

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

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

“Sois toujours poète, même en prose.”
Baudelaire²

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

¹ *Œuvres*, 13 vols. (Paris: Hachette), vol. V, 89. Cité par Suzanne Bernard, 29.
² *OC*, I, 670. Nos références entre parenthèses dans le texte iront à cette édition.
³ Pour les poèmes en prose du dix-neuvième siècle qui précèdent Baudelaire, voir Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes en prose*. Pour un compte-rendu du phénomène au dix-huitième siècle, voir Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*, Pierre Moreau, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*, Anna Jechova et al., éds., *La Poésie en prose des Lumières au romantisme*, ainsi que Jean Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIIIe siècle*. L’ouvrage collectif édité par Vincent-Munnia et al., *Aux origines du poème en prose français*, offre de nouvelles perspectives de recherche, quoiqu’il débute, assez arbitrairement, au milieu du dix-huitième siècle. Je me suis attachée à analyser l’apparition et l’évolution du poème en prose comme mode d’expression alternatif tout au long du siècle des Lumières dans ma thèse de doctorat, *The Emergence of the Prose Poem in France from Fénelon to Chateaubriand*.

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

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

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

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

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

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

particulières destinées à refouler les poèmes concurrents.
(220)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Une antiquité nouvelle"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Locus amœnus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Saint-Martin. Un "illuminé"

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

ÉCONOMISTES.
PHILOSOPHES RATIONALISTES.
ILLUMINÉS.
MACONNERIE.

SCIENCES OCCULTES.
FACÉTIES ET CURIOSITÉS.
ROMANCIERS.
VOYAGEURS (*très importants*).

Baudelaire glose ensuite sa liste:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"La note éternelle"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fabienne Moore
University of Oregon

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

Bibliographie

Sources Primaires

- Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Claude Pichois éd. 2 vols. Paris, Gallimard, 1973.
- . *Œuvres complètes*. Claude Pichois éd. 2 vols. Paris, Gallimard, 1975.
- Bertrand, Louis, dit Aloysius. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. 1842. Paris: Gallimard, 1980.
- Cazotte, Jacques. *Ollivier, poème*. 1763.
- Chateaubriand, François René, vicomte de. *Atala. René. Les Natchez*. Éd. Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie générale française, 1989.
- . *Les Martyrs de Dioclétien*. Éd. B. d’Andlau. Paris: Belin. 1951.
- [Chateaubriand, Lucile de]. *Œuvres de Lucile de Chateaubriand*. Éd. Louis Thomas. Paris: Albert Messein, 1912.
- Chérade-Montbron, *Les Scandinaves, poème traduit du sweogothique, suivi d’observations sur les moeurs et la religion des anciens peuples de l’Europe barbare*. 2 vols. Paris: An IX (1801).
- Fénélon, François de Salignac de la Mothe. *Les Aventures de Télémaque*. 1699. Paris: Gallimard, 1995.
- Florian, Jean-Pierre Claris de. *Estelle et Némorin*. Tome 1. *Œuvres*. 1788.
- . *Galatée, Roman pastoral; imité de Cervantès*. Tome 1. *Œuvres*. 1783.

- . *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*. Vol. 5. *Œuvres*. 1791.
- . *Guillaume Tell ou la Suisse libre*. 1801.
- . *Numa Pompilius second roi de Rome*. 1787.
- Giraud, Claude Marie. *Diabotinus, ou L'Orviétan de Salins. Poème héroïcomique, traduit du languedocien*. Paris: 1749.
- Huysmans, Karl-Joris. *A Rebours*. Paris: Gallimard, 1977.
- Malouet, Pierre Victor de. *Les Quatre parties du jour à la mer*. Amsterdam: 1783.
- Mercier, Louis Sebastien. *Les Amours de Chérale, poème en six chants, suivi du Bon Génie*. Amsterdam: 1767.
- Marmontel, Jean-François. *Bélisaire*. 1766. Éd. Robert Grandroute. Paris: Société des Textes Français Modernes, 1994.
- . *Les Incas; ou la destruction de l'empire du Pérou*. 2 vols. Paris: 1777.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de. *Le Temple de Gnide*. 1725. *Œuvres complètes*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949. Vol. I, 387-413.
- Morelly. *Naufrage des isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai. Poème traduit de l'Indien*. Paris, 1753.
- Nodier, Charles. *Les Méditations du cloître*. 1803. In *Romans de Charles Nodier*. Paris: 1850.
- Parny, Evariste Désiré de Forges. *Chansons madécasses*. 1787. Grenoble: Roissard, 1961.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Le Lévitte d'Ephraïm* [1762; publication posthume 1781]. In *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1964. 1205-23.
- Roussy, Jean. *Aurélia ou Orléans délivrée, Poème latin traduit en français*. Paris: 1738.
- Saint-Martin, Louis-Claude de. *Le Crocodile ou la guerre du bien et du mal arrivée sous le règne de Louis XV. Poème épico-magique en 102 chants*. Éd. Simone Rihouët-Coroze. Preface by Robert Amadou. 1799. Paris: Triades-Éditions, 1979.
- . *L'Homme de désir*. 1790. Paris: Editions du Rocher, 1979.
- Saint-Pierre, Bernardin de. *Œuvres complètes*. 12 vols. Paris: 1818.
- . *Paul et Virginie*. 1788. Paris: Flammarion, 1992.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin. "Saint-Martin, le Philosophe inconnu," *Causeries du lundi*. Vol. X. Paris: Garnier, 1855. 190-225.
- . *Volupté*. Paris: Gallimard, 1986.
- Seran de la Tour. *Mysis et Glaucé. Poème en trois chants, traduit du Grec*. Genève: 1748.
- Sources critiques*
- Amiot, Anne-Marie. *Baudelaire et l'illumination*. Paris: Nizet, 1982.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. et éd. Jean Lacoste. Paris: Payot, 1979.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris: Champion, 1959.

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

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