

Quand la ville inspire Baudelaire, tout est entre « la boue » et « l'or »
(When the city inspires Baudelaire: everything between « mud » and « gold »)

Bara NDIAYE

Faculté des Sciences et Technologies de l'Education et la Formation

Université Cheikh Anta Diop– Dakar, Sénégal

bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

Résumé

Quand la ville est source d'inspiration pour le poète, le poème en prose devient une représentation qui en dit les charmes qui consolent autant que les horreurs qui désespèrent. Enveloppe qui contient tous ceux qui vivent et qui respirent, elle refuse de donner à tous les éléments de cet immense ensemble les mêmes chances. C'est pourquoi cette réflexion en fait un lieu de transformation des peines. On parlera d'Alchimie. L'on se rendra compte que Baudelaire, toujours attaché à ses principes, se servira de la sublimation de tout ce qui torture en ville pour inviter au voyage apte à rendre le désir possible. Quand la ville inspire, le texte devient témoignage s'il ne donne pas sens à de nouvelles perspectives.

Mots clé : Ville, poème en prose, alchimie, Baudelaire, voyage

Abstract

When the city is a source of inspiration for the poet, the prose poem becomes a representation which speaks of its charms which console as much as the horrors which despair. An envelope that contains all those who live and breathe, it refuses to give all the elements of this immense whole the same chances. This is why this reflection makes it a place of transformation of sentences. We will talk about Alchemy. We will realize that Baudelaire, always attached to his principles, will use the sublimation of everything that tortures in the city to invite a journey capable of making desire possible. When the city inspires, the text becomes testimony if it does not give meaning to new perspective.

Keywords : City, prose poem, alchemy, Baudelaire, journey

La ville, pour Charles Baudelaire, a tout l'air d'un kaléidoscope qui offre une foultitude de spectacles, de tableaux, de mouvements et de rencontres aptes à inspirer des vers et des vers. Avec une source d'inspiration si féconde et si diversifiée, on peut s'attendre à une production explosive encore que l'inspiré, dans le cadre de notre propos est « *un homme énigmatique*¹ » Peintre « de la vie moderne » et des « tableaux parisiens » ; le Dandy, Baudelaire aime rappeler qu'il est un enfant de la rue. Cet attribut peut être léger pour esquisser l'identité de ce dernier et comprendre ce qui peut rendre légitime la métaphore qui ouvre ce propos pour faire penser à la pluralité des sources d'inspiration qui font de la ville plus qu'un lieu d'habitation.

Il y a une pièce des « *petits poèmes en prose* » qui peut nous aider à le cerner ; « *le joujou du pauvre*² ». Il y est question de deux enfants qui jouent. Puisqu'il se met dans la peau du narrateur devenu l'adulte qui retourne à l'enfance, le poème prend l'allure d'un apologue du fait du hiatus profond qui maintient les enfants dans des univers absolument différents. Le titre, rendu d'ailleurs très expressif par le complément du nom « pauvre » est

¹ Voir « *L'étranger* », Titre d'un poème de Charles Baudelaire « dans » *Les petits poèmes en prose* « dans » *œuvres complètes*. Pour nos références et citations, nous renvoyons aux éditions suivantes :

O.C : Baudelaire : *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980.

C.E (*Curiosités esthétiques*) : Baudelaire : *Petits Poèmes en Prose*, texte établi, présenté et annoté par Yves Hucher, Paris, Librairie Larousse, 1965.

² *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 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 montait 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.

« *Le joujou du pauvre* », O.C., p. 178.

