

Du vers à la prose chez Nerval et Baudelaire

Hisashi MIZUNO

Gérard de Nerval écrit en 1852 dans *La Bohème galante* : «[. . .] j'ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur» et il ajoute : «Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète¹.» C'est à Arsène Houssaye, rédacteur en chef de *L'Artiste*, que l'auteur dédie cette série d'articles, et il y livre ses souvenirs de jeunesse et ses réflexions sur la poésie. En 1862, c'est au même Arsène Houssaye, alors rédacteur en chef de *La Presse*², que Charles Baudelaire adresse ses *Petits Poèmes en prose*, précédés d'une sorte de manifeste sur le nouveau genre poétique, intitulé justement «À Arsène Houssaye». Prétendant prendre modèle sur *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand et *La Chanson du Vitrier* d'Arsène Houssaye, il écrit : «Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, [. . .]³.» Rappelons que Houssaye était aussi poète et qu'au début des années 1850, il avait publié les deux

¹ *La Bohème galante*, *L'Artiste*, 1^{er} juillet 1852. Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition de Jean Guillaume et Claude Pichois, t. III, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1993, p.235 et p.277. Cette édition sera par la suite désignée par «Pl.» suivi du numéro de tomaison.

² Il le fut depuis le 1^{er} janvier 1861 jusqu'à la fin de l'année 1862.

³ *La Presse*, 26 août 1862. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, t. I, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1975, p.276. Cette édition sera par la suite désignée par le sigle «OC.» suivi du numéro de tomaison.

*Poésies complètes*⁴ auxquelles Nerval et Baudelaire se réfèrent, soi-disant pour rendre hommage à son travail poétique, mais plus assurément pour s'en distancier et apporter un vent nouveau à la poésie française. D'un côté, Nerval s'élève contre les lourdeurs de la rime riche et présente quelques chansons populaires comme échantillons de la poésie affranchie de la versification traditionnelle, et de l'autre côté, Baudelaire tente d'innover le genre du poème en prose.

Remarquons qu'ils font figure d'exceptions à une époque⁵ où, selon la versification traditionnelle, la poésie est obligatoirement en vers, la prose étant réservée au discours. Selon Fleury Lécuse, leur distinction correspond à celle de la rhétorique et de la poétique : «La Rhétorique, faisant connaître les ornements du discours, le principe des beaux arts et les règles fondamentales des productions littéraires, expose les préceptes généraux qu'il faut suivre exactement, pour bien composer et bien écrire en prose ; et la Poétique nous enseigne l'art de bien composer et de bien écrire en vers⁶.» Louis Quicherat commence son *Traité de versification française* en ces termes définitifs : «La poésie est l'art d'écrire en vers. / Un vers est un assemblage de mots arrangés suivant certaines règles fixes et déterminées. / [. . .] Les vers français diffèrent de la prose en trois points : 1° Ils ont un nombre limité et régulier de syllabes ; / 2° Ils se terminent par la rime, c'est-à-dire par une consonance pareille qui se trouve au moins à la fin de deux vers ; / 3° Ils n'admettent pas l'*hiatus*,

⁴ Chez Charpentier en 1850 et chez Victor Lecou en 1852. Il faut remarquer que leurs compositions sont assez différentes.

⁵ Voir la réflexion de Michel Brix sur la poésie et la prose dans *Poème en prose, vers libre et modernité littéraire*, Kimé, 2014, p.13-79.

⁶ Fleury Lécuse, *Poétique française, précédée de notions préliminaires de versification*, imprimerie d'Auguste Delalain, 1834, p.VI. Il s'appuie largement sur la *Poétique française* de Louis Domairon, Deterville, 1804.

c'est-à-dire la rencontre de deux voyelles dont l'une finit un mot et l'autre commence le suivant, comme *tu es, j'ai eu*. L'e muet est seul excepté⁷.» Et même après la parution des poèmes en prose de Baudelaire, Théodore de Banville réaffirme cette opposition vers/prose : «Peut-il y avoir des poèmes en prose ?» écrit-il. «Non, il ne peut pas y en avoir, malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables *Poèmes en prose* de Charles Baudelaire et le *Gaspard de la nuit* de Louis Bertrand ; car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher⁸.» Cette allégation de Banville sert à mieux comprendre la nouveauté de la démarche de Baudelaire, que je vais ici essayer d'éclaircir à la lumière d'une autre, celle de Nerval.

