

## ***L'Étranger et Laquelle est la vraie ?*** **– Deux allégories du genre –**

László SUJTÓ

À Patrick Robiano et Louise Monti.

Plusieurs pièces des *Fleurs du mal* contiennent des esthétiques : *Correspondances*, *Hymne à la Beauté*, *Paysage*, *Rêve parisien*, etc. Je me propose d'étudier ici deux textes auto-réflexifs du *Spleen de Paris* qui sont à mon avis des allégories du genre dont l'avènement entraînera, avec l'expression de Barbara Johnson, « la seconde révolution baudelairienne<sup>1</sup> ».

### L'ÉTRANGER

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.
- Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !

Comme il s'agit de la pièce liminaire du recueil, la comparaison entre *L'Étranger* et *Bénédiction* des *Fleurs du mal* s'offre tout spontanément. Ni l'un ni l'autre ne sauraient être considérés comme des portraits authentiques de l'artiste par lui-même, et le témoignage qu'ils apportent respectivement sur les visées artistiques de Baudelaire est sujet à caution. L'auteur des *Fleurs du mal* cultivera une poésie qui ne sera pas faite que « de pure lumière », et celui du *Spleen de Paris* ne consacra pas son volume entier à la célébration des « nuages », quoi qu'on doive entendre par ce mot. Les commentateurs mettent en lumière les références au Christ dans les deux textes : le

---

<sup>1</sup> JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

héros du poème en vers doit expier les péchés de l'humanité<sup>2</sup>, tandis que la vraie patrie de l'Étranger est dans un ailleurs indéterminé<sup>3</sup>. Ici comme là, l'art apparaît comme une ascèse, comme une rupture totale avec les valeurs matérielles, voire terrestres ; il éclôt dans une solitude totale où toute attache humaine a disparu. Dans les deux cas, l'artiste refuse d'adopter la vision et les valeurs communes. Mais il semble que l'Étranger cultive sa différence plus consciemment que le poète de *Bénédiction* : celui-ci se voit encore comme une représentant de l'humanité<sup>4</sup>, alors que celui-là affirme obstinément son altérité<sup>5</sup> dans chacune de ses phrases. En outre, l'Étranger ne semble pas souffrir de sa solitude : il accepte sa condition avec impassibilité, et seuls la quête impossible de la beauté et les problèmes de l'expression poétique (voir sa dernière phrase) doivent le préoccuper. D'un texte à l'autre, le milieu social et le statut de l'artiste (au moins dans les yeux de Baudelaire) ont changé. L'artiste demeure un incompris<sup>6</sup>, mais déjà l'Étranger n'est pas haï : d'objet d'exécration, il est devenu énigme, objet de curiosité. C'est le « prince des nuées » de *L'Albatros* qui n'est plus exposé aux brimades de l'équipage. Il apparaît comme un personnage hors du commun et enveloppé d'un mystère qui fascine ses semblables et qui les incite à le deviner. Le moindre mépris ou aversion ne perce dans les questions de son interlocuteur qui l'interroge pour le connaître, et non pour le juger. Dans *Bénédiction*, la rupture était totale entre l'artiste et la société, alors que dans le poème en prose, le dialogue tend à jeter un pont au-dessus de l'abîme qui les sépare. Le milieu bourgeois (les valeurs affichées par l'Interlocuteur – famille, patrie, richesse – sont des valeurs bourgeoises par excellence) tente de s'ouvrir à l'artiste : les paroles de l'Interlocuteur, avec leur ton un peu pathétique, marquent de la déférence, et le tutoiement indique une certaine familiarité avec l'autre et la volonté de rapprochement ; par contre, le vouvoiement employé par l'artiste montre que celui-ci tient à garder ses distances avec le milieu qui l'entoure. Notons que rester « étranger au monde et à ses cultes<sup>7</sup> » n'implique nullement que l'artiste ignore ceux-ci : son avant-dernière phrase révèle qu'il connaît même les pensées et les penchants les plus inavoués de ses contemporains. (L'Interlocuteur haït Dieu parce que

---

<sup>2</sup> Selon Claude Pichois, les quatre premières strophes du poème « constituent une inversion de la Salutation angélique et de la réponse de la Vierge telles que les rapporte saint Luc ». Voir BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, 2 vol., t. I (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 833. Je cite désormais cette édition en indiquant, dans le texte et les notes, le tome et la page.