révélateur d'un parti pris du poète qui, à son tour trouve un moyen de faire remonter à la surface son caractère ; son être. Sartre a eu bien raison d'admettre que « *Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais* »³. Ne s'oubliant jamais, il fait de toute chose observée un miroir qui fait rebondir sa conception de la vie de manière générale et, en particulier, de l'art et de l'esthétique. Il est l'homme des contrastes. Il est celui qui situe son art et sa production artistique entre « la boue » et « l'or ». Cette pièce en reste d'ailleurs une illustration d'autant que l'opposition entre les deux enfants est traduite par deux univers : celui des riches et celui des pauvres. Cette opposition se prolonge et aboutit à un duel entre deux classes sociales n'ayant pas les mêmes chances et privilèges. Ce duel est perceptible à travers les démonstratifs (« ces ») qui confirment le statut du poète devenu narrateur-spectateur. « Ces enfants-là », représentatifs de la classe des nantis validée par le champ lexical mélioratif qui met en valeur une certaine aisance à partir de la description du jouet (« l'enfant est beau et frais », son jouet « splendide et aussi frais que son maître » tout en étant « verni, doré [...] couvert de plumets et de verroteries ») s'opposent radicalement aux autres enfants pauvres assimilés à « à tous ces marmots-parias ». Le spectacle peut paraître ahurissant. Pourtant l'homme qui en rend compte est impassible. C'est là que nous trouvons la problématique de notre propos. Le « *joujou du pauvre* » qui met en relief le luxe de l'autre *joujou* ne traduit-il pas la psychologie d'un poète qui situe son ambition et toute sa production artistique entre « l'or » et « la boue » ? « L'or » ne peut-il pas être assimilé à tout ce qui brille dans la ville ? Le poète adhère-t-il à tout ce qui brille sachant qu'il épouse l'idée répandue que tout ce qui brille n'est pas de l'or ? Poète de la ville, redoutant et rejetant les apparences, ne finit-il pas par se retrouver dans « la boue » pour inscrire l'activité poétique dans une sorte d'Alchimie qui rend possible tous les exploits ?

L'Alchimie. Voilà le socle de notre propos qui permettra de mesurer et d'évaluer les fonctions de la ville pour un homme plus « *flâneur* » que riverain. La preuve, d'une impartialité rare devant un spectacle qui inspire compassion pour l'un et dégoût pour le vaniteux, le voilà qui, interpellant l'autre pour parler de lui-même et à lui-même, avoue ; « quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes » comme pour informer sur ce qui le préoccupe. La flânerie. Cette notion, codifiée par W.

³ Jean Paul, Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1988, P. 23.

Benjamin⁴ qui en fait d'ailleurs une étiquette scotchée sur Baudelaire nous servira de repères pour percevoir et donner sens aux dialogues du poète avec la ville. La marche dont il faut faire « l'éloge⁵ » lui permettra de jeter un regard sur un XIX^e siècle happé par le capitalisme. Flâner dans les rues de Paris nourrit ainsi le contact avec la ville. Ce contact fera naître des textes révélateurs d'une dimension intellectuelle très élevée du poète puisque la ville inspire des réflexions tant au plan professionnel que social sans compter les « paysages » qui se succèdent informatifs des beautés offertes par la nature tout autant que des turpides du quotidien où se bousculent aussi bien les *vielles* que les *aveugles*. Voilà la charpente de cette réflexion qui devra connaître deux grands moments que se disputeront la *boue* et *l'or* dans l'esprit d'un poète-flâneur-penseur qui s'arrête sur tout pour « comprendre sans effort le langage des fleurs et des choses muettes. ». Nous découvrons alors le poète de la ville qui en chante les beautés qui l'enchantent autant que les contrastes qui fondent son amertume. Et puis, nous en viendrons à cet autre Baudelaire constructeur de sens qui se penche sur la vie et sur les hommes qui fréquentent la ville devenue un espace commun éclaté en lopins où chacun vit sa vie sans tenir compte de l'autre. On se rendra compte d'une dégradation très poussée de l'humain.

Si Paul Eluard fait de Baudelaire son « *poète préféré*⁶ », c'est bien parce qu'ils sont, l'un autant que l'autre, des poètes de la ville ; des chasseurs d'images. Dans *Donner à voir*, à travers la métaphore du miroir, Eluard lui emprunte un propos devenu sien révélateur d'indices qui informent sur la solitude qui peut être à la fois vraie et fausse : « *le poète jouit de cet incomparable privilège qu'il peut être à la fois lui-même et autrui*⁷ ». Qui / quel peut bien être autrui ?

