQUES ASPECTS DU POÈME EN PROSE

Certaines caractéristiques centrales

D'abord, Bernard affirme que le poème en prose suit deux tendances: l'une qui se rebelle contre l'ordre de la poésie classique, donc « destructrice et anarchique » ¹⁰⁶ (la texture du poème en prose constitue une contestation contre la structure classique en vers qui a été longtemps envisagée comme la seule forme d'expression poétique); l'autre, de nature compositrice et artistique, qui concerne l'organisation du texte en poème et qui y met des éléments de la poésie. L'union de ces deux tendances permet la construction de types de poésie différents.

Bernard soulève encore trois traits prédominants qui contribuent à l'identification d'un poème en prose: le premier, le poème en prose présente une unité organique en formant un tout qui est fermé dans l'ensemble du poème; le deuxième, il a toujours un but poétique, au contraire de la gratuité de la poésie; le troisième, il doit être bref et intemporel, cela veut dire qu'il n'y a pas de succession d'actions ou d'idées ¹⁰⁷.

Bernard ajoute encore d'autres indices fréquents du poème en prose: il est écrit plutôt à la première personne et est descriptif; s'il y a de la narration, il doit avoir un but poétique. Pour finir, il a comme objectif de « trouver une langue » ¹⁰⁸.

La tendance métaphysique

¹⁰⁵ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 11.

¹⁰⁶ *ibidem*, p. 14.

¹⁰⁷ *ibidem*, p. 14.

¹⁰⁸ Bernard met cette phrase comme titre d'une introduction au premier chapitre nommé « Baudelaire et le lyrisme moderne » où elle explique l'importance d'un langage nouveau pour le poème en prose. (BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 97).

Pour expliquer l'énoncé « trouver une langue » et pour passer aux sujets plus communs qui sont traités dans les poèmes en prose, Bernard met l'accent sur une tendance de la pensée de la seconde moitié du XIXe siècle. Cette tendance, dite métaphysique, qui part de la pensée de l'époque et qui passe à la littérature, constitue une réaction contre le réalisme scientifique qui dominait l'entendement des individus à ce moment-là, surtout de la bourgeoisie. Comme Raymond l'explique dans *De Baudelaire au surréalisme*, à cette époque-là, la poésie tente de compenser la partie métaphysique qui est exigée par l'esprit humain et que le réalisme scientifique étouffe¹⁰⁹. Ces exigences de l'esprit influencent toute l'expression poétique moderne, car la poésie essaie de rétablir la « communication avec les puissances obscures de l'homme et du langage, elle va tâcher de retrouver avec leur aide, et en dehors de toute démarche rationnelle, le sens profond de l'univers »¹¹⁰.

Si la poésie a cette fonction compensatrice, elle suit la tendance métaphysique et tente de trouver une langue pour l'expression poétique. Le poème en prose est une forme nouvelle d'expression poétique qui dépasse le vers conventionnel. Pour un langage et un poème nouveau, il faut des sujets nouveaux – ou modernes – comme l'affirme Baudelaire dans la dédicace qui précède son recueil en prose, *Le Spleen de Paris* (1869), où il présente son projet de poème en prose¹¹¹.

Ainsi, comme Bernard le signale, le poème en prose n'est pas seulement une réaction contre la poésie classique et la tentative de trouver une nouvelle forme, mais l'entreprise de créer une forme d'expression poétique nouvelle qui s'adapte aux thèmes et aux tons modernes¹¹². Le langage y est le facteur central.

Un sujet nouveau

En quoi consiste ce sujet nouveau? Bernard explique que ce sujet nouveau est lié à la vie moderne dans le paysage urbain¹¹³, c'est-à-dire une nouvelle vie dans le paysage nouveau du XIXe siècle (ici, la poésie vient de la « fréquentation des villes

¹⁰⁹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 13.

¹¹⁰ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 97.

¹¹¹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Édition de Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 103-104.

¹¹² BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 99.

¹¹³ *ibidem*, p. 103-104.

énormes »¹¹⁴). Baudelaire voulait décrire la vie moderne par un langage nouveau, celui trouvé chez Aloysius Bertrand. Nous y percevons donc une « intention moderniste »¹¹⁵. Pichois constate que, dans *Le Peintre de la vie moderne* (1863), dans lequel Baudelaire fait une étude de l'œuvre de Constantin Guys, le moderne est lié à la grande ville¹¹⁶.

Bref, le poème en prose réunit des aspects de la prose, de la forme poétique et de la prosodie, donc il groupe des images et des sons (la musique, le rythme, l'allitération), ce qui est trouvé dans les écrits de Bertrand et de Guérin. Dans le poème en prose, un symbole profond de la vie est créé par des images prises dans l'ordinaire; ce symbole n'est aperçu et créé que par le voyant (le poète sensible qui surpasse le prosaïque et qui entre dans la profondeur surnaturelle des choses). Comme le peintre de la vie moderne¹¹⁷, le poète en prose doit extraire le beau éternel des images fugaces¹¹⁸.

¹¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petis poèmes en prose)*. Édition de Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 104.

¹¹⁵ Ce terme a été utilisé par Suzanne Bernard lorsqu'elle entre dans l'examen du *Spleen de Paris* pour faire ses remarques à propos des sujets qui y sont présents.

¹¹⁶ PICHOSIS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1296.

¹¹⁷ Je fais référence ici à un texte qui a pour titre *Le peintre de la vie moderne*, publié en 1863 par Baudelaire où il écrit à propos de l'œuvre de Constantin Guys.

¹¹⁸ PICHOSIS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t.I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1297.

CHAPITRE 4

LA GENÈSE DU *SPLEEN DE PARIS* ET QUELQUES ÉLÉMENTS INITIAUX DE PRÉSENTATION DU RECUEIL

LA GENÈSE

Baudelaire avait pour projet que *Le Spleen de Paris* soit composé de cent poèmes, toutefois des problèmes financiers et de santé l'en ont empêché; jusqu'à sa mort il n'en écrit que cinquante.

Les poèmes en prose ont été composés pendant l'élaboration des *Fleurs du Mal*. Baudelaire commence à les publier à partir de juin 1855; mais une grande partie des poèmes en prose sont publiés en 1862, un an après la publication de la seconde édition des *Fleurs*, dans laquelle Baudelaire ajoute le chapitre « Tableaux parisiens » qui porte sur des sujets parisiens.

La publication des poèmes en prose

Les petits poèmes en prose ont été publiés dans des revues littéraires et dans des journaux, comme *La Presse*, *La Revue fantaisiste*, *Vie Parisienne*, *La Revue de Paris*, *Le Figaro* et *La Revue nationale et étrangère*.

En 1855, selon Philippe Lehu, Baudelaire publie deux poèmes en prose (« Le Crépuscule du soir » et « La Solitude »)¹¹⁹. En 1857, outre ces derniers, Baudelaire publie dans *Le Présent* encore quatre poèmes (« Les projets », « L'Horloge », « La Chevelure » et « L'Invitation au voyage »)¹²⁰. En 1861, trois nouveaux poèmes sont

¹¹⁹ LEHU, Philippe. « Genèse de l'œuvre ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Édition présentée, annotée et commentée par Philippe Lehu. Paris: Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 57.

¹²⁰ PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 40.

publiés avec ces six derniers dans *La Revue fantaisiste* (« Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux saltimbanque »)¹²¹.

Une grande partie des poèmes a été publiée en 1862 dans *La Presse* (dont Arsène Houssaye était le directeur littéraire): le 16 août, la dédicace et les poèmes un à neuf (« L'Étranger », « Le Désespoir de la vieille », « Le Confiteur de l'artiste », « Un Plaisant », « La Chambre double », « Chacun la sienne », « Le Fou et la Vénus », « Le Chien et le flacon » et « Le Mauvais Vitrier »); le 27 août, du dixième poème au quatorzième (« À une heure du matin », « La Femme sauvage et la petite maîtresse », « Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux saltimbanque »); le 24 septembre, les poèmes quinze à vingt (« Le Gâteau », « L'Horloge », « Un Hémisphère dans une chevelure », « L'Invitation au voyage », « Le Joujou du pauvre » et « Les Dons des Fées »).

Après avoir publié ces trois groupes de poèmes, Baudelaire en envoie un quatrième à Houssaye; ce dernier ne l'accepte pas, car le contrat de publication entre eux est rompu. Houssaye a voulu supprimer quelques pièces qui pouvaient scandaliser le public lecteur et a retardé la publication des poèmes, en attendant des poèmes inédits sans lignes choquantes, Houssaye reçoit de Baudelaire des poèmes qui avaient été publiés dans d'autres revues, ainsi ils sont arrivés à la rupture du contrat; cette section regroupe les poèmes vingt et un à vingt-six (« Les Tentations », « Le Crépuscule du soir », « La Solitude », « La Belle Dorothée », « Les Projets » et « Les Yeux des pauvres »).

En 1863, neuf poèmes en prose sont publiés: le 10 juin, deux poèmes dans la *Revue nationale et étrangère* (« Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire » et « La Belle Dorothée »); le 14 juin, deux poèmes dans *Le Boulevard* (« Les Bienfaits de la Lune » et « Laquelle est la vraie? »); le 10 octobre, deux poèmes dans la *Revue nationale et étrangère* (« Une mort héroïque » et « Le Désir de peindre »); le 10 décembre, trois poèmes toujours dans la revue que je viens de citer (« Le Thyrsé », « Les Fenêtres » et « Déjà »)¹²².

En 1864, quatre poèmes en prose sont publiés dans le *Figaro* (« La Corde », « Le Crépuscule du soir », « Le Joueur généreux », « Énivez-vous », « Les Vocations » et « Un Cheval de race »); un poème apparaît dans *La Vie parisienne* (« Les Yeux des

¹²¹ ibidem, p. 46.

¹²² PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 49.

pauvres »), un autre dans *L'Artiste* (« La Fausse monnaie ») et encore deux dans la nouvelle *Revue de Paris* (« Le Port » et « Le Miroir »)¹²³.

En 1865, *L'Indépendance belge* publie un poème en prose (« Les Bons Chiens »)¹²⁴. En 1866, *La Revue du XIXe siècle* publie deux poèmes « La Fausse monnaie » et « Le Diable »¹²⁵. En 1867, la *Revue nationale et étrangère* en publie six en cinq moments: le 31 août (« Les Bons Chiens »), le 7 septembre (« Laquelle est la vraie? »), le 14 septembre (« Les Bienfaits de la Lune »), le 21 septembre (« Portraits de maîtresses ») et le 28 septembre (« Any where out of the word »)¹²⁶.

Après la mort de Baudelaire, tous ces poèmes en prose qui ont été publiés dans toutes ces revues et ces journaux de l'époque ont été réunis par Charles Asselineau et Théodore de Banville pour former un recueil posthume, composé d'une dédicace, de cinquante poèmes et intitulé *Petits Poèmes en prose*¹²⁷, dont la première publication date de 1869. Six poèmes en prose inédits seront ajoutés à ce recueil posthume (« Le Galant Tireur », « La Soupe et les Nuages », « Perte d'Auréole », « Mademoiselle Bistouri », « Assommons les pauvres » et « Épilogue »)¹²⁸.

Le titre

Le titre de cet ouvrage a changé successivement et parfois simultanément. Pichois présente la variété de titres qui ont nommé ce recueil en prose au cours de neuf ans. D'abord, de 1857 à 1861, Baudelaire a l'idée de donner *Poèmes nocturnes* pour titre à ce recueil et affirme dans une lettre que ce serait « un essai de poésie lyrique en prose, dans le genre de *Gaspard de la Nuit* »¹²⁹. Dans des lettres de la fin de 1861, Baudelaire attribue d'autres titres à ce livre, à savoir *La Lueur et la Fumée*, *Le Promeneur solitaire* et *Le Rôdeur parisien*. En 1862, dans une lettre, Baudelaire intitule son recueil

¹²³ BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Édition présentée, annotée et commentée par Philippe Lehu. Paris: Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 58.

¹²⁴ PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 52.

¹²⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Édition présentée, annotée et commentée par Philippe Lehu. Paris: Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 58.

¹²⁶ PICHOS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 54.

¹²⁷ Graphie originale.

¹²⁸ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Édition présentée, annotée et commentée par Philippe Lehu. Paris: Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 58.

¹²⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Ed. Claude Pichois, 2 vol., Pléiade, 1973, p. 128. Cité par PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1299.

Révasseries en prose. Par contre, la même année, des périodiques l'intitulent *Petits Poèmes en prose*. En 1863, *Petits Poèmes en prose* et *Poèmes en prose* sont les termes qui nomment ce recueil dans trois revues, mais *Le Spleen de Paris* apparaît parfois. Un an plus tard, des revues publient des titres différents, *L'Artiste* l'intitule *Petits Poèmes en prose*, tandis que le *Figaro* et *La Revue de Paris* le nomme doublement: *Le Spleen de Paris. Poèmes en prose*. En 1866, *Petits Poèmes lycanthropes*¹³⁰ précède ce recueil, mais c'est *Le Spleen de Paris* qui, la même année, le nomme¹³¹.

Si nous nous penchons sur ce titre qui est maintenu par les éditions modernes (*Le Spleen de Paris*), nous remarquons deux mots qui permettent de supposer quels sujets y sont traités (*spleen* et *Paris*). Pourquoi Baudelaire a-t-il choisi un mot anglais (*spleen*) pour faire partie du titre de son ouvrage? Ce dernier connaissait très bien la langue anglaise, il était traducteur d'Edgar Allan Poe; il est probable que ces traductions ont influencé son choix. D'après Surer, le terme *spleen* suppose l'ennui, l'humeur noire, la dépression¹³²; Baudelaire a choisi ce terme pour représenter dans un seul mot tous les dégouts et les angoisses devant la vie moderne ou encore, comme Pichois l'affirme, toute la « mélancolie sécrétée par la vie parisienne »¹³³. Par rapport au mot *Paris*, il nous semble que, par le titre, tous les poèmes en prose portent sur Paris, sur les Parisiens ou, au moins, ils ont Paris comme plan de fond. Cela n'est qu'une impression. Il est certain qu'il y a des poèmes qui se concentrent sur des thèmes extraits de Paris, mais il y en a beaucoup d'autres qui se penchent sur d'autres sujets, qui ne citent pas Paris et qui ne l'ont pas pour fond. Bien que Baudelaire n'ait pas écrit tous les poèmes à Paris, mais aussi à Bruxelles et à Honfleur¹³⁴, il était Parisien. En fait, ce titre n'arrive pas à saisir tous les sens, les thèmes et les tons qui sont trouvés dans ce recueil, qui est très riche et très complexe.

¹³⁰ Pichois explique dans une note que cet adjectif se réfère à un type de moquerie où le poète réussit à tirer des objets une « morale désagréable ».

¹³¹ PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1299.

¹³² CASTEX, P. G. SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises*. Paris: Hachette, 1966, p. 315.

¹³³ PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300.

¹³⁴ Pichois affirme que Baudelaire n'a pas écrit les poèmes en prose seulement à Paris et cite une note que Baudelaire écrit à M. Hippolyte Garnier, où il dit: « Le manuscrit est moitié ici (Bruxelles), moitié à Honfleur ». Baudelaire écrit une série de poèmes à Bruxelles et annonce leur composition le 15 février 1865 à Julien Lemer. Pichois souligne que cette série est trouvée dans la collection Armand Godoy sous le titre « Le Manuscrit autographe, numéro spécial consacré à Charles Baudelaire » des éditions Blaizot, 1927, p. 80 (PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300).

La dédicace à Houssaye et le projet d'épilogue

Une lettre-préface publiée le 26 août 1862 par Baudelaire dans *La Presse* et adressée à Arsène Houssaye – le rédacteur en chef de ce journal – constitue la courte préface-dédicace du *Spleen de Paris*. Baudelaire y présente quelques caractéristiques du genre (le poème en prose) qu'il emploie dans son recueil. Il y cite Aloysius Bertrand comme le responsable de son inspiration pour employer ce genre et il y affirme que le sujet nouveau qui s'adapte à ce genre nouveau est extrait de la ville.

Quelques éditions mettent un épilogue à la fin de ce recueil (un poème formé de cinq quatrains qui portent sur le sujet de Paris). Pichois explique que ce projet d'épilogue n'a pas été destiné au *Spleen de Paris*. Il est arrivé que, lors du regroupement des poèmes en prose pour la première édition, Asselineau et Banville ont trouvé un poème en vers qui portait sur le sujet de Paris, alors ils ont pensé à la possibilité de mettre ce poème à la fin du *Spleen* comme épilogue. Ainsi, en 1869, dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire, organisées par Michel Lévy, ce poème qui sert d'épilogue est mis à la fin des *Petits Poèmes en prose*. Pichois signale que dans l'édition des *Petits Poèmes en prose* organisée par Robert Kopp, ce dernier prouve que ce poème n'est pas destiné au *Spleen de Paris*, mais aux *Fleurs du Mal*¹³⁵. Baudelaire écrit une lettre adressée à Poulet-Malassis où il dit: « Je travaille aux *Fleurs du Mal*. Dans très peu de jours, vous aurez votre paquet, et le dernier morceau ou épilogue, adressé à la ville de Paris [...] »¹³⁶.

QUELQUES ÉLÉMENTS INITIAUX DE PRÉSENTATION DU *SPLEEN DE PARIS*

Le Spleen de Paris est un ouvrage posthume formé de cinquante poèmes en prose précédés d'une dédicace. Ces poèmes, comme nous l'avons mentionné dans le dernier chapitre, ont été réunis par Asselineau et Banville dans un recueil dont la première publication date de 1869, deux ans après la mort de Baudelaire et douze ans après la publication des *Fleurs du Mal*.

¹³⁵ PICHOSIS, Claude. « Notes et variantes. *Les Fleurs du Mal (1861)* ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque la Pléiade », 1975, p. 1175.

¹³⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Edition de Claude Pichois, 2 vol., « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 128. Cité par PICHOSIS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1175.

La dédicace à Arsène Houssaye qui ouvre ce recueil offre des informations qui sont fondamentales pour son étude. Ces informations portent sur la source d'inspiration, la structure et la thématique du *Spleen de Paris*. Nous nous penchons maintenant sur ce texte.

La dédicace à Houssaye: une préface au lecteur

Dans la dédicace du *Spleen de Paris*, Baudelaire cite Aloysius Bertrand comme source d'inspiration pour employer le poème en prose qui, selon lui, flotte entre le vers et la prose:

« J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de mes amis n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue et d'appliquer à la description de la vie moderne ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. »¹³⁷

Donc, pour peindre la vie moderne dans ses poèmes, Baudelaire se sert du procédé avec lequel Aloysius Bertrand – poète, dramaturge et journaliste français – peignait la vie ancienne.

Cependant, Ruff affirme que le texte baudelairien qui suit le plus le modèle de Bertrand est *La Fanfarlo* et non *Le Spleen de Paris*¹³⁸. Il est important de signaler que Bertrand n'est pas le premier à adopter le genre du poème en prose; cette tentative est trouvée, entre autres, chez Boileau (écrivain au XVIIe siècle), Lefèvre-Deumier et Barbey (ces deux derniers sont contemporains de Baudelaire)¹³⁹.

Outre l'inspiration venue de Bertrand, comme l'affirme Baudelaire, Suzanne Bernard insiste sur l'influence que Sainte-Beuve a eu sur *Les Fleurs du Mal* et surtout sur *Le Spleen de Paris*¹⁴⁰. Sainte-Beuve voulait entrer dans la réalité intime des

¹³⁷ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*. Édition de Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p.103-104.

¹³⁸ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, Coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 180.

¹³⁹ BLIN, Georges. « Introduction ». Paris: Corti, 1948. In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 8-9.

¹⁴⁰ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 106.

personnages pour montrer leur vie privée, leur vie cachée, leur vie précaire, et peindre un paysage urbain de fond. Ainsi comme Sainte-Beuve, Baudelaire plonge dans ces aspects communs de la vie quotidienne pour en extraire un sens profond¹⁴¹. Nous ne pouvons pas oublier que Baudelaire a traduit des nouvelles de Poe, lesquelles lui ont suggéré de même des éléments d'inspiration.

Dans la dédicace du *Spleen de Paris*, Baudelaire raconte son projet d'écrire de la prose poétique (« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique [...] »¹⁴²). Ici nous faisons face à un problème; Baudelaire songe à écrire de la prose poétique tandis qu'il annonce *poèmes en prose* pour titre de son recueil. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur « Le Poème en prose », la prose poétique se distingue du poème en prose. Lequel de ces deux genres Baudelaire y emploie-t-il? Nous pourrions répondre à cette question (s'il sera possible d'y répondre) seulement après avoir fait une analyse des poèmes du recueil.

Après, toujours dans la dédicace, Baudelaire annonce la disposition libre des poèmes: « [...] je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement »¹⁴³. Cette structure libre contraste avec celle des *Fleurs du mal*, laquelle respecte, en plus de la métrique, des groupes thématiques.

Puis, Baudelaire présente quelques traits du genre (le poème en prose) qu'il y emploie: « [...] musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience¹⁴⁴ ». En fait, seule une forme « assez souple et assez heurtée » peut traduire la réalité quotidienne moderne qui a besoin d'un langage nouveau qui s'adapte « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »¹⁴⁵.

À partir de la construction du *Spleen de Paris*, Baudelaire montre que la rime et la mesure sont dispensables à la poésie. Dans les poèmes en prose, les poètes conservent le style poétique et cherchent une harmonie en ce qui concerne la disposition des mots et

¹⁴¹ ibidem, p. 107.

¹⁴² BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 104.

¹⁴³ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 103.

¹⁴⁴ ibidem, p. 104.

¹⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 104.

la musique¹⁴⁶. Cette dernière, qui forme une harmonie de sonorité et de sens, est directement liée à l'âme¹⁴⁷, car elle se rapporte aux « mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »¹⁴⁸. Ruff ajoute que Baudelaire veut faire communiquer son âme avec celle du lecteur « par le contenu et la disposition des mots »¹⁴⁹, donc par cette harmonie.

Pour finir, Baudelaire montre que les sujets de ses poèmes sont extraits d'un paysage nouveau qui sert de plan de fond à cette poésie et qui naît de « la fréquentation des villes énormes »¹⁵⁰.

Nous avons dédié un chapitre pour présenter la structure formelle et thématique des *Fleurs du Mal* et, comme nous entrons maintenant dans la présentation du *Spleen de Paris* après être passé par des informations sur son origine, nous pouvons établir des comparaisons entre ces deux ouvrages afin de souligner quelques aspects centraux du *Spleen de Paris*, ou qui contrastent ou qui sont communs aux *Fleurs du Mal*.

Les liens entre les poèmes en vers et ceux en prose

Le Spleen de Paris n'est pas un recueil partagé en chapîtres et ne suit pas de séquence thématique comme le sont *Les Fleurs du Mal*. Comme Ruff l'affirme, les poèmes de ce recueil sont indépendants les uns des autres¹⁵¹. Baudelaire prévient son lecteur à ce sujet lorsqu'il dit dans sa dédicace à Houssaye que *Le Spleen de Paris* est un ouvrage « sans queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement »¹⁵². *Le Spleen* n'a pas de commencement ni de fin, différemment des *Fleurs*. Outre que *Le Spleen de Paris* est un livre inachevé où Baudelaire avait comme projet d'ajouter encore cinquante poèmes pour réaliser son projet en prose qu'il voulait former de cent poèmes.

Blin affirme que, si nous comparons quelques poèmes baudelairiens en vers et en prose et si nous notons les dates où ils ont parus, il est possible de remarquer qu'il y a une simultanéité en ce qui concerne le temps de la composition des poèmes en vers et en

¹⁴⁶ RUFF, M. A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 183.

¹⁴⁷ ibidem, p. 185.

¹⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 104.

¹⁴⁹ RUFF, M. A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 185.

¹⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*. Édition de Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 104.

¹⁵¹ RUFF, M. A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 177.

¹⁵² BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 103.

prose¹⁵³. Il est bien vrai qu'il n'est pas facile de constater quels poèmes ont paru le premier, en vers ou en prose, mais quelques critiques donnent des informations à ce sujet avec certitude. Blin affirme, d'une part, que « L'Horloge » et « Les Projets » du *Spleen de Paris* constituent le point de départ pour « L'Horloge » et « Bien loin d'ici » des *Fleurs du Mal*. D'autre part, il dit que « Le Crépuscule du soir » des *Fleurs du Mal* a été composé à peu près trois ans avant son doublet en prose, de même « Invitation », d'abord vers, après prose¹⁵⁴. Par ces évidences, nous pouvons souligner que la poésie et la prose ont été composées à peu près à la même époque.

En fait, les poèmes du *Spleen de Paris* ont été écrits pendant la composition des *Fleurs du Mal*. On remarque un parallélisme thématique entre ces deux ouvrages; Baudelaire ajoute des poèmes d'inspiration parisienne lors de la seconde édition des *Fleurs du Mal*, inspiration qui, d'autre part, est trouvée dans une partie des poèmes du *Spleen de Paris*). Pichois affirme que ce qui n'entre pas dans le recueil en vers, comme le prosaïsme minutieux et tout ce qui n'est pas rythme ni rime, est mis dans le recueil en prose « où l'idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable ». Toujours selon lui, l'âme « sombre et malade » de notre poète que nous percevons dans le ton des lignes des *Fleurs du Mal* est la même dans *Le Spleen de Paris*¹⁵⁵; toutefois, pour le poème en prose, il faut un langage plus libre qui s'adapte à tout ce que le flâneur a à dire avec tous les détails.

Poésie et prose chez Baudelaire, quels sont les différences? Blin affirme que dans le cas des « Invitations », la prose

« comporte plus de précisions objectives que le vers, admet un vocabulaire également plus abstrait et plus didactique, se prête mieux à l'exposé et à la discussion; les citations y abondent, et si elle dégage une irrécusable poésie, c'est par certaines notations nervaliennes comme dans l'apostrophe: 'Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dhalia...', ou par sa simplicité moelleuse et son 'fondu', par la saturation de qualificatifs qu'elle permet, par la stagnation, la lenteur et l'intensité de ses modes d'expression. »¹⁵⁶

¹⁵³ BLIN, Georges. « Introduction ». Paris: Corti, 1948. In BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 24.