<sup>3</sup> GALAND, René (*Baudelaire. Poétique et poésie*, Paris, Nizet, 1969, p. 465-466) entend dans les paroles de l'Étranger « l'écho ironique de celles du Christ » (« Mon royaume n'est pas de ce monde », etc.).

<sup>4</sup> Il parle de « nos impuretés », alors que rien n'indique dans le texte qu'il ait jamais commis le moindre des péchés.

<sup>5</sup> Dans la pièce suivante, *Le Désespoir de la vieille*, la protagoniste est punie pour avoir été aveugle à sa différence et pour avoir voulu agir comme tout le monde.

<sup>6</sup> Notons que dans l'économie des *Fleurs du mal*, la situation du poète, telle qu'elle est décrite dans *Bénédiction*, a valeur d'un cliché romantique bientôt dépassé. De plus, l'accumulation des horreurs inouïes finit par donner à cette pièce l'air d'une parodie.

<sup>7</sup> Lettre à sa mère du 5 juin 1863. BAUDELAIRE, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, 2 vol., t. II (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 305.

si celui-ci n'existait pas, il ne devrait pas craindre la damnation éternelle et pourrait ainsi obéir à l'impulsion de tous ses désirs.) En outre, ce monde bourgeois n'est pas imperméable à l'art : non seulement l'Interlocuteur considère l'amour de la beauté comme aspiration légitime<sup>8</sup> (et il doit avoir lui aussi une beauté à sa mesure, qui n'a, bien entendu, rien de commun avec le suprême idéal de beauté de l'artiste), mais, sans doute par courtoisie, il s'efforce aussi d'employer le langage de l'autre. Il parle en vers : ses deux premières phrases, de même que sa dernière question, sont presque des alexandrins réguliers ; dans « Tes Amis ? » et « Ta patrie ? », la reprise de [i] fait écho non seulement aux quatre « ni » de la réponse précédente de l'Étranger, mais aussi à « Qui » et à « dis », mots essentiels de la question initiale ; et lorsque l'Étranger refuse de se plier au jeu (sa deuxième et sa troisième phrases, quoique formulées dans un langage soutenu, sont on ne saurait plus prosaïques), l'Interlocuteur persévère à versifier, et fait rimer « beauté » et « étranger » avec « située ». En outre, « or » reprend deux phonèmes du mot précédent « immortelle », qui reviennent aussi dans « extraordinaire », un peu comme si l'Interlocuteur soulignait ainsi la reconnaissance du fait que les valeurs affirmées par l'autre se situent en dehors de la sphère de la matérialité. Pour l'Interlocuteur, il s'agit avant tout de cerner, d'identifier l'Étranger en le faisant parler : le [i] du « Qui » initial revient d'abord dans « dis » (où la consonne sonore [d] relayant le [k] sourd rend le ton plus insistant), puis dans « Tes amis ? » et « Ta patrie ? », toujours en position accentuée, tandis que les quatre « ni » de la première phrase de l'Étranger font ressortir non seulement son déracinement total, mais aussi (par la consonne « négative » précédant le [i] interrogatif) son refus obstiné de se laisser identifier. Les questions « Qui aimes-tu le mieux... ? », « qu'aimes-tu donc... ? » équivalent à « Qui es-tu ? », « Qu'est-ce que tu cherches ? » : l'homme se définirait ainsi par ses attaches et ses désirs<sup>9</sup>.

Les « merveilleux nuages » représentent l'idéal difficilement formulable de l'Étranger. Leur caractère immatériel contraste de manière flagrante avec la matérialité des valeurs proclamées par l'Interlocuteur. Ils évoquent l'objet de la quête d'un Baudelaire surnaturaliste, pour qui l'art est un dévoilement et un dépassement, permettant de saisir l'essence intime des choses : c'est le poète de *Correspondances* ou d'*Élévation* qui veut « S'élaner vers les champs lumineux et sereins », et qui « comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes » (I/10). Mais le surnaturalisme est déjà dépassé en 1862, lorsque les *Petits Poèmes en prose* paraissent

<sup>8</sup> La curiosité bienveillante de l'Interlocuteur semble correspondre aux vœux du jeune Baudelaire, qui, dans l'introduction au *Salon de 1846*, croyait encore à une entente et une harmonie possibles entre bourgeois et artistes (II/415-417).