Il peut correspondre à l'autre tout autant qu'à cet espace ou au temps qui m'habite, que j'habite sans toujours disposer de pouvoir pour me déployer comme je le souhaite. C'est pourquoi quand la ville incarne l'autre, l'espace donne une impression d'ubiquité. Dans tout texte, dans *les petits poèmes en prose* en particulier, le cadre spatio-temporel donne des indicateurs sur les multiples fonctions de la ville qui inspire. Ce cadre est mouvant et

⁴Nous citons Bayle, Corinne, communication donnée lors de la Journée Paul Eluard (Agrégation 2014), le vendredi 29 novembre 2013, à l'École normale supérieure de Lyon. Il s'agit de : « Eluard lecteur de Baudelaire : l'hypotexte des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* dans *Capitale de la douleur*. »

⁵ LE BRETON, D., 2000, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié.

⁶ Cité dans GATEAU Jean-Charles, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 102.

⁷ La formule de Baudelaire est citée in Eluard, Paul, « Le Miroir de Baudelaire », *Donner à voir, OC*, t. I, p. 953.

s'adapte aux différents moments qui font le jour rempli par des mouvements, des décors, des scènes, des rencontres qui finissent par se prolonger dans l'esprit du poète. On se rappelle de la « *Passante*⁸ » qui finit par mettre le poète dans un désespoir et une interpellation qui en disent trop sur la volonté de vaincre l'utopie de posséder celle qu'il réduit à une « *fugitive beauté* ». Me vient alors à l'esprit le texte de Jean Chesneaux⁹ qui développe les notions d'« espace urbain désarticulé, dilaté, répétitif » ; de l'espace « hors-sol ». Voilà l'espace recherché dans « l'épilogue »¹⁰ :

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
[...]
Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.

L'interjection qui marque la dernière strophe, contenue par une exclamation, semble faire échos au jugement des *Fleurs du Mal*. Si Baudelaire ajoute à ce recueil la section des « *tableaux parisiens* » en 1861 à la suite de la condamnation de quelques pièces jugées « *infâmes* », c'est bien pour mettre en place un dyptique où se croisent prose et vers pour mettre en valeur les attributs de la ville et de la vie qui s'y passe. Au sommet de la « *montagne* », « le cœur » en fête, le poète met toutes les ressources de son côté pour engager une contemplation de la ville. Cette contemplation a tout l'air d'un hymne ; de faux hymne devrait-on dire. Dans une posture qui rend possible l'exhaustivité, il associe métaphores, comparaisons et, surtout, affirmations et négations comme pour renouveler son projet consistant à toujours associer « *la boue* » et « *l'or* ». Eternel flâneur doublé de philosophe, il décrit l'espace dans une perspective qui valide l'horizon d'attente si l'on s'attend à un texte tout autant narratif que descriptif. C'est cette addition de tous les attributs de l'espace qui rend valable l'évocation de l'artiste graveur Charles Meryon (1821-1868) qui, poétisant la représentation de la ville, en perçoit l'immensité, la splendeur autant que les « *colères* » et les paradoxes. Baudelaire écrit, à ce propos, dans le Salon de 1859 :

Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine, dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte d'après les points de vue les plus pittoresques de Paris. Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Meryon rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du*

⁸ Baudelaire, « *A une Passante* », O.C., p. 68.

⁹ Chesneaux, Jean, une autre relation à l'espace et au temps, in *Modernité-monde*, Coll. Cahiers libres, Paris, la Découverte, 1989, pp. 9-36.

¹⁰ Baudelaire, *épilogue*, petits poèmes en prose, O.C., p. 212.

doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié.¹¹

Le tableau du graveur fait ainsi l'objet d'un décryptage révélateur d'un univers physique contenant les marques d'une civilisation qui refuse de faire de l'humain sa préoccupation majeure. Le critique d'art glisse des commentaires à côté de la description qui prend en compte les aspects physiques et visibles. Cependant, le physique, faisant penser aux apparences et à tout ce qui brille à l'image de « l'or », est dévalué par un symbolisme qui en dit long sur les tragédies vécues. « *Les obélisques de l'industrie* », inscrit dans un registre antithétique au bout d'une énumération qui fait voir les réalités de la ville, reste une expression forte qui désacralise le *Bien* puisque l'industrie, en soi, est louable ; mais son action est une catastrophe. « *Vomissant* » qui dit cette action de l'industrie dépasse le cadre du participe pour aller dans des contradictions révélatrices des paradoxes entre la volonté d'aller plus haut et les misères des bras qui se ploient sur les « *échafaudages* » pour faire briller « une *civilisation* » où ne compte que le matériel. Cette horrible image peut faire penser à la *boue*. Elle fait également penser à Francis Ponge qui refuse toute fascination devant le spectacle de la ville sous les cieux d'un XX^e siècle plus « *mortel* »¹² que civilisé.