¹⁵⁴ BLIN, Georges. « Introduction ». Paris: Corti, 1948. In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 24-25.

¹⁵⁵ PICHOSIS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. 1. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1297.

¹⁵⁶ BLIN, Georges. « Introduction » (1948). In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 25-26.

Ruff affirme que le ton dans *Le Spleen de Paris* est en général plus direct que dans *Les Fleurs du Mal*. De plus, les « mouvements lyriques de l'âme »¹⁵⁷ de Baudelaire sont perçus dans des cris plus forts et plutôt personnels dans le recueil en prose. Comme, par exemple, les poèmes intitulés « Hymne à la beauté » des *Fleurs du Mal* et « Le CONFITEOR de l'artiste » du *Spleen de Paris*, qui portent sur des problèmes esthétiques, présentent des intensités différentes, celui en prose présente une lamentation plus personnelle¹⁵⁸.

Surer constate que *Le Spleen de Paris* prolonge la thématique des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, mais en jouant du comique et de l'insolite au cœur du quotidien¹⁵⁹. Baudelaire affirme, dans une lettre publiée en 1866, que *Le Spleen de Paris* est *Les Fleurs du Mal*, mais avec plus de liberté, de minutie et de moquerie¹⁶⁰. Toutefois, Bernard constate que la manière par laquelle Baudelaire traite la réalité quotidienne est différente dans « Les Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris*. En ce qui concerne le langage des *Fleurs du Mal*, il y a une transmutation. Qu'est-ce que cette transmutation? C'est une transformation par le langage poétique: le poète extrait la boue du vulgaire en la transformant en or. Par contre, dans *Le Spleen de Paris*, cette transmutation n'existe pas, le langage reste vulgaire comme la réalité qui y est traitée¹⁶¹. Donc, le poème en prose est plus apte à réunir toutes les contradictions de la vie moderne qui est exprimée dans un langage nouveau.

La variété de thèmes et de tons

Le Spleen de Paris présente une diversité de thèmes, de tons, y compris de genres littéraires, comme Pichois le remarque¹⁶². En ce qui touche la variété de genres littéraires, Pichois affirme que, dans *Le Spleen de Paris*, nous trouvons des poèmes en

¹⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 104.

¹⁵⁸ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 185.

¹⁵⁹ CASTEX, P-G, SURER, P. *Manuel des études littéraires françaises*. Paris: Hachette, 1966, p. 132.

¹⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. II. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 615.

¹⁶¹ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994, p. 104.

¹⁶² PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300.

prose, des poèmes-boutades ou poèmes-agression, des poèmes lycanthropes, des poèmes symboles, des poèmes de moralité, des poèmes de mœurs et quelques contes¹⁶³.

D'après Ruff, « Une mort héroïque » et « La Corde » sont des nouvelles, « Les Veuves » et « Le Vieux saltimbanque » apportent des scènes de rue, « Assommons les pauvres! », « Le galant Tireur » et « Le mauvais Vitrier » sont des dialogues de fiction fantastique, « Chacun sa Chimère », « Les Dons des Fées », « Perte d'Auréole » et « Le Joueur généreux » sont des méditations, ou des rêveries, « Une mort héroïque » et « Laquelle est la vraie? » sont inspirés d'Edgar Poe¹⁶⁴.

Parfois, il y a des ruptures de tons dans une même pièce, car notre poète tente de s'exprimer suivant les « ondulations de la rêverie » et « les soubresauts de [sa] conscience »¹⁶⁵. D'après Blin, dans *Le Spleen de Paris* Baudelaire suggère un divertissement (« La Solitude »), dévoile l'indifférence (« Chacun sa chimère »), accuse l'hiperméabilité (« La Femme sauvage et la petite-maîtresse ») et la tyrannie humaine (« À une heure du matin »), expose le sentiment de la solitude (« Les Foules », « La Solitude », « Les fenêtres »), présente des paradoxes de la nostalgie (« L'invitation au voyage ») et l'idée du progrès (« Le joueur généreux »), montre la logique de l'absurde (« Les dons des fées ») et apprend l'intemporalité de la contemplation (« La Chambre double »)¹⁶⁶.

Comme je l'ai signalé dans le chapitre précédent, Baudelaire a eu l'idée de nommer son recueil en prose *Le Promeneur Solitaire* ou *Le Rôdeur Parisien*. Ces deux titres font penser au poète flâneur qui, comme l'explique Walter Benjamin dans *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, est un promeneur des rues et un observateur de l'espace et de ceux qui y passent ou y restent¹⁶⁷. Dans *Le Spleen de Paris*, les sujets, les images et les personnages représentent la vie moderne. Baudelaire observe son entourage comme le peintre Constantin Guys¹⁶⁸ observe la sienne dans la tentative de capter la beauté moderne et passagère qui est présente dans les rues et chez

¹⁶³ PICHOS, Claude. « Notice ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300.

¹⁶⁴ RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966, p. 179.

¹⁶⁵ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In: *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p.104.

¹⁶⁶ BLIN, Georges. « Introduction » (1948). In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 24-25.

¹⁶⁶ *ibidem*, p.30-31.

¹⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1^ª ed. São Paulo: brasiliense, 1989 (Obras escolhidas 3), p. 35.

¹⁶⁸ Baudelaire admire les tableaux de Constantin Guys et écrit un livre qui les décrit intitulé *Le Peintre de la vie moderne*, dans lequel Baudelaire ajoute des commentaires sur les œuvres de peintres célèbres comme Delacroix, par exemple.

les citadins. Le poète flâneur observe l'homme et montre toutes ses contradictions face à la ville et à la vie moderne.

Le Spleen de Paris est connu pour présenter des thèmes qui portent sur le sujet de Paris et des Parisiens; il y a des critiques littéraires qui considèrent ce thème comme l'aspect le plus important et le plus notable du recueil, quoique la matière parisienne n'est pas présente dans tous les poèmes. Outre ce thème qui concerne les « Choses parisiennes »¹⁶⁹, Pichois montre que Baudelaire désigne dans ses notes de « Poèmes à faire » encore deux thèmes que nous pouvons identifier dans ce recueil: « Rêves » et « Symboles et Moralités »¹⁷⁰. Mais, ces trois thèmes ne sont pas suffisants pour caractériser tout l'ensemble de cet ouvrage.

Pichois tente de classer ces poèmes selon les thèmes et les tons qu'ils présentent:

Thème et ton	Poèmes
L'évasion	I, XVII, XVIII, XXIV, XXV, XXXIV
L'agression brutale	XI, XV, XLIX
L'ironie corrosive et le sarcasme	IV, VIII, XLIII
Les réflexions sur l'art	III, VII
Les scènes et les choses parisiennes	V, IX, X, XII, XIV, XXV, XXVIII, XXX, XLVII
Des rêves	VI, XXXVIII

*Tableau formé de la description qui est faite par Pichois à propos des thèmes et des tons du *Spleen de Paris* dans les *Œuvres complètes* de Baudelaire (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300-1301).

En outre, Pichois désigne trois parties centrales qui divisent les poèmes d'après les intentions du poète: rêverie, qui est caractérisée par l'absence de sujet et d'intrigue (« L'étranger »); l'anecdote (parisienne ou familière) où le poète extrait le beau du

¹⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300.

¹⁷⁰ PICHOS, Claude. « Reliquat du *Spleen de Paris* ». In. BAUDELAIRE, Charles.. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 366-367.

prosaique, (« Les Yeux des pauvres »); l'ironie et le sarcasme où Baudelaire traite des sujets en y ajoutant un fort ton de sarcasme (« La soupe et les nuages »)¹⁷¹.

Comme nous l'avons affirmé, le thème de Paris et des Parisiens n'est pas traité dans tous les poèmes du recueil; de même, Paris n'est pas le seul paysage que ces poèmes ont pour fond. Il y a des poèmes qui n'exposent pas d'espace qui les caractérisent et il y a d'autres poèmes qui ont pour fond des espaces divers:

Poème	Espace de fond
XXII - « Le Crépuscule du soir »	une montagne et une vallée
XXV - « La Belle Dorothée »	les îles Mascareignes
XXXIV - « Déjà »	L'Océan et les terres lointaines
XLI - « Le Port »	Honfleur (sans certitude)
L - « Les Bons Chiens »	Bruxelles

*Tableau formé à partir de la remarque que Pichois fait sur les sites qui forment le fond des poèmes en prose. (BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1300).

D'autres aspects des poèmes en prose sont relevés dans l'étape qui suit, à savoir le chapitre où je présente une brève analyse de cinq poèmes du *Spleen de Paris*.

¹⁷¹ PICHOS, Claude. « Notice ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1301-1302.

CHAPITRE 5

UNE BRÈVE ANALYSE DE CINQ POÈMES DU *SPLEEN DE PARIS*

Après avoir présenté quelques caractéristiques générales du poème en prose suivies de la genèse et de l'organisation (ou le manque d'ordre) du *Spleen de Paris*, je passe aux poèmes proprement dit, en faisant une brève analyse de cinq poèmes, à savoir les pièces XIV - « Le Vieux saltimbanque », XIX - « Le Joujou du pauvre », XXVI - « Les Yeux des pauvres », XLVII - « Mademoiselle Bistouri » et XLIX - « Assommons les pauvres ».

Ces poèmes ont été sélectionnés, car ils présentent, soit explicitement soit implicitement, des traits de la grande ville avec ses contradictions. Ainsi, je peux faire suivre ces analyses d'un chapitre qui puisse traiter du thème de la grande ville du XIXe siècle dans les poèmes en prose.

Cet examen succinct de chaque poème portera, d'abord, sur les principales catégories du récit (la présentation du noyau narratif, la narration, l'organisation du récit, le narrateur, le temps, l'espace, les personnages, le thème), puis, sur la forme (je me concentre sur trois traits fondamentaux du poème en prose qui sont énumérés par Suzanne Bernard dans *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*¹⁷²: la brièveté, l'unité organique et la musicalité). Pour finir, je présente une interprétation et je me penche sur un autre aspect du poème en prose cité par Bernard, à savoir le but poétique.

Maintenant, je passe à l'analyse du « Vieux saltimbanque ».

XIV – « LE VIEUX SALTIMBANQUE »

¹⁷² BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994.

Le noyau narratif du « Vieux saltimbanque »

Une foule enthousiasmée, formée d'individus de tous les âges, profite d'un jour de repos auprès des baraques en faisant la joie des commerçants. Par ailleurs, un vieux saltimbanque, pauvre homme qui a fait l'allégresse de beaucoup de gens, se trouve séparé de cette foule qu'il observe tout seul et immobile de l'intérieur d'une cahute misérable. Tous ces personnages sont examinés par le narrateur-personnage qui décrit la scène et identifie chez le vieux saltimbanque le portrait de la condition des poètes.¹⁷³

L'organisation du récit

Ce récit, formé de dix paragraphes, peut être divisé en trois parties. La première comprend la description de la foule (du premier au cinquième paragraphe), la deuxième partie débute lorsque le narrateur voit le personnage éponyme et commence à l'examiner attentivement (du sixième au neuvième paragraphe). La troisième correspond à la réflexion du narrateur à propos de ce que représente le vieil homme qui est observé, d'après les impressions de ce même narrateur (dernier paragraphe).

La narration

La narration est à la première personne et la focalisation est externe.

Les deux premières parties du poème (du premier au neuvième paragraphe) sont descriptives. D'abord, le narrateur présente le décor, puis il réfléchit à propos du jour de repos qui, selon lui, remplit le commerce de personnes et encourage les commerçants (au premier paragraphe, le narrateur expose le lien entre le jour de repos et le commerce; au deuxième paragraphe, le narrateur exhibe le lien entre le jour de repos et le peuple). Ensuite il passe à la description minutieuse de la foule (quatrième et cinquième paragraphes).

Il est intéressant d'examiner le septième paragraphe; dans celui-ci, le narrateur fait une comparaison entre les deux espaces qu'il évoque: la foule et la cahute hors de la foule.

¹⁷³ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2006, p. 133-135.

La troisième partie (le dernier paragraphe) est réflexive; le narrateur s'y concentre sur l'image du vieux saltimbanque et sur ce qu'elle représente.

Le narrateur

Le narrateur participe à l'histoire comme personnage, mais pas comme protagoniste: c'est un narrateur homodiégétique. Celui-ci se concentre sur le personnage éponyme (« Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches [...] »).

La seule information que ce texte donne sur ce narrateur est sa ville d'origine, lorsqu'il dit: (« Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien [...] »). De plus, le lecteur peut noter sa grande sensibilité à cause des détails qu'il observe et de la pitié qu'il a pour le vieil homme (« [...] j'avouerai que je craignais de l'humilier »).

Le narrateur est dans la rue, il observe la foule et ses mouvements; il capte ces images et les décrit.

Le temps

L'ordre du récit suit l'ordre linéaire de la description des deux espaces et des personnages faite par le narrateur. Il n'y a pas de rétrospection ni d'anticipation. Le rythme de la description suit le rythme du regard attentif du narrateur.

Dans la mesure où le narrateur voit un personnage dans la foule, il fait des commentaires pour aider le lecteur à voir l'épisode: « Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures ». Cet extrait aide le lecteur à imaginer le visage gai des enfants qui sont dans la foule au moment où le narrateur les observe. Ces commentaires font partie de la description et ils ne semblent pas allonger le temps du récit qui peut être calculé suivant la durée de la lecture du poème.

L'espace

Dans une vision plus large, la scène se passe dans la rue; mais, si je l'analyse plus attentivement, je trouve trois espaces: le premier correspond à l'endroit où sont placées les baraques du commerce autour desquelles se trouve la foule enthousiasmée; le

deuxième se rapporte au lieu où le personnage éponyme se situe, solitaire et angoissé; faisant partie du premier espace, le troisième concerne le milieu où le narrateur se trouve et a une vision panoramique de la foule et du vieux saltimbanque (« [...] quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui »).

Le narrateur observe le premier espace, il examine le commerce et son atmosphère. D'abord, il observe les baraques: « Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavant à ces époques solennelles./ Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable [...] ». Les sons du milieu plein de personnes sont mentionnés, il est possible de les imaginer: « C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées ». Il est possible aussi de sentir l'odeur de la scène: « une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête ». Après, le narrateur fait une description générale de l'atmosphère de cette fête populaire: « Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux ».

Au sixième paragraphe, lorsque nous entrons dans la deuxième partie du poème, le narrateur dirige son regard vers le deuxième espace. C'est un endroit hors de la foule, où le personnage éponyme se trouve. Le narrateur décrit la cahute où est allongé le pauvre homme: « une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse ».

Ces deux espaces examinés par le narrateur (le premier et le deuxième espace) sont opposés l'un à l'autre. Au septième paragraphe, le narrateur met en évidence ce contraste: d'un côté, l'espace de la joie, plein de personnes; de l'autre côté, l'espace de l'angoisse et de la solitude (une seule personne):

« Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste ».

Comme ces deux espaces qui sont opposés l'un à l'autre sont marqués par des états d'âme différents (joie et angoisse) et par un nombre de personnes distinct (un grand groupe de personnes et un seul homme), nous remarquons que la formation de ces

deux espaces est directement liée aux personnages qui s'y trouvent. De même, le troisième espace n'est formé que par l'existence d'un personnage.

Les personnages

Le poème présente trois personnages: la foule, le vieux saltimbanque et le narrateur. Dans cette foule, nous distinguons deux groupes de personnages: en premier lieu, les artistes de la rue et les vendeurs ambulants, en second lieu, la foule proprement dite (le peuple promeneur).

La foule est décrite par le narrateur. D'abord, il cite le premier groupe de personnages, c'est à dire les travailleurs qui l'entourent: les saltimbanques, les faiseurs de tours, les comédiens, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants. Ces travailleurs, selon lui, profitent de cette solennité populaire pour compenser les mauvais temps de gagne-pain. Pendant que le narrateur observe le second groupe de personnages – la foule proprement dite dans laquelle il est inséré – il réfléchit; d'après lui, le peuple promeneur et consommateur profite de ces jours de façon à oublier tous ses problèmes, comme s'ils prenaient la pause en ce qui concerne les conflits quotidiens. La fête du commerce dans la rue attire le peuple – soit les adultes, soit les enfants – et plaît à tous. L'atmosphère d'insouciance qui y est présente est provoquée par l'enthousiasme et par le mouvement des gens qui vont et qui viennent contents entre les baraques. Tous ces personnages qui forment la foule sont importants pour peindre un tableau du peuple qui est dans la rue au moment où le narrateur flâne.

Ensuite, le personnage éponyme est décrit par le narrateur: premièrement, sa physionomie vieille et sa situation économique (« j'ai vu un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse»); deuxièmement, son image presque inanimée (« Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. »); et pour finir, son aspect d'homme qui s'est accommodé de tout (« Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite »).

Comme le narrateur se penche sur la foule et sur le vieux saltimbanque, il ne donne qu'une information sur lui-même: il est Parisien. Mais, sa sensibilité est perçue, il

dévoile ce qu'il ressent pendant qu'il examine le pauvre homme: « Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber.» Au début du neuvième paragraphe, le narrateur se pose la question « Quoi faire ? » face à cette situation. Il a envie de savoir ce qu'il y a dans la cahute du pauvre homme, mais il n'ose pas le demander au solitaire. Le narrateur pense à laisser de l'argent sur une de ses planches, sans lui parler pour ne pas l'humilier, mais avant de le faire, la foule l'a entraîné loin.

D'un côté, la foule remplit la scène et crée un espace dont l'atmosphère est de joie, de l'autre côté, le vieux saltimbanque et sa cahute forment un espace qui concentre la tristesse et la solitude. Ce contraste attire l'attention du narrateur qui a à son tour une fonction très importante pour le poème: il introduit la scène, il fait deux descriptions détaillées et une réflexion de dimension symbolique.

Dans le dernier paragraphe, le narrateur fait une réflexion de dimension symbolique à propos de ce que le vieux saltimbanque représente. Cette réflexion forme le thème central du poème qui n'est pas le commerce, ni la foule, ni la pauvreté dans la rue, mais la condition du poète que le narrateur évoque par l'image du vieux saltimbanque.

Le thème

Le thème central du poème est dévoilé au dernier paragraphe, lorsque le narrateur examine le personnage éponyme et crée une image symbolique:

« Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur [...] du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer! »

Le narrateur voit chez le vieux saltimbanque l'image des poètes qui sont oubliés de tous. Il déclare clairement quelle est la condition des poètes qui souffrent de l'ingratitude du public.

Cette phrase qui finit la pièce (« et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer! ») indique le manque de reconnaissance du public envers les poètes qui plaisaient par leurs vers et qui, après quelque temps, ont été laissés de côté, car personne ne veut plus faire partie de leur monde de création artistique; un monde qui est solitaire, symbolisé par la baraque triste et obscure où se trouve le pauvre homme, sa vie et son ennui particulier.

La forme

« Le Vieux saltimbanque » est un poème bref qui présente une unité organique (une partie descriptive qui engendre une réflexion de dimension symbolique), mais qui n'est pas musical comme les quatre poèmes qui suivent dont je présente une analyse concise.

Ce poème n'a pas de grande quantité d'harmonie des sons, mais je trouve dans son ensemble des phrases musicales lorsque le narrateur fait des énumérations descriptives.

Au début du poème, par exemple, il dit: « Partout s'étalait, se répandait, s'éboudissait le peuple en vacances ». Ici, les sons [s] (du pronom « se » du verbe pronominal), [e] (la première lettre du verbe) et [ɛ] (de la terminaison de la troisième personne du singulier et du pluriel à l'imparfait) se répètent formant une phrase rythmée. De même, dans le quatrième paragraphe, le son [ɛ] se répète par ces verbes à l'imparfait: « elles piaillaient, beuglaient, hurlaient ». Dans le cinquième paragraphe, le son [i] et [ɛ] paraissent: « lumière » et « poussière ».

Dans le septième paragraphe, la forme négative « ne pas » et la terminaison « ait » de la troisième personne du singulier à l'imparfait se présentent comme un refrain: « Il ne riait pas [...] Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ».

Une interprétation du poème

Pour une interprétation concise de la pièce, je me penche d'abord sur deux éléments qui sont très indicatifs de la manière comme le poème est organisé: le contraste des deux espaces et, d'autre part, le sentiment de *spleen* dans lequel baigne la fin du poème. Après, nous nous concentrons sur le personnage éponyme qui est central

pour la construction de l'image symbolique de la condition des poètes, et, pour finir, sur la condition du narrateur (un flâneur) qui lui permet de décrire la scène. Nous commençons par l'espace.

Les deux espaces opposés qui sont formés, d'un côté, par la foule, de l'autre côté, par la cahute du vieux saltimbanque, ont une fonction fondamentale pour mettre en relief l'image dégradante du personnage éponyme. Le premier espace exprime un air de joie et d'espérance; le deuxième espace est plein d'un air d'angoisse et de misère. Ce contraste attire l'attention du narrateur et l'attention du lecteur; à partir de là, le narrateur voit dans l'image du vieux saltimbanque, la vie solitaire d'un poète qui, un jour, a été admiré, mais, qui, au cours du temps, a été oublié. C'est à dire que l'organisation du poème établit un contraste – par rapport aux espaces et aux personnages – qui permet de renforcer l'image dévalorisante du vieux saltimbanque et, ainsi, du poète qui est symbolisée par lui.

Le personnage éponyme représente les poètes oubliés de tous, mais qui, un jour, ont été aimés par le public. Il est intéressant de remarquer que le pauvre homme n'a pas de nom, la seule information que le narrateur donne à propos de son identité est son métier: un saltimbanque. En peu de mots, le saltimbanque est un artiste de spectacles de rue qui sert à amuser le peuple. Ce métier et celui de poète sont semblables: tant les saltimbanques que les poètes amusent leurs auditeurs et, quand ils n'amusent plus leur public, ils sont laissés de côté.

L'organisation de ce poème suit une tendance baudelairienne qui consiste à sortir de l'idéal et à tomber dans le spleen. Les poèmes en prose de Baudelaire dévoilent souvent la misère et la pauvreté qui sont cachées derrière la joie quotidienne des citadins. Plusieurs personnages des poèmes en prose sont mis face aux problèmes de la grande ville. L'image de la foule enthousiasmée et de l'atmosphère d'insouciance était un tableau parfait de joie publique, mais cette joie tombe dans l'ennui lorsque le narrateur aperçoit une image qui la contraste, à savoir le pauvre homme dans sa cahute. Premièrement, le narrateur nous expose la joie, le bruit, le mouvement; et après vient l'angoisse, le silence, la stagnation.

Le narrateur-personnage représente les poètes du XIXe siècle qui flânent dans les rues, sur les avenues et dans la foule pour capter des scènes de rue et construire un tableau de la société de l'époque. Le concept de flâneur est précisé par Walter Benjamin

dans *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*¹⁷⁴. C'est une désignation donnée au poète qui est toujours dans la foule à l'observer, c'est un philosophe qui observe toutes les occupations et tous les faits existants dans la foule. Le narrateur flâneur peut examiner les endroits où il passe; il peut observer les espaces et les personnages dans les rues; après il peut les décrire, faire des comparaisons, construire des images; tout cela sert de témoignage sur l'époque qu'il traite.

XIX « LE JOUJOU DU PAUVRE »

Le noyau narratif

Le narrateur propose au lecteur un divertissement innocent qui consiste à sortir de la maison avec les poches pleines de joujoux pour en faire cadeau aux enfants pauvres qui se trouvent dans les rues; ceux-ci, quoiqu'ils aient un caractère très susceptible, regarderont et accepteront ces jouets.

Ensuite, le narrateur commence à narrer une scène qui se passe dans un espace où il y a un château et une route à côté. Dans les limites du château il y a un enfant riche, tandis que sur la route se trouve un enfant pauvre. L'enfant riche ne joue ni ne regarde le joujou splendide qui est à son côté, il ne fait qu'observer le gamin qui est sur la route, de l'autre côté de la grille, et qui joue avec un rat vivant, un joujou inconnu et curieux pour lui. Les deux enfants s'amuse l'un regardant l'autre.¹⁷⁵

La narration

La narration commence à la première personne (« Je veux donner l'idée d'un divertissement innocent. »). Le narrateur parle directement au lecteur à la deuxième personne du pluriel (« Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes [...] »). Ensuite, le récit passe à la troisième personne, car le narrateur dirige son regard vers d'autres personnages.

Cette narration n'a pas de dialogue et est plutôt descriptive: le narrateur décrit les jouets qu'il propose au lecteur d'acheter pour en faire cadeau aux enfants pauvres (« [...] »)

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1^a ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

¹⁷⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 146-147.

telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet [...] »); ensuite, le narrateur décrit l'espace où se trouve le garçon riche, puis il décrit ce dernier (paragraphe trois et quatre); le cinquième paragraphe apporte la description du joujou de l'enfant riche; le sixième décrit l'enfant pauvre et le septième, son joujou.

L'organisation du récit

Je divise ce récit en deux parties, la première correspond à la proposition que le narrateur fait à son lecteur (premier et deuxième paragraphe). La seconde partie est attribuée à la scène narrée par le narrateur (du troisième au huitième paragraphe).

Comme le narrateur ne prévient pas le lecteur de l'histoire qu'il va commencer à raconter, il y a une rupture au niveau linguistique entre ces deux parties que je viens de signaler; en même temps il y a une interdépendance entre ces deux parties au niveau du sens, car la seconde partie explique la première (c'est dans la seconde partie que la proposition du narrateur adressée au lecteur de faire cadeau aux enfants pauvres est justifiée)¹⁷⁶.

Le narrateur

Le narrateur est homodiégétique au début du poème, lorsqu'il parle au lecteur, à qui il propose d'aller faire cadeau de joujoux aux enfants pauvres dans les rues (premier et deuxième paragraphe).

Après, le narrateur se concentre sur un épisode qu'il raconte et où il n'est pas présent; c'est un narrateur hétérodiégétique (du troisième au huitième paragraphe).