Du vers à la prose

Parfois, chez Nerval comme chez Baudelaire, certains thèmes, images ou décors se retrouvent de façon identique dans tel poème en prose et tel poème en vers. On a alors généralement tendance à considérer le texte en prose comme une ébauche du texte en vers. De fait, chez Nerval, il reste des morceaux en prose d'*Élégie nationale*, indiqués comme «à mettre en vers»⁹. Un autre exemple témoigne du passage de la prose de Nerval au vers de Baudelaire ; il s'agit du *Voyage à Cythère*¹⁰. Quand Baudelaire envoie en 1852 son manuscrit à Théophile Gautier pour la nouvelle *Revue de Paris*, il ajoute une note révélant sa dette à Nerval à propos d'un récit de voyage à l'île de Cythère : «Ici mettre en épigraphe quelques lignes de

⁷ Louis Quicherat, *Traité de versification française*, 2^e édition, Hachette, 1850, p.1-2.

⁸ Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Bibliothèque de l'écho de la Sorbonne, 1872, p.6.

⁹ Pl. I, p.27-28.

¹⁰ Voir John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, José Corti, 2005, p.161-177.

prose qui m'ont servi de programme et que je crois avoir lues dans *L'Artiste*.¹¹» En effet, le poète des *Fleurs du mal* emprunte à Nerval l'image d'un gibet sur la côte de Cérigo — l'ancienne Cythère —, motif imaginé en 1844 par l'auteur du *Voyage en Orient* :

Pendant que nous rasions la côte, avant de nous abriter à San Nicolò, j'avais aperçu un petit monument, vaguement découpé sur l'azur du ciel, et qui, du haut d'un rocher, semblait la statue encore debout de quelque divinité protectrice . . . Mais, en approchant davantage, nous avons distingué clairement l'objet qui signalait cette côte à l'attention des voyageurs. C'était un gibet à trois branches, dont une seule était garnie¹².

Inspiré par cette prose nervalienne, Baudelaire compose à son tour ce quatrain en alexandrins :

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
 Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
 Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
 Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès¹³.

Bien que les deux écrits ne soient pas du même auteur, leur rapport chronologique est attesté ; d'abord la prose de Nerval, ensuite le vers de Baudelaire. Cette transposition de la prose en vers allant de soi, en 1862,

¹¹ *OC* I, p.1069-1070.

¹² *Pl.* II, p.240.

¹³ *Voyage à Cythère* est publié pour la première fois dans la *Revue des Deux mondes*, le 1^{er} juin 1855, quelques mois après la mort de Gérard en janvier 1855.

Baudelaire a exprimé à Arsène Houssaye sa crainte que ses poèmes en prose soient considérés comme des projets de poèmes en vers à venir : «Vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers.¹⁴»

Cette tradition profondément enracinée sur le sol de la poésie française fait connaître un aspect paradoxal des tentatives des deux poètes pour passer du vers à la prose. Dans *La Bohème galante*, on l'a vu, Gérard de Nerval note discrètement que le poète doit préexister au prosateur. Baudelaire, lui, assure à Arsène Houssaye que l'invention d'une prose exprimant la poésie est «quelque chose de nouveau comme sensation ou comme expression¹⁵» et écrit à Pierre-Jules Hetzel à propos du *Spleen de Paris* : «Ce sera un livre singulier¹⁶». En effet, Nerval s'en tient cadre de la prose poétique et ne transgresse pas la tradition du genre littéraire, tandis que Baudelaire tente de créer un nouveau genre poétique¹⁷.

La poésie en prose chez Gérard de Nerval

Selon les critères de Quicherat, le vers consiste dans la forme mesurée, la rime et le refus de l'hiatus. Nerval tente d'assouplir cette versification dans le but de libérer la poésie française de ces contraintes. Son objet d'attaque principal est la rime. Dans *La Bohème galante*, il cite des passages des «Vieilles ballades françaises» de 1842, où il montre, en s'appuyant sur quelques chansons populaires, que les irrégularités

¹⁴ Lettre à Arsène Houssaye datant de Noël 1861, dans Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, édition de Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1966, p.207. Cette édition sera par la suite désignée par «*Corr.*» suivi du numéro de tomainson.

¹⁵ Lettre à Arsène Houssaye, [décembre 1861], *Corr.* II, p.752.

¹⁶ Dans sa lettre du 20 mars 1863, *Corr.* II, p.295.

¹⁷ Henri Scepi considère que Baudelaire a inventé un genre nouveau. Voir son édition du *Spleen de Paris*, Gallimard, «Folioplus classiques», 2013, p.149-152.

n'empêchent pas de créer la beauté de la poésie. Quant à l'hiatus, il propose pour l'éviter de réhabiliter un petit artifice phonétique :

Quoi de plus gracieux et de plus poétique pourtant :

«Si j'étais hirondelle! — Que je puisse voler, — Sur votre sein, ma belle — j'irais me reposer!»

Il faut continuer, il est vrai, par : *j'ai z'un conquin* de frère . . . ou risquer un hiatus terrible ; mais pourquoi aussi la langue a-t-elle repoussé ce *z* si commode, si liant, si séduisant [. . .]¹⁸?