Dans *le parti pris des choses*¹³, il est question, comme dans un dictionnaire, de définir les *choses* en tant qu'objet qui fait réfléchir. La représentation de la matérialité débouche sur l'analyse. Ponge fait redécouvrir le quotidien dans ce qu'il peut contenir comme détail et comme charme sans que l'on s'en aperçoive. Baudelaire sera à contrecourant. Prenant, lui aussi, le parti pris des choses, s'intéressera à la face cachée du visible faisant percevoir un quotidien qui n'offre guère à tous les mêmes chances. Conscient de cette attitude, il nous prend à témoin dans son projet d'épilogue et nous avertit sur son attitude qui peut paraître étrange :

Ô vous ! soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.¹⁴

La comparaison qui tisse les relations entre les éléments qui se parlent dans cette strophe est minutieusement choisie puisque l'objectif est d'inscrire la parole poétique dans une sainte activité qui rendra possible la réalisation de l'impossible. L'image du chimiste encore que ce

¹¹ Baudelaire, *le Salon de 1859*, « le Paysage », p. 783.

¹² Nous faisons allusion à Paul Valéry (1871-1945) et à *La crise de l'Esprit* publié en 1919 marqué par son très célèbre cri qui résonne encore ; « *nous autres civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles* ».

¹³ Ponge, Francis, *le parti pris des choses*, présenté par Olivier Rachet, Paris, Gallimard, 2011.

¹⁴ « *Projet pour un épilogue* », édition de 1861, O.C., p. 137.

n'est point la première fois¹⁵ qu'elle se convoque chez Baudelaire, a pour fonction d'informer sur le tri exact et juste opéré par le poète pour transformer la *boue* en *or*.

Nous sommes dans l'Alchimie. Optimiste et, pour une fois positif, il engage un processus alchimique pour transformer un univers infernal à un Paradis contrairement aux soubresauts qui ont inspiré *les Fleurs du mal* pour finalement aboutir aux « *pièces condamnées* ». « *Les soubresauts de la conscience* » qu'il considère comme gage et comme fondement des petits poèmes en prose empruntent cette fois-ci un versant qui injecte « *calme, luxe et volupté* »¹⁶. Justifiant son projet, il écrit d'ailleurs :

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois, le fameux Gaspard de la nuit, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits d'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 vie ancienne, si étrangement pittoresque. Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, 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 conscience ?¹⁷

Bien loin du pittoresque moyenâgeux qui enveloppe l'œuvre de Bertrand riche en refrains, Baudelaire sera dans une perspective toute autre. Ce n'est pas pour rien qu'il est considéré comme le père de la modernité. En mettant en avant l'usage de l'image, il s'écarte des contraintes du vers au profit d'une prose « *assez souple* ». La ville étant riche en images, il fallait une forme apte à prendre en charge toutes les émotions et sensations ; toutes les tonalités qui se bousculent dans l'immensité de la ville. Il tente d'ailleurs, le soir, de faire le point de la journée dans la solitude d'une chambre qui continue à servir de cadre à l'inspiration. « *A une heure du matin* »¹⁸ en donne l'illustration. Dans cette pièce, on

¹⁵ Nous faisons au poème, « Alchimie de la douleur » où il n'est plus question, en chimiste expert et doué, de transformer la boue en or. Il y est plutôt question du contraire. Le paradis devient enfer ; l'or rejoint la boue :

Hermès inconnu qui m'assistes
Et qui toujours m'intimidas,
Tu me rends l'égal de Midas,
Le plus triste des alchimistes ;

Par toi je change l'or en fer
Et le paradis en enfer ;
Dans le suaire des nuages

« Alchimie de la douleur », « Spleen et Idéal », *les fleurs du mal*, O.C., p.56.

¹⁶ *Élévation*, *les fleurs du mal*, O.C., p. 7

¹⁷ « A Arsène Houssaye », *Les petits poèmes en prose*, O.C., P. 161.

