

László SUJTÓ

Un Parisien solitaire et solidaire

Introduite en 1861 après *Spleen et Idéal*, la section des *Tableaux parisiens* marque, dans l'économie de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, la première tentative baudelairienne de sortir de l'impasse où il se voit confiné à la suite de la douloureuse leçon de "L'Irrémédiable". Après avoir dressé ce constat de Mal universel, d'absurdité, de finitude (et de double enfermement), il cherche à trouver un *Paradis* « de remplacement » à la mesure de ses aspirations humaines et poétiques. Ne se propose-t-il pas depuis 1846 de rechercher « le côté épique de la vie moderne », de découvrir la beauté et l'héroïsme modernes dans le tumulte de la vie métropolitaine : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas. »¹

Baudelaire installe donc son chantier dans la capitale de la France du XIX^e siècle, dans l'espoir de pouvoir enfin sortir de lui-même² et de trouver la rédemption – ou du moins l'évasion – par la poésie de la métropole. Il tente d'assimiler les « sèves »³ apparemment vivifiantes de la grande ville en mettant son moi entre parenthèses⁴ et en s'ouvrant au monde extérieur. Or l'expérience humaine et poétique recueillie démentira bientôt l'assurance, la confiance heureuse des deux premiers poèmes de la section : le soleil ne brillera plus sur Paris, le poète restera enfermé dans son moi haï⁵, l'art s'avérera une illusion ou un mensonge, alors que les questions⁶ alimentant son angoisse existentielle resteront posées.

Tout d'abord, le Paris qui s'offre à l'enquête du promeneur solitaire représente un espace de répétition, dans plusieurs sens du terme. Les êtres, les objets environnants, les paysages urbains⁷ sont investis de sa « triste misère », comme l'ont été ceux des

¹ *Salon de 1846*, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, 2 vol., t. II, p. 496. (Dorénavant abrégé par le sigle *O. C.*)

² « Le propre des vrais poètes [...] est de savoir sortir d'eux-mêmes, et comprendre une toute autre nature. » Lettre du 9 janvier 1856 à sa mère, dans Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS avec la collaboration de Jean ZIEGLER, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 2 vol., t. I, p. 334. (Désormais abrégé par la lettre *C.*)

³ « Les Sept Vieillards », dans *O. C.*, t. I, p. 87.

⁴ Se proposant de « composer chastement [ses] églogues », Baudelaire entend non seulement se préserver des souillures du monde, mais aussi bannir de sa poésie les soubresauts de son moi, et tout ce qui est lié à sa « postulation » satanique. Voir « Paysage », *O. C.*, t. I, p. 82.

⁵ Il tirera lui-même la conclusion dans *Mon Cœur mis à nu*, XXXIX : « [...] l'artiste ne sort jamais de lui-même. » *O. C.*, t. I, p. 702.

⁶ Voir les questions de *Mon Cœur mis à nu*, VIII, dans *O. C.*, t. I, p. 681 :

« Où sont nos amis morts ?

Pourquoi sommes-nous ici ?

Venons-nous de quelque part ? », etc.

⁷ Voir p. ex. « Le Cygne », « Les Sept Vieillards », « Brumes et pluies ».