Il n'est pas omniscient. Il n'entre pas dans les pensées des personnages, il se limite à raconter ce qu'il peut observer au niveau matériel, d'après ce qu'il suppose

Le temps

¹⁷⁶ Dans l'essai intitulé « Morale du joujou », à partir duquel ce poème a été créé, il n'y a pas de rupture entre ces deux parties: notre poète fait une brève introduction à cet épisode des deux personnages infantiles qu'il va raconter: « À propos du joujou du pauvre, j'ai vu quelque chose de plus simple encore, mais de plus triste que le joujou à un sou, - cest le joujou vivant » (BAUDELAIRE, Charles. « Morale du joujou ». In. Idem, *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 582). Après avoir introduit le sujet du rat vivant, Baudelaire raconte l'épisode des deux enfants.

Dans la première partie, le narrateur fait sa proposition au présent. Dans cette proposition, nous percevons une anticipation de ce qui va se passer dans le futur; le narrateur suppose quels seront les résultats si le lecteur suit sa proposition: « Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément ». Cette première partie du poème respecte un temps chronologique où sont utilisés quelques adverbes de temps: *d'abord* et *puis*.

Dans la seconde partie du poème, le narrateur va vers le passé et narre un épisode dans lequel les verbes sont à l'imparfait. Ici, l'ordre est anachronique, car les deux petits personnages qui sont narrés et décrits sont l'un devant l'autre en se regardant mutuellement; c'est le narrateur qui choisit de faire décrire l'un après l'autre, pour que, ainsi, le lecteur puisse avoir le portrait des deux. Donc, c'est une scène où l'action d'observer est simultanée.

L'ordre des ces deux parties (qui forment un tout) ne suit pas l'ordre chronologique des faits comme ils se sont passés. La seconde partie est une expérience vécue par le narrateur dans le passé (les verbes sont à l'imparfait: « se tenait », « gisait », « s'occupait », « regardait », « il y avait », « montrait », « examinait », ainsi de suite), tandis que la première correspond au moment présent où le narrateur fait une proposition. L'ordre de l'histoire commencerait par la seconde partie et la première viendrait après.

Pour le temps extradiégétique, nous avons quelques indices du XIXe siècle, comme la grande route et les cabarets qui sont évoqués par le narrateur (« Sur une route [...] » et « [...] et le long des cabarets [...] »).

L'espace

C'est dans les rues que le narrateur suggère d'aller faire cadeau de joujoux aux enfants nécessiteux, et c'est sur la route que se trouve l'un des enfants qui sont décrits, le pauvre. L'enfant riche est dans les limites du château, devant la route. Donc, dans une vision plus générale, l'espace de cette scène est la rue.

Il est possible d'identifier trois espaces dans ce poème: le premier se rapporte à la première partie de ce texte, c'est à dire les rues où sont les enfants dépourvus d'abondance; le deuxième espace est la route (qui est liée au premier espace) et le troisième, le jardin du château.

Ce deux derniers espaces symbolisent deux mondes: la richesse est d'un côté – représentée par le château et l'enfant riche – tandis que la pauvreté se trouve bien proche, de l'autre côté de la grille. Des murs, des grilles, des routes, des rues, seuls quelques pas séparent la pauvreté de la richesse: « À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes ».

Le narrateur décrit l'enfant riche ainsi qu'il décrit l'endroit où cet enfant se trouve. Il démontre qu'il y a une harmonie entre cet enfant, son joujou et l'espace:

« Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de campagne si pleins de coquetteries [...] sur l'herbe un joujou splendide, aussi frais que son maître [...]. »

De même, il y a une consonance d'images attribuée à l'enfant pauvre, à son joujou et à l'espace où il se trouve, car ce rat vivant (le joujou du pauvre) est aussi un habitant des rues – plus spécifiquement de l'égoût des rues.

Les personnages

Il y a trois personnages dans ce poème. Le lecteur est le premier personnage évoqué, c'est lui qui doit suivre la proposition faite par le narrateur au premier moment du poème. Dans la seconde partie, les deux personnages centraux surgissent: les deux enfants, l'un pauvre qui est sur la route et l'autre riche, derrière la grille d'un beau château.

Le narrateur démontre qu'il a de la pitié pour les enfants pauvres qui demeurent dans les rues, il essaye de les aider, de leur faire une petite joie, pour qu'ils se sentent bien comme des enfants, même dans la condition sociale dans laquelle ils vivent: dans la mendicité, dans le manque de santé, d'éducation et d'alimentation. Le narrateur a eu l'expérience de faire cadeau à ces enfants pauvres et suggère la même expérience au lecteur.

Le narrateur nous fait savoir le comportement des enfants au moment où ils recèvent des joujoux que les individus généreux leurs offrent; ce comportement est

présenté, sinon pour tous, pour la majorité des enfants : « Vous verrez s'agrandir leurs yeux démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre; ils douteront de leur bonheur ».

Le narrateur construit une image des enfants comme s'ils étaient des animaux qui ne font pas confiance à ceux qui s'approchent d'eux. Là, il fait une comparaison; il compare les enfants aux chats : « Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme ». De la même façon que les chats se cachent pour profiter de ce que l'homme leur offrit, ces enfants se cachent après avoir reçu des joujoux. Les chats et les enfants, tous deux, se défient de la *bonté* de l'homme.

Le narrateur fait une comparaison entre la peau de l'enfant riche et celle de l'enfant pauvre : « Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté » Il évoque ici la différence d'origines.

L'enfant riche ne s'occupe que de son joujou, mais regarde de l'autre côté de la grille pour observer l'autre enfant, le pauvre, qui est sur la route avec son joujou, un rat vivant! Le narrateur le décrit : « [...] sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté ». Remarquons que le narrateur appelle l'enfant « un de ces marmots-parias », cela veut dire, un petit garçon hors caste, appelé en Inde *intouchable*. La beauté chez le petit enfant pauvre est cachée derrière la patine de la misère.

Le thème

Les deux espaces qui s'opposent l'un à l'autre et qui séparent les deux personnages mettent en évidence la différence de classe sociale qu'il y a entre eux: l'enfant qui est dans les limites d'un château, qui porte des vêtements beaux et qui a un joujou « splendide » est riche; l'enfant « sale » et mal habillé qui est sur la route, qui joue avec un joujou qui a été pris dans la rue est pauvre. Cet éloignement est marqué par la grille qui sépare les deux mondes distincts d'où sort chacun de ces deux enfants.

La richesse et la pauvreté qui demeurent dans des espaces très proches caractérisent la ville moderne. Ainsi, la différence de classe sociale devient un thème très cher à Baudelaire.

La forme

Ce poème présente une unité organique, malgré la rupture qu'il y a entre ses deux parties, car il s'agit d'une rupture linguistique, non de sens; de plus, ce poème est bref (formé de huit paragraphes) et très musical.

Cette musicalité est marquée ou par le parallélisme entre les sons des syllabes des mots, ou par la ressemblance entre le son des syllabes finales des mots, ou par la répétition des consonnes ou des voyelles. Il est certain qu'une phrase peut en présenter plus d'un cas.

Comme exemple de parallélisme entre les sons de toutes les syllabes de mots ou de phrases, nous avons: « remplissez vos poches » et « inventions à un sol » (deuxième paragraphe); « queue » et « sifflet » (deuxième paragraphe); « au pied des arbres » et « faites-en hommage » (deuxième paragraphe); « duquel » et « soleil » (troisième paragraphe); « son propre joujou » et « rare et inconnu » (septième paragraphe).

En ce qui concerne la ressemblance entre le son des syllabes finales des mots, nous avons comme exemple: « divertissement » et « amusements » (premier paragraphe); « telle » et « polichinelle », « douteront », « agripperont » et « s'enfuiront » (deuxième paragraphe); « beauté » et « carrossier » (sixième paragraphe).

À propos des répétitions, nous remarquons l'assonance de la lettre « d », d'abord dans le premier paragraphe: « donner », « idée », « divertissement », « d'amusements »; puis, dans le troisième paragraphe: « derrière », « d'un », « jardin » et « duquel ». Nous notons aussi l'allitération du son [e]: « sortirez », « décidée », « flâner », « remplissez », « cavalier », « rencontrerez », « verrez », « manger », « donné » et « se défier » (deuxième paragraphe). Pour finir, nous signalons le son [ε]: « gisait », « l'herbe », « frais », « couvert », « s'occupait » et « regardait ».

Une interprétation du poème

Publié le 24 septembre 1862 dans *La Presse*, « Le Joujou du pauvre » est formé d'extraits d'un essai que Baudelaire publie le 17 avril 1853 dans *Le Monde littéraire* sous le titre « Morale du joujou »¹⁷⁷.

¹⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. « Morale du joujou ». In. Idem, *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 581-587.

Comme Georges Blin l'affirme, « Morale du joujou » constitue un point de départ pour la composition de ce poème en prose. Mais qu'est-ce qu'il y a de différent entre ces deux textes? Pour construire ce poème, Baudelaire ne s'applique qu'à prendre des fragments de cet essai et à donner à ce dernier une unité harmonieuse¹⁷⁸.

Le titre de ce poème se réfère au rat vivant qui sert de joujou à l'enfant pauvre. Ce thème qui se rapporte à la pauvreté (ou à la différence de classe sociale) est pris dans le prosaïque, dans le quotidien, dans les rues. L'une des caractéristique du poème en prose est d'extraire le beau du prosaïque. Dans ce poème-ci, quel y serait le beau (ou le poétique)? Peut-être ce serait l'innocence de ces deux enfants de ne pas s'apercevoir de la classe sociale de l'un et de l'autre, ainsi l'enfant riche est ravi du joujou de l'enfant pauvre, car il l'examine « avidement comme un objet rare et inconnu »; il ne semble sentir aucune répugnance envers son semblable qui est de l'autre côté de la grille. Les deux personnages sentent une sympathie l'un vers l'autre, car ils « se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une *égale* blancheur ».

La proposition de remplir les poches de joujoux pour les distribuer aux enfants pauvres qui sont dans les rues, soit parce qu'ils y habitent, soit parce qu'ils y restent pendant toute la journée, est faite dans le cas où nous voudrions flâner dans les rues comme un poète flâneur. Walter Benjamin explique comment était le poète flâneur du XIXe siècle dans *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*¹⁷⁹. C'est une désignation donnée au poète qui est toujours dans la foule à l'observer et qu'y prend des sujets pour les traiter dans ses poèmes. Il doit mener une vie d'observateur de la foule et doit être toujours sur les avenues, dans les rues, sur les boulevards ou dans les galeries à examiner les gens.

Le narrateur du « Joujou du pauvre », comme un poète flâneur, perçoit des subtilités et des caractéristiques diverses dans les rues et les utilise dans ses poèmes: les comportements, les mœurs et les habitudes des usagers de la rue. Donc, ce narrateur expose cet espace marginalisé où la pauvreté est présente pour qui veut la voir. En fait, la grille qui sépare le château de la route correspond à une barrière symbolique qui dissocie ces deux mondes distincts.

XXVI « LES YEUX DES PAUVRES »

¹⁷⁸ BLIN, Georges. « Introduction ». (1948). In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, 2006, p. 24.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1^a ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

Le noyau narratif

Le narrateur parle à son amoureuse. Il lui explique pourquoi il la hait ce jour-là. Il lui rappelle un épisode qu'ils ont vécu auparavant: c'était un jour agréable, le couple était assis dans un café nouveau du coin d'un boulevard nouveau. Il profitait de la soirée et de l'endroit étonnamment charmant. Mais tandis que les amants étaient assis, ils furent surpris par les regards d'autres personnes. C'était une famille pauvre et mal vêtue: le père et ses deux enfants; tous les trois admiraient ce café. Le narrateur est touché par leurs regards et sent de l'affinité pour eux. Il a voulu lire dans les yeux de son amoureuse cette pitié qu'il sentait, cependant lorsqu'il tourne ses yeux vers les siens pour trouver la même pensée dans son âme, elle lui demande de prier le maître du café d'en éloigner les pauvres. Et voilà pourquoi il dit qu'il la hait. Il ajoute que la compréhension entre les personnes est difficile, même entre celles qui s'aiment¹⁸⁰.

La narration

Ce poème constitue une explication que le narrateur donne à son amoureuse de pourquoi il la hait ce jour-là. C'est elle qui veut le savoir, c'est donc une réponse à sa demande: « Ah! Vous voulez savoir pourquoi je vous hais aujourd'hui », dit le narrateur à sa bien-aimée.

Ce texte est à la première personne et est plutôt descriptif. Il n'a pas de dialogue, mais la voix de la jeune fille apparaît dans le poème en forme de discours direct, elle dit: 'Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! [...]'.

L'organisation du récit

Formé de sept paragraphes, ce poème peut être divisé en trois parties. La première est composée par le premier paragraphe. Dans celui-ci, le narrateur parle à la femme qu'il la hait en donnant des indices qu'il va lui expliquer le motif de sa haine. La deuxième partie correspond au souvenir du jour où se passe l'épisode raconté et à la

¹⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2006, p. 165-166.

description des scènes de ce jour-là, c'est à dire les cinq paragraphes internes. La troisième partie est constituée par le dernier paragraphe où le narrateur finit son explication et fait une réflexion à propos de la situation qui est rappelée.

Ces trois parties, par la relation temporelle qu'elles présentent les unes avec les autres, forment deux ensembles: le premier correspond aux deux paragraphes externes (le premier et le dernier); le second est composé de tous les paragraphes internes.

Le narrateur

Le narrateur est aussi un personnage, il participe à cette histoire, mais pas comme personnage protagoniste; c'est donc un narrateur homodiégétique.

Le narrateur ne donne pas d'informations sur lui-même; ni nom, ni âge, ni profession, mais le lecteur peut constater qu'il a une amoureuse, qu'il habite une grande ville et que les diversités de vie dans cette grande ville attire son attention: « Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux [...] ».

Il n'est pas omniscient, car il n'a pas pu lire la pensée de son amoureuse pour savoir ce qu'elle pensait de la famille pauvre; et son comportement le surprend.

Le temps

L'ordre du récit ne suit pas l'ordre chronologique des événements. Si l'on pense à l'ordre des événements, l'épisode raconté se passe, d'abord, du deuxième au cinquième paragraphes (premier événement), qui correspondent à une scène vécue et qui est rappelée maintenant, après, au premier paragraphe où le narrateur va commencer à expliquer pourquoi il hait son amoureuse, ensuite, au dernier paragraphe où il réfléchit à ce propos. Donc, le temps du récit est formé de présent et d'analepse. Les deux paragraphes externes constituent le temps présent, le moment où le narrateur raconte l'histoire. Les cinq paragraphes internes constituent l'analepse, l'histoire rappelée. Alors, l'ordre du temps du récit est présent – passé – présent.

En ce qui concerne le temps extradiégétique, il y a des indices du XIXe siècle: le boulevard et le café. Le boulevard nouveau parisien a été la plus surprenante innovation

du XIXe siècle et un point de départ décisif pour la modernisation de la capitale française¹⁸¹.

L'espace

L'épisode se passe dans la rue, dans un café neuf au coin d'un boulevard qui vient d'être construit. Il est possible de distinguer deux espaces: le premier correspond au café dans lequel le couple amoureux est assis; le second, c'est l'espace où la famille pauvre se trouve, sur le boulevard.

Le narrateur décrit le premier espace (le café) dans le troisième paragraphe: « [...] un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début [...] ».

Les personnages

Il y a cinq personnages dans cette pièce: le couple et les trois intégrants de la famille pauvre. Le narrateur et son amoureuse sont les personnages centraux du texte. Tous les deux font la première action d'aller s'asseoir dans le café. L'amoureux raconte cette histoire et réfléchit à propos, et l'amoureuse critique la famille pauvre.

Le narrateur ne décrit ni lui ni sa bien-aimée, il ne montre que leur enthousiasme l'un envers l'autre en ce qui concerne leur lien d'amour (« Nous nous étions bien promis que toutes nos pensées nous seraient communes à l'un et à l'autre, et que nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une [...] »).

Dans le quatrième paragraphe, la famille pauvre est décrite par le narrateur (« Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher »).

De plus, le narrateur décrit le regard des trois personnages de la famille d'yeux; chaque regard présente une particularité:

¹⁸¹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 145.

« Les yeux du père disaient: ‘Que c’est beau! que c’est beau! on dirait que tout l’or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs.’ – Les yeux du petit garçon: ‘Que c’est beau! que c’est beau! mais c’est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous.’ – Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu’une joie stupide et profonde ».

Le thème

Il y a une différence d’avis et de sentiment entre le narrateur et sa bien-aimée. Cette différence entre eux est dévoilée à partir d’une situation précise qui a lieu devant un café. Cette situation précise met en relief la différence sociale qu’il y a entre ce couple et la *famille d’yeux*. L’amoureuse présente un sentiment d’indifférence envers cette famille pauvre, ce qui dérange le narrateur.

Ainsi, je comprends que le thème de ce poème est la question sociale, ou, plus spécifiquement, la différence et l’indifférence. La différence, d’abord, entre les sentiments du couple et, après, entre la classe sociale du couple et de la famille pauvre; et le sentiment d’indifférence de l’amoureuse envers la famille d’yeux.

La forme

Ce poème vise à répondre à une demande d’explication que l’amoureuse fait au narrateur. Cette explication, qui forme tous les paragraphes internes (du deuxième au cinquième paragraphe) et quelques observations du narrateur, qui composent, entre autres, les paragraphes externes, constituent ce texte bref qui présente une unité organique de sens (le texte porte sur un seul sujet) et dans le domaine linguistique.

Sur la musicalité du poème, il présente des phrases qui sont très sonores et des phrases de ton très poétique. La phrase « toute l’histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie » (troisième paragraphe) est très sonore, surtout à cause des mots « mythologie » et « goinfrerie » qui ont des sons semblables, ainsi que la phrase « La chanson avait raison ce soir, relativement à moi » (sixième paragraphe).

De plus, nous y notons des mots qui présentent une ressemblance entre les sons des syllabes finales: le son [e]: « expliquer » et « rencontrer » (premier paragraphe); « passé » et « journée » (deuxième paragraphe); « chaussée » et « d’années » (quatrième paragraphe); le son [ã]: « tenant » et « portant » (quatrième paragraphe); le son [a] plus

[f]: « carafes » et « soif » (sixième paragraphe). En outre, les mots « être » et « faible » marquent un parallélisme entre les sons des syllabes.

Un autre aspect important à soulever est la répétition qui donne un ton poétique au poème, ce type de répétition qui commence une phrase dans la poésie est appelée anaphore. Cette figure de rhétorique paraît dans le cinquième paragraphe: « Les yeux du père disaient: ‘Que c’est beau! que c’est beau!’ on dirait que tout l’or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs.’ – Les yeux du petit garçon: ‘Que c’est beau! que c’est beau!’ mais c’est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous’ ».

Une interprétation du poème

D’après Marshall Berman, qui envisage la ville comme un milieu favorable à la poésie, les meilleurs écrits de Baudelaire dont les sujets sont plutôt parisiens sont ceux de la période où l’empereur Napoléon III et le préfet Haussmann reconstituaient la ville de Paris¹⁸².

L’espace où cette histoire du couple amoureux et de la famille pauvre se déroule est le boulevard. En ce sens, Berman signale que c’est la présence du boulevard qui fait de cet épisode une scène moderne¹⁸³. Le boulevard marque un sujet nouveau pour la poésie: le prosaïsme de la vie (la ville et son urbanisation). C’est une caractéristique du poème en prose de traiter de sujets du quotidien auxquels le poète en prose vise à donner un sens plus profond (poétique).

Ce poème marque aussi une époque. C’est pendant le Second Empire que Napoléon III et Haussmann font des projets de modernisation pour Paris et l’exécutent. Ils contruisent des avenues très larges et plantées de plusieurs arbres qui traversent toute la ville. La construction de ces boulevards a apporté quelques conséquences: à côté des grands boulevards, qui sortent du centre et arrivent aux quartiers distants, se trouvaient les quartier les plus pauvres et les plus obscurs de Paris. Les boulevards ont ouvert des espaces libres pour la circulation du peuple (de toutes les classes, coutumes et nationalités), ainsi la pauvreté qui se trouvait loin du centre, maintenant se promène sur

¹⁸² BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 143.

¹⁸³ *ibidem*, p. 145.

ces grandes avenues¹⁸⁴. Il est probable que la famille pauvre en soit sortie. Elle voulait aussi une place sous la forte lumière du centre, et puis, sous la lumière du café. Ainsi, la misère, qui avant était cachée dans les quartiers lointains, est maintenant un fait¹⁸⁵. La constructions des boulevards permet la formation d'une unification sociale apparente: tant les prospères que les pauvres peuplent les rues.

La présence des pauvres devant le couple fait une ombre sur la ville illuminée. Le nouveau café apporte un élément magique à l'amour des deux amoureux, mais la réalité crue, symbolisée par la présence des pauvres, vient les tirer de ce moment merveilleux. Pour eux, comme Berman l'affirme, le boulevard signifie un espace privé, pourtant public où ils peuvent se dédier à leur amour, aux gestes affectueux, mais sans être physiquement seuls¹⁸⁶. Les lumières du café et de la rue ne font qu'augmenter leur joie. Cette joie privée naît de la modernisation de l'espace urbain¹⁸⁷. Les trois personnages qui composent la famille pauvre, le père et ses enfants, ont la fonction d'apporter l'ennui à la joie vécue par le couple à ce moment-là. C'est un ennui social, très visible dans les grandes villes.

Ce poème présente d'abord un idéal de vie harmonieuse (l'amour et l'espace agréable), puis il tombe dans l'ennui (incompréhension et pauvreté). Ainsi, ce texte suit une tendance des écrits baudelairiens qui consiste à sortir de l'idéal et à tomber dans le spleen.

Comme Marshall Berman le souligne, il y a une opposition de sentiments et d'attitudes des personnages principaux (le narrateur et de la femme qu'il aime) envers la famille pauvre. C'est une réaction politique différente. Le narrateur a une position de la gauche libérale; il se sent mal en voyant cette famille qui contemple ce qu'elle ne peut pas avoir: la liberté de s'asseoir dans un café sans aucune honte. En revanche, son amante a des idées de droite, elle est conservatrice; elle voudrait que quelqu'un fasse chasser la famille pauvre. La distance qu'il y a entre ces deux personnes n'est pas seulement un problème de communication, mais aussi une opposition idéologique et politique¹⁸⁸.

¹⁸⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 146.

¹⁸⁵ *ibidem*, p. 149.

¹⁸⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 147.

¹⁸⁷ *ibidem*, p. 148.

¹⁸⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 149.

XLVII « MADEMOISELLE BISTOURI »

Le noyau narratif

Le narrateur rappelle un curieux épisode qu'il a vécu une fois. Il narre son arrivée dans un des faubourgs de Paris. Il ne dit pas ce qu'il y est allé faire, ni ce qu'il y cherchait. Il raconte que lorsqu'il y est arrivé, un bras s'est collé sous le sien. C'était une femme « robuste, aux yeux très ouverts » qui lui demande s'il est médecin, mais comme il ne l'est pas, il répond non. Elle ne lui fait pas confiance et croit qu'il est médecin. Ce narrateur avoue être un amant du mystère et accepte l'invitation de la « grande fille » d'aller chez elle. Là-bas, elle montre des photographies de quelques médecins connus du narrateur et n'a pas de doute que ce dernier est médecin. Surpris par l'obsession de cette femme, après avoir connu son désir de recevoir à la maison un médecin en trousse et « avec un peu de sang dessus », il la trouve bizarre et prie Dieu en faveur des fous¹⁸⁹.

La narration

La narration est à la première personne. Elle est formée de la voix du narrateur et aussi de la voix de la femme, rapportée par le narrateur en discours direct. Comme cet épisode est composé de l'interaction entre ces deux personnages, la plupart du texte est composée de dialogue.

L'organisation du récit

Formé de vingt-sept paragraphes, ce poème peut être divisé en trois parties. La première (les paragraphes 1 à 4) correspond à la rencontre du narrateur et de la femme, la deuxième partie (les paragraphes 5 à 26), c'est la conversation des personnages dans la maison de la femme, la troisième partie correspond à la réflexion du narrateur à propos de l'expérience qu'il vient de vivre et à sa prière en faveur des fous (paragraphe 27).

¹⁸⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petis poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2006, p. 216-219.

Le narrateur

Le narrateur est homodiégétique, car il narre son expérience vécue, mais son objet d'observation est un autre personnage, à savoir mademoiselle Bistouri.

Le temps

Au moment où le narrateur débute son histoire, il fait usage de verbes au passé simple et à l'imparfait:

« Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se colait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille: 'Vous êtes médecin, monsieur?' »
 « Je regardai; c'était une grande fille, robuste, aux yeux ouverts [...] »

À partir de l'observation de ces premières lignes du texte qui introduisent le noyau narratif, nous remarquons que ce poème constitue un épisode qui est raconté au passé.

Toutefois, il y a deux extraits qui se passent au moment présent. Le premier est l'explication du narrateur à propos de sa passion pour le mystère et le premier moment où le narrateur se trouve à la maison de la femme (paragraphe 4 et 5: « J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller »; « J'omets la description du taudis; on peut la trouver dans plusieurs vieux poètes français bien connus »). Le second extrait qui se passe au moment présent correspond au dernier paragraphe, où le narrateur réfléchit sur la situation qu'il vient de vivre:

« Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? [...] Ô Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu *ne pas se faire*? »

Le temps de l'histoire peut être calculé en accord avec la durée de la conversation des personnages (deux ou trois heures).

Il y a des indices du XIXe siècle dans ce poème, comme le gaz (« [...] à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz [...] »), la photographie (« Et elle déploya en éventail une masse d'images photographiques, représentant des physionomies beaucoup plus jeunes ») et la désignation « grande ville » (dernier paragraphe), car tous les trois paraissent au XIXe siècle.

L'espace

J'identifie deux espaces dans la diégèse. Le premier est la rue, plus spécifiquement le faubourg, où la femme obsessionnelle vient à la rencontre du narrateur. Celui-ci ne nomme pas ce faubourg (« Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg [...] »). Le second espace est la maison de Mlle Bistouri où se passe la plus grande partie de la scène.

Les personnages

Le narrateur et la femme sont les deux seuls personnages du récit. Ces personnages ne disent pas leur nom ni ne donnent des informations sur leur vie. Il faut observer leurs attitudes pour les connaître un peu.