¹⁸ « Enfin ! seul ! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même.

apprend qu'il est homme et rien de ce qui est citadin ne lui étranger. Dans le bilan de ses activités de la journée, on découvre une ville riche de ses activités intellectuelles et culturelles révélatrices d'un état d'âme qui n'épouse pas toujours des valeurs puisées dans l'honnêteté et la franchise. C'est pourquoi le texte, avec une tonalité quasi ironique, a tout l'air d'une satire informant, du coup, sur l'esprit d'une ville qui intègre la bêtise¹⁹ dans son quotidien. S'arrêtant sur les milieux littéraires et artistiques, il fait percevoir un niveau de dégradation insoupçonnable.

En faisant allusion aux « honnêtes gens » dans la réplique de son interlocuteur, le directeur de la revue, il souligne les mœurs d'une époque qui l'invite à renoncer à sa vocation pour porter d'autres masques et crier avec les loups. Notre deuxième partie prendra en charge cette perspective. En attendant, on retient une aventure du langage qui aura fait découvrir la ville dans ce qu'elle peut avoir de noble et d'horrible. Ce qui compte, c'est la découverte d'une ville et d'une vie autant que d'une esthétique qui inscrit la poésie dans une nouvelle aventure qui la reproche de ses destinataires. « *Homme énigmatique* » dans la pièce d'ouverture des *petits poèmes en prose*, il devient l'homme du peuple, observateur du quotidien inscrit dans une perspective qui devrait la rendre meilleure. Voilà pourquoi l'observateur va connaître une mutation. Refusant de se limiter à peinture de la ville, il devient le philosophe qui remet en cause la civilisation dans son entièreté pour, à l'image du *Saltimbanque*, attirer l'attention et, surtout, se pencher sur un univers guetté par le chaos. Ce chaos est d'ailleurs perceptible dans le poème que nous analysons. Dans le second dialogue de « *A une heure du matin* », il est plutôt question d'introspection et de rétrospection devant l'atrocité de la ville :

Horrible vie ! Horrible ville ! Récapitulons la journée : avoir vu plusieurs hommes de lettres, dont l'un m'a demandé si l'on pouvait aller en Russie par voie de terre (il prenait sans doute la Russie pour une île) ; avoir disputé généreusement contre le directeur d'une revue, qui à chaque objection répondait : « — C'est ici le parti des honnêtes gens, » ce qui implique que

Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde.

Horrible vie ! Horrible ville ! Récapitulons la journée : avoir vu plusieurs hommes de lettres, dont l'un m'a demandé si l'on pouvait aller en Russie par voie de terre (il prenait sans doute la Russie pour une île) ; avoir disputé généreusement contre le directeur d'une revue, qui à chaque objection répondait : « — C'est ici le parti des honnêtes gens, »

« *A une heure du matin* », *petits poèmes en prose*, O.C., p. 168.

¹⁹ Terme emprunté à Flaubert qui, lui aussi, a représenté les mœurs parisiennes du XIX^e sous l'angle de la bêtise. Voir à ce propos, Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions Cécile Défaut, 2012

tous les autres journaux sont rédigés par des coquins ; avoir salué une vingtaine de personnes, dont quinze me sont inconnues ; avoir distribué des poignées de main dans la même proportion, et cela sans avoir pris la précaution d'acheter des gants ; être monté pour tuer le temps, pendant une averse, chez une sauteuse qui m'a prié de lui dessiner un costume de Vénustre ; avoir fait ma cour à un directeur de théâtre, qui m'a dit en me congédiant : « — Vous feriez peut-être bien de vous adresser à Z... ; c'est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs, avec lui vous pourriez peut-être aboutir à quelque chose. Voyez-le, et puis nous verrons ; » m'être vanté (pourquoi ?) de plusieurs vilaines actions que je n'ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j'ai accomplis avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain ; avoir refusé à un ami un service facile, et donné une recommandation écrite à un parfait drôle ; ouf ! est-ce bien fini ?