“Spleens”⁸. La capitale se montre parfois comme la projection gigantesque d’un cerveau – celui de Baudelaire –, où rêve et réalité cheminent ensemble⁹. Les personnages qu’il rencontre sont souvent des dédoublements de lui-même (l’oiseau et « la négresse, amaigrie et phtisique » du “Cygne”, les joueurs du “Jeu”), ou des êtres chers à lui¹⁰. Le poète demeure enfermé dans lui-même : le plus souvent, les contacts se nouent uniquement par les yeux, ses rares interlocuteurs sont condamnés au silence (comme dans la quasi-totalité des pièces du recueil), ou bien Baudelaire se contente de « dialogues intérieurs »¹¹. « Le combat entre moi et surmoi se poursuit »¹² : tantôt ce dernier s’affirme au point d’inhiber la création, tantôt celui-là se soustrait à « sa prunelle trempée / Dans le fiel » pour se confesser¹³. Sous ce ciel désert (ou déserté ?) vers lequel le cygne tend désespérément le cou, rien n’indique pourtant que la vie aboutisse au néant : peut-être « tout, même la Mort, nous ment »¹⁴ et nos souffrances continuent éternellement au-delà du tombeau. On se meut dans un cycle infernal sans issue où passé et présent¹⁵, mort et naissance se confondent. Dans les “Crépuscules”, on s’éveille le soir et on meurt le matin, tandis que dans les derniers vers du “Crépuscule du matin”, les « agonisants » périssent au même moment où « S’aggravent les douleurs des femmes en gésine », et celui qui naît, celui qui se lève au matin est déjà vieux (« Paris, [...], vieillard laborieux »)¹⁶. Le fait que “Le Crépuscule du matin” est placé après “Le Crépuscule du soir” marque non seulement le désillusionnement du poète au terme de son aventure parisienne, mais aussi l’idée obsessionnelle de l’Éternel Retour du Même¹⁷, auquel Baudelaire s’efforce souvent en vain d’arracher le nouveau¹⁸.

L’exploration baudelairienne du Paris de Napoléon III et du baron Haussmann aboutit à une curieuse interversion de l’animé et de l’inanimé. Le poète fait défiler des hommes déshumanisés, mécanisés, dont les formes épousent parfois des figures géométriques : l’échine du vieillard fait « avec sa jambe un parfait angle droit »¹⁹, les

⁸ En particulier les deux premières pièces, « *Pluviôse, irrité contre...* », et « *J’ai plus de souvenirs...* ».

⁹ Voir la première strophe des “Sept Vieillards”.

¹⁰ Voir Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire*, Librairie José Corti, 1966, p. 47-60, et Michel Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin*, PUF « Écrivains », 1987, p. 83-86, 87-97, 223-230. M. Quesnel voit dans les vieillards le sceptre de François Baudelaire, « engendré » par l’auteur des *Fleurs du mal*.

¹¹ Voir p. ex. “Les Sept Vieillards” (« ... discutant avec mon âme déjà lasse »), “Les Aveugles” (« Contemple-les, mon âme... »), ou “Le Crépuscule du soir” (« Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment »).

¹² MAURON *op. cit.*, p. 111. Le « sinistre vieillard qui se multipliait » marque de manière flagrante l’emprise paralysante du surmoi.

¹³ Les « jupons troués » des “Petites Vieilles”, la figure de la veuve évoquée dans la troisième partie du même poème et dans “À une passante” témoignent de sa fixation maternelle.

¹⁴ “Le Squelette laboureur”, *O. C.*, t. I, p. 93-94.

¹⁵ “Le Crépuscule du soir” est écrit au présent, “Le Crépuscule du matin”, au passé.

¹⁶ *O. C.*, t. I, p. 103-104. Le thème de la mort se confond avec celui de la naissance aussi dans “Les Petites Vieilles”, vers 21-28.

¹⁷ “Le Jeu” évoque aussi, à mon avis, l’idée de l’Éternel Retour, dans la mesure où les combinaisons possibles des cartes distribuées – comme celles des atomes selon les Pythagoriciens – sont d’un nombre très élevé, mais non infini. Les donnes – et les parties – se répètent donc inévitablement.

¹⁸ Voir Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, trad. par Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 218, 230.

¹⁹ *O. C.*, t. I, p. 88.