<sup>9</sup> *La Chambre double*, bel exemple de l'esthétique du « surnaturalisme et ironie », dénonce le désir physique présidant obscurément à la création artistique : la magnifique chambre de la première partie n'a été imaginée que pour accueillir l'« Idole », dont le surgissement est suivi presque immédiatement de l'apparition du mot assez vulgaire « mirettes ». Bien entendu, Baudelaire ne s'est pas trompé de registre : le choix du terme dévoile la vraie nature et la véritable origine de « la souveraine de [s]es rêves », qui n'est et n'a été que l'objet d'un désir « vulgaire ». Cette dégradation entraîne l'effacement brutale de la scène splendide et la perte du majuscule : on trouve déjà « idole » dans la seconde partie de la pièce.

dans *La Presse* d'Arsène Houssaye. À cette date, on doit y voir plutôt le reflet des notions clés de l'esthétique baudelairienne de la modernité<sup>10</sup> : les nuages sont par excellence des phénomènes qui s'offrent le mieux à celui qui s'applique à « tirer l'éternel du transitoire<sup>11</sup> ». (Leur caractère « transitoire » et « fugitif » est souligné par le fait que l'Étranger les aperçoit « là-bas », c'est-à-dire au moment où ils sont sur le point de disparaître au-dessous de l'horizon. Impalpables, insaisissables, ils indiquent aussi la difficulté de l'entreprise artistique. Ils sont créateurs d'obscurité : or la traduction poétique de contenus obscurs réclame des moyens d'expression capables de véhiculer cette obscurité<sup>12</sup>. Leur aspect changeable renvoie peut-être à une poésie de la polyvalence du sens : un même texte porteur d'un réseau de différentes significations cohérentes qui ne s'excluent ni ne s'infirmement réciproquement.

Mais on peut aussi voir dans ce texte le dialogue de deux « moi » baudelairiens. Il s'agirait alors de deux pôles extrêmes de sa personnalité dont il ne peut assumer pleinement ni l'un ni l'autre, et entre lesquels il cherche à créer un équilibre, un compromis. L'Interlocuteur serait alors son moi social (bourgeois), ancré dans le monde, qui connaît son moi poétique et accepte même de s'effacer devant ce dernier. L'Étranger serait son moi d'artiste qui s'élève (ou du moins veut s'élever) au-dessus du monde, et qui prétend ignorer le moi social. Mais, de toute façon, le Baudelaire de 1862 n'est plus celui de l'époque de *Bénédiction* ou d'*Élévation*. L'Interlocuteur est bien entendu l'homme qu'il n'a jamais été et qu'il ne pourra jamais être, tandis que l'Étranger, c'est « le vieil homme », le poète qu'il n'est plus (et qui lui est aussi étranger déjà) – bien que ses grandioses ambitions de jadis constituent toujours pour lui une tentation : l'Étranger est un ancien « docile amant » désabusé de la Beauté de la pièce XVII, qui a dû abandonner sa quête impossible (« Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle »). Il lui faudrait donc trouver un point d'équilibre qui se situe à mi-chemin entre le conformisme matérialiste de son temps et un art qui se veut un dépassement de la réalité.

Mais le fait qu'il s'agit de la pièce liminaire du volume nous invite à voir dans ce texte plus que le dialogue de l'artiste et du bourgeois, du moi social et du moi poétique. À mon avis, *L'Étranger* peut être aussi considéré comme l'allégorie d'un genre qui devait prendre ses lettres de noblesse avec *Le Spleen de Paris*. Comme l'Étranger, le poème en prose est sans antécédents, sans attaches, sans parenté ; il est coupé de tout autre texte, et plus encore qu'un poème en vers : on chercherait en vain dans *Le Spleen de Paris* quelque chose d'analogue à « l'architecture secrète » des *Fleurs du mal*, puisque chaque pièce « y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement<sup>13</sup> » ; au lieu de retracer les étapes d'une quête à la fois ontologique,

---

<sup>10</sup> « 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. » (*Le Peintre de la vie moderne*, II/695).

<sup>11</sup> *Ibid.*, II/694.

<sup>12</sup> Dans *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, il gratifie Victor Hugo de ce don unique : « Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément révélé. » (II/132).