Le lecteur peut percevoir que le narrateur est curieux, car il accepte de connaître le foyer de Mlle Bistouri pour comprendre son intérêt pour lui et pour comprendre son obsession pour les médecins (« J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller »). Toujours sur le narrateur, il a le goût de l'horreur (« vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur [...] »).

L'obsession de la femme est perçue d'abord par son comportement – elle a la certitude que le narrateur-personnage est médecin et elle croit qu'elle le connaît – puis, par sa maison où il y a des portraits de médecins fixés aux murs: « [...] deux ou trois portraits de docteurs célèbres étaient suspendus aux murs ».

Mlle Bistouri est envisagée par le narrateur comme un monstre innocent (« La vie fourmille de monstres innocents »), car elle symbolise les personnes bizarres qu'on peut trouver dans la grande ville.

Dans le poème, il y a des personnages dont les noms le narrateur évite de citer, car il me semble que ce sont des médecins célèbres à l'époque. Il les nomme « L », « X », « Z », « K », « W ».

Le thème

Le thème central de ce poème se rapporte à l'insolite qu'on trouve dans les rues. Le narrateur, après avoir raconté l'épisode où il a fait connaissance de la femme obsessive, fait une affirmation en guise de conclusion: « Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville quand on sait se promener et regarder? ». Ici, le bizarre est trouvé dans le faubourg, chez Mlle Bistouri, femme obsessive pour les médecins.

La forme

La ressemblance des sons dans la même phrase et l'assonance marquent la sonorité de ce poème.

Dans le premier paragraphe, je remarque l'assonance des sons [u] et [ã] qui y font la musicalité: « doucement » et « sous le mien »; de même, dans le deuxième paragraphe, le son [e]: « fardée » et « bonnet ». Dans le troisième paragraphe, de plus des mots dont les sons sont semblables (dans ce cas à cause de la ressemblance de la dernière syllabe: « farceur » et « plusieurs »), il y a des phrases dans lesquelles les sons de voyelles ([e] et [w]) et de consonne ([v]) se répètent: « Venez chez moi. Vous serez bien content de moi, allez! – Sans doute, j'irai vous voir [...] ». Dans le quatrième paragraphe, le son [e] marque l'assonance: « débrouiller » et « inespérée ». Dans le cinquième paragraphe, le son [y]: « connus », « aperçu » et « murs ». Dans le sixième: le son [ɛ]: « à l'aise » et « jeunesse »; le son [ã]: « blancs » et « longtemps »; le son [e]: « couper », « tailler » et « rogner »; le son [ɔ]: « éponges » et « montre ». Dans le douzième, le son [e]: « papiers », « lithographiés », « étalée » et « années ». Dans le paragraphe numéro seize, une phrase présente une ressemblance de sonorité: « 'Attends un peu, dit-elle; – ça, c'est les internes [...]' ».

Dans le paragraphe vingt-quatre, deux phrases sont très musicales: la première phrase présente la répétition des sons [ã], [w], [a], [ɛ] et des son [v] et [ʒ] (« 'Viens me voir, viens me voir souvent. Et avec moi, ne te gêne pas; je n'ai pas besoin d'argent' »); la seconde suit un rythme juste: « je ne le lui ai pas dit tout crûment; j'avais si peur de

l'humilier, ce cher enfant! ». Toujours dans ce paragraphe, nous notons les mots « dérangés » et « cheminée » qui s'accordent en sons ([e]). Dans le paragraphe vingt-six: « occasion » et « passion » ([ɔ̃]). Au dernier paragraphe: « Liberté » et « pardonnez » ([e]), « l'horreur » et « cœur » ([œ]).

Il faut dire que c'est surtout le son /a/ qui baigne ce poème, comme on peut remarquer dans les paragraphes trois, vingt-deux et vingt-quatre.

Une interprétation du poème

Comme l'une des caractéristiques du poème en prose, « Mademoiselle Bistouri » présente un noyau narratif qui est extrait du quotidien, c'est-à-dire que cet épisode appartient au prosaïque d'une vie dans la ville où circule tous les types de personnes.

Baudelaire a voulu y exhiber une situation intéressante qui se passe au quotidien; il l'examine comme un bon observateur (« Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? »). Le narrateur, comme un poète flâneur, observe les événements dans la rue et le comportement des citadins; il est très curieux, car il affirme qu'il « aime passionnément le mystère » afin de le débouiller. De même, le narrateur atteste qu'il a « le goût de l'horreur ». Ces deux inclinations du narrateur permettent que ce poème soit considéré comme un poème en prose par son sujet, étant donné que le poème en prose tend à porter sur les choses quotidiennes. Outre que c'est un trait des écrits de Baudelaire de se pencher sur l'insolite. Le prosaïsme de la vie y est exposé ostensiblement. La forme de ce poème confirme l'intention de composer un poème en prose, car outre le sujet, ce poème présente une unité organique, de la brièveté et de la musicalité.

D'après Michel Condé, dans « Genèse de la ville imaginaire. Paris au XVIIIe et au XIXe siècle », Baudelaire se penche sur les « signes symboles » qu'il trouve dans la surface des personnes et des choses dans les rues afin d'en extraire une « profondeur inaperçue ». Comme Condé l'affirme, ces signes sont « visibles et lisibles seulement par quelques-uns et notamment par le poète ». Mlle Bistouri constitue l'un de ces signes symboles qui, une fois observé par un individu curieux (le narrateur, symbole du poète), se fait découvrir¹⁹⁰.

¹⁹⁰ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIIIe et au XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 28.

Comme dans les autres poèmes qui ont été analysés, dans « Mademoiselle Bistouri », le narrateur présente un épisode qu'il examine où il signale le problème (dans ce cas, l'obsession de la femme et les fous en général) et où il ne donne pas de solution. Il ne fait que prier Dieu en faveur des fous.

Il y a des marques intéressantes sur le fonctionnement de la mémoire dans ce poème. D'abord, nous pouvons noter chez les deux personnages le souvenir et l'oubli. Comme l'affirme James Olney dans « Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía », la mémoire est un phénomène double de deux facultés contraires, celle de se rappeler et celle d'oublier¹⁹¹. Nous ne trouvons pas de traits d'oubli chez le narrateur, mais il semble connaître cette possibilité, il dit: « [...] autant que je peux me souvenir [...] ». Chez Mlle Bistouri, j'identifie le trait d'oubli, le narrateur lui demande si elle se souvient de l'époque et de la circonstance où elle a commencé à présenter l'obsession pour les médecins et elle répond qu'elle ne sait pas et qu'elle ne se souvient pas.

Puis, je remarque un type de tromperie qui peut toucher la mémoire. D'après Paul Ricœur dans « Mémoire et imagination », la mémoire n'est pas fiable¹⁹². Le personnage obsessif est une preuve de cette constatation. Elle croit connaître le narrateur et elle en est sûre. De plus, elle rappelle un épisode de l'époque où le narrateur était étudiant en médecine (un cours qu'il n'a jamais suivi). Sa mémoire et sa perception ne sont pas fiables, malgré son affirmation: « Je ne m'y trompe guère ». Elle a une obsession par les médecins et semble les reconnaître dans l'image de diverses personnes.

XLIX « ASSOMMONS LES PAUVRES »

Le noyau narratif

Après avoir passé quinze jours à lire des livres qui portent sur « l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures », le narrateur entre dans un état d'esprit proche de la stupidité et a une idée obscure qui est engendrée par cette lecture.

Il part vers un cabaret où, à l'entrée, se trouve un mendiant qui lui tend son chapeau. Le Démon du narrateur, celui de l'action et du combat, lui affirme que ce

¹⁹¹ OLNEY, James. "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". Trad. Ana M. Dotras. *Suplementos Anthropos*, Barcelona, 29, p. 34-37.

¹⁹² RICŒUR, Paul. « Mémoire et imagination ». In: Idem, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1996, p. 5-66.

pauvre est un égal des autres et qu'il ne doit pas vivre dans la misère. Le narrateur, dans la tentative de l'aider, bat le mendiant jusqu'à éveiller en lui la haine et le courage de réagir.

Après ce combat, où le mendiant bat le narrateur, ce dernier lui demande d'accepter sa théorie et de l'appliquer aux autres mendiants quand ils demanderont l'aumône¹⁹³.

La narration

La narration est à la première personne (« [...] je m'étais confiné dans ma chambre [...] ») et n'a pas de dialogue.

L'organisation du récit

Formé de douze paragraphes, ce poème peut être divisé en deux parties: la première partie correspond à la période où le narrateur raconte avoir lu des livres (les deux premiers paragraphes); la seconde partie constitue l'épisode où le narrateur voit le mendiant, le bat et lui demande d'exécuter sa théorie (les dix paragraphes suivants).

Le narrateur

Le narrateur participe à l'histoire comme personnage principal; c'est donc un narrateur autodiégétique.

La lecture du poème montre que le narrateur est un homme commun, lecteur de livres, critique de la société et de lui-même.

Le temps

Le temps de la narration est formé de deux types de passé (le passé et un passé plus distant) et du présent.

¹⁹³ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petis poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2006, p. 222-224.

La lecture des livres commence quinze jours avant l'épisode rapporté (« Pendant quinze jours [...] je m'étais entouré des livres à la mode [...] »). Ainsi, l'épisode où le narrateur sort de sa maison vers le cabaret se passe au seizième jour.

Cet épisode raconté est chronologique, car il obéit à une séquence de temps selon la séquence des faits racontés. J'identifie quelques adverbes de temps qui donnent cette séquence à la scène: « immédiatement », « ensuite », « tout à coup ».

Le narrateur fait cinq commentaires au présent, c'est à dire au moment où il raconte l'histoire. J'énumère maintenant ces commentaires: premier: « On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité » (premier paragraphe); deuxième commentaire: « Car le goût passionné des mauvaises lectures engendre un besoin proportionnel du grand air et des rafraîchissants » (troisième paragraphe); troisième commentaire: « Puisque Socrate avait son bon Démon, [...] un Démon de combat » (cinquième paragraphe); quatrième commentaire: « Je dois avouer que j'avais préalablement inspecté [...] hors de la portée de tout agent de police » (huitième paragraphe); cinquième commentaire: « Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie » (dixième paragraphe).

Ce poème marque une époque; il cite un établissement très important pour la société et pour l'art au XIXe siècle: le cabaret¹⁹⁴.

L'espace

Dans ce poème j'identifie deux espaces: le premier, le foyer, ou même la chambre du narrateur où il est lorsqu'il lit des livres (« [...] je m'étais confiné dans ma chambre [...] ») et, le second, la rue, plus spécifiquement l'entrée du cabaret (« Comme j'allais entrer dans un cabaret [...] »).

Les personnages

Les personnages ne sont que trois: le narrateur (comme personnage protagoniste), le mendiant et le bon Démon qui chuchote à l'oreille du narrateur.

Le narrateur affirme que, après avoir passé quinze jours à lire les livres, il arrive à un état proche de la stupidité (« On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité »). Sans cette lecture, il n'aurait pas

¹⁹⁴ Sur les cabarets, je dédie une souspartie dans le chapitre prochain.

l'idée d'essayer de créer une théorie et de la mettre en pratique. Ce n'est qu'après cette lecture que les idées viennent. D'abord, il ne la révèle pas, mais il dit que cela est supérieur à la politesse féminine. Cependant, il ajoute que cette idée est encore vague, c'est l'idée d'une idée qu'il aura après. L'idée prend forme lorsqu'il voit le mendiant lui tendre son chapeau, mais cela avec l'aide de son « bon Démon » qui lui chuchote un conseil (« Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir »). Comme le narrateur pense que le mendiant est digne de réagir devant sa vie médiocre, il a le désir de l'aider et persiste dans l'idée radicale de le battre.

Le mendiant, comme tous ceux que nous voyons dans la rue, n'a pas d'identité. Le narrateur ne lui attribue pas d'histoire. C'est un pauvre mendiant quelconque.

Le bon Démon, ou bon Ange, qui a comme fonction de persuader le personnage principal à exécuter une théorie est comparé avec le bon Démon de Socrate; le narrateur signale la différence entre le Démon de Socrate et le sien:

« Il existe cette différence entre le Démon de Socrate et le mien, que celui de Socrate ne se manifestait à lui que pour défendre, avertir, empêcher, et que le mien daigne conseiller, suggérer, persuader. Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon de l'action, un Démon de combat. »

Le thème

Le narrateur est influencé par la lecture de livres qui portent sur le comportement des individus. Lorsqu'il va au cabaret et croise le mendiant, il se révolte contre la pauvreté et le manque d'espoir de ce dernier, il le bat pour tenter d'éveiller en lui l'honneur.

Ce petit résumé du noyau narratif qui met en relief les trois actions du narrateur (la lecture des livres, l'allée au cabaret et la violence contre le mendiant) montre que le thème central de ce poème se concentre sur la question sociale; surtout si on se demande pourquoi le narrateur bat le mendiant – il bat le mendiant parce qu'il l'envisage comme « l'égal d'un autre » et « digne de la liberté ».

La forme

« Assommons les pauvres » présente une musicalité qui est formée de mots qui ont des sons semblables, des phrases de sonorité équivalentes et l'assonance. Un extrait qui est très musical est à la fin du premier paragraphe, car il marque l'assonance des sons [e], [a], [ã]: « [...] de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. – On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité ».

Dans le deuxième paragraphe, il y a deux mots qui présentent le son [ɛ]: « sentais » et « intellect »; et deux mots dont le son se ressemblent: le son [œ]: « supérieure » et le son [ɛ]: « dictionnaire ». Dans le huitième paragraphe, trois mots ont une sonorité qui se ressemblent: le sons [ã]: « Immédiatement », « mendiant » et « dents »; de plus, le son [e]: « vérifié » et « portée ». Dans ce même paragraphe, le son [ɛ] se répète plusieurs fois: « cassai », « sentais », saisis », « l'empoignai », « tête », « j'avais », « déserte » et « trouvais ».

Dans le neuvième paragraphe, la phrase « je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers [...] » est très musicale (il y a l'assonance du [i] et du [e]). Dans le dixième paragraphe, le son [a] se répète plusieurs fois: « miracle », « sa », « machine », « détraqué », « regard », « jeta », « moi », « pocha », « cassa », « avec », « d'arbre » et « plâtre ».

Une interprétation du poème

Ce poème présente deux images prosaïques: d'abord, celle du narrateur qui lit des livres dans sa chambre (des livres qui sont à la mode), puis, celle du mendiant qui demande l'aumône devant l'entrée d'un cabaret.

Ces deux événements du quotidien sont traités nettement comme ils se passent dans la vie réelle – les livres à la mode sont lus par plusieurs personnes et sont aussi critiqués par beaucoup de gens; les mendiants sont vus dans les rues tous les jours dans l'attente de la pitié des autres citoyens pour leur donner du pain. C'est l'une des caractéristiques du poème en prose de traiter de la réalité crue.

Si je me penche sur le titre de ce poème, je me demande: pourquoi faut-il *assommer les pauvres*? Cette action n'est qu'une conséquence de la lecture des livres illusionnistes ou y a-t-il une autre explication plus concrète? Dans un texte de Gretchen

van Slyke intitulé « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? »¹⁹⁵, on trouve une analyse plus détaillée de ce poème en ce qui concerne le fait d'assommer les pauvres. Pourquoi les assommer? Pour répondre à cette question, Slyke présente un abrégé historique des positions politico-sociales de Baudelaire pendant la Seconde République et le Second Empire.

Slyke affirme que pendant la Seconde République, Baudelaire (qui s'est engagé dans les questions politiques en 1848) et Proudhon¹⁹⁶ dénoncent la distance qu'il y a entre le gouvernement (qui est bourgeois) et le peuple. Le peuple travailleur exige un Ministère du travail pour la constitution des droits du travail, car, à ce moment-là, outre les problèmes sur les droits du travail, le chômage accroît de plus en plus. Mais qu'est-ce qu'il faut faire pour conquérir un droit qui est légitime des individus, comme le pain et le travail? Il y a ceux qui pensent que les révoltes publiques sont les seuls moyens d'y arriver.

D'après cet article de Slyke, tant Baudelaire que Proudhon sont contre la violence, de plus contre les insurrections qui ont lieu en juin et en juillet 1848. Baudelaire accuse le gouvernement d'être le responsable de ces conflits; d'après lui, le gouvernement est criminel, incapable, et il ne fait qu'un « républicanisme de théâtre »¹⁹⁷. Slyke cite un écrit où Baudelaire appelle le gouvernement criminel envers le peuple:

« Combien sont coupables, ceux qui, ayant entre leurs mains le magnifique instrument de la bonne volonté politique, ont si maladroitement ébréché l'outil! Combien sont criminels, ceux au-devant de qui la confiance est venue, et qui l'ont chargée en défiance! Ne fût-ce qu'inintelligence, il est un fait admis aujourd'hui en politique, c'est que l'incapacité vaut crime ».¹⁹⁸

Dès 1848, Baudelaire cite Proudhon dans ses articles journalistiques, toutefois en 1864, ce dernier n'est plus mentionné. Selon Slyke, ce silence se doit à l'éloignement de

¹⁹⁵ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45. pp. 57-77.

Disponible le 7 février 2012: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1984_num_14_45_4702

¹⁹⁶ Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) était un philosophe, journaliste, économiste et sociologue français.

¹⁹⁷ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45. pp. 67.

¹⁹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 1061.

Baudelaire du monde politique; il se dit « dépolitiqué » dans une lettre qu'il écrit à Ancelle en 1852¹⁹⁹. Mais pourquoi cette rupture subite avec la politique? Slyke signale que le motif de cet éloignement est, dans une vision plus générale, le coup d'état du 2 décembre 1851; mais ce qui a surtout dérangé notre poète était d'abord les manœuvres de Napoléon pour prendre le pouvoir, puis l'écrasement de l'idée d'une révolution sociale. Outre que Baudelaire et Proudhon ne croient pas aux révolutions politiques pleines de violence et de victimes, ils sont pour une révolution sociale, une révolution dans les mœurs du peuple. En ce sens, Baudelaire dénonce les mœurs de la société de ne pas réclamer ses droits, et critique « la complaisance des individus et des groupes qui se contentent des avantages accordés à leurs intérêts particuliers, et leur aveuglement pour la portée générale de telles actions »²⁰⁰.

Slyke atteste que Baudelaire, même pendant ce silence par rapport aux événements politiques, n'était pas totalement distant de la politique; notre poète affirme dans une lettre à Nadar (1859) qu'il s'intéresse à cette question (« Je me suis vingt fois persuadé que je ne m'intéressais plus à la politique, et à chaque question grave, je suis repris de curiosité et de passion »²⁰¹).

D'après Slyke, Baudelaire définit sa conception de la révolution dans un pamphlet qu'il publie vers 1864-1866 intitulé « Pauvre Belgique ». Il y affirme que la Belgique est une caricature des sottises françaises dans le domaine politique et que « les institutions dérivent des mœurs »²⁰² de la société. Slyke paraphrase très bien Baudelaire lorsqu'il explique que les mœurs, à ce moment-là (tant en France qu'en Belgique), sont dominées

« par l'égoïsme et l'adoration aveugle de l'autorité. Par conséquent, la constitution politique de la nation, dont le but serait de substituer à la tyrannie des instincts le droit révolutionnaire, devient une invention superflue qui sert tout au plus à marquer l'asservissement inconscient des citoyens ».²⁰³

¹⁹⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Ed. Claude Pichois, 2 vol., Pléiade, 1973, p. 188.

²⁰⁰ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45. p. 70.

²⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Ed. Claude Pichois, 2 vol., Pléiade, 1973, p. 578.

²⁰² ibidem, p. 864.

²⁰³ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45. p. 72.

Toujours d'après Slyke, tant Baudelaire que Proudhon attestent que la constitution n'a pas d'importance, elle n'est que papier; en ce sens, Baudelaire ajoute que les mœurs, c'est tout. Ainsi, il ambitionne qu'il y ait une harmonie entre la constitution sociale (les mœurs du peuple révolutionnées, c'est à dire une conscience politique) et la constitution politique (qui ne peut pas se distancier du peuple).

Baudelaire réclame de la conscience de la part du peuple, car il envisage la société comme incapable même de participer au suffrage universel à cause de leur manque d'instruction. Comme Slyke le signale, ce manque d'instruction joint au suffrage universel engendrent ce que Baudelaire appelle *zoocratie* qui correspond, d'après Slyke, à la « domination des intérêts industriels et la confusion voulue entre le progrès social et les avances technologiques »²⁰⁴. De plus, la partie spirituelle de l'homme y est laissée de côté à cause de l'intérêt général de progrès qui est lié à l'industrie. Slyke cite un extrait des *Fusées* où Baudelaire affirme:

« Le mécanique nous aura tellement américanisées, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. »²⁰⁵

Slyke affirme que Baudelaire ne peut pas comprendre pourquoi des conspirateurs emploient la violence au service de la révolution et pourquoi la lutte des classes demande du sang humain. En fait, la société n'est pas apte à un processus de révolution (nous n'évoquons pas ici les révolutions sanglantes, mais une révolution sociale) qui transforme les mœurs des individus pour que ceux-ci réclament leurs droits légitimes.

Composé en Belgique, en 1864, à l'époque où « Pauvre Belgique » a été publiée, « Assomons les pauvres » est une démonstration du processus révolutionnaire. Lorsque le narrateur rencontre un mendiant à l'entrée du cabaret, il se voit d'abord devant un problème de question sociale, après il se voit devant un individu qui vit dans l'attente de la charité de la bourgeoisie et qui ne lutte pas pour ses droits. Pour attaquer son semblable, le narrateur s'inspire des livres qu'il avait lu, ceux qui offrent des réponses simples à des problèmes graves; ce type de livre symbolise le gouvernement

²⁰⁴ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45, p. 73.

²⁰⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Ed. Claude Pichois, 2 vol., Pléiade, 1973, p. 665-666.

qui donne des solutions utopiques pour le peuple qui éprouve une réalité assez cruelle. Ainsi, « si les mœurs populaires ne sont pas révolutionnaires, il faut donc les révolutionner »²⁰⁶; le narrateur lui-même donne cet avertissement au mendiant en le battant afin d'éveiller en lui la révolte et le désir d'exiger ses droits.

Cette démonstration de processus de révolution sociale que le narrateur nomme *philosophique* ne s'éloigne pas d'une idée proudhonienne qui consiste, selon Slyke, à recommander « le mutualisme dans une classe ouvrière devenue enfin consciente des ses propres intérêts de classe »²⁰⁷. Pour finir, Slyke informe que le manuscrit de ce poème s'achève sur la phrase qui suit: « Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon? »; ce qui atteste le fort lien entre Baudelaire et Proudhon en ce qui touche la question sociale.

²⁰⁶ SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In. *Romantisme*, 1984, n° 45. p. 74-75.

²⁰⁷ *ibidem*, 75.

CHAPITRE 6

PARIS DANS *LE SPLEEN DE PARIS*

Dans cette étape de notre étude concise sur *Le Spleen de Paris*, je me penche sur l'un des thèmes de cet ouvrage qui est souvent mis en évidence par les critiques littéraires: la présence de traits du Paris du XIX^e siècle dans ces poèmes.

Suzanne Bernard affirme que les signes parisiens ne sont pas trouvés dans tous les poèmes et je peux ajouter qu'ils ne touchent pas la moitié du recueil. Toutefois, cette marque est très importante et doit être signalée, car la ville et les citoyens constituent un sujet neuf qui permet aux poèmes en prose de servir de documents qui témoignent sur cette époque-là qui présentent des traits d'un moment historique et cela est mis en œuvre dans un genre nouveau.

Avant de signaler les attributs du Paris du XIX^e siècle dans quelques poèmes en prose du *Spleen de Paris*, je présente, pour commencer, le contexte historique, plutôt politique, du XIX^e siècle, du Premier au Second Empire; puis, je me concentre sur des aspects historiques qui font de Paris et des Parisiens un thème nouveau pour la littérature; ensuite, je me penche sur les faits les plus importants qui concernent Paris du Premier et Second Empire, surtout ceux sociaux et ceux urbains. Après, je passe, enfin, aux traits proprement dits de la grande ville dans quelques poèmes de ce recueil.

LE CONTEXTE HISTORIQUE DU XIX^e SIÈCLE: DU PREMIER AU SECOND EMPIRE

Le premier empire naît en France le 18 mai 1804. Yan Combeau, dans *Histoire de Paris*, affirme que, sous le contrôle de Napoléon 1^{er}, la France voit une succession de conflits²⁰⁸, comme les cinq coalitions²⁰⁹ qui, selon Olivier Béguin, dans *Fenêtre sur la*

²⁰⁸ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006, p. 53-56.

²⁰⁹ Alliance des puissances européennes contre la France.

littérature française et francophone, ont eu lieu au cours des dix ans d'empire: les coalitions de 1805, de 1806, de 1809, de 1813 et encore de 1815 (celle-ci se passe pendant la Restauration)²¹⁰.

En avril 1814, après l'abdication de Napoléon 1^{er}, la Restauration est établie en France. La France vit sous le règne de Louis XVIII (de 1814 à 1815 et de 1815 à 1824) et Charles X (de 1824 à 1830). Comme Béguin l'affirme, cette période est marquée par la politique de modération et de reconstruction. La Restauration a été interrompue une fois, justement par la reprise du pouvoir de Napoléon 1^{er} qui n'a duré que cent jours²¹¹. Comme Combeau l'explique, le mouvement contre la Restauration (contre le roi qui voudrait régner « sans le concours des Chambres »²¹²) se fait à Paris; la révolte devient de plus en plus intense et s'enflamme en 1830²¹³.

Les 27, 28 et 29 juillet 1830 sont connus comme les journées révolutionnaires où le peuple parisien se révolte contre le roi (les trois « glorieuses », comme Béguin les nomme²¹⁴) et Charles X quitte la France. La monarchie de Juillet est établie avec le roi Louis Philippe 1^{er}, en 1830. Cette période, toujours selon Béguin, est marquée par la politique d'expansion, mais aussi par l'agitation populaire, par l'opposition des légitimistes, des bonapartistes, des républicains, par le chômage et par les émeutes. Paris voit le développement de courants de rénovation sociale à cette période-là²¹⁵. Le gouvernement refuse les réformes; ainsi, d'après Combeau, une crise politique (et financière aussi) a engendré la Révolution de février 1848 et la chute du roi Louis-Philippe²¹⁶.