bières à fabriquer pour les petites vieilles devront être d'une géométrie savante²⁰, tandis que les squelettes des planches d'anatomie et celui de « l'héroïne » de « Danse macabre », aussi bien que les gestes rapides et répétés des joueurs rappellent les automates de l'ère du machinisme. En même temps, au mépris de – et sans doute en guise de révolte contre – la haussmannisation, des lignes sinueuses, tortueuses²¹ dominent exclusivement dans cette ville qui revêt sans cesse des traits humains, voire animaliers : cerveau humain gigantesque, « colosse puissant », elle se transforme en une véritable jungle dans « Le Crépuscule du soir »²². Remarquons que les mots évoquant la multiplication, la fécondité (« fourmiller »²³, « essaimer ») ont des connotations négatives pour Baudelaire, qui admire « La froide majesté de la femme stérile »²⁴ et voit dans la procréation la perpétuation du péché originel. La grande ville de pierre et de métal perd toute solidité dans l'évocation baudelairienne. Tout n'y est que fange, neige, pluie, brume et fumée ; le brouillard constitue un écran entre le poète et les choses, et empêche éventuellement celles-ci de devenir pour lui des signes, des « allégories » nées de son effort d'idéalisation et permettant « la réformation de la nature »²⁵. Les matières solides n'apparaissent que dans les produits de son imagination (« Rêve parisien »), et parfois sans aucun lien avec la réalité ambiante (« Paysage »). La même constatation vaut aussi pour les couleurs, qui sont pratiquement absentes – ou associées à des expériences douloureuses²⁶ – pour ne briller que dans les paysages imaginaires. La déréalisation vient non seulement de l'effacement – ou de l'animalisation – de la ville, mais aussi de l'allure fantomatique de ses habitants ou de leur mise à distance volontaire : dans « Paysage », le poète ne se contente pas de contempler ses semblables du haut de sa mansarde, mais « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » apparaissent encore comme des barres interdisant tout contact direct avec eux. Les personifications (« l'atelier qui chante et qui bavarde », la « Prostitution ») et les pluriels collectifs (les petites vieilles, les aveugles, les catins, les escrocs, les voleurs, etc.) privent les citadins de leur individualité pour les fondre dans une masse amorphe. Bien que le hasard paraisse régner en maître, l'homme perçoit éventuellement un ordre irréfutable derrière les éléments de la réalité ; mais, ou bien le sens de cet ordre absurde lui échappe complètement (« Les Sept Vieillards »), ou bien il lui révèle la finitude, « où la Différence est la même chose que l'Identité »²⁷.

De l'« héroïsme de la vie moderne », exalté dans le *Salon de 1846*, les *Tableaux parisiens* ne recueillent qu'un héroïsme de théâtre : pareil à un acteur, le poète suit son

²⁰ O. C., t. I, p. 90.

²¹ Voir en particulier les premiers vers des « Sept Vieillards » et des « Petites Vieilles ».

²² Vers 21-22.

²³ Sur le *fourmillement*, « une des primitives manifestations de l'animalisation », voir Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p. 76-78.

²⁴ « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés », O. C., t. I, p. 29.

²⁵ *Le Peintre de la vie moderne*, dans O. C., t. II, p. 716. Voir à ce sujet Gérard Froidevaux, *Baudelaire. Représentation et modernité*, Librairie José Corti, 1989.

²⁶ Le bleu dans « Le Cygne », le jaune dans « Les Sept Vieillards », le rouge dans « Le Crépuscule du matin ».

²⁷ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, « Collection Tel », 1966, p. 326.

chemin dans une ville dont les rues évoquent un décor de théâtre²⁸, ou poursuit une « fantasque escrime » solitaire (“ Le Soleil ”). Les êtres humains qu’il rencontre ressemblent à des marionnettes (“ Les Petites Vieilles ”) ou à des mannequins (“ Les Aveugles ”). Les vieilles deviennent des « monstres » au point de changer de sexe et de se cacher derrière le pronom personnel masculin « ils » dans trois strophes successives²⁹. La seule forme d’héroïsme qu’il découvre est l’héroïsme solitaire, voire narcissique, de la contestation : le cygne déclare une révolte métaphysique contre l’ironie cruelle du ciel, le vieillard centenaire refuse de mourir, tandis que voleurs, escrocs et courtisanes apparaissent comme des « travailleurs non-conformistes »³⁰. D’une façon générale, c’est le mimétisme qui fait la loi à Paris. Chaque personne humaine, chaque objet en imite un autre : les maisons simulent des quais, les vieillards sont tous pareils, les squelettes imitent des laboureurs ou des danseuses. Pire encore, la poésie aussi verse parfois dans l’histronisme, dans la tricherie, dans la fuite devant la vérité : le « savant amour » est l’aveu du mensonge conscient, la profondeur ne recèle que le vide, et la beauté n’est que « Masque ou décor ». Le poète de “ L’Amour du mensonge ” se satisfait de l’apparence et n’accomplit que des embellissements trompeurs en évoquant, dans la quatrième strophe, quatre tableaux³¹ en puissance que pourrait évoquer, à partir d’une réalité déchue et décevante, un pinceau de charlatan. Remarquons que le titre de la section évoque déjà le contexte théâtral³², et le mot *représenter* – qui selon le *Dictionnaire de Littré*, signifie à la fois « rendre présent » et « jouer en public une pièce de théâtre »³³ – revient souvent sous la plume de Baudelaire³⁴ dans *Le Peintre de la vie moderne*, dont la composition coïncide avec la genèse des grands poèmes des *Tableaux parisiens*.