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !²⁰

Dans une sorte d'anaphore mise à l'horizontal, l'épithète antéposé, « *horrible* », mis en rapport avec la *ville* et avec la *vie*, aura eu le mérite de mettre en relief le renoncement de l'espace qui, par ricochet, aboutit à un renoncement de la vie transformant l'univers en enfer. Autrement dit, à force d'asphyxie et d'énervement causés par les contacts et activités de la journée, le poète se retire dans son espace réduit ; son intimité pour, contre toute attente, continuer à subir. Dans cette *horrible* situation, la résignation donne sens à la solitude puisqu'elle inspire une réflexion qui, vraisemblablement, fonctionne comme une rédemption puisque la ville qui enveloppe l'être est un monstre qui a fini de pervertir toutes les relations. Le temps et l'espace, « à une heure du matin », n'est point choisi au hasard. Ce choix a permis de faire une représentation de la ville que se partagent la nuit et le jour sans réserver à l'humain un lopin qui lui permettrait de retrouver une minute de sérénité et d'humanité.

Voilà pourquoi, la chute intègre l'invocation de *Dieu* contenue dans des exclamations et interrogations qui en disent long sur la lassitude du poète, désormais seul au monde. Dans ce monde, tout est dégradé et dévalué. Même l'amour. La preuve est dans l'orthographe et la représentation volontaire de *Vénus* devenu *Vénustre* comme pour exclure toute tentative qui devrait servir de palliatif. Pire encore, on retrouve dans le propos et témoignages une image terrible des *gens de lettres* motivés par d'autres préoccupations. Cependant, pour le guetteur de sens, cette atmosphère chaotique aura rendu possible une introspection apte à offrir au

²⁰ « *A une heure du matin* », op.cit.

poète des moments de réflexion qui donne sens à la modernité d'autant que le texte se ferme sur une sorte de sublimation qui transforme tous les échecs en trésors. « *Seigneur, mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !* »

Cette imploration, prise en charge par les mots les plus purs et les plus nobles exige un retour sur le projet baudelairien (et sur le nôtre) consistant à inscrire l'art dans une perspective alchimique quand la ville en sert de point d'encrage et d'inspiration. De la *boue*, naît *l'or*. Cela n'est point surprenant chez Baudelaire qui dialogue avec l'espace qui le contient pour, après en avoir énuméré toutes les déboires, en faire une porte de la gloire. La gloire rêvée reste un indicateur d'un narcissique assoiffé de lumière lisible et perceptible dans l'association des vers avec l'épithète « *beaux* ». « *Quelques beaux vers* » peut-être, dans ce cas, une expression révélatrice du projet baudelairien qui dit la modernité et qui situe la subjectivité au cœur d'elle. Puisqu'il y a subjectivité, devient possible une mutation de l'échec qui mène à la gloire. Cela inspire Meschonnic qui accepte que l'échec, autant dans les relations que dans toute autre activité, peut bien aboutir à une sublimation, preuve d'une certaine modernité qui ne dépend guère d'un « *réfèrent fixe* ». Pour lui, la modernité « *est une trans-historicité, un indicateur de subjectivité. Sa force est de ne pas être liée à un référent fixe. D'être un mot vide, plein seulement de sujet.* »²¹ L'on comprend alors pourquoi « *le vieux Saltimbanque* » intéresse Baudelaire quand la ville l'inspire d'autant qu'il y parle en « *vrai parisien* »²².

L'image du poète qui réfléchit sur le monde set sur ses semblables est très perceptible dans ce poème. Mais ce n'est point tout. La fête foraine est représentée comme la manifestation jubilatoire d'une civilisation qui ignore ses attributs. Quand le poète se penche

²¹ Meschonnic, Henri, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1994, p. 227.

²² « 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 douceur 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. » Charles Baudelaire, « *le vieux Saltimbanque* », *petits poèmes en prose*, O.C., p.172.

sur cette activité de la ville, il en décèle les contradictions pour esquisser un idéal. Autrement, c'est comme s'il s'agissait de faire la part des choses entre le « *progrès* » et « le *moderne* ».