<sup>13</sup> Cf. la dédicace à Arsène Houssaye, I/275-276.

existentielle, esthétique, sentimentale, etc., les poèmes en prose de Baudelaire voient le jour sous le signe de la fragmentation et de l'inachèvement, malgré des liens thématiques évidents entre certaines pièces. C'est un genre cosmopolite, sans patrie – alors que *Les Fleurs du mal*, notamment en raison de la fréquence des alexandrins, sont un recueil de vers français. C'est un genre banni, ou au moins à peine toléré : auteur d'un *Petit Traité de poésie française*, Banville a répondu encore par un « non » catégorique à la question : « Peut-il y avoir des poèmes en prose<sup>14</sup> ? » Le poème en prose ignore les conventions, les règles, les valeurs communément admises ; c'est un genre qui se situe en dehors de tout ordre établi (il est « extraordinaire »), et qui se donne ses propres lois ; son unité, sa cohésion viennent de structures *sui generis*. C'est un genre qui naît de la fusion de la poésie et de la prose : il peut se présenter comme la poétisation de la banalité de la vie (les paroles de l'Interlocuteur comportent bien des éléments prosodiques de la poésie), ou comme la prose la plus prosaïque (la plupart des phrases de l'Étranger n'ont en elles-mêmes rien de poétique), dont la poéticité vient de sa force de suggestion : les « merveilleux nuages » s'entourent de tout un halo de significations. Ils désignent l'innommable ; l'Étranger emploie ce mot parce que ce qu'il veut dire ne peut pas être dit autrement ; ces textes racontent ce qu'on ne peut pas raconter en langage discursif. Comme la poésie en vers, la poésie en prose raconte l'ineffable, il essaie de traduire des contenus non linguistiques : il veut « s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », lit-on dans la dédicace à Arsène Houssaye (I/275-276)<sup>15</sup>. En outre, c'est un texte où toute référence à une situation concrète est supprimée : en principe, ce dialogue aurait pu se dérouler non seulement dans la France bourgeoise du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi à n'importe quel moment de l'histoire, et sous n'importe quelle latitude. Tout s'y meut dans l'a-temporalité d'un *no man's land* – comme l'Étranger, son Interlocuteur, et surtout les nuages<sup>16</sup>.

On serait même tenté de dire que ce dernier mot est créateur d'une synthèse suprême, quoique travaillée par une tension tenace. La voyelle dominante de la dernière phrase est le [a] qui se retrouve, toujours en position accentuée, dans les trois « nuages », dans les deux « là-bas » et dans « passent » ; cette voyelle, premier son de l'alphabet marquant l'ouverture<sup>17</sup> relie à la manière d'une copule ou d'une préposition le [y] de « tu » et le [ʒ] de « je » (sur les six phrases de l'Étranger, cinq commencent par « je » ou « j' »), et ces échos des deux pronoms personnels s'unissent dans un

<sup>14</sup> Cité dans *Charles Baudelaire, Petits Poèmes en prose*, édition critique par Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969, p. XXIV.

<sup>15</sup> Un commentateur, DELESALLE, Jean-François, a rapproché cette phrase d'un passage des *Marginalia* de Poe, où le poète américain se propose d'étudier « a class of fancies [...] which are not thoughts, and to which, as yet, I have found it absolutely impossible to adapt language. [...] They seem to me rather psychal then intellectual ... ». Cité par PICHOS, I/1308-1309.

<sup>16</sup> L'« action » de la grande majorité des poèmes du *Spleen de Paris* pourrait en effet avoir lieu n'importe où et n'importe quand.

<sup>17</sup> Cf. KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1978 (coll. « Points »), p. 245.

« nous » ébauché par le [n] inaugural – comme si le mot, par sa forme phonique, tentait de créer un rapprochement, voire une fusion entre le moi social et le moi profond, entre l'artiste et la société, entre la poésie et le prose. Fermant une syllabe porteuse de l'accent d'intonation – la dernière syllabe du texte –, le [3], consonne palatale chuintante, crée cependant un effet de tension prolongée.

Le problème de la même dualité, le même attrait simultané de deux pôles entre lesquels il faut trouver un équilibre, la même volonté de réaliser la fusion des contraires se lit d'une manière plus explicite dans la pièce XXXVIII du *Spleen de Paris*.

#### LAQUELLE EST LA VRAIE ?

J'ai connu une certaine Bénédicte, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.

Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterrée, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières. C'est moi qui l'ai enterrée, bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.

Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire :

« C'est moi, la vraie Bénédicte ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis ! »

Mais moi, furieux, j'ai répondu : « Non ! non ! non ! » Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

Le nom des deux protagonistes (*Bénédicte* = « bien dite ») et le titre « L'Idéal et le Réel », sous lequel la seconde version du poème a paru dans le numéro du 7 septembre 1867 de la *Revue nationale et étrangère*<sup>18</sup>, indiquent d'emblée que le texte a pour sujet le choix entre deux écritures, entre deux orientations esthétiques.

La première Bénédicte est une sorte de phénomène divin dont les yeux inspirent « le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire »<sup>19</sup> à son adorateur – à savoir la volonté de créer des œuvres grandioses, magnifiques et illustres, capables de célébrer dignement cet idéal suprême. Cette Bénédicte est donc un idéal difficilement

---

<sup>18</sup> Voir les notes y relatives de PICHOS, I/1344.

<sup>19</sup> Aux yeux de Baudelaire, il s'agit de tentations qui sont à la fois divines et diaboliques. Dans *Les Tentations, ou Éros, Plutus et la gloire* (pièce XXI), ces dons sont offerts dans son rêve au poète par « deux superbes Satans et une Diabesse » qu'il prend « d'abord tous les trois pour de vrais Dieux », et qui ne sont pas sans rappeler la Sainte Famille.

accessible : elle ne pourra jamais être assez *bien dite* (elle est « trop belle ») ; aussi la première femme ne prend-elle pas la parole dans le texte<sup>20</sup>. Elle est invivable, si bien que c'est la vie même qui la tue : elle meurt au moment où le printemps reflorit la nature. Elle est si sublime, elle est si surhumaine qu'elle ne survit pas au contact avec le réel, avec l'humain : elle meurt peu après que le poète l'a connue – au sens biblique aussi, ce qui est attesté par l'apparition insistante de l'expression « j'eus fait sa connaissance » dans la phrase suivante. La bière se referme sur un art du bien dire que n'est plus le sien : elle contient *Les Fleurs du mal* auxquelles il entend ne plus toucher (même si en réalité il se propose de remanier l'architecture du recueil en introduisant dans une édition définitive les pièces condamnées et celles ne figurant pas encore dans l'édition de 1861). Le bois dont le cercueil est fait est « parfumé », rappelant une nouvelle fois le rôle des parfums dans *Les Fleurs du mal*. Il est aussi « incorruptible », ce qui veut dire que son contenu restera immortel dans la mort (les yeux de Bénédicte faisaient « croire à l'immortalité »), et que ce cercueil hermétiquement fermé interdira pour toujours l'accès du poète à son idéal de naguère. On assiste donc à une mise au tombeau volontaire de la poésie de l'idéal et de la poésie en vers, mais on sait aussi que cet art défunt constituera néanmoins un appel, une incitation, une sollicitation permanents pour le poète : ses yeux restent « fichés » sur la tombe.

L'apparition de la seconde Bénédicte marque l'intrusion ironique de la vie et de la réalité dans le climat de la mort et de la rêverie. L'envoûtement qu'elle exerce sur la poète est moins avoué. La seconde Bénédicte est aussi belle : le texte ne le dit pas, certes, mais elle est qualifiée de « bizarre », et on sait depuis l'*Exposition universelle* (1855) qu'aux yeux de Baudelaire la bizarrerie est une des composantes indispensables du Beau<sup>21</sup>. C'est une beauté ramenée à des proportions humaines : elle ressemble étrangement à la défunte – ce qui est une autre preuve de sa beauté –, mais c'est « une petite personne », ce qui implique que la première Bénédicte était grande : le Baudelaire de *Spleen et Idéal* concevait la beauté en de grandes proportions<sup>22</sup>. Elle n'a rien de grand ni de glorieux ; elle est violente, elle est criminelle (« fameuse canaille ») : elle est pareille à la Beauté décrite dans « Hymne à la Beauté », à ceci près qu'elle prend la parole, pour rendre plus insistante l'intrusion de la réalité qui revendique ses droits par sa bouche. Elle est petite, elle est très « terre-à-terre » : elle est pour ainsi dire l'incarnation de petits *textes* en prose. Elle réclame un art du bien dire enraciné dans le présent (elle piétine « sur la terre fraîche ») ; pressante et agile, elle semble exiger des œuvres de courte haleine produites en grand nombre et exécutées

<sup>20</sup> Dans le sonnet de *La Beauté des Fleurs du mal*, c'était pourtant la Beauté qui a dû prendre elle-même la parole pour se décrire, car les poètes étaient incapables de la célébrer comme elle l'eût mérité : leur éternel amour demeurerait muet.