Le Paris des *Fleurs du mal* est le lieu de l’exil, de l’exclusion, de la séparation. Le présent y apparaît sous le signe de l’absence. En effet, « demander la “ représentation du présent ”, c’est supposer que le présent ne soit pas présent »³⁵ ; aussi la représentation ne saurait-elle être que celle de l’absence, du vide, et les éléments du réel se transforment-ils en signes, en signes parfois creux. Ainsi le *cygne* qui se voit coupé de « son beau lac natal » est un *signe* arraché à sa « cage » sémantique : c’est un signifiant en quête de signifié. De la même manière, le spectacle hallucinant des sept vieillards traduit le désarroi de l’intellect devant le sens impénétrable de ces figures fantomatiques, qui défilent devant ses yeux comme autant de points d’interrogation ambulants. D’une

²⁸ Plus exactement, Baudelaire copie l’acteur, qui déjà joue le rôle de quelqu’un d’autre. Voir la 2^e et la 3^e strophes des “ Sept Vieillards ”, et l’analyse de Jérôme THÉLOT dans *Baudelaire. Violence et poésie*, Éditions Gallimard, 1993, p. 455-468.

²⁹ “ Les Bijoux ” offrent un autre exemple de cette « masculinisation » de la femme.

³⁰ Voir “ Le Crépuscule du soir ”, vers 25-28, dans *O. C.*, t. I, p. 95.

Baudelaire se range aussi parmi les révoltés dans la mesure où la flânerie est une forme de protestation contre l’« activité industrielle ». W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 81.

³¹ Voir J. THÉLOT, *op. cit.*, p. 480-484.

³² *Tableau* signifie non seulement « œuvre picturale exécutée sur un support rigide et autonome », mais aussi « groupe de personnes disposées sur la scène de manière à reproduire ou à évoquer un tableau célèbre », ou « subdivision d’un acte qui correspond à un changement de décor » (*Le Petit Robert*, 1972).

³³ Cité par G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 15.

³⁴ Cf. « la représentation de la vie bourgeoise et les spectacles de la mode », dans *O. C.*, t. II, p. 686.

³⁵ G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 20.

façon ou d'une autre, les personnages des *Tableaux parisiens* souffrent tous d'un manque. La négresse du "Cygne" regrette son pays d'origine, les petites vieilles ont perdu leur passé, leur identité et leur féminité, les aveugles sont privés de la vue et de Dieu. L'aventure amoureuse est refusée à la "Passante", les squelettes sont dégarnis de leur chair et la Mort ne viendra jamais les sauver. L'artiste est coupé de la vie³⁶ ("Paysage"), tandis que l'homme voit s'échapper une partie de lui-même (il « se change en bête fauve » dans "Le Crépuscule du soir"), son destin ("Le Jeu"), l'amour ("À une passante", "L'Amour du mensonge"), voire même la vie³⁷. Le poète est déphasé par rapport au monde extérieur³⁸, et dans "Le Jeu", Baudelaire finit par se détacher de Baudelaire : « il se regarde voir ; il regarde pour se voir regarder »³⁹ en s'interdisant de rejoindre les joueurs afin de sauver l'illusion d'une différence qui le séparerait d'eux.