Le 24 février 1848, la IIe République est proclamée où Louis-Antoine Garnier-Pagès devient maire de Paris, comme Combeau le signale²¹⁷. Ce régime politique ne dure que quatre ans et est marqué, d'après Béguin, par les nouvelles lois, comme la liberté de la presse et l'abolition de la peine de mort en matière politique²¹⁸.

²¹⁰ BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, p. 125.

²¹¹ *ibidem*, p. 125.

²¹² BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, p. 125.

²¹³ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006, p. 58.

²¹⁴ BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, p. 125.

²¹⁵ *ibidem*, p. 126.

²¹⁶ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006, p. 60-61.

²¹⁷ *ibidem*, p. 61

²¹⁸ BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, p. 126.

En décembre 1852, toujours d'après Béguin, Louis-Napoléon, qui prend le nom de Napoléon III, est proclamé empereur, après un plébiscite. Le Second Empire dure dix-huit ans (de 1852 à 1870). En 1869-1870, l'empire est transformé en monarchie constitutionnelle et, en 1870, la guerre franco-prussienne a lieu²¹⁹.

Le cours des soixante-cinq années qui sont entre le début du Premier Empire et la fin du Second Empire est caractérisé par « l'esprit révolutionnaire »²²⁰ de la capitale française et par « l'élan du mouvement romantique »²²¹.

Après avoir présenté le contexte politico-social de l'époque de Baudelaire, lequel présente la floraison poétique à partir de 1840 (sous la monarchie de Juillet, la IIe République et le Second Empire), je me concentre sur les aspects qui ont permis que Paris devenait un sujet littéraire au XVIIIe siècle, mais surtout au XIXe siècle.

PARIS DANS LA LITTÉRATURE

Le développement des grandes villes devient un nouveau thème pour la littérature et pour les études philosophiques et anthropologiques. Le processus d'industrialisation, l'urbanisation, le mouvement des ouvriers dans les rues des capitales attirent l'attention des poètes et des écrivains du XVIIIe et XIXe siècles.

Engels, dans *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre* (1845), qui est écrite à l'époque de Baudelaire, décrit comment était la société dans les grandes villes. L'auteur y montre la décadence de l'homme dans la métropole anglaise:

« Ces centaines de milliers de personnes, de tout état et de toutes classes, qui se pressent et se bousculent, ne sont-elles pas *toutes* des hommes possédant les mêmes qualités et capacités et le même intérêt dans la quête du bonheur? [...] ces gens se croisent en courant, comme s'ils n'avaient rien de commun, rien à faire ensemble, et pourtant la seule convention entre eux est l'accord tacite selon lequel chacun tient sur le trottoir sa droite, afin que les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle [...]. Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, ils ne se manifestent nulle part avec

²¹⁹ BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, 126.

²²⁰ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006, p. 59.

²²¹ *ibidem*, 57.

une impudence, une assurance si totales qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville. »²²²

Dans ce texte, Engels précise la situation de la société anglaise de la moitié du XIXe siècle. Au début de ce petit fragment, il évoque la foule: « Ces centaines de milliers de personnes, de tout état et de toutes classes, qui se pressent et se bousculent ». La foule est un élément très représentatif des grandes villes du XIXe siècle; elle y est souvent présente. Ensuite, Engels met en évidence le comportement des personnes dans la foule: « ces gens se croisent en courant, comme s'ils n'avaient rien de commun »; ce comportement de distanciation entre les individus dans la rue caractérise une époque où la rue n'est plus envisagée seulement comme un lieu de promenade, mais aussi de travail, de commerce et de passage (de la maison à l'industrie et vice-versa) par où les citoyens passent et montrent être fermés dans leurs propres intérêts. Puis, Engels fait un commentaire général sur cette société: il appelle « égoïsme » l'isolement des individus et ajoute que ce comportement égoïste est le « principe fondamental de la société actuelle ».

C'est exactement cette société que les poètes du XVIIIe et XIXe siècles évoquent dans leurs œuvres; c'est à partir de ce type d'image, comme la dernière qui est exposée par Engels, qu'ils forment leurs thèmes et en font des réflexions. Les personnages des poèmes du *Spleen de Paris* appartiennent à cette nouvelle société, quoique le développement industriel et urbain de Paris soit en retard par rapport à celui de Londres.

Cette description qui est faite par Engels présente un portrait plutôt général du peuple anglais dans la grande ville, car il observe, dans la foule, les personnes de « tout état et de toutes classes ». Émile Zola²²³, par contre, montre une situation plus spécifique dans *L'Assommoir* (1877) où la foule n'est pas composée de tous les types de personnes, mais de travailleurs, d'ouvriers et de leur famille. L'épisode ci-dessous se passe à Paris, dans un « territoire » ouvrier où les deux personnages, Gervaise et Coupeau, sont assis dans un « assommoir »:

²²² ENGELS, Friedrich. « Les grandes Villes ». In. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre. D'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*. Trad. Gilbert Badia et Jean Frédéric. Paris: Editions sociales, 1960.

²²³ Émile Zola (1840 - 1902), écrivain français engagé dans le mouvement naturaliste, plutôt « expérimental », qui peint la société française sous le Second Empire. Il écrit une série romanesque contenant vingt volumes, dont le premier est intitulé *L'Assommoir*.

« Trois semaines plus tard, vers onze heures et demie, un jour de beau soleil, Gervaise et Coupeau, l'ouvrier zingueur, mangeaient ensemble une prune, à l'Assommoir du père Colombe [...].

L'Assommoir du père Colombe se trouvait au coin de la rue des Poissonniers et du boulevard de Rochechouart. L'enseigne portait, en longues lettres bleues, le seul mot : Distillation, d'un bout à l'autre. Il y avait à la porte, dans deux moitiés de futaille, des lauriers-roses poussiéreux. [...].

Mais la curiosité de la maison était, au fond, de l'autre côté d'une barrière de chêne, dans une cour vitrée, l'appareil à distiller que les consommateurs voyaient fonctionner, des alambics aux longs cols, des serpentins descendant sous terre, une cuisine du diable devant laquelle venaient rêver les ouvriers soûlards. Cette heure du déjeuner, l'Assommoir restait vide. [...].

Gervaise, tout en répondant avec complaisance, regardait par les vitres, entre les boccas de fruits à l'eau-de-vie, le mouvement de la rue, où l'heure du déjeuner mettait un écrasement de foule extraordinaire. Sur les deux trottoirs, dans l'étranglement étroit des maisons, c'était une hâte de pas, des bras ballants, un coudoisement sans fin. Les retardataires, des ouvriers retenus au travail, la mine maussade de faim, coupaient la chaussée à grandes enjambées, entraînent en face chez un boulanger; et, lorsqu'ils reparaissent, une livre de pain sous le bras, ils allaient trois portes plus haut, au Veau à deux têtes, manger un ordinaire de six sous. Il y avait aussi, à côté du boulanger, une fruitière qui vendait des pommes de terre frites et des moules au persil; un défilé continu d'ouvrières, en longs tabliers, emportaient des cornets de pommes de terre et des moules dans des tasses; d'autres, de jolies filles en cheveux, l'air délicat, achetaient des bottes de radis.

Quand Gervaise se penchait, elle apercevait encore une boutique de charcutier, pleine de monde, d'où sortaient des enfants, tenant sur leur main, enveloppés d'un papier gras, une côtelette panée, une saucisse ou un bout de boudin tout chaud. Cependant, le long de la chaussée poissée d'une boue noire, même par les beaux temps, dans le piétinement de la foule en marche, quelques ouvriers quittaient déjà les gargotes, descendaient en bandes, flânant, les mains ouvertes battant les cuisses, lourds de nourriture, tranquilles et lents au milieu des bousculades de la cohue. »²²⁴

Ces deux personnages, Gervaise et Coupeau, sont assis dans l'assommoir du père Colombe à peu près trente minutes avant midi; c'est l'heure du déjeuner. Dans l'établissement, Gervaise observe tout le mouvement des personnes dans la rue: ce peuple (les enfants, les adultes, les travailleurs, les ouvriers) remplit la rue pour aller chercher du repas formant « la foule en marche ».

²²⁴ ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle Editeurs, 1954, p. 49-55.

Cet épisode représente la vie quotidienne des Parisiens, surtout des ouvriers au moment du déjeuner. Zola est l'un des écrivains qui se penchent sur la grande ville, sur ses citoyens et qui mettent en relief les mœurs des Parisiens.

Au XVIII^e siècle et surtout au XIX^e siècle, Paris devient un objet littéraire, comme Michel Condé l'explique bien dans « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIII^e et au XIX^e siècle » (1994)²²⁵. Baudelaire, par exemple, cite Paris et les parisiens en divers points de ses travaux en poésie et en prose. Il met le lecteur devant les coutumes des habitants de la capitale, face aux mouvements de la rue, devant les sentiments et la souffrance de ceux qui éprouvent les problèmes communs qu'il y a dans une grande ville. Ces problèmes sont vus dans le milieu urbain: chez les personnages observés et, parfois, chez le narrateur des poèmes qui joue le rôle d'habitant de la capitale.

LE PARIS DU XIX^e SIÈCLE ET LES PARISIENS

Pour présenter la société parisienne qui est décrite par les écrivains du XIX^e siècle, je signale les remarques importantes de quelques critiques littéraires sur le comportement des Parisiens à cette époque-là.

Pour commencer, il faut considérer qu'il y a un paradoxe en ce qui concerne l'image qu'on la fait des habitants de la ville. Condé assure que la restructuration de la capitale française donne à la ville une atmosphère d'organisation, de correction morale et même de « processus de civilisation »; néanmoins, les Parisiens du monde industriel qui participent à ce « processus de civilisation » sont les témoins de la corruption de ce même processus²²⁶. Autrement dit, dans la ville on cherche voir chez les habitants la morale, l'honnêteté et d'autres qualités qu'on croit que portent ceux qui vivent en groupe, toutefois, ce « processus de civilisation » dans la grande ville est corrompu par « la frivolité, l'excès de travail ou de sensualité »²²⁷.

La littérature du XVIII^e et du XIX^e siècles observe la communauté civilisée, ses mœurs et ses mouvements. Elle présente les qualités de politesse des individus, leur

²²⁵ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIII^e et au XIX^e siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 16.

²²⁶ *ibidem*, p. 17.

²²⁷ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIII^e et au XIX^e siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 18.

image idéale pleine d'attitudes morales les uns envers les autres. Mais cela n'est pas le but principal des poètes: il veulent exposer ce qui est derrière les démonstrations fausses de politesse et de morale. Selon Condé, ce sont les intérêts particuliers qui règnent sur Paris. La vie des Parisiens et des habitants des villages français n'est que de s'enfermer dans leurs propres intérêts²²⁸. Les idéaux de la Révolution - l'égalité, la liberté et la fraternité - sont niés par les inégalités, par les intérêts personnels et par la misère qui sont présentes dans le Paris postérieur à la Révolution, outre que la Révolution elle-même détruit la notion d'une société unifiée²²⁹.

La recherche des intérêts privés est expliquée historiquement par Condé: au XIXe siècle, la civilisation française vient de sortir d'un monde plein de privations, à savoir l'autorité du roi et de la religion; dans un milieu d'égalité et de liberté, au moins apparente, les individus vont vers leurs désirs particuliers; Paris symbolise donc « les passions sans frein »; elle devient un endroit désiré par les français et aussi par les poètes²³⁰. Au XIXe siècle, les poètes ne s'intéressent pas à la province, Paris les attire vers son univers moderne: l'industrie, l'urbanisation, la corruption et les forces politiques. Paris représente un espace nouveau pour le discours. À ce propos, Stéphane Vachon affirme, dans « Paris, sur-capitale du XIXe siècle », que « Paris est la première capitale à se prendre comme objet de son propre discours »²³¹. En ce sens, Hugo écrit, dans *Les Misérables*, que le « Paris de 1862 est une ville qui a la France pour banlieue »²³². Toujours d'après Vachon, « Tout le XIXe siècle, après Mercier, redira, sur tous les tons, selon tous les modes, dans d'infinies variations, qu'à ses yeux il n'est pas d'autre ville que Paris »²³³.

Paris est formé d'individus qui ont, à la fois, la morale masquée et l'immoralité. Les poètes de ce moment historique dévoilent ce qui est caché derrière

²²⁸ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIIIe et au XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 20.

²²⁹ ibidem, p. 21.

²³⁰ ibidem, p. 26-27.

²³¹ VACHON, Stéphane. « Paris sur-capitale du XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 48.

²³² HUGO, Vitor. « Les misérables ». 1^e partie, Livre III, 3. In. *Œuvres complètes*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 100. Cité par Stéphane Vachon (VACHON, Stéphane. « Paris sur-capitale du XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 33).

²³³ VACHON, Stéphane. « Paris sur-capitale du XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 38.

cette morale masquée²³⁴. Au XVIIIe siècle, Paris est un objet de la littérature, car les poètes s'intéressent aux imperfections des citadins, à leur immoralité et à leur faiblesse. En revanche, au XIXe siècle, les écrivains commencent à révéler ce qui existe dans les hommes, mais qu'ils n'arrivent pas à identifier: c'est où la littérature dévoile l'inconscient. La littérature est la responsable de montrer que le mal est partout. Condé comprend la ville comme un lieu de "phantasme" dans la mesure où le phantasme est ce qu'il y a d'étrange dans ses habitants²³⁵.

Les transformations que Paris reçoit au XIXe siècle sont très importantes, car l'image de la ville change ainsi qu'il y a des changements chez les citoyens; comme Berman l'affirme, la modernisation de la ville force la modernisation de l'âme de ses citoyens²³⁶. Quelles sont ces transformations qui changeront l'image de Paris et les attitudes de ses citadins? Je présente ci-dessous les modifications les plus notables.

Paris au Premier Empire

D'après Pascal Varejka dans *Paris, une histoire en images*, à la fin du XVIIIe siècle, il y a une baisse de 15% du nombre de la population parisienne. La population diminue par l'émigration d'une partie de la haute bourgeoisie, du clergé et de la noblesse. Cette émigration est un effet des conflits politiques, de la baisse de la natalité et des conditions de vie (le chômage, la famine et le froid qui déclenchent des suicides)²³⁷.

Après une décennie, le nombre d'habitants augmente significativement. Cet accroissement est expliqué par la forte migration du moment. Cette période révolutionnaire n'est pas propice au développement urbain, mais quelques œuvres sont faites, comme l'achèvement du pont de la Concorde (1791), la poursuite de la constructions des quais, la démolition du Grand Châtelet et la suppression des derniers cimetières paroissiaux²³⁸.

Toujours selon Varejka, à cette même époque, on élabore des plans d'urbanisation pour la ville, mais le manque d'argent et les guerres empêchent de les

²³⁴ CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIIIe et au XIXe siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 26.

²³⁵ *ibidem*, p. 24-25.

²³⁶ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968. p. 143.

²³⁷ *ibidem*, p. 98.

²³⁸ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 101.

réaliser. Pourtant, plusieurs ponts à péage sont construits. Par la volonté de Napoléon, on construit l'arc de triomphe du Carrousel, la colonne Vendôme et la façade de l'Assemblée nationale. Diverses fontaines paraissent et des marchés sont construits. L'eau potable et huit kilomètres d'égout arrivent à Paris pendant la première décennie du XIXe siècle, mais ils ne sont pas encore en nombre suffisant pour maintenir l'hygiène nécessaire pour la population. Ce n'est qu'à partir de 1856 que Belgrand, ingénieur et collaborateur du préfet Haussmann, va construire 600 kilomètres de réseau d'égout²³⁹.

Paris au Second Empire

Comme Jacques Wilhelm l'explique dans *Paris au cours des siècles* (1961), le coup d'État de la fin de 1851 installe le Second Empire. Le nom le plus important pour l'urbanisation de Paris au Second Empire est le baron Haussmann, devenu préfet de la Seine en 1853; il ne quitte le poste qu'en 1870. Haussmann maintient une liaison étroite avec l'empereur, celui-ci est le responsable des projets d'amélioration et d'embellissement de Paris. L'empereur sollicite des travaux et, après des discussions à propos de ces travaux, est défini un projet. Mais c'est Haussmann qui réalise, avec une admirable compétence, le projet définitif (en ce qui concerne l'eau, l'égout, l'éclairage et encore d'autres nécessités de la population). La bonne situation financière de Paris à ce moment-là aide à faire exécuter le projet, mais c'est Belgrand qui va compléter les réseaux d'égout et d'eau potable plus tard²⁴⁰.

Toujours d'après Wilhelm, Paris grandit très rapidement. La ville, avec ses nouvelles voies, les grands magasins, les hôtels, attire les provinciaux. Paris double sa population et l'industrie, pleine d'ouvriers, se développe vite. Tandis que les ouvriers sont mal payés, les classes moyennes s'enrichissent et le coût de la vie augmente. Comme Wilhelm le dit bien,

« La grande capitale cosmopolite est née. Toutes les activités se sont développées. Les dynasties bourgeoises édifient d'immenses fortunes industrielles et bancaires, construisent d'énormes hôtels particuliers. Les commerçants font de bonnes affaires [...]. Les ouvriers, fort mal payés en

²³⁹ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 101-102.

²⁴⁰ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961, p. 166-167.

souffrent. Rejetés dans l'est de la ville et dans la périphérie, logés dans des taudis, astreints à des longues journées de dur travail, ils perdent tout contact avec le reste de la population ».²⁴¹

Le projet d'Hausmann n'est fait que pour les classes aisées; elles se déplacent vers l'ouest (au faubourg Sain-Germain, au faubourg Saint-Honoré et à la Chaussée-d'Astin), dans la mesure où ces quartiers reçoivent les transformations.

À ce moment-là, Paris est aussi la ville du divertissement. Il y a les cafés-chantants et les bals publics pour ceux qui cherchent à s'amuser. C'est une époque où les personnes veulent se faire paraître²⁴².

La pauvreté est très présente à cette époque-là, les ouvriers font partie de la classe pauvre, leur qualité de vie est basse. Comme Maria Stella Bresciani l'explique dans *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*, l'apparence des Parisiens de ce siècle est défigurée et abattue, le miroir des rues sales de la ville, pleines d'ordures, où les citadins passent tous les jours. La population est donc le miroir de la pauvreté des quartiers misérables des ouvriers du XIXe siècle, dans le temps où la France débute son industrialisation²⁴³.

D'après Bresciani, les quartiers pauvres logent des travailleurs, des vagabonds, des criminels. Ces personnes se mélangent et il est difficile d'identifier l'un et l'autre. En 1850, il existe des vagabonds dont le revenu est considérablement gros, et d'autres dont le revenu est très gros. Ils gagnaient cet argent par des mauvaises manières, le crime, par exemple²⁴⁴.

La classe ouvrière forme une petite partie de la population française étant donné que dans la moitié du XIXe siècle, 75% de la population française s'occupe de l'agriculture. L'industrie se développe peu à peu au cours du siècle et l'urbanisation vient après celle de l'Angleterre. La France est donc un pays plutôt rural au XIXe siècle²⁴⁵.

Toujours selon Bresciani, Paris éprouve une croissance démographique admirable. À l'époque de la Révolution, Paris a moins de 600 000 habitants, tandis

²⁴¹ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961, p. 170.

²⁴² *ibidem*, p. 170.

²⁴³ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994, p. 75-76.

²⁴⁴ *ibidem*, p. 66.

²⁴⁵ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994, p. 70-71.

qu'en 1866 Paris compte 1 823 000 habitants. Malgré la croissance de la population, Paris compte sur la même taille territoriale; elle abrite trois fois plus de personnes, ce qui peut expliquer les mauvaises habitations et le manque de conditions de vie, surtout sur la partie ancienne de la ville. À la moitié du siècle, la choléra touche la population. Les mauvaises conditions d'habitation avec le manque d'infra-structure est l'explication la plus valable pour les maladies et les épidémies²⁴⁶.

PARIS AUX YEUX DE BAUDELAIRE

La description que Zola présente de l'assommoir, comme je l'ai mentionné, est semblable à la description que Baudelaire fait de l'intérieur et du dehors du café neuf au coin du boulevard nouveau, dans le poème titré « Les yeux des pauvres ». Ces deux écrivains observent les détails de la vie parisienne dans les magasins, dans la rue et dans l'âme des personnages. De même que Zola dans ses romans, Baudelaire peint les coutumes des parisiens de son époque: le café qui est fréquenté par les consommateurs, les objets attirants en faveur de la consommation, le flux et le reflux des personnes dans la rue, l'heure du travail et l'heure de la promenade.

Chez Baudelaire, Paris est l'ambiance où se déroulent les événements et surtout l'espace pour l'ennui. Quelques poèmes du *Spleen de Paris* exhibent le milieu urbanisé et les difficultés qui sont causées par des problèmes du quotidien dans ce monde urbain, car les thèmes des poèmes sont extraits du quotidien dans le milieu parisien qui vient d'être modernisé. Le narrateur des poèmes se trouve face à la multitude et aux vies cachées dans l'obscurité de la grande ville. C'est une vision critique et humanisée que notre poète offre, laquelle arrive à apercevoir les sentiments les plus profonds des citadins face à la cité.

Le poète flâne dans la foule, dans les avenues, les galeries et les espaces vides de la ville qui sont les boulevards. Il va s'enfuir de tous, comme de lui-même, en plongeant dans la foule. La rue est son foyer. D'après Berman, l'illumination au gaz attire les personnes; cela permet la présence des personnes dans les rues même le soir, et pour le « flâneur », c'est une occasion d'y rester²⁴⁷.

²⁴⁶ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994, p. 74-75.

²⁴⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968. p. 148-149.

Dans les poèmes en prose, l'espace où les épisodes se déroulent et les personnages qui narrent ou qui sont narrés marquent très bien l'époque où ces poèmes ont été composés. Pour relever des traits qui sont documentaires du Paris du XIXe siècle et pour présenter un peu de l'histoire de la ville et de chaque innovation qui y a paru, je me penche sur des extraits de quelques poèmes que j'ai sélectionnés, à savoir « Perte d'auréole », « Le joujou du pauvre », « Le Vieux saltimbanque », « Le fou et la Vénus », « Les yeux des pauvres » et « Assommons les pauvres » :

Les boulevards

« _ Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive à galope de tous les côtés à la fois [...] ». ²⁴⁸ (XLVI – Perte d'auréole)

C'est avec le préfet Haussmann que Paris a une structure de ville moderne, en suivant le modèle de la capitale anglaise. Varejka cite les innovations exécutées par Haussmann dans Paris et signale que les objectifs des principaux changements sont plutôt d'améliorer la communication entre les quartiers, le centre et le faubourg, afin d'unifier la cité, d'augmenter l'accès aux cinq gares, de faciliter le mouvement de la cavalerie (en ayant en vue les grandes révoltes de l'époque) et de détruire des quartiers où la situation d'hygiène est pénible²⁴⁹.

Toujours selon Varejka, le responsable de l'embellissement de Paris est Alphand (ingénieur en chef des Promenades et des Plantations, selon Combeau²⁵⁰), qui suit aussi le goût londonien. Pour les changements, Haussmann a l'appui total de l'empereur et des groupes bancaires du Second Empire, lesquels avaient un grand pouvoir économique. Ces travaux engendrent des dettes pour la ville (il y a des controverses sur la posture du préfet en ce qui concerne les dettes causées par ces travaux urbains)²⁵¹.

²⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 214.

²⁴⁹ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 114-115.

²⁵⁰ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4 éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 68.

²⁵¹ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 116.

La construction de plusieurs avenues, boulevards et rues rend la ville plus unifiée, mais d'autres problèmes paraissent. Les pauvres qui sont déplacés des quartiers du centre n'ont pas les conditions financières pour payer les maisons offertes par le gouvernement, ainsi ils vont vers la périphérie ou même vers la banlieue²⁵².

Comme Berman l'affirme, à côté des grands boulevards se trouvent les quartiers les plus pauvres et les plus obscurs de Paris; la famille pauvre du poème « Les yeux des pauvres » en sort. Ainsi, les pauvres se mélangent à l'espace qui était fréquenté plutôt par la bourgeoisie, ce qui forme une unification sociale apparente. La pauvreté qui, avant demeurait loin du centre, maintenant se fait voir à tous²⁵³.

Les divertissements

« C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année ». ²⁵⁴ (XIV – Le vieux saltimbanque)

Varejka signale que, sous la Restauration, les boulevards font la gloire publique: les cafés élégants, les théâtres des spectacles mélodramatiques et les galeries avec leurs vitrines attirantes. Les saltimbanques et les marchands ambulants se trouvent plutôt sur le boulevard du Temple, surnommé « boulevard du crime », justement à cause des spectacles mélodramatiques²⁵⁵.

Au Second Empire, les bals publics, les guinguettes et les fameux cabarets de faubourg sont populaires.

« L'argent abondant et les loisirs qu'il donne, même aux hommes, stimulent la soif de 'paraître'. La cour donne le ton. [...] Les soirées du lundi, les grands bals du Carnaval forment un tableau éblouissant ». ²⁵⁶

²⁵² VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 116-117.

²⁵³ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968. p. 146-148.

²⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 133.

²⁵⁵ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 108.

²⁵⁶ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961, p. 170.

Les boulevards et les grandes avenues de la ville, comme les Champs Élysées, font un grand public, car, à cette époque-là, comme Varejka le remarque aussi, il était élégant et de bon ton de se faire voir dans cette ambiance populaire.

Les « cérémonies publiques », comme les inaugurations de voies ou de monuments, les entrées de souverains, les défilés militaires, les mariages (de l'empereur, par exemple) et les deux expositions universelles, comme Wilhelm l'affirme, engendrent un grand mouvement dans la rue et distraient la foule; « la rue est le cadre de parades continues »²⁵⁷.

À cette époque-là, après l'annexion de treize communes de banlieue, la population de Paris double. Les conditions de vies des défavorisés sont lamentables. L'état hygiénique du centre-ville engendre les épidémies, comme le choléra et la tuberculose. Il est compté à peu près 50 000 personnes sans emploi ni domicile²⁵⁸.