<sup>21</sup> « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. » (II/578 ; l'italique est de Baudelaire).

<sup>22</sup> Voir en particulier *La Géante*.

avec rapidité, à la manière du Guys du *Peintre de la vie moderne*<sup>23</sup>. Mais elle a quelque chose de maladif aussi : elle est hystérique, tandis que la première Bénédicta infuse plutôt de la mélancolie à son adorateur, et cela non seulement en raison du deuil lié à sa perte, mais aussi à cause des « plus hautes pensées » (de grandeur, de beauté, de gloire) qu'elle fait naître en lui<sup>24</sup>. La seconde Bénédicta rit : bien sûr, elle se moque de Baudelaire et de son deuil, mais ce rire est aussi une promesse : l'ironie et le grotesque, tons affectionnés par Baudelaire mais s'adaptant mal à la poésie en vers, pourraient être exploités amplement dans les poèmes en prose. C'est une beauté qui célèbre la disparition de l'idéal : c'est la figure d'un art né de la mort, de la mort de l'idéal.

Le dernier paragraphe est placé sous le signe d'une ambiguïté volontaire et très signifiante. Le poète frappe la terre du pied pour refuser la sollicitation de la prose réaliste, et par ce même geste il se rapproche de nouveau – par accident, semblerait-il, mais en réalité *fatalement* – de son idéal défunt. Désignant le membre viril depuis la tradition biblique, la jambe qui s'enfonce dans la terre où gît la morte naguère aimée évoque l'acte sexuel<sup>25</sup>. Le poète pris au piège se compare à un loup, animal vorace par excellence, qui veut se repaître des restes de l'idéal. La fin du texte – « je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal » – peut être interprétée de deux manières : est-ce à la fosse que le poète demeure attaché, ou bien à l'idéal qui est enterré dans cette fosse ? Comme il est impossible de décider, on doit considérer que les deux sens sont simultanément valables : le poète reste prisonnier à la fois de son idéal et du tombeau (de la non-existence) de cet idéal.

Le nouvel art du bien dire si situe à mi-chemin entre ceux incarnés par les deux Bénédicta. Il naît de la tension entre un réel qui ne le satisfait pas, et un idéal qui n'existe pas. La terre enveloppe la bière de la première Bénédicta : le poème en prose est le tombeau de la poésie en vers. Le pied (n'oublions pas que c'est aussi un terme de métrique) est immobilisé par la terre, et le poète est doublement pris au piège : il est prisonnier de la terre qui est à la fois la prose du monde et la sépulture de la poésie de l'idéal. Son art sera donc marqué à la fois par l'idéal (dont le désir le hantera toujours) et la mort de ce même idéal (dont il va s'alimenter). C'est un art qui a rompu

---

<sup>23</sup> « ... il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution » (II/686). Avant Guys, c'était Delacroix que Baudelaire a loué pour son « exécution agile et décisive. » (*Salon de 1859*, II/625).

<sup>24</sup> Sur cette double influence de la mélancolie (« exaltation et abattement »), voir STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p.47-48. Parmi les états pathologiques frôlant la folie, c'est la « fureur » qui semble être le propre des artistes favoris de Baudelaire : pour Delacroix, « le travail [...] alors n'était plus seulement une passion, mais aurait pu s'appeler une fureur » (II/763), tandis que Guys est animé par « un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur. » (II/699).

<sup>25</sup> Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire établit ainsi l'analogie entre l'acte créateur et l'acte sexuel : « j'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un, la raison a pris une place considérable ; chez l'autre, la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. » (II/690 ; les italiques sont de Baudelaire).

délibérément avec ses ambitions et ses techniques jugées désormais désuètes (le poète dit deux fois qu'il a enterré lui-même la première Bénédicte) et qui veut « être de son temps », mais qui ne se laisse pas investir entièrement par la vie : il est fatalement nécrophile (la jambe) et nécrophage (le loup). C'est que sans les yeux rivés sur le tombeau de la poésie de l'idéal, les petits *textes* en prose de la seconde Bénédicte ne seraient jamais devenus des petits *poèmes* en prose. Leur emprise simultanée fut nécessaire pour que Baudelaire pût chanter en prose la mélancolie, *le Spleen* de la ville hystérique *de Paris*.