Ce micro-univers de la fragmentation et du manque est aussi celui du hasard et de la contingence. Les *Tableaux parisiens* sont une illustration parfaite de la célèbre phrase de Paul Valéry : « Chaque grande ville est une immense maison de jeu »⁴⁰. Le hasard préside non seulement aux rencontres heureuses ou malheureuses, mais aussi à la création (vers 6-7 du "Soleil") et aux relations amoureuses (le « lit hasardeux » dans "Brumes et pluies"). Le *Paris* de Baudelaire est le théâtre constant de *paris* divers. S'isolant hermétiquement du monde extérieur, le poète de "Paysage" fait en réalité un pari qu'il est incapable de tenir. Il parie encore avec les aveugles sur l'existence ou la non-existence de Dieu⁴¹, mais parie surtout les joueurs du "Jeu", et de nouveau Baudelaire, qui choisit de ne pas jouer : la mort et le néant ne sont peut-être que des chimères⁴², et il se peut que sa prétendue « clairvoyance » ne le place guère en meilleure posture que les autres. Les chances sont impossibles à calculer, d'autant plus que l'enjeu se laisse difficilement identifier. Nulle attitude n'est ni meilleure ni pire que son contraire dans ce monde où amantes et prostituées, voleurs et « travailleurs honnêtes »⁴³, aveugles et voyants, etc., se valent.

La capitale est en même temps le lieu de la dévalorisation des mythes. *Les Fleurs du mal* en général et les *Tableaux parisiens* en particulier illustrent magnifiquement la thèse de Jung, selon laquelle les malaises de l'homme moderne tiennent en bonne partie à ce que la civilisation européenne des XIX^e-XX^e siècles a été incapable de forger ses

³⁶ Dans "Rêve parisien", la bannissement de la vie est la condition même de la naissance de l'œuvre d'art.

³⁷ Voir les deux derniers vers du "Crépuscule du soir".

³⁸ Sur cette asynchronie, voir J. STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, 1989, p. 61-64.

³⁹ J.-P. SARTRE, *Baudelaire*, Gallimard, 1963, p. 26.

⁴⁰ *Regards sur le monde actuel*, dans *Œuvres II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1012. Cité par J. THÉLOT, *op. cit.*, p. 463. Chez Baudelaire, on trouve entre autres : « La vie est un jeu, les joueurs sont au nombre de trois milliards. » [*Listes de titres et de canevas de romans et nouvelles*], dans *O. C.*, t. I, p. 592.

⁴¹ Il y a, à mon avis, une ambiguïté voulue dans ce poème qui change complètement de sens si l'on inclut aussi le poète dans cette catégorie d'être humains désignés par le titre.

⁴² En dehors du "Squelette laboureur", voir aussi « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse* », *O. C.*, t. I, p. 100.

⁴³ Le « savant » et l'« ouvrier », dans "Le Crépuscule du soir".

mythes propres⁴⁴. La désintégration du régime ontologique du mythe, appelé à fondé l'Être fait que les anciens modèles perdent leur validité, tandis que les mythes de substitution que l'Occident s'efforce désespérément de créer ne peuvent pas combler cette absence. Par la flânerie, la quête dégénère en errance stérile. C'est dans un environnement mesquin et ingrat⁴⁵ que la figure d'Andromaque⁴⁶ surgit dans sa mémoire, tandis que les petites vieilles sont évoquées comme des héroïnes mythiques décrépites (« Éponine ou Laïs ! »). La « chère indolente » de « L'Amour du mensonge » est une Cybèle⁴⁷ qui sera bientôt démasquée, et le mot « diane »⁴⁸ ouvrant « Le Crépuscule du matin » marque aussi une grande absence. Associé à la Seine, le Simois est doublement « menteur », et même les sculptures représentant des nymphes ou des divinités antiques sont condamnées à une existence honteuse⁴⁹. Quant aux mythes de substitution de la société industrielle (le Travail⁵⁰, le Progrès⁵¹, la photographie⁵², etc.), l'on sait que la position de Baudelaire est entièrement négative.