Les parcs, les monuments

« Quelle admirable journée! Le vaste parc se pâme sous l'œil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour [...]. Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre ». ²⁵⁹ (VII – Le fou et la Vénus)

Dans ces petits extraits du « Fou et la Vénus », Baudelaire cite deux traits importants du Paris moderne: le parc et la Vénus; ce dernier est un monument en marbre. Ce n'est pas Haussmann le responsable de la construction de tous les parcs de la ville, car beaucoup de ces parcs existaient avant le Second Empire.

Depuis le XVI^e siècle, avec François I, Paris voit des innovations, comme la construction de palais et la restauration d'églises. Au début du XVII^e siècle, le règne d'Henri IV ouvre des espaces dans la ville et fait quelques projets, comme la construction des fontaines, des hôpitaux, des places et des rues. Toujours au XVIII^e siècle, avec Louis XIII, Paris voit la formation de quelques quartiers et la construction

²⁵⁷ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961, p. 172-173.

²⁵⁸ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 108-110.

²⁵⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 115-116.

de deux palais très importants: le palais Médicis, futur palais du Luxembourg, et le Palais-Cardinal, futur Palais-Royal²⁶⁰.

D'après Varejka, avant la Restauration, Napoléon Ier construit des monuments d'inspirations antique: la colonne Vendôme, l'arc du Corrousel et la façade de l'Assemblée nationale. Des fontaines majestueuses sont construites, comme la fontaine du Fellah, située rue de Sèvres, et la fontaine du Palmier, située place du Châtelet²⁶¹.

Toutefois, il faut signaler, comme Varejka le montre, que la période de Haussmann marque la construction et l'amélioration de divers parcs, jardins et squares²⁶², avec la collaboration d'Alphand.

La construction et l'amélioration de parcs, de jardins et de squares font partie du projet d'embellissement de la ville en s'inspirant du modèle de la capitale anglaise. L'empereur participe directement au plan d'organisation du Bois de Boulogne et il dessine le parc de Brodrick Castle. L'un des grands jardiniers de Paris est Belgrand, le créateur du Bois de Boulogne et des jardins anglais des Champs-Élysées, organisateur des parcs Monceau, Montsouris et Buttes-Chaumont, organisateur aussi de plusieurs squares d'après le « goût anglicisant de l'empereur »²⁶³.

Le commerce

« Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavent à ces époques solennelles [...]. Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux ». ²⁶⁴ (XIV – Le vieux saltimbanque)

Dans cet extrait du « Vieux saltimbanque », la présence du commerce est claire. Le commerce change d'aspect au XIXe siècle. Ce n'est plus dans les boutiques que se trouvent les acheteurs, mais dans les grands magasins où les consommateurs peuvent acheter, manger et se promener à la fois. C'est un marché qui veut attirer les regards de tous les types d'acheteurs, bourgeois ou non, même de ceux qui ne sont là

²⁶⁰ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4 ed. Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 2003, p. 39-41.

²⁶¹ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 102.

²⁶² VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 115.

²⁶³ WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961, p. 166-167.

²⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 133-134.

que pour se promener. Les grands magasins, comme Le Bon Marché et La Samaritaine, sont fondés à la moitié du XIXe siècle. Ils font un succès immense auprès des parisiens: c'est un endroit d'entrée libre où les citadins peuvent se promener et voir les vitrines avec les prix exposés²⁶⁵.

Le commerce dépend du flux des citadins et c'est le travail qui discipline les mouvements dans la rue. L'heure d'entrée, de sortie et celle de pause des travailleurs forme la foule dans les rues. Comme Maria Stella Bresciani l'explique, la journée est pleine de travailleurs, tandis que le soir apporte la promiscuité, le crime et le jeu²⁶⁶. Mais il y a des espaces très agréables qui même le soir, sous les lumières de néon, font la joie des parisiens: les cafés.

Les cafés

« Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées ». ²⁶⁷ (XXVI – Les yeux des pauvres)

Depuis la fin du XVIIIe siècle, la bourgeoisie parisienne profite des cafés. Le café Procope est fameux, fondé par l'Italien Francesco Procopio dei Coltelli. De plus, à cette époque, il est à la mode de se faire voir dans les jardins et sur les ponts, à savoir les Tuileries et le Pont-Neuf - des lieux pleins de marchands et de saltimbanques.

Le poème « Les yeux des pauvres » montre l'importance du café pour les citadins du XIXe siècle. D'après Berman, le café symbolise un espace privé et public à la fois où les gens peuvent se dédier aux gestes affectueux, aux conversations, mais sans être physiquement seuls. Les lumières du café et de la rue (la lumière à gaz qui fait la différence en comparaison aux cafés du siècle précédent) ne font qu'augmenter la joie des individus et les maintenir jusqu'un peu plus tard dans la rue²⁶⁸.

²⁶⁵ VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 109-110.

²⁶⁶ BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994, p. 12-13.

²⁶⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 165.

²⁶⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968. p. 147.

Les cabarets

« [...] et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez ». ²⁶⁹ (XIX – Le joujou du pauvre)

« Comme j'allais entrer dans un cabaret, un mendiant me tendit son chapeau, avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisins ». ²⁷⁰ (XLIX – Assommons les pauvres)

Le terme *cabaret* est très présent dans les poèmes de Baudelaire. Il faut remarquer que les cabarets sont très importants pour la littérature du XIXe siècle. Quelques auteurs présentent des études approfondies en ce qui concerne le rôle du cabaret sur les arts.

Jerrold Seigel, dans *Paris boêmia, cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*, écrit une étude très intéressante à propos des cabarets du XIXe et du début du XXe siècles. Il se penche, surtout, sur les décennies 1880-1890, une période postérieure à la mort de Baudelaire; toutefois, la floraison poétique dans les cabarets fait partie de la réalité sociale française depuis 1860.

D'après Seigel, la Commune ne représente pas la fin de la bohème, car, au XIXe et au début du XXe siècles, la bohème se trouve dans les cabarets, où les discussions principales sont au sujet de l'art, surtout de la littérature, et où la position politique est claire: de gauche ²⁷¹.

Seigel signale que, au XIXe siècle, les cabarets sont fréquentés par des artistes qui attirent des consommateurs bourgeois travers des manifestations d'art: poésie et peinture. Il existe un lien entre la bohème - représentée par la vie dans le cabaret - et la bourgeoisie, la nouvelle clientèle de l'art. Les cabarets sont des lieux de divertissement et, à la fois, d'intérêt publicitaire, afin de présenter de nouveaux poètes au public. C'est justement le but d'Émile Goudeau, exprimé dans son ouvrage intitulé *Dix ans de Bohème* (1888). Goudeau est le créateur du café littéraire et théâtre appelé

²⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 146.

²⁷⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 222-223.

²⁷¹ SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. (1986). Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 121.

« Hydropathes ». En 1881, Goudeau et son ami Rodolphe Salis inaugurent le Chat Noir situé à Montmartre. La bohème devient une forme de publicité. Les poètes des cabarets lisent leurs œuvres, en poème ou en prose, aux spectateurs qui y sont présents. Ces poèmes sont écrits par les déclamateurs eux-mêmes ou par d'autres auteurs (ils composent les poèmes et donnent à d'autres personnes pour les déclamer). Goudeau crée un journal du même titre, « L'Hydropathe »; ce journal est lié aux présentations publicitaires du cabaret; il montre les nouvelles du monde littéraire: les nouveaux mouvements littéraires, les nouvelles publications et il informe que ces nouvelles publications sont disponibles au Cabaret²⁷².

D'après Seigel, deux processus qui ont lieu à la fin du Second Empire sont fondamentaux pour le succès du Chat Noir: la croissance démographique de Paris et la restauration de la ville par Napoléon III et le préfet Haussmann. Les grandes avenues qui ont remplacé les ruelles font de Paris une ville plus intégrée, c'est à dire que les quartiers sont maintenant plus accessibles. Les cabarets suivent la même politique d'entrée libre des grands magasins qui sont nés à cette époque, ainsi tous les types de personnes peuvent y entrer. Seigel mentionne un journal créé pendant la Troisième République qui s'adresse au nouveau public lecteur de la classe basse et à quelques-uns de la classe ouvrière. Son titre est *Le Journal*, dont le créateur est le journaliste Fernand Xau. Ce journal marque la popularisation de la littérature qui est exposée dans les cabarets²⁷³.

Pourquoi fréquenter un cabaret à ce moment-là: pour écouter des vers poétiques? Toujours selon Seigel, peut-être que les fréquentateurs des cabarets y cherchent de s'enfuir des restrictions de la vie bourgeoise quotidienne. Ils veulent la liberté des émotions et des sentiments²⁷⁴. Il est perçu dans les cabarets un air sensuel et « d'insinuation sexuelle »²⁷⁵; même si le quartier de Montmartre soit connu aussi par ses prostituées, il est important de signaler qu'il n'y a pas d'évidences de sexe dans les cabarets, bien que cette pratique y soit probablement habituelle²⁷⁶.

L'éclairage au gaz

²⁷² SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. (1986). Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 227-229.

²⁷³ *ibidem*, 230- 235.

²⁷⁴ SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. (1986). Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 244.

²⁷⁵ *ibidem*, p. 237.

²⁷⁶ *ibidem*, p. 244.

« Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur [...] ». ²⁷⁷ (XXVI – Les yeux des pauvres)

Le gaz est une invention de Lebon, en 1799, mais c'est en 1817 qu'on fait la première tentative d'éclairage au gaz à Paris.

Le gouvernement de Chabrol, (Joseph-Gaspard de Chabrol-Volvic), préfet de la Seine de 1812 à 1830²⁷⁸, marque la propagation du gaz. Dès le début des années 1820, le gaz remplace les quinquets dans les grandes rues du centre de la cité et dans quelques places: rue de la Paix, rue de Castiglione, place Vendôme et place de l'Odéon. La décennie qui suit témoigne l'apparition du gaz dans les maisons des Parisiens; plus de mille citadins ont l'éclairage du gaz chez eux.

C'est le préfet Rambuteau le responsable de l'extension du gaz à Paris. En 1848, la ville présente plus de dix mille becs de gaz, et, plus tard, toujours à la moitié du XIXe siècle, on a plus de 13 500 becs de gaz dans la ville.

* * *

Nous venons de présenter des traits de la ville qui sont remarquables dans six poèmes de ce recueil. Les observations à propos des sujets qui y sont traités ont été basés sur l'histoire de Paris et des citadins parisiens.

Suivant le modèle londonien, Paris est la capitale moderne du XIXe siècle. Baudelaire témoigne la modernisation de la ville, compose les poèmes du recueil *Le Spleen de Paris* et y expose aux lecteurs l'ennui causé par l'urbanisation. Afin de montrer l'ennui dans les individus, Baudelaire narre des événements de la rue et décrit l'espace urbain moderne où sont les promeneurs, les travailleurs et les vagabonds. Il examine ce que l'espace moderne provoque dans l'âme des citadins.

²⁷⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 165.

²⁷⁸ COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4 éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 62.

CHAPITRE 7

QUELQUES CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR *LE SPLEEN DE PARIS*

Dans cette partie qui finit mon étude sur *Le Spleen de Paris*, je me concentre sur huit aspects qui marquent cet ouvrage. Quatre de ces aspects ont été signalés dans les chapitres précédents, à savoir l'intention moderniste de ce recueil, la diversité de tons qui y est présente, le monde moderne où se trouvent les personnages dans les poèmes et la flânerie qui permet l'examen du milieu qui entoure le narrateur des poèmes. À ces informations déjà données, j'en ajoute encore d'autres et j'y met en plus quatre perspectives notables des poèmes en prose, c'est-à-dire l'intention rhapsodique qui est liée à l'intention moderniste, les types de phrases qui caractérisent ces poèmes, les risques d'écrire des poèmes en prose (ont-ils un équilibre entre la poésie et la prose ou sont-ils plus poésie que prose ou vice-versa?) et quelques éléments qui ont inspiré la composition du *Spleen de Paris*.

Une intention moderniste

Robert Kopp dans sa préface du *Spleen de Paris*²⁷⁹ renforce une affirmation de Georges Blin parue dans l'*Annuaire du Collège de France* (1969-1970)²⁸⁰ que le plus grand poème en prose de Baudelaire est titré *Le Peintre de la vie moderne*, essai où notre poète se penche sur l'œuvre de Constantin Guys. Cet ouvrage, tout comme une partie des poèmes en prose du *Spleen de Paris*, porte sur le milieu moderne de l'époque contemporaine à Baudelaire et sur les individus qui le peuplent; il suit l'intention

²⁷⁹ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 89.

²⁸⁰ Extrait de l'*Annuaire du Collège de France*, 69^e année (1969-1970). Résumé des cours de 1968-1969, p. 525. Cité par KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 89.

moderniste des poèmes en prose de relever quelques traits de la ville et de la société moderne – des traits qui sont fugitifs, comme la mode et les habitudes quotidiennes des individus, en d’autres mots, comme les coutumes du moment.

Cette intention moderniste est exprimée par Baudelaire dans la dédicace du *Spleen de Paris* qu’il adresse à Arsène Houssaye: il voudrait y décrire la vie moderne; cette idée, comme Baudelaire l’assure, surgit de la « fréquentation des villes énormes »²⁸¹. Comme les mouvements de la cité attirent son attention, il tente de composer quelque chose d’analogue à la description que Bertrand fait de la vie ancienne. Ainsi, *Le Spleen de Paris* devient, d’après une affirmation de Kopp, le « premier recueil poétique captant le prosaïsme du monde moderne »²⁸². Il est notable qu’un lien entre la ville moderne et les poèmes en prose baudelairiens est établi dans la dédicace du *Spleen de Paris*.

La diversité des tons

Autre aspect marquant du *Spleen de Paris*, qui est lié à l’intention moderniste dont parle Kopp, est la diversité des tons que ces poèmes en prose présentent, laquelle est signalée dans le chapitre de présentation du *Spleen de Paris* où j’expose un cadre des tons qui marquent ces pièces et qui se fondent souvent: ton d’évasion, d’agression brutale, d’ironie et de sarcasme, des choses parisiennes, des rêves et des réflexions sur l’art.

Suzanne Bernard met en évidence un ton qu’elle appelle moderniste²⁸³. D’après elle, le but final de Baudelaire n’est pas d’écrire en prose, mais de composer une forme nouvelle de poésie qui soit capable de réunir dans ses lignes toutes les dissonances de la vie moderne²⁸⁴. Il met dans ses poèmes un ton moderne qui permet de grouper dans un même genre l’ironie, l’agressivité et l’association de paradoxes, comme la haine et la tendresse, l’absurdité et la logique²⁸⁵.

²⁸¹ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 103-104.

²⁸² KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 89.

²⁸³ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 121.

²⁸⁴ ibidem, p.122.

²⁸⁵ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 121.

« [...] la qualité particulière d'un tel lyrisme, [...] doit traduire les mouvements les plus chaotiques de l'âme, et passer (au besoin sans transition) de l'ironie à la révolte, de la mélancolie à l'enthousiasme [...] ». ²⁸⁶

Lorsqu'on pense à l'œuvre de Baudelaire, en l'analysant brièvement, on note que l'ironie n'est pas un caractère qui appartient seulement au *Spleen de Paris*, elle est présente aussi dans *Les Fleurs du Mal* et correspond à une « forme agressive de spiritualité »²⁸⁷; la différence, c'est peut-être que, dans le *Spleen*, les poèmes qui traitent des sujets parisiens apportent une agressivité plus marquante à propos de la réalité, car ils décrivent la vie des individus dans la rue par le regard d'un personnage qui fait face aux problèmes urbains qui touchent les citadins; cet observateur semble connaître toutes les souffrances des hommes de la ville. C'est à partir d'épisodes observés que Baudelaire construit ses poèmes.

À ce sujet, Bernard se demande si les poèmes qui portent sur les sujets parisiens, sur la vérité crue dans les rues et chez les citadins, poèmes qui rassemblent l'humour noir, le sarcasme, le ton ironique peuvent être appelés poésie²⁸⁸, car on sait que la poésie présente des tons moins agressifs pour aborder la vie et le monde extérieur. Des poèmes qui ont pour but de montrer la réalité de façon crue, avec un ton ironique sans les éléments qui caractérisent le lyrisme poétique, comme la métaphore, les images, les symboles, peuvent-ils être considérés comme de la poésie? Bernard atteste que les poèmes qui portent ces caractéristiques que je viens de citer sont plutôt des nouvelles (« Assommons les pauvres », par exemple)²⁸⁹. Une autre question que Bernard se pose est si les poèmes qui n'ont pas les caractères de la poésie, comme « Assommons les pauvres », « La Corde » et « À une heure du matin », arrivent à toucher la sensibilité, l'enthousiasme et l'instinct du beau du lecteur?²⁹⁰ La réponse est aussi non. Pour Bernard, ces pièces ne saisissent que l'intelligence du lecteur:

²⁸⁶ *ibidem*, p. 122.

²⁸⁷ *ibidem*, p. 123

²⁸⁸ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 126.

²⁸⁹ *ibidem*, 124.

²⁹⁰ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 124.

« Cette ironie glacée s'adresse à l'intelligence du lecteur, non à la sensibilité; elle sera comprise et goûtée par les régions les plus lucides de l'esprit [...] Nous trouvons là, je le crains, une prose mordante, spirituelle, cruelle à souhait – mais non pas de la poésie (n'est-il pas remarquable du reste que ce ton persifleur soit surtout sensible dans des pièces qui ne sont plus des poèmes, mais des véritables nouvelles, assez comparables aux nouvelles de Poe, *Une mort héroïque*, *La Corde*, *Portrait de maîtresses?*). »²⁹¹

Comme je l'ai mentionné, le ton agressif de l'ironie, de l'humour noir et du sarcasme ne caractérisent pas la poésie, au contraire ce sont des marques de la prose. De plus, Bernard affirme que les tons philosophique, moralisateur et objectif de l'anecdote ne sont pas poétiques²⁹². « Le Vieux saltimbanque », de ton rapsodique et « Les Yeux des pauvres », de ton urbain, présentent des traits que Bernard appelle antipoétiques, à savoir le réalisme, le prosaïsme, les remarques psychologiques, le langage journalistique et le lieu commun²⁹³. Par contre, dans quelques poèmes anedoctiques et descriptifs comme « Le Vieux saltimbanque » et « Le joujou du pauvre », Baudelaire essaie de surpasser le ton anedoctique en présentant une fin symbolique, qui est un trait vraiment poétique. D'autres poèmes, comme « Le Fou et la Vénus », sont totalement symboliques où le point de départ n'est pas la réalité, mais un « paysage inhumain »²⁹⁴.

Le monde moderne

Paris est évoquée avant même de plonger dans le recueil, elle paraît sur la couverture de l'ouvrage comme l'un des termes du titre (*Le Spleen de Paris*). Une lecture de ce titre révèle que le spleen est lié à Paris, mais pourquoi? Baudelaire lie le spleen au monde moderne auquel Paris appartient.

L'époque où ces poèmes en prose sont composés marque le moment où Paris est modernisée. Justement à la moitié du XIXe siècle, pendant le Second Empire, Paris reçoit des améliorations dans le milieu public, comme des boulevards, des parcs, de l'éclairage, de l'infra-structure (égout et eau potable). Ces innovations engendrent des

²⁹¹ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 124.

²⁹² ibidem, p.125.

²⁹³ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 126-127.

²⁹⁴ ibidem, p. 128.

changements dans le comportement des citoyens, car ils se mettent à faire face à des problèmes nouveaux qui sont causés par la modernisation de la ville, comme l'augmentation du nombre de personnes de toutes les classes dans les rues. Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent (« Paris dans *Le Spleen de Paris* »), le boulevard permet qu'il y ait une unification sociale apparente dans la ville, car il ouvre de grandes avenues qui lient les quartiers obscurs de Paris au centre ville, ainsi le peuple habitant ces quartiers cachés suit ces avenues et va vers le centre pour profiter de ce que Paris a à offrir. De même, comme je l'ai fait remarquer dans le chapitre de l'analyse des cinq poèmes sélectionnés du *Spleen de Paris*, Napoléon III et Haussmann sont les responsables de ces innovations à Paris qui, dès lors, font de la grande ville une « mégapole »²⁹⁵.

La présence de Paris dans un groupe de poèmes de ce recueil est remarquable, soit par les termes *Paris* et *Parisien*, soit par des traits qui caractérisent cette ville. Par exemple, dans le premier poème que j'ai examiné, « Le Vieux saltimbanque », le narrateur fait allusion à Paris lorsqu'il dit être un « vrai Parisien »²⁹⁶; dans « Les Yeux des pauvres », le boulevard, le café et le bec de gaz sont les traits les plus accentués de Paris; dans « Assommons les pauvres », le cabaret en est évidemment une marque; et ainsi de suite, des aspects parisiens sont présents dans les poèmes en prose (les jardins dans « Le Fou et la Vénus, les foules dans « Le Vieux saltimbanque »)²⁹⁷.

D'après Marshall Berman, dans *Le Spleen de Paris*, la ville joue un rôle décisif dans le drame spirituel de ses citoyens; Baudelaire expose dans ses poèmes quelque chose qu'aucun écrivain n'avait pu voir si clairement: la modernisation de l'âme des citadins est inspirée et forcée par la modernisation de la ville²⁹⁸: il y a une interdépendance entre l'individu et le milieu urbain, et Baudelaire est le poète qui semble avoir le mieux l'intuition de la transformation radicale qui est provoquée par la métropole sur la sensibilité; c'est lui le grand observateur de la liaison milieu/individu. La famille pauvre qui contraste avec l'atmosphère bourgeoise du café dans « Les Yeux des pauvres » rend l'âme du narrateur-personnage sensibilisée et il fait des réflexions sur ses propres attitudes. Si le développement de la grande ville fait multiplier le

²⁹⁵ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 90.

²⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 133.

²⁹⁷ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 81.

²⁹⁸ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Traduzido por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1986, p. 143.

nombre des citadins, si le flux des personnes dans la rue se propage, il est certain que les problèmes sociaux s'intensifieront. Ces problèmes sociaux incitent l'ennui chez les individus qui les observent; dans *Le Spleen de Paris*, le narrateur est mis souvent face à ces problèmes et cela l'angoisse.

La flânerie et la déréalisation de la réalité

Le Paris de la moitié du XIXe siècle que je viens d'évoquer est clairement décrit par Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*. Notre poète est celui qui flâne, c'est-à-dire un vrai promeneur qui, une fois attiré par des aspects du quotidien, « enregistre »²⁹⁹ ce qu'il voit. C'est peut-être à cause de cette mission de flâner que Baudelaire a eu comme idée de titre pour son recueil en prose ces deux désignations: *Le Promeneur solitaire* et *Le Rôdeur parisien*. Un flâneur enregistre des choses quotidiennes, banales et bizarres; à ce sujet, le narrateur de « Mademoiselle Bistouri » affirme: « Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? »³⁰⁰. Chez Baudelaire, comme Henri Lemaître l'assure, le quotidien est fait de l'insolite; c'est par la « magie suggestive du langage symbolique et allégorique »³⁰¹ et par la spiritualité poétique que le poète saisit l'insolite et fait paraître sa partie actuelle et surnaturelle. Pour confirmer la flânerie de Baudelaire, Kopp cite un fragment du *Peintre de la vie moderne* où notre poète écrit:

« Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. [...] L'amateur de la vie fait du monde sa famille [...]. C'est un moi insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. »³⁰²

²⁹⁹ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 92.

³⁰⁰ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, 219.

³⁰¹ LEMAÎTRE, Henri. « Baudelaire (Charles) ». In: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1940, p. 902.

³⁰² BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 650. Cité par KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 96.

Baudelaire exalte « la profondeur du lieu commun »³⁰³, et expose tout ce qui caractérise le mieux le monde extérieur, comme la banalité, la trivialité et la vulgarité. À ce sujet, Baudelaire affirme dans la partie II des *Fusées*: « Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis. »³⁰⁴; Pichois écrit une note à cet extrait, il souligne que cette affirmation de Baudelaire suggère « toute l'esthétique stylistique du *Spleen de Paris* [...] »³⁰⁵.

Kopp ajoute que « Souvent, ces 'choses vues' dans les rues servent à illustrer une maxime, une réflexion de portée générale, une vérité en apparence première, un de ces lieux communs dont Baudelaire raffole. »³⁰⁶. Dans « Mademoiselle Bistouri », le narrateur propose une réflexion sur un type de personne qui a des attitudes insolites, laquelle existe dans la société: l'obsédé. Il est marquant que les textes du *Spleen de Paris*, différemment des *Fleurs du Mal*, a comme matière des sujets et des tons qui ne respectent aucune règle qui puisse les limiter³⁰⁷, cela parce que, comme Kopp l'explique, « [...] une 'chose vue' peut tout aussi bien être une 'chose lue'. Sont ainsi mis sur le même plan: faits divers, récits de rêve, anedoctes, rêveries, bouffonneries »³⁰⁸. Tous ces éléments sont présentés comme s'ils appartenaient à une seule réalité. Kopp affirme que Baudelaire fait dans ces poèmes une déréalisation de la réalité qui est observée, il donne peut-être à cette réalité une signification différente de la situation originale, surtout si l'opium et le haschisch aiguise sa sensibilité. Kopp signale que

« [...] l'opium ou le haschisch développent un intérêt exagéré pour tous les détails de ce monde extérieur, un intérêt exagéré même pour les choses les plus triviales. Le monde est alors miraculeusement revêtu de signification. C'est ce que Baudelaire note dans une page des *Fusées*: 'Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux' ». ³⁰⁹

³⁰³ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 96.

³⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 691-692.

³⁰⁵ PICHOSIS, Claude. « Notes et variantes, Fusées ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 1474.

³⁰⁶ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p.92.

³⁰⁷ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 93.

³⁰⁸ *ibidem*, p. 93.

³⁰⁹ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 94.

Comme le flâneur concentre son attention sur la ville, il plonge dans l'ennui, car la ville est le lieu de l'ennui et, dans *Le Spleen de Paris*, Paris est le lieu du spleen. Si *Le Spleen de Paris* est un recueil « sans queue ni tête », comme Baudelaire l'assure dans la dédicace, il ne donne pas séquence à la tradition littéraire de composer une œuvre structurée, comme le sont *Les Fleurs du Mal* qui ont un commencement et une fin.