Témoin passif au spectacle, il finit par être happé par la posture de celui qui finit par occuper tout l'espace du tableau ; « le Saltimbanque ». Le schéma qui se dessine dans cette découverte du solitaire par le promeneur qui jette son regard sur toute la foule rappelle les positions de Baudelaire dans L'exposition du Salon de 1855. Il réduit cette notion de fête qu'il faut élargir à toute manifestation qui fonctionne comme telle en tentant d'offrir à l'humain des artifices pour un semblant de bien être, à un « *fanal obscur*²³ ». Cela veut dire que si le progrès dont la fête loue les bienfaits se limite au progrès matériel, l'humain, ayant échoué dans toutes ses quêtes de bien être, à, urgemment intérêt à corriger en intégrant l'immatériel dans ses quêtes de survie. C'est d'ailleurs pourquoi, Robert KOPP, dans son entretien accordé à la *revue des deux mondes*²⁴ reste ferme dans ses observations. Rapproche une telle attitude à la notion de « modernité du poète » qui injecte à l'art une nouvelle orientation, il rejoint Baudelaire dans sa sympathie du saltimbanque qui, seul, semble avoir compris que l'essentiel est ailleurs. Dans l'anonymat de la fête et dans le grand espace de la ville, que toutes les *lumières* qui brillent et que toutes les occasions qui font les plaisirs des foules ne sont que des leurres. L'essentiel est dans la beauté ; dans l'art. KOPP soutient :

Ce qui fait la modernité de Baudelaire, c'est d'avoir compris la misère de l'homme moderne, sa dépossession dans l'anonymat des grandes villes, son aliénation par l'industrie du divertissement, sa méconnaissance de la poésie et donc de la beauté, puisque tout est soumis aux critères de l'utilité et de l'efficacité. Notre monde était en gestation dans le Paris du Second Empire et Baudelaire a compris quelle allait être l'évolution et que le monde ne pouvait courir qu'à sa perte, en tout cas son monde à lui, qui voulait encore faire une place à la beauté.²⁵

On comprend alors pourquoi, quand la ville inspire, le poète se détache de l'univers festif des parisiens traité d'ailleurs avec ironie de manière très péjorative au profit d'un monde où

²³ « *Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité.* »

« Exposition de 1855 », O.C., p. 722.

²⁴ KOPP, Robert, « *Baudelaire a su comprendre la misère de l'homme moderne* », Entretien avec la revue des deux mondes, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/ baudelaire-a-su-comprendre-misere-de-lhomme-moderne/>

²⁵ Ibid.

triomphe la beauté. C'est tout le sens de « *Anywhere out of the world*²⁶ ». N'importe où pourvu que ce soit hors du monde ! S'agit-il de fuir ? de jeter l'éponge ? L'on est tenté de répondre par l'affirmative d'autant que l'univers parisien, point de départ de l'aventure, a toujours été la Muse du poète. C'est pourquoi aucune autre ville ne peut prendre sa place. En « vrai parisien » comme il aime le rappeler, il engage un voyage qui rappelle celui de Hugo qui, lui aussi a initié un voyage qui est resté intérieur pour aller à la rencontre de sa fille bien aimée. Dans « *mon cœur mis à nu* », il donne un indice qui pourrait aider à comprendre les fondements de ce conflit avec la ville que l'on aime et qui inspire. « *L'Homme aime tant l'homme que quand il fuit la ville, c'est encore pour chercher la foule, c'est-à-dire pour refaire la ville...*²⁷ ».

En définitive, chasseur d'images, à l'écoute de la ville, à la fois enchanté et révolté, Baudelaire reste dans ses chaussures pour placer son texte entre leurres et lueurs. Quand la ville inspire, le poème en prose devient une prose poétique si souple qu'elle transforme le texte en narration protéiforme dès lors qu'il associe description, mise en abîme, commentaires, lyrisme ... Prouvant de nouveau que *les mots sont des choses*²⁸, le peintre de la ville devient un journaliste qui rend compte du quotidien sans en perdre la quintessence. À ce niveau-là, parce qu'il s'agit bien d'un parti pris des choses, on aura constaté une sélection d'activités quotidiennes représentatives du dynamisme de la ville qui fonctionne comme une mère et comme une amante tout en gardant l'image de la marâtre refusant de faire profiter à tous ses privilèges. C'est pourquoi on y retrouve enthousiasme autant que détresse. Cependant, cette contradiction aura été féconde puisqu'elle inspire le poète qui engage le texte dans une perspective très complexe devant rendre possible le glissement de la boue vers l'or. La capitale, *Infâme*, tant chantée parce que bien aimée finira par aboutir à un *hors sol*, l'espace où toutes les probabilités se réalisent.