Sur le plan de la création poétique, le bilan des *Tableaux parisiens* est assez ambigu. Faisant écho à l'optimisme prophétique de la pièce IV du recueil, « Obsession », une des dernières pièces de *Spleen et Idéal*, fait déjà voir dans la Nature tout le contraire d'une théophanie et marque l'impuissance de la stratégie poétique issue de la doctrine des correspondances de « voiler les terreurs du gouffre ». De plus, dans les *Tableaux*, la dé-mythisation n'épargne pas la création poétique. Tantôt le poète œuvre au hasard⁵³ ou s'exerce au savant art du mensonge⁵⁴, tantôt la création lui échappe au point qu'il « crain[t] bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie »⁵⁵. Il existe pourtant deux voies sur lesquelles Baudelaire essaie de s'engager : l'adhésion à un art qui se suffit à lui-même, et l'allégorisation.

« Paysage » et « Rêve parisien » témoignent de la tentation de l'Art pour l'art. « Étranger au monde et à ses cultes », le poète de la pièce liminaire de la section veut, par « le gouvernement » de son imagination, transfigurer le réel avec lequel il garde soigneusement ses distances pour créer des paysages féeriques pour ainsi dire en

⁴⁴ Voir à ce sujet René GALAND, *Baudelaire. Poétiques et poésie*, Nizet, 1969, p. 41-46.

⁴⁵ « “ Baraques ” et “ flaques ” apportent au nom d'Andromaque des rimes dérisoires (ce que fait encore, subsidiairement, “ bric-à-brac ”). » Jean STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁶ Michel QUESNEL (*op. cit.*, p. 83-86) voit dans Andromaque la mère du poète désormais absoute du péché du remariage ; selon cet auteur, « vil bétail » signifie « la malédiction de la chair ».

⁴⁷ Voir la lettre de mi-mars [?] 1860 à Alphonse CALONNE, C., t. II, p. 15-16.

⁴⁸ « Batterie de tambour, sonnerie de clairon ou de trompette pour réveiller les soldats, les marins » (*Le Petit Robert*, 1972).

⁴⁹ « Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus

Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus... »

« Je n'ai pas oublié, voisine de la ville », O. C., t. I, p. 99.

⁵⁰ Voir notamment, dans les *Tableaux parisiens*, vers 15 du « Cygne », vers 25-26 du « Crépuscule du soir », et vers 24 du « Crépuscule du matin ».

⁵¹ Sur cette « erreur fort à la mode », voir entre autres *Exposition universelle*, dans O. C., t. II, p. 580-583, et *Mon Cœur mis à nu*, IX et XLVII, t. I, p. 682, 707.

⁵² Voir « Le Public moderne et la photographie » dans *Salon de 1859*, O. C., t. II, p. 614-619.

⁵³ Voir « Le Soleil », vers 6-7.

⁵⁴ Voir les deux dernières strophes de « L'Amour du mensonge ».

⁵⁵ Lettre de fin mai [?] 1859 à Jean Morel, dans C., t. I, p. 582-584.

écramant, distillant, filtrant les éléments de la réalité qui s'offrent devant lui (les « fleuves de charbon » se métamorphosent en jets d'eau, le soleil remplace la lune, les chants d'ouvriers deviennent des chants d'oiseaux, etc.). Mais il s'agit uniquement de l'affirmation d'une intention : les merveilles promises qu'il prétend « fabriquer en série » grâce au Printemps évoqué à volonté (saison de l'éclosion des fleurs) ne sont qu'énumérées, et les poèmes suivants – à l'exception du seul « Soleil » – démentiront ce projet auquel le poète non plus ne semble pas croire sérieusement : il dit lui-même le caractère enfantin de son entreprise, et ce serait pécher contre sa déontologie poétique que de chercher à éveiller des échos tièdes de ses « pensers brûlants ».