Une intention rhapsodique

Comme je l'ai fait remarquer, *Le Spleen de Paris* présente une variété de tons, comme le ton moraliste et fraternel qui est perçu dans « Le Vieux saltimbanque ». Cette diversité assure l'intention rhapsodique de ce recueil de montrer les traits les plus marquants de l'âme moderne et tout ce que l'espace moderne peut offrir aux yeux de ceux qui l'observent³¹⁰. Baudelaire, cité par Kopp, élucide le terme rhapsodique; d'après lui, ce terme « définit si bien un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances »³¹¹. Ainsi, les situations diverses de la vie et leur profondeur sont révélées dans le spectacle des scènes de rue. Kopp ajoute que la capacité d'extraire la profondeur du banal est liée « à la profondeur passagère [dont le poète] est revêtu 'aux belles heures de la vie', celles-ci étant, dans le meilleur des cas, le fruit d'un travail artistique, dans le pire l'effet des médecines du diable »³¹².

Les types de phrases dans les poèmes en prose selon Suzanne Bernard

Un poème est composé de phrases; ces petits morceaux qui forment un texte présentent des aspects importants qui collaborent à mieux comprendre le tout d'un poème.

D'après Bernard, les phrases des poèmes en prose, avec leur musicalité et leur sens profond, doivent saisir l'âme du lecteur de façon à lui transmettre le même esprit

³¹⁰ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ère éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 125.

³¹¹ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 427-428. Cité par KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 95.

³¹² KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 95.

d'où est sorti le poème; si le poème est construit à partir d'une image désagréable, un sentiment aussi désagréable doit toucher le lecteur. La musicalité chez Baudelaire n'est pas seulement liée à la forme, elle suggère un sens et un état d'âme. Bernard affirme que dans ces poèmes, nous trouvons tous les types de mouvements qui se rapportent aux élans de l'âme de l'individu moderne³¹³.

Pour expliquer ces mouvements, Bernard présente trois types de phrases chez Baudelaire qui forment le tout harmonieux des poèmes. Le premier type de phrase correspond au ton de dissonance qu'il y a, par exemple, dans « Les Yeux des pauvres », où notre poète expose un cadre de pensées qui s'opposent les uns aux autres à une même époque (les idéologies distinctes du narrateur et de son amoureuse). Le deuxième type de phrase est celle, longue, qui se rapporte à la rêverie (la phrase longue par l'arabesque ou par la reprise: comme exemple de reprise, nous avons, dans « Les yeux des pauvres », cette phrase que Bernard cite: « [...] je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune [...] »³¹⁴). Le troisième type est celui duquel l'intensité des mots gagnent un « *crescendo* d'énergie »³¹⁵; ces poèmes finissent par une exclamation ou même par un cri; comme exemple nous avons la fin de « Mademoiselle Bistouri »: « Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles! Ô Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment *ils se sont faits* et comment ils auraient pu *ne pas se faire?* »³¹⁶.

Quoique ces éléments (les refrains, les répétitions, les reprises) ralentissent le poème, ils rendent ces poèmes plus musicaux et contribuent à leur harmonie et à leur unité³¹⁷. La prose poétique que Baudelaire dit employer dans ce recueil doit trouver un équilibre entre la poésie et la prose. Dans cette perspective, Baudelaire refuse toutes les formes fixes de poésie, mais défend la forme harmonieuse d'un poème, où l'aspect principal est la musicalité (« quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours

³¹³ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ère éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 129.

³¹⁴ *ibidem*, p. 134.

³¹⁵ *ibidem*, p. 134.

³¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 219.

³¹⁷ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ère éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 139.

d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime [...] »³¹⁸).

Les risques inhérents à la tentative de faire de la poésie en prose

Comme les poèmes du *Spleen de Paris* n'ont pas de rigueur sur leur structure, (quelques-uns sont plutôt rhapsodiques présentant une variété de tons, de thèmes et de sujets pris dans le prosaïsme du quotidien de la grande ville où cette réalité est traitée de façon crue et ironique) ils peuvent subir un échec. Suzanne atteste que « 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 maintenait ensemble tous les éléments se relâche, le poème ne 'cristallise' plus: le miracle poétique n'a plus lieu. »³¹⁹

Les inspirations du *Spleen de Paris*

Bernard signale deux aspects qui ont intensément inspiré *Le Spleen de Paris*: le lyrisme et l'urbanisation. Le premier aspect, « l'inspiration lyrique », est compris par le « goût de la rêverie mélancolique »³²⁰ où notre poète montre les conflits de son âme devant la ville; son âme est poussée à se moderniser, car les changements du milieu où elle demeure force le changements dans son intérieur. L'individu est obligé à faire face à des sentiments qui sont nés du contact avec les problèmes de la vie, comme le sentiment de haine et de tendresse, et du contact avec la ville, comme l'ennui. Ainsi, Baudelaire crée des images qu'il déréalise et auxquelles il transmet son propre état d'âme; de cette façon, nous voyons dans ces images une portion de son esprit.

Le second aspect, « l'inspirations urbaine »³²¹, constitue « le goût de l'anecdote et du tableau de mœurs »³²² où notre poète se concentre sur des scènes de la rue auxquelles il s'identifie: le narrateur des poèmes urbains est touché par la solitude du vieux saltimbanque dans « Le Vieux saltimbanque », par l'image frappante du joujou vivant

³¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. « Dédicace ». In. *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*. Éd. de Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 104.

³¹⁹ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 147.

³²⁰ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 148.

³²¹ BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p. 148.

³²² *ibidem*, p. 148.

de l'enfant pauvre dans « Le joujou du pauvre », par le regard d'admiration de la « famille d'yeux » dans « Les Yeux des pauvres », par la bizarrerie de mademoiselle Bistouri dans « Mademoiselle Bistouri » et par le manque de dignité que subissait le mendiant devant le cabaret dans « Assommons les pauvres ». En ce sens, je peux percevoir la duplicité de Baudelaire, car en même temps qu'il se présente comme un dandy, un fréquentateur de l'aristocratie parisienne, il se montre sensible envers ceux qui souffrent de l'inégalité sociale. À ce sujet, Bernard constate qu'à l'époque où Baudelaire compose les poèmes en prose, il affirme dans ses *Journaux intimes* qu'un dandy « n'a rien à dire au peuple, 'excepté pour le bafouer' »³²³. Bernard ajoute « Qu'un tel mépris des hommes ait pu coexister avec des sentiments de charité sincères à l'égard des malheureux, c'est là une des contradictions de cet *homo duplex* qu'était Baudelaire ».³²⁴

Dans *Le Spleen de Paris*, les mœurs des citadins sont présents dans le cadre des choses parisiennes; comme le noyau narratif du « Vieux saltimbanque » où le narrateur parisien observe la foule qui fourmille autour du commerce local, à côté de laquelle se trouve un homme pauvre et solitaire qui constitue l'image contraire à celle de la joie du peuple; comme les deux enfants du « Joujou du pauvre » qui, examinés par le narrateur, sont vus tout près l'un de l'autre et si distants lorsqu'on pense à leur condition sociale; comme la famille pauvre des « Yeux des pauvres » qui pense ne pas avoir le droit de s'asseoir devant le café neuf au coin d'un boulevard nouveau où est assis très à l'aise un couple bourgeois; comme la femme robuste de « Mademoiselle Bistouri » qui emmène le narrateur chez elle et lui montre des portraits de médecins de l'époque, ce qui rend plus évidente son obsession pour ces professionnels; comme le mendiant qui dans « Assommons les pauvres! » demande l'aumône au narrateur lorsqu'il arrive devant un cabaret de Paris.

Tous ces épisodes qui sont observés par le narrateur – un narrateur qui « sait se promener »³²⁵, soit dans la foule, soit sur une route (dans Paris ou non), soit à la terrasse d'un café, soit dans le faubourg ou dans la rue devant un cabaret –, ce narrateur remarque les contrastes de la vie moderne de la moitié du XIXe siècle et met en évidence le cadre des coutumes des citadins à ce moment-là: les familles qui se

³²³ BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 467.

³²⁴ BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere éd. 1959). Paris: Nizet, 1994, p.124.

³²⁵ BAUDELAIRE, Charles. « Mademoiselle Bistouri ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 219.

promèment dans le commerce local pour oublier les problèmes du quotidien; des enfants qui se regardent « fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur »³²⁶, quoiqu'ils se trouvent si près l'un de l'autre, il sont séparés seulement par une grille qui symbolise leur différence de classe sociale; un couple d'amoureux qui s'assoit à la terrasse d'un café et qui est surpris par une famille pauvre qui est sorti de l'un des quartiers obscurs de Paris; une femme qui est obsédée par les médecins et qui les identifie sur la figure de n'importe qui dans la rue; un individu qui fait face à la pauvreté dans les rues par la présence d'un mendiant devant le cabaret.

Toutes ces scènes sont communes aux habitants d'une grande ville, surtout d'une mégapole, comme est devenue Paris après les innovations qu'elle reçoit pendant le Second Empire. Baudelaire attribue à ces épisodes de la vie un sens plus profond: le narrateur du « Vieux saltimbanque » voit dans l'image du saltimbanque solitaire le symbole d'un vieux poète qui a été aimé par son public et qui, après quelque temps, a été oublié de tous; de même le narrateur des « Yeux des pauvres » qui lit dans les yeux des personnages de la famille pauvre la différence de classe qui est dans leur âme. Ainsi, comme Kopp l'affirme, dans *Le Spleen de Paris*, l'âme de l'individu et l'âme de la grande ville sont mises à nu³²⁷.

³²⁶ BAUDELAIRE, Charles. « Le joujou du pauvre ». In. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Éditions, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 147.

³²⁷ KOPP, Robert. « Préface ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 96.

CONCLUSION

Le présent mémoire, comme le titre le suggère, vise à présenter une lecture du *Spleen de Paris*. Je tente d'y faire une synthèse des caractéristiques principales et des questions qui concernent le recueil en me basant sur mes analyses et sur les études de quelques critiques littéraires.

Pour la lecture du *Spleen de Paris* que je propose, j'ai fait préalablement une étude concise de trois sujets qui sont fondamentaux pour connaître Baudelaire et pour situer *Le Spleen de Paris* dans son œuvre: un bref panorama de la vie et de l'œuvre de l'auteur, puis de son œuvre majeure, *Les Fleurs du Mal*, ensuite quelques éclaircissements sur le genre du *poème en prose*. Ainsi, j'ai commencé par présenter quelques notes sur la vie et la production littéraire de Baudelaire. Ensuite, je me suis concentrée sur *Les Fleurs du Mal*, le chef-d'œuvre de notre poète, pour montrer la thématique et la structure de ce recueil, ce qui m'a permis de me pencher sur les liens qu'il y a entre les poèmes en vers (des *Fleurs*) et ceux en prose (du *Spleen*); le rapport entre ces deux ouvrages est très important pour comprendre le style baudelarien. Après, j'ai fait remarquer certains aspects centraux du genre du *poème en prose*. Cette partie a été d'une importance fondamentale, car elle a contribué à la compréhension de la relation qu'il y a entre l'époque de la composition des poèmes, la forme des poèmes et leurs sujets.

Après avoir fait cette étude introductive, j'ai pu me concentrer sur *Le Spleen de Paris*. J'ai présenté brièvement le recueil en mettant l'accent sur sa genèse, sur ses thèmes et ses tons. Ensuite, je me suis efforcée de faire une analyse de cinq poèmes dont j'ai signalé les principales catégories du discours narratif, suivies d'une interprétation succincte. Comme tous ces poèmes présentent des traits de la grande ville, j'ai fait une étude concise sur la présence du Paris du XIXe siècle dans la littérature et chez Baudelaire.

Pour finir mon travail, j'ai présenté les caractéristiques principales du *Spleen de Paris*, comme son intention moderniste, sa diversité de thèmes et de tons et la question de la flânerie dans le monde moderne qui constitue la toile de fond, le décor des poèmes.

Cette brève lecture du *Spleen de Paris* a permis d'apprécier sa richesse thématique et sa valeur à caractère documentaire du XIXe siècle trouvé surtout chez les personnages des poèmes qui symbolisent le peuple parisien de cette époque-là. Tous ces éléments méritent l'attention du lecteur.

Dans *Le Spleen de Paris*, on trouve une richesse d'aspects remarquables et, par conséquent, plusieurs sujets de recherche possibles; je peux signaler encore deux thèmes qui sont cruciaux pour l'analyse du recueil et qui sont de même dignes de l'attention du lecteur: le premier est le *regard* et le second, l'ironie. Je n'ai pas pu me pencher sur ces deux sujets dans mon mémoire, car le délai imposé par la CAPES pour le finir m'en a empêché; toutefois, j'ai l'intention de les étudier dans un travail postérieur.

Quanto au *regard*, Baudelaire est attiré souvent par les yeux des personnes dans la rue; leurs regards le touche, comme ceux de la famille pauvre des « Yeux des pauvres », comme celui du vieil homme du « Vieux saltimbanque » et comme celui du mendiant assis devant le cabaret dans « Assommons les pauvres ». Nicolas Vallet fait quelques considérations sur les regards qui perturbent notre poète, ceux des pauvres. À partir du regard des pauvres, on peut remarquer un moment politico-social français où le peuple parisien voit une diversité de courants socialistes et révolutionnaires « que les riches pouvaient être jugés responsables d'une organisation inique de la société qui en réduit toute une large partie à la misère »³²⁸. Ainsi, les regards des pauvres questionnent les responsabilités sociales de ceux à qui ils demandent l'aumône. Sur ce thème, on peut ajouter encore une étude sur la pitié de la société envers les pauvres; la théorie politique de Rousseau fait de la pitié un devoir politique, comme Maria Stella Bresciani l'explique. Il est bien vrai que, depuis le XVIIIe siècle, la solidarité et la question sociale ne s'opposent plus l'une à l'autre³²⁹.

Sur l'ironie, c'est un thème qui mérite aussi l'attention du lecteur. On perçoit souvent un ton ironique dans les lignes des poèmes baudelairiens. Pour identifier l'ironie et la préciser chez Baudelaire, il faut suivre une séquence d'études sur ce sujet.

³²⁸ VALLET, Nicolas. *Petits poèmes en prose (Charles Baudelaire)*. Paris: Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998, p. 86.

³²⁹ BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994, p. 115-116.

D'abord, j'ai besoin de faire une étude sur l'ironie (définition et caractéristiques), sur l'ironie dans la littérature et, après, sur l'ironie spécifiquement chez notre poète. Je peux commencer par la lecture des écrits de Baudelaire sur l'ironie et le rire, comme « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques »³³⁰), et de deux autres ouvrages: *Ironia e humor na literatura*³³¹ de Lélia Parreira Duarte et *L'Ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*³³² de Philippe Hamon.

L'approfondissement de ces deux thèmes que je viens de citer, et d'autres encore, contribuerait, sans aucun doute, à la recherche dans le cadre des études sur l'œuvre de Baudelaire.

³³⁰ BAUDELAIRE, Charles. «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». In *Œuvres complètes*. t. II. Ed. présentée et annotée par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

³³¹ DUARTE, Lélia P. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

³³² HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette Supérieur, série « Recherches littéraires », 2009.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES DE CHARLES BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, Charles. « Les Fleurs du Mal ». (1861). In. *Œuvres complètes*. t. I. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, t. I. Édition par Claude Pichois, 2 vol., « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

ÉTUDES SUR CHARLES BAUDELAIRE ET SON ŒUVRE

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 1^a ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

La vie et l'œuvre de Baudelaire

CASTEX, P. –G, SURER, P. « Charles Baudelaire, 1821-1867 ». In. *Manuel des études littéraires françaises*. Paris: Hachette, 1966, p. 289-320.

LE DANTEC, Yves-Gérard. « BAUDELAIRE Charles Pierre ». In. LAFFONT-BOMPIANI. Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 73-77.

LEMAÎTRE, Henri. « Baudelaire (Charles) ». In: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1940, p. 899-904.

PICHOIS, Claude. « Chronologie ». In. BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 25-57.

RINCÉ, Dominique. « Baudelaire ». In. BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1966

Les Fleurs du Mal

BONNEVILLE, Georges. *Les Fleurs du mal (1857), Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Profil littérature », série « Profil d'une œuvre », 1987, p. 16-22.

RINCÉ, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. 3. éd. Paris: PUF, coll. « Que-sais je? », 1991, p. 28-33.

RUFF, M.A. *Baudelaire*. Paris: Hatier, coll. « Connaissance des lettres », 1966.

Le Spleen de Paris

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. 14. ed. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1968, p. 129-165.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (1ere édition 1959). Paris: Nizet, 1994.
- BLIN, Georges. « Introduction » (1948). In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 1-41.
- KOPP, Robert. « Préface ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. (1869). Édition, préface et notes par Robert Kopp. Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 43-100.
- LEHU, Philippe. « Genèse de l'œuvre ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. (1869). Édition présentée, annotée et commentée par Philippe Lehu. Paris: Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 50-61.
- PICHOIS, Claude. « Notice ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. t. I. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1293-1307.
- SLYKE, Gretchen van. « Dans l'intertexte de Baudelaire et de Proudhon: pourquoi faut-il assommer les pauvres? ». In: *Romantisme*, 1984, n° 45.
- VALLET, Nicolas. *Petits Poèmes en prose (Charles Baudelaire)*. Paris: Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 1998.

ÉTUDES SUR LE GENRE DU POÈME EN PROSE

- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994.
- DOUMET, Christian. "Poème en prose". In: LAFFONT, R. BOMPIANI, V. *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*. Paris: Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 781-782.
- JOUBERT, Jean-Louis. *La Poésie*. Paris: Armand Colin, coll. « Cursus », 1994, p. 136.
- JOUET, Jacques. « Poème en prose ». In: *Encyclopaedia Universalis*, Corpus 3. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1940, p. 2752.

ÉTUDES SUR PARIS DU XIX^e SIÈCLE

- COMBEAU, Yan. *Histoire de Paris*. 4. éd. Paris: PUF, coll. « Que sais-je? », 2006.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", 1994.
- CONDÉ, Michel. « Genèse de la ville imaginaire, Paris au XVIII^e et au XIX^e siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 15-32.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. (1986). Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 221-245.
- VACHON, Stéphane. « Paris, sur-capitale du XIX^e siècle », in *Montréal 1642-1992, Le grand passage*. Direction de Benoît Melançon et Pierre Popovic. Montréal: XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1994, p. 33-49.
- VAREJKA, Pascal. *Paris, une histoire en images*. Paris: Parigramme, 2007, p. 89-118.

WILHELM, Jacques. *Paris au cours des siècles*. Paris: Hachette, coll. « Tout par l'image », 1961.

AUTRES OUVRAGES

BÉGUIN, Olivier. CERF, Juliette. *Fenêtre sur la Littérature Française et Francophone*. Milan: Modern Languages, 2004, p. 125-126.

ENGELS, Friedrich. « Les grandes Villes ». In. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre. D'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*. Trad. Gilbert Badia et Jean Frédéric. Paris: Editions sociales, 1960.

FRIEDICH, Hugo. « Baudelaire, le poète de la modernité ». In. *Structures de la poésie moderne*. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet. Paris: Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1976, p. 39-72.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris: Fasquelle Editeurs, 1954.

ANNEXES

LA POÉSIE MODERNE: QUELQUES INFORMATIONS INITIALES SUR SON COURS DE BAUDELAIRE À RIMBAUD ET AU SYMBOLISME

Écrit par Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* est un ouvrage daté de 1940 et composé d'une introduction suivie de trois livres: « Le reflux », le premier livre, « À la recherche d'un nouvel ordre français », le deuxième livre, « L'aventure et la révolte », le troisième.

Le présent texte vise à se baser sur les idées de Raymond contenues dans *De Baudelaire au surréalisme*, afin de présenter quelques considérations à propos du thème central de son ouvrage, à savoir le parcours de la poésie moderne. Comme mon titre l'indique, je m'arrête vers 1885-1890.

Pour cette étude concise, je me limite, d'abord, à l'introduction de cet ouvrage où Raymond explique brièvement les origines de la poésie moderne et présente un parcours de quelques aspects de la poétique de poètes consacrés: il commence par Baudelaire, passe rapidement par Verlaine, arrive à Mallarmé et finit par Rimbaud (Raymond cite aussi d'autres poètes importants, comme Hugo, Rousseau et Edgar Poe). Après, je passe au premier livre titré « Le reflux », plus spécifiquement au premier chapitre intitulé « Considérations sur le symbolisme », dans lequel Raymond se penche sur quelques éléments caractéristiques du symbolisme et de ses représentants.

Pour « chercher les origines » de la poésie moderne...

Selon Raymond, *Les Fleurs du mal* constitue l'une des sources du mouvement poétique contemporain. Ses thèmes ainsi que son esthétique ont beaucoup influencé d'autres poètes.

En ce qui concerne les poètes qui ont été d'une importance fondamentale pour la postérité, Raymond distingue deux courants : « une première filière, celle des *artistes*, condui[t] de Baudelaire à Mallarmé, puis à Valéry ; une autre filière, celle des *voyants*, [conduit] de Baudelaire à Rimbaud », puis au dadaïstes, aux surréalistes et autres « chercheurs d'aventures »³³³.

Raymond affirme que, pour comprendre les origines de la poésie contemporaine, il faut se pencher sur l'esthétique du pré-romantisme européen. Il trace un trajet des diverses conceptions et pensées qui concernent l'art et qui sont centraux pour sa compréhension.

Il commence par exposer la situation religieuse dont quelques aspects ont été décisifs pour la poésie. La religion a touché directement le comportement humain. À l'époque baroque, l'église oriente la pensée mystique (époque d'explosion de l'irrationnel). Elle avait réussi à changer quelque chose d'important chez les hommes: elle les a privé de quelques exigences dites humaines. Deux siècles plus tard, l'église n'oriente plus cette pensée mystique, à cause de la critique des philosophes. Il appartient à l'art de satisfaire le côté métaphysique de l'homme. En conséquence, la poésie veut changer la vie, plus spécifiquement, changer l'homme et l'aider à toucher l'être³³⁴.

Le romantisme primitif ouvre deux voies pour sa postérité: la première voie est formée de manières de penser et d'écrire venues du classicisme; la seconde consiste en description, c'est la poésie descriptive du Parnasse. Ces deux voies ont des points en commun: leurs regards sont dirigés vers la conscience et présentent un discours plutôt didactique.

Au XVIIIe siècle, la civilisation sépare l'homme de l'univers et de lui même - de son inconscient qui est un autre moi – à cause de la conception rationnelle et positive qu'elle a de l'univers et de la vie. Comme l'esprit exige plus que la connaissance seulement du réel, une existence plénière est recherchée. Cette dernière est trouvée au moment où l'inconscient prend place. L'inconscient touche l'esprit comme la conscience. Chez Rousseau, comme Raymond l'affirme, le moi semble surgir de la fusion de l'esprit et du monde. Ce monde est perçu par l'esprit³³⁵.

Malheureusement cet état d'existence plénière est éphémère, de manière que sa disparition laisse à l'homme la certitude de sa vie précaire et limitée. Ce bonheur plein

³³³ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 12.

³³⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 13.

³³⁵ *ibidem*, p. 13-14.

est cherché par le verbe, c'est-à-dire par l'écriture et par les symboles qui révèlent le monde par les mouvements intérieurs. En ce sens, Raymond ajoute:

« Toute image s'organise secrètement en symbole, les mots cessent d'être des signes pour participer aux choses elles-mêmes, aux réalités psychiques qu'ils évoquent ». ³³⁶

Le poète romantique charge son imagination de composer le portrait métaphorique, symbolique, de lui-même, dans ses métaphores. En effet, les romantiques veulent délivrer leur âme ³³⁷.

Charles Baudelaire

Raymond commence par affirmer qu'il existe chez Baudelaire un pouvoir de rayonnement et que, chez lui, on trouve une complexité de l'âme humaine et un prestige donné à quelques aspects du romantisme.

La franchise de Baudelaire constitue son moyen d'art. Mais avant qu'elle en soit un, elle répond à « une nécessité d'aller jusqu'au bout des possibilités de son être et de cultiver avec une volonté exacerbée des états d'âme exceptionnels » ³³⁸.

Baudelaire rompt avec la morale et la psychologie conventionnelles. Il croit à un lien entre le physique et le matériel et il a la conscience de l'existence d'une vie psychique. Chez Baudelaire, il y a des aspects qui s'opposent, mais qui sont complémentaires, comme la haine de la vie et l'exaltation de cette même vie (le spirituel et le matériel à la fois). Des thèmes comme le spleen, l'obscur, la mort et le poids du temps, qui font tous partie de la thématique du romantisme, remplissent l'œuvre baudelairienne. Son insatisfaction perpétuelle lui fait aborder le thème romantique de la révolte et de l'évasion. Car, l'oubli du monde le mène à l'oubli de l'ennui ³³⁹.

Selon Raymond, dans l'esthétique baudelairienne on trouve un contenu moral et philosophique très fort. Le jeu joué par Baudelaire dans son œuvre n'est pas innocent. Le poète cherche toujours les moyens d'exprimer ses angoisses, tout cela dans une esthétique fondée sur une « volonté clairvoyante d'ouvrier » ³⁴⁰.

³³⁶ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 14.

³³⁷ *ibidem*, p. 14.

³³⁸ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 18

³³⁹ *ibidem*, p. 19.

³⁴⁰ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 20.

Baudelaire refuse la passion et la raison pour composer sa poésie, car les deux l'empêchent d'atteindre ses deux objectifs: l'enlèvement de l'âme et l'envie d'atteindre une beauté supérieure. Tant le sentiment que la pensée sont présents dans sa poésie, mais de façon dénaturée, car une portion psychique les altère.

La poésie baudelairienne est plutôt de l'esprit. Il existe un monde visible et un spirituel (occulte), celui-ci doit être atteint par le poète. Pour Baudelaire, le monde visible éveille l'imagination et, à partir de lui, le poète fait des analogies et des correspondances. C'est par l'imagination que la nature – qui se rapporte aussi au surnaturel – doit être déchiffrée. Ainsi, comme l'affirme Raymond, le but de la poésie chez Baudelaire est de permettre l'accès à cet autre monde; le moi dépasse ses limites et arrive à l'infini³⁴¹.