Voilà pourquoi dans la deuxième partie de l'analyse, triomphent l'imaginaire et les idées devant l'intensité des émotions quand se découvre *le vieux Saltimbanque* qui médite pendant qu'autour de lui la fête bat son plein. Cette idée est si chère à Baudelaire qu'on la retrouve

²⁶ « *Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.*

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme. »

« *Anywhere out of the world* », *petits poèmes en prose*, O.C., p. 209.

²⁷ « *Journaux intimes* », « *Mon cœur mis à nu* », O.C., p.403.

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, 1966.

dans les fleurs... " *Pendant qu'autour de nous, tu chantes, ris et beugles*" vociféra-t-il dans les *Aveugles*²⁹ du fait d'une colère folle issue de son observation du sort que le groupe social réserve à ceux « *d'où la divine étincelle est partie* ». Se comprend alors le voyage engagé pour fuir un espace que rien ne peut remplacer. Cette impossible substitution peut rendre légitime notre perspective. Le fait de ne pouvoir disposer de piste d'atterrissage dans cet envol imminent et inévitable, ne permet-il pas de mesurer toute le hiatus qui isole, chez Baudelaire, l'imagination des imaginaires ? L'imagination est la « *Reine des facultés* ». C'est sa ferme conviction. Mais dans le poème que nous avons examiné à la fin de notre analyse, l'imagination aura tout proposé au poète sans rencontrer son adhésion. Aucune destination ne l'agrée. La ville de Paris, ville enchanteresse désormais devenue enfer, à l'image de toutes les autres grandes capitales normalement attractives, est rejetée au profit de celle-là où « *tout est luxe, calme et volupté* ». Mais cet espace n'est pas de ce monde. C'est pourquoi quand la ville inspire, le texte, chez Baudelaire se situe entre délire et démesure. De tels délires ont d'ailleurs amené certains à douter de la stabilité mentale et psychologique du poète qui renonce à l'imagination au profit des imaginaires. C'est pourquoi la *boue* et *l'or* restent les deux pieds qui portent toute l'œuvre de Baudelaire. Dans un duel permanent, ils maintiennent la plume dans le feu de la passion au point de faire remarquer au *Figaro* que le doute sur l'état mental de l'homme est parfois compréhensible :

Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire; il y en a où l'on n'en doute plus: c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes mots, des mêmes pensées. L'odieux y coudoie l'ignoble; le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher tant de seins dans si peu de pages; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermines. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur.³⁰

²⁹ « *Les Aveugles* », *les fleurs du mal*, O.C., p. 68.

³⁰ Manuscrit du journal *Le Figaro*, N° 249 du 5 juillet 1857.

Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles,
- O.C : Baudelaire : *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980.
- C.E : Baudelaire : *Petits Poèmes en Prose*, texte établi, présenté et annoté par Yves Hucher, Paris, Librairie Larousse, 1965.
- BAYLE, Corinne, communication donnée lors de la Journée Paul Éluard (Agrégation 2014), le vendredi 29 novembre 2013, à l'École normale supérieure de Lyon. Il s'agit de : « Eluard lecteur de Baudelaire : l'hypotexte des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* dans *Capitale de la douleur*. »
- CHESNEAUX, Jean, 1989, une autre relation à l'espace et au temps, « dans » *Modernité-monde*, Coll. Cahiers libres, Paris, la Découverte.
- ELUARD, Paul, 1937, « Le Miroir de Baudelaire », *Donner à voir, OC*, t. I.
- FOUCAULT, Michel, 1966, *Les mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF.
- GATEAU Jean-Charles, 1988, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont.
- HERSCHBERG, Anne Pierrot (dir.), 2012, *Flaubert, l'empire de la bêtise*, Nantes, Éditions Cécile Défaut.
- KOPP, Robert, « *Baudelaire a su comprendre la misère de l'homme moderne* », Entretien avec la revue des deux mondes, <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/ baudelaire-a-su-comprendre-misere-de-lhomme-moderne/>
- LE BRETON, D., 2000, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié.
- Manuscrit du journal *Le Figaro*, N° 249 du 5 juillet 1857.
- MESCHONNIC, Henri, 1994, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- PONGE, Francis, 2011, *le parti pris des choses*, présenté par Olivier Rachet, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean Paul, 1988, Baudelaire, Paris, Gallimard.