La vieille ambition romantique de l'évasion et des architectures féeriques reste donc à l'état de projet. « Rêve parisien », par contre, a valeur d'un succès esthétique presque complet. Par ce « rêve dirigé », Baudelaire réussit à créer un monde qu'il contrôle presque entièrement : même l'inexorable océan d'« Obsession » se montre dompté, tandis que les matières solides (métal, marbre, or, diamant, cristal) représentent l'indestructibilité, la pérennité, la richesse⁵⁶. D'une manière générale, le poème témoigne d'une victoire sur les ennemis notoires de Baudelaire : le Temps est arrêté (l'« enivrante monotonie »⁵⁷, le « silence d'éternité », les cataractes suspendues, l'absence de tout mouvement horizontal⁵⁸), le gouffre est cette fois de diamant, les redoutables étoiles d'« Obsession » se sont évanouies, et le miroir, emblème traditionnel de la mélancolie, ne fait que refléter des beautés. Certes, l'expérience se prolonge au-delà du réveil (v. 3-4 ; et de toute façon, il y a le poème...), mais la réussite tient surtout au bannissement du monde animé⁵⁹ (« Non d'arbres, mais de colonnades... »), geste que le poète n'arrive pas à s'expliquer⁶⁰ : au lieu d'être dirigée, la genèse du poème est pour ainsi dire « subie », comme si un « autre » Baudelaire intervenait dans sa composition, qui tient le secret du bonheur... L'évanouissement des Paradis artificiels baudelairiens est toujours suivi d'une replongée douloureuse dans le Temps ; et le contraste brutal d'un midi sans lumière⁶¹ avec la splendeur du rêve, dans l'avant-dernière pièce de la section, montre de nouveau que la rédemption opérée par l'art ne saurait être que provisoire. Le poète du « Crépuscule du matin » sera déjà « las d'écrire ».

Mais avant de se rendre compte que la « consolation par les arts » à la manière de Théophile Gautier ne peut lui apporter qu'un réconfort momentané, Baudelaire met à l'épreuve une autre stratégie poétique, appelée à transfigurer (et non à défigurer) le réel en lui conférant un sens supplémentaire. Son ambition est essentiellement la même qu'à l'époque de la composition de « Correspondances » : il s'agit de découvrir l'unité au-delà

⁵⁶ Matière transparente, le cristal symbolise aussi l'union des contraires.

⁵⁷ Le mot « monotone » est valorisé chez Baudelaire. Voir « Parfum exotique », *O. C.*, t. I, p. 25-26.

⁵⁸ En dehors de l'« océan dompté », seules des eaux stagnantes (étangs, bassin) sont évoquées.

⁵⁹ Et de Paris, bien sûr.

⁶⁰ « Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier. »

⁶¹ De plus, « l'heure de midi est celle du démon ». J. Starobinski, *op. cit.*, p. 19.

des éléments disparates de l'univers, et de donner à ceux-ci un sens⁶². En d'autres mots, il faut trouver le continu dans le discontinu, c'est-à-dire « tirer l'éternel du transitoire »⁶³. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que le transitoire doive s'effacer complètement devant l'élément éternel : « En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le péché originel. »⁶⁴ L'art doit donc saisir la permanence *dans* le changement en réalisant la synthèse du transitoire et de l'éternel : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »⁶⁵ Or, le procédé qui semble le mieux servir cette intention est l'allégorisation⁶⁶ : c'est l'allégorie, « l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »⁶⁷, ou plutôt la vision allégorique du monde qui devra lui permettre désormais de conférer une espèce de consistance ontologique à l'univers en traduisant les choses en signes⁶⁸. L'attitude de Baudelaire devant la réalité présente est donc ambiguë : il l'exalte en tant que « magasin d'images et de signes » sollicitant l'effort créateur, mais celui-ci, en raison du déficit originel de celle-là, doit accomplir « un essai permanent et successif de réformation de la nature »⁶⁹. Les éléments de la réalité doivent donc subir une « idéalisation forcée »⁷⁰ pour être revêtus d'une signification particulière. Parmi « le bric-à-brac confus » du monde contemporain (= le « transitoire »), il faut donc trouver des êtres, des objets ou des scènes, et leur attribuer un sens de valeur universelle (= l'« éternel »). Le cygne évadé de sa cage et coupé de son milieu naturel est un *signe* amputé de son champ sémantique et fourvoyé dans un contexte absurde, mais le poète le « sauve », le valorise cependant grâce à son imagination et à sa mémoire (« Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ! ») qui transfigurent l'oiseau en une figure allégorique de la séparation, de l'exil et de l'absurdité, et de tous ceux qui veulent (ont voulu, ou voudront) donner un sens à leur existence (Andromaque, la négresse, les orphelins, les matelots⁷¹). Au contexte étranger, le poète superpose donc un nouveau contexte où le désespoir individuel trouve un écho et un sens universels. Le changement deviendra ainsi permanence : les évocations de la première partie du poème, relatées au passé, sont reprises, cette fois pourvues de sens, dans la seconde partie où règne un présent a-temporel⁷². Le poème marque un des rares moments où Baudelaire parvient à échapper à l'emprise du Temps.