Après ces considérations sur l'esthétique baudelairienne, Raymond passe à la compréhension de ce que signifient les "correspondances" et comment elles s'établissent. Raymond l'explique en signalant trois voies qui peuvent se croiser: la première réponse indique que les correspondances s'établissent à travers des phénomènes de la synesthésie ; la deuxième, à travers les choses de l'esprit qui éveillent des correspondances dans le monde des images, ou vice-versa ; la troisième, à travers du langage des symboles, des métaphores, des analogies, qui permettent à l'âme de communiquer avec l'au-delà occulte³⁴².

Dans ce sens, Raymond assure que la tâche du poète est justement de « percevoir des analogies, des correspondances, qui revêtent l'aspect littéraire de la métaphore, du symbole, de la comparaison et de l'allégorie »³⁴³.

La poésie baudelairienne est pleine de métaphores. L'esprit du poète va vers l'irrationnel et l'occulte. Il conçoit l'inspiration comme un effort quotidien: « Il envisage l'œuvre achevée comme une parfaite synthèse, dont tous les éléments psychiques et musicaux sont entrés dans un système infiniment complexe et cohérent de relations réciproques, [...] »³⁴⁴. À propos de l'élaboration formelle, Raymond affirme que Baudelaire est plus un héritier des classiques que des romantiques, et qu'il va se placer en tête d'une lignée d'artistes, à savoir, Mallarmé, Valéry et d'autres.

Une question pertinente soulevée par Raymond est comment s'accorderont dans un même esprit une intelligence critique et les activités mystiques? Car, selon

³⁴¹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 21.

³⁴² RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 22-23.

³⁴³ *ibidem*, p. 23-24.

³⁴⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 27.

Baudelaire, les deux font partie de la pratique de la poésie. Il bien vrai que cela engendrera des conflits, mais Raymond certifie que Baudelaire a su accomplir très bien l'équivalence de ces deux aspects dans son esprit³⁴⁵.

Raymond assure qu'on trouve chez Baudelaire une beauté plus humaine qui ne s'éloigne pas toujours de la passion (dénaturée) et plonge dans un monde à la fois infernal et paradisiaque. L'auteur ajoute: « Les complexes maraux qui faisaient le fond de sa nature l'eussent empêché sans aucun doute de réaliser plainement ses vœux de 'poète pur' »³⁴⁶. Mais il faut remarquer, comme le fait Raymond, que la poésie de Baudelaire est plutôt psychique que sentimentale, c'est plutôt vers l'âme que le cœur, au contraire des premiers romantiques.

Paul Verlaine

D'après Raymond, Verlaine a conduit à sa perfection le lyrisme intime et sentimental fondé par Marceline Desbordes-Valmore et par Lamartine. Il cherchait le ton de poésie parlée, pleine de confidences murmurées, expression de désirs acres, d'effusion tendre, mais surtout de la musique de la joie ou de la souffrance quotidiennes, avec son esthétique de l'équilibre et de l'intelligence sensible.

Dans l'évolution de la poésie, toujours selon Raymond, Verlaine ne représente pas de progrès, de victoire, ou même d'échec. Son recueil titré *Romances sans paroles* a été dépassé par ceux de Rimbaud. L'explication pour son déclin est l'idée commune des poètes de l'époque de chercher leur inspiration dans ce qui est hors du monde du cœur. Sa poésie a quand même influencé la postérité³⁴⁷.

Stéphane Mallarmé

Raymond affirme qu'après quelques ans de silence dans le milieu poétique, Mallarmé conquiert un prestige poétique. Son esthétique présente "une maîtrise de l'écrivain sur la matière"³⁴⁸, une espèce de perfection en ce qui concerne les combinaisons réciproques des mots, du rythme, des vers. Sa réussite du côté de la construction poétique affirme une réussite d'ordre technique et, surtout, une échappée à

³⁴⁵ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 25.

³⁴⁶ ibidem, p. 21.

³⁴⁷ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 30.

³⁴⁸ ibidem, p.32

l'imperfection mondaine. Son drame consiste à se voir limité. Ce qu'il veut, c'est élargir, de plus en plus, le champ de sa conscience.

D'après Raymond, Mallarmé visait à promouvoir le langage jusqu'au plan de l'absolu et avait la volonté de séparer le double état de la parole en immédiat et essentiel. Le premier est utile pour la communication, le deuxième a le pouvoir d'émouvoir, et comme le dit Valéry, « Elle nous intime de devenir, bien plus qu'elle ne nous excite à comprendre »³⁴⁹. Cela signifie donner une pleine efficacité au langage et évoquer l'idée pure du vocable. Il y a une essence réelle dans l'enveloppe sonore du mot. Mallarmé essaie de restituer, « par la vertu des choses 'incantatoires', les choses abâtardies et défigurées à leur intégrité, à leur innocence primordiale »³⁵⁰. On y voit, comme Raymond l'assure, une magie suggestive, un art du langage. Sa poésie s'éloigne du réel sensible. Son obscurité représente un aspect nécessaire, pour que ses vers n'aient pas de sens unique, indiscutable, il faut du jeu dans l'expression et des aspects attirants pour capter l'attention des lecteurs.

Arthur Rimbaud

Selon Raymond, Rimbaud est un être presque mystique qui vit dans une chasse spirituelle. La poésie, pour lui, est une méthode pour exalter la vie et dépasser l'homme. Il a à côté de lui son démon de révolte et de destruction. Il nie tous les produits de l'esprit humain, à savoir l'État, l'ordre public, le christianisme, la morale, les idées conventionnelles sur l'amour et sur la famille.

Mais, pour agir utilement, Rimbaud s'est posé des limites, ayant une forme et une logique. C'est peut-être une conséquence de son contact avec le monde réel et précaire. Le monde réel empêche que les individus voient au-delà. Le surnaturel s'éloigne du regard des individus pour qu'il observent toujours la pensée scientifique. Si on arrive à observer seulement les choses qui servent à la raison, l'infini est caché³⁵¹.

Raymond affirme : « il me semble que Rimbaud est resté jusqu'au bout le non-conformisme absolu, qui brise les systèmes ou passe au travers. [...] un élan irrépressible le portait à la conquête d'un état primitif où l'âme personnelle échappant à ses limites restitue, dans une ivresse mystique, ses forces à l'universel »³⁵². Selon

³⁴⁹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 32.

³⁵⁰ *ibidem*, p. 32.

³⁵¹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 36-37

³⁵² RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 38.

Raymond, Rimbaud paraît avoir connu ces états opposés, pourtant complémentaires. Il eut une vocation prophétique. On trouve chez lui l'intolérance et l'idéalisme d'un adolescent qui a découvert ce que l'humanité fait d'elle-même et des choses, qui a été pris soudain d'horreur, qui essaie de ne pas ressembler aux autres, qui rejette tout, renonce à ses rêves, à ses croyances, à soi-même, c'est-à-dire qui renonce à tout ce que représente la réalité³⁵³.

Raymond explique que, pour Rimbaud, la tâche du poète est d'être *voyant*, cela veut dire, « de réveiller dans son esprit les facultés endormies qui le mettront en contact avec le réel authentique »³⁵⁴ (Baudelaire, selon Raymond, a été le premier *voyant*). Toujours d'après Raymond, on trouve chez Rimbaud, le dérèglement de tous les sens et l'épuisement de toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie qui doivent lui donner les moyens d'arriver à l'inconnu. Il s'agit d'outrepasser les possibilités humaines. Il s'agit aussi de cultiver son âme, mais pour cela il faut se délivrer de ce qu'on nomme *culture*; ainsi le poème sera une révélation³⁵⁵.

Comme Raymond le signale, on voit, à ce moment-là, paraître une nouvelle idée de la poésie: le sens poétique devenant proche parent du sens mystique et prophétique, moyen non plus d'expression mais de découverte, instrument si subtil que l'esprit est capable de toucher l'inconscient. Mais, Rimbaud présente un comportement un peu différent des mystiques en ce qui concerne l'égoïsme de tenter de capter pour soi les forces surnaturelles, tandis que les mystiques communs acceptent l'idée que c'est Dieu qui exerce d'autres pouvoirs à travers eux. Raymond affirme que Rimbaud est plutôt mage que mystique³⁵⁶.

Dans quelques poèmes des *Illuminations*, les passages de sensation et d'objets familiers, des indices de la réalité qui caractérisent le monde sensible, nous frappent par leur aspect d'étrangeté, comme Raymond l'informe dans l'extrait qui suit:

« Mal assises et toujours incertaines de leur identité, les choses échappent à elles-mêmes et font éclater les cadres où nous les enfermons; leur relief, leur densité, en chacune des situations où le poète les engage, ne les empêche pas de glisser d'une forme à l'autre, à la façon des constructions éphémères du kaléidoscope ».³⁵⁷

³⁵³ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 38.

³⁵⁴ *ibidem*, p. 39.

³⁵⁵ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 39-40.

³⁵⁶ *ibidem*, p. 40.

³⁵⁷ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 41.

Toujours selon Raymond, le monde où le poète entre contredit aux lois de l'équilibre: la pensée devient douée d'une plasticité délivrée, au moins apparemment, de logique et de la catégorie du sensible. Comme le fait Baudelaire, chez Rimbaud, l'artiste assimile et incarne la nature en son moi, au lieu de l'imiter. Rimbaud questionne les apparences du monde, des sentiments et les croyances communes. Il croit que tout ce qui existe est arbitraire et dépend d'un fait initial, qui aurait pu ne pas être³⁵⁸.

Toutefois, comme Raymond l'assure, Rimbaud présente une innocence, il n'accepte pas le monde et il essaie d'en créer un nouveau, ainsi il s'approche de la source de l'être. Cependant, cette innocence est accompagnée de la puissance et de la revendication de l'ordre mystique, ce qui revêt en elle un aspect démoniaque.

Toujours d'après Raymond, Rimbaud a contribué à la propagation de la poésie révolutionnaire avec ses idées de liberté totale de l'esprit: la révolte contre les faits et les conditions d'existence, la négation des apparences sensibles et le mouvement de la poésie en prose.

Un examen général des poètes cités

Raymond affirme qu'un poète ne peut pas assumer à la fois le rôle de poète et de mystique. Ainsi, l'échec des poètes, en ce qui concerne l'ordre mystique (surtout lorsqu'on pense à Rimbaud) est causé par la tentative de jouer le rôle de poète et de mystique, en même temps. Le poète ne peut pas se déprendre des choses, car, comme Raymond le dit, seul

« le goût de la chair et un attachement voluptueux à ses sensations lui permettront d'ensemencer sa mémoire et de préparer dans le silence la moisson d'images qui peupleront son œuvre. Le vrai mystique, au contraire, s'efforce de mourir au sensible, de mourir à soi-même, et de susciter dans un royaume intérieur, et fermé, des illuminations. »³⁵⁹

Les poètes modernes veulent dévoiler la vraie figure de l'univers. L'absolu est cherché à travers le concret psychique, la sensibilité infiniment délicate, orientée vers des phénomènes qui seraient du ressort d'une *métapsychologie*. Comme Raymond

³⁵⁸ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 41-42.

³⁵⁹ *ibidem*, p. 43.

l'affirme, c'est à travers ces facultés que ces poètes-là essaieront de retrouver l'univers dans le moi et tenteront d'imaginer le sens de cet univers³⁶⁰.

Tant Baudelaire que Mallarmé et Rimbaud, surtout les deux derniers, ont songé à « surmonter l'homme ». Ils ont échoué, mais ils ont préparé le chemin pour que d'autres vinssent après.

À propos du Symbolisme

Raymond montre quelques-unes des caractéristiques des poètes de la génération de 1885. Il met en relief chez ces poètes « le sens de la vie profonde de l'esprit, une certaine intuition du mystère et de l'au-delà des phénomènes, une volonté nouvelle - du moins en France – de saisir la poésie et son essence et de la dégager du didactisme et de l'émotion sentimentale »³⁶¹.

Ensuite, Raymond passe au sens du mot *symbole*, qui, selon lui, ne doit pas tomber dans des malentendus. Il explique encore que le symbole, le symbolisme, le mystique sont présents dans les rêves, les rêveries et même dans la veille. Cela fait partie de l'esprit humain, lequel est doté du pouvoir de création en ces états d'âme. Ils représentent un symbolisme spontané, à partir d'où naissent des fables, des mythes, que le bon sens peut accuser d'irréalité, mais qui sont psychologiquement véritables. Il est important de signaler que, tant la pensée que l'expression symboliste n'appartiennent pas à une époque déterminée de l'histoire, car elles font partie de l'homme³⁶².

Les correspondances sont des aspects forts du mouvement symboliste. À ce sujet, Raymond dit que la notion de correspondances s'applique précisément au cas des poètes qui confient à des images la mission d'exprimer, d'incarner un état d'âme. Dans l'élaboration formelle, le poète met des traits de ses rêves, en composant un récit qui consiste à présenter sa propre histoire: « Le symbolisme authentique, en effet, naît d'une adhésion directe de l'esprit à une forme de pensée 'naturellement' figurée »³⁶³.

Raymond explique que les poètes appelés symbolistes ne partagent pas cette pensée, ils adoptent un procédé d'expression indirecte groupant en toute lucidité d'esprit des images qu'ils chargent d'un sens précis; ils associent les représentations à la réalité psychique. Raymond rappelle qu'il y a des positions intermédiaires entre l'inconscience

³⁶⁰ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 43-44.

³⁶¹ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 49.

³⁶² idem.

³⁶³ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 50.

et la conscience, et une série de variations entre la pensée et le symbole. On arrive alors à un système de métaphores suivies. Le poète cherche une activité libre de l'esprit, accompagnée du sentiment de la présence mystique de la réalité dans l'image³⁶⁴.

Raymond affirme qu'il existe chez les symbolistes l'exploitation des ressources musicales de la langue. Dans la musicalité des vers se trouvent des suggestions psychologiques des mots. Le poète, dans l'élaboration poétique, devait sentir quelques affinités en reliant le monde des sons à celui de la pensée:

« [...] chaque fois la valeur psychologique du mot et le trésor virtuel d'images et d'associations qu'il contient ne peuvent être envisagés indépendamment de ses qualités sonores. Il en résulte que la 'musique' des mots ne saurait être distinguée qu'arbitrairement de leur signification – au sens le plus large – et qu'à une harmonie quasi matérielle, ne plaisant qu'à l'oreille, on devra toujours préférer une certaine 'musique intérieure' ».³⁶⁵

À propos du vers libre, Raymond affirme qu'il ne tue pas le vers régulier et ne se distingue pas de façon radicale de la prose rythmée. Le vers libre naît, d'une part, de la volonté d'exprimer la pensée sans la déformer. Ce qui aide le rythme dans le vers en prose, c'est l'accentuation. Les diverses formes de la poésie libre répondent à la diversité d'intentions du poète. Mais cela n'empêche pas le vers régulier de survivre³⁶⁶.

Selon Raymond, Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud ont élevé hardiment la poésie jusqu'au plan vital et ont fait d'elle une activité transcendante³⁶⁷.

³⁶⁴ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 51.

³⁶⁵ RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p. 53.

³⁶⁶ *ibidem*, 54.

³⁶⁷ *ibidem*, 54-55.

LES CINQ POÈMES ANALYSÉS³⁶⁸

XIV – « Le Vieux saltimbanque »

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles.

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavanent à ces époques solennelles.

Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées. Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les orang-outangs, se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance. Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux

³⁶⁸ Disponibles en octobre 2011: <http://baudelaire.litteratura.com/>

jupons de leurs mères pour obtenir quelque bâton de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

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

Que faire ? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ? En vérité, je n'osais ; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerai que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui.

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !

XIX – « Le Joujou du pauvre »

Je veux donner l'idée d'un divertissement innocent. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables!

Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, — telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet, — et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.

Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de campagne si pleins de coquetterie.

Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté.

À côté de lui, gisait sur l'herbe un joujou splendide, aussi frais que son maître, verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries. Mais l'enfant ne s'occupait pas de son joujou préféré, et voici ce qu'il regardait:

De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même.

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur.

XXVI – « Les Yeux des pauvres »

Ah ! vous voulez savoir pourquoi je vous hais aujourd'hui. Il vous sera sans doute moins facile de le comprendre qu'à moi de vous l'expliquer ; car vous êtes, je crois, le plus bel exemple d'imperméabilité féminine qui se puisse rencontrer.

Nous avons passé ensemble une longue journée qui m'avait paru courte. Nous nous étions bien promis que toutes nos pensées nous seraient communes à l'un et à l'autre, et que nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une; — un rêve qui n'a rien d'original, après tout, si ce n'est que, rêvé par tous les hommes, il n'a été réalisé par aucun.

Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie.

Droit devant nous, sur la chaussée, était planté un brave homme d'une quarantaine d'années, au visage fatigué, à la barbe grisonnante, tenant d'une main un petit garçon et portant sur l'autre bras un petit être trop faible pour marcher. Il remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge.

Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » — Les yeux du petit garçon: « Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » — Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.

Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. La chanson avait raison ce soir-là, relativement à moi. Non-seulement j'étais attendri par cette

famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée ; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? »

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment !

XLVII - « Mademoiselle Bistouri »

Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille: "Vous êtes médecin, monsieur?"

Je regardai; c'était une grande fille, robuste, aux yeux très ouverts, légèrement fardée, les cheveux flottant au vent avec les brides de son bonnet.

"- Non; je ne suis pas médecin. Laissez-moi passer. - Oh! si! vous êtes médecin. Je le vois bien. Venez chez moi. Vous serez bien content de moi, allez! - Sans doute, j'irai vous voir, mais plus tard, après le médecin, que diable!... - Ah! ah! - fit-elle, toujours suspendue à mon bras, et en éclatant de rire, - vous êtes un médecin farceur, j'en ai connu plusieurs dans ce genre-là. Venez."

J'aime passionnément le mystère, parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller. Je me laissai donc entraîner par cette compagne, ou plutôt par cette énigme inespérée.

J'omets la description du taudis; on peut la trouver dans plusieurs vieux poètes français bien connus. Seulement, détail non aperçu par Régnier, deux ou trois portraits de docteurs célèbres étaient suspendus aux murs.

Comme je fus dorloté! Grand feu, vin chaud, cigares; et en m'offrant ces bonnes choses et en allumant elle-même un cigare, la bouffonne créature me disait: "Faites comme chez vous, mon ami, mettez-vous à l'aise. Ça vous rappellera l'hôpital et le bon temps de la jeunesse. - Ah çà! où donc avez-vous gagné ces cheveux blancs? Vous n'étiez pas ainsi, il n'y a pas encore bien longtemps, quand vous étiez interne de L... Je me souviens que c'était vous qui l'assistiez dans les opérations graves. En voilà un

homme qui aime couper, tailler et rogner! C'était vous qui lui tendiez les instruments, les fils et les éponges. - Et comme, l'opération faite, il disait fièrement, en regardant sa montre: " Cinq minutes, messieurs! " - Oh! moi, je vais partout. Je connais bien ces Messieurs."

Quelques instants plus tard, me tutoyant, elle reprenait son antienne, et me disait: "Tu es médecin, n'est-ce pas, mon chat?"

Cet inintelligible refrain me fit sauter sur mes jambes. "Non! criai-je furieux.

- Chirurgien, alors?

- Non! non! à moins que ce ne soit pour te couper la tête! S... s... c... de s... m...!

- Attends, reprit-elle, tu vas voir."

Et elle tira d'une armoire une liasse de papiers, qui n'était autre chose que la collection des portraits des médecins illustres de ce temps, lithographiés par Maurin, qu'on a pu voir étalée pendant plusieurs années sur le quai Voltaire.

"Tiens! le reconnais-tu celui-ci?

- Oui! c'est X. Le nom est au bas d'ailleurs; mais je le connais personnellement.

- Je savais bien! Tiens! voilà Z., celui qui disait à son cours, en parlant de X.: " Ce monstre qui porte sur son visage la noirceur de son âme! " Tout cela, parce que l'autre n'était pas de son avis dans la même affaire! Comme on riait de ça à l'Ecole, dans le temps! Tu t'en souviens? - Tiens, voilà K., celui qui dénonçait au gouvernement les insurgés qu'il soignait à son hôpital. C'était le temps des émeutes. Comment est-ce possible qu'un si bel homme ait si peu de coeur? - Voici maintenant W., un fameux médecin anglais; je l'ai attrapé à son voyage à Paris. Il a l'air d'une demoiselle, n'est-ce pas?"

Et comme je touchais à un paquet ficelé, posé aussi sur le guéridon: "Attends un peu, dit-elle; - ça, c'est les internes, et ce paquet-ci, c'est les externes."

Et elle déploya en éventail une masse d'images photographiques, représentant des physionomies beaucoup plus jeunes.

"Quand nous nous reverrons, tu me donneras ton portrait, n'est-ce pas, chéri?

- Mais, lui dis-je, suivant à mon tour, moi aussi, mon idée fixe, - pourquoi me crois-tu médecin?

- C'est que tu es si gentil et si bon pour les femmes!

- Singulière logique! me dis-je à moi-même.

- Oh! je ne m'y trompe guère; j'en ai connu un bon nombre. J'aime tant ces messieurs, que, bien que je ne sois pas malade, je vais quelquefois les voir, rien que pour les voir.

Il y en a qui me disent froidement: " Vous n'êtes pas malade du tout! " Mais il y en a d'autres qui me comprennent, parce que je leur fais des mines.

- Et quand ils ne te comprennent pas...?

- Dame! comme je les ai dérangés inutilement, je laisse dix francs sur la cheminée. - C'est si bon et si doux, ces hommes-là! - j'ai découvert à la Pitié un petit interne, qui est joli comme un ange, et qui est poli! et qui travaille, le pauvre garçon! Ses camarades m'ont dit qu'il n'avait pas le sou, parce que ses parents sont des pauvres qui ne peuvent rien lui envoyer. Cela m'a donné confiance. Après tout, je suis assez belle femme, quoique pas trop jeune. Je lui ai dit: " Viens me voir, viens me voir souvent. Et avec moi, ne te gêne pas; je n'ai pas besoin d'argent. " Mais tu comprends que je lui ai fait entendre ça par une foule de façons; je ne le lui ai pas dit tout crûment; j'avais si peur de l'humilier, ce cher enfant!

- Eh bien! croirais-tu que j'ai une drôle d'envie que je n'ose pas lui dire? - Je voudrais qu'il vînt me voir avec sa trousse et son tablier, même avec un peu de sang dessus!"

Elle dit cela d'un air fort candide, comme un homme sensible dirait à une comédienne qu'il aimerait: "Je veux vous voir vêtue du costume que vous portiez dans ce fameux rôle que vous avez créé."

Moi, m'obstinant, je repris: "Peux-tu te souvenir de l'époque et de l'occasion où est née en toi cette passion si particulière?"

Difficilement je me fis comprendre; enfin j'y parvins. Mais alors elle me répondit d'un air très triste, et même, autant que je peux me souvenir, en détournant les yeux: "Je ne sais pas... je ne me souviens pas."

Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder? La vie fourmille de monstres innocents. - Seigneur, mon Dieu! vous, le Créateur, vous, le Maître; vous qui avez fait la Loi et la Liberté; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon coeur, comme la guérison au bout d'une lame; Seigneur ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles! O Créateur! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits et comment ils auraient pu ne pas se faire?

XLIX – « Assommons les pauvres »

Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans); je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. J'avais donc digéré, — avalé, veux-je dire, — toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, — de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. — On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité.

Il m'avait semblé seulement que je sentais, confiné au fond de mon intellect, le germe obscur d'une idée supérieure à toutes les formules de bonne femme dont j'avais récemment parcouru le dictionnaire. Mais ce n'était que l'idée d'une idée, quelque chose d'infiniment vague.

Et je sortis avec une grande soif. Car le goût passionné des mauvaises lectures engendre un besoin proportionnel du grand air et des rafraîchissants.

Comme j'allais entrer dans un cabaret, un mendiant me tendit son chapeau, avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisins.

En même temps, j'entendis une voix qui chuchotait à mon oreille, une voix que je reconnus bien ; c'était celle d'un bon Ange, ou d'un bon Démon, qui m'accompagne partout. Puisque Socrate avait son bon Démon, pourquoi n'aurais-je pas mon bon Ange, et pourquoi n'aurais-je pas l'honneur, comme Socrate, d'obtenir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien-avisé Baillarger?

Il existe cette différence entre le Démon de Socrate et le mien, que celui de Socrate ne se manifestait à lui que pour défendre, avertir, empêcher, et que le mien daigne conseiller, suggérer, persuader. Ce pauvre Socrate n'avait qu'un Démon prohibiteur ; le mien est un grand affirmateur, le mien est un Démon d'action, ou Démon de combat.

Or, sa voix me chuchotait ceci : « Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir. »

Immédiatement, je sautai sur mon mendiant. D'un seul coup de poing, je lui bouchai un œil, qui devint, en une seconde, gros comme une balle. Je cassai un de mes ongles à lui briser deux dents, et comme je ne me sentais pas assez fort, étant né délicat et m'étant peu exercé à la boxe, pour assommer rapidement ce vieillard, je le saisis d'une main par

le collet de son habit, de l'autre, je l'empoignai à la gorge, et je me mis à lui secouer vigoureusement la tête contre un mur. Je dois avouer que j'avais préalablement inspecté les environs d'un coup d'œil, et que j'avais vérifié que dans cette banlieue déserte je me trouvais, pour un assez long temps, hors de la portée de tout agent de police.

Ayant ensuite, par un coup de pied lancé dans le dos, assez énergique pour briser les omoplates, terrassé ce sexagénaire affaibli, je me saisis d'une grosse branche d'arbre qui traînait à terre, et je le battis avec l'énergie obstinée des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteack.

Tout à coup, — ô miracle! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie! — je vis cette antique carcasse se retourner, se redresser avec une énergie que je n'aurais jamais soupçonnée dans une machine si singulièrement détraquée, et, avec un regard de haine qui me parut de bon augure, le malandrin décrépît se jeta sur moi, me pocha les deux yeux, me cassa quatre dents, et avec la même branche d'arbre me battit dru comme plâtre. — Par mon énergique médication, je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie.

Alors, je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis : « Monsieur, vous êtes mon égal! Veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse; et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la douleur d'essayer sur votre dos. »

Il m'a bien juré qu'il avait compris ma théorie, et qu'il obéirait à mes conseils.