⁶² « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative... ». *Salon de 1859*, dans *O. C.*, t. II, p. 627.

⁶³ *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 694.

⁶⁴ *Idem*, p. 695.

⁶⁵ *Idem*, p. 695.

⁶⁶ Sur l'allégorie baudelairienne, voir J. Starobinski, *op. cit.*, p. 73-78 ; G. Froidevaux, *op. cit.*, p. 135-141 ; W. Benjamin, *op. cit.*, p. 222, 226-227.

⁶⁷ *Le Poème du hachisch*, dans *O. C.*, t. I, p. 430.

⁶⁸ « ... tout pour moi devient allégorie ». « Le Cygne », v. 31.

⁶⁹ *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 716.

⁷⁰ *Idem*, p. 694. Le mot *forcée* indique aussi que cette idéalisation ne saurait être que tout à fait subjective et artificielle.

⁷¹ Et le grand exilé, Victor Hugo, à qui le poème est dédié.

⁷² « Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent. » *Le Peintre de la vie moderne*, dans *O. C.*, t. II, p. 684.

Mais la pièce suivante de la section met déjà en cause la validité universelle de la démarche allégorisante. Le spectacle inexorable des vieillards « jumeaux » suscite le désarroi du poète devant ces points d'interrogation vivants qui ont l'air de lui lancer un défi ironique : « Qui sommes-nous ? Allégorise-nous, si tu peux ! » La réalité l'emporte sur la création, sur l'imagination poétiques : du duel de l'artiste et de la « nature », celle-ci sort toujours victorieuse.⁷³

Sur le plan de la quête esthétique, les *Tableaux parisiens* marquent donc un demi-succès. Cependant, c'est dans cette section des *Fleurs du mal* que Baudelaire semble se rapprocher le plus de ses semblables. Soucieux de garder ses distances avec la multitude mais acceptant pleinement l'homme moderne, il laisse son regard embrasser le cercle illimité de la désolation⁷⁴ pour en témoigner par sa poésie et pour conférer, par le procédé d'allégorisation, une dignité et un sens éternels aux détresses humaines. « Les deux mains au menton »⁷⁵, Baudelaire rejoint dès le début le cygne, les petites vieilles, les joueurs, le savant, l'ouvrier⁷⁶ et d'autres êtres penchés des *Tableaux parisiens*, auxquels il est lié par les mêmes angoisses et les mêmes interrogations. Refusant toute « métaphysique de consolation » (Camus), il oppose à un ciel ironiquement vide la vertu éminemment chrétienne de la charité.

⁷³ Cf. « Le Confiteur de l'artiste », *O. C.*, t. I, p. 278-279.

⁷⁴ Voir le dernier vers du « Cygne ». Cf. aussi « Ruines ! ma famille !... » dans « Les Petites Vieilles », v. 81.

⁷⁵ « Paysage », vers 5.

⁷⁶ « Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit. » « Le Crépuscule du soir », v. 8-9.