La solution nervalienne propose d'introduire une sonorité insignifiante plutôt que de laisser l'hiatus, qui est redoutable aux oreilles françaises. Il revalorise ainsi la solution populaire. Après avoir réglé de cette manière la question de l'hiatus, il passe à celle de la rime, son attaque se faisant alors plus directe :

[. . .] mais la rime, cette sévère rime française, comment s'arrangerait-elle encore du couplet suivant :

*La fleur de l'olivier — Que vous avez aimé, — Charmante
beauté, — Et vos beaux yeux charmants, — Que mon cœur aime
tant, — Les faudra-t-il quitter!*

Observez que la musique se prête admirablement à ces hardiesses ingénues, et trouve dans les assonances, ménagées suffisamment d'ailleurs, toutes les ressources que la poésie doit lui offrir¹⁹.

¹⁸ *Pl.* III, p.284.

¹⁹ *Ibid.*, p.285.

Plutôt que de se soumettre à la rime qu'il juge «sévère», Nerval propose de s'appuyer sur le jeu des assonances en insistant sur leur musicalité poétique. En 1850, il va jusqu'à dire qu'«il est possible de ne pas rimer en poésie²⁰». Dans *Sylvie*, il évoque les chansons de noce chantées par la tante d'Othys, dont les strophes sont «si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps²¹». Cette scène suggère que chez Nerval la beauté poétique ne dépend pas des ornements versifiés.

Par ailleurs, il focalise son attaque sur la rime riche, d'autant plus que celle-ci est l'une des clés de voûte de la poésie romantique. L'auteur d'un traité de versification de l'école romantique, Wilhelm Ténint, souligne ce point : «La nouvelle école, qui n'a pas la prétention d'avoir inventé de nouvelles lois, a rendu à la rime son importance et sa valeur ; elle a professé hautement le culte de la rime riche, culte depuis longtemps oublié. [. . .] La rime riche consiste, on le sait, dans la parfaite conformité de la dernière syllabe pour le vers masculin, et des deux dernières, en comptant la syllabe sourde, pour le vers féminin ; et comme la rime est pour nous, ainsi qu'on l'a vu, une beauté toute musicale, nous n'entendons pas parler de la simple conformité des lettres ; l'école nouvelle exige avant tout la conformité, la concordance exacte du son²².» Si Nerval rappelle dans *Petits Châteaux de Bohême* l'ambition des jeunes poètes des années 1830 de «rehausser la vieille versification française», sa vraie attention porte sur la poésie de 1850. C'est ce que prouve sa remarque sur la rime riche :

La rime riche est une grâce, sans doute, mais elle ramène trop

²⁰ *Les Faux Sauniers*, Pl. II, p.64-65.

²¹ *Sylvie*, Pl. III, p.551.

²² Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844, p.84 et p.90.

souvent les mêmes formules. Elle rend le récit poétique ennuyeux et lourd le plus souvent, et est un obstacle à la popularité des poèmes²³.

Nerval vise ainsi à donner plus de liberté aux règles de la versification en mettant à mal le culte de la rime riche. Il cite en exemple les couplets de la chanson de la fille du roi Louis, débutant avec cette précision : «On voit que ces rimes riches n'appartiennent pas à la poésie populaire. Écoutez un chant sublime de ce pays, — tout en assonances dans le goût espagnol.» Ces couplets commençant par «Le duc Loys est sur *son pont*, — Tenant sa fille en son giron. [. . .]» sont suivis des dialogues entre le père et la fille : «— Ma fille, il faut changer d'amour. — Ou vous entrez dans la tour . . . » et «— J'aime mieux rester dans la tour. — Mon père! que de changer d'amour²⁴!» Ces vers, qui sont pauvres au point de vue de la versification classique, sont sublimes aux oreilles de Nerval, si sensible aux effets de la musique des assonances.

Remarquons que ses réflexions sur la poésie ne conduisent pas pour autant Gérard de Nerval vers la création des vers blancs ou libres ; il ne transgresse la versification ni dans ses odelettes ni dans ses sonnets des *Chimères*. Pour élaborer sa prose poétique, il en revient plutôt au noyau de la poésie ; selon lui, la poésie en vers est à l'origine de la prose qui l'exprime, de la même manière qu'il faut être poète avant de devenir prosateur. Dans cet esprit, il mentionne la chanson de la fille du duc Loys dans un beau passage de *Sylvie* :

On s'assit autour d'elle (Adrienne), et aussitôt, d'une voix fraîche

²³ *La Bohème galante*, Pl. III, p.278.

²⁴ *Ibid.*, p.282.

et pénétrante, légèrement voilée, comme celles des filles de ce pays brumeux, elle chanta une de ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour, qui racontent toujours les malheurs d'une princesse enfermée dans sa tour par la volonté d'un père qui la punit d'avoir aimé²⁵.

Les deux termes, «*amour*» et «*tour*», qui sont répétés dans la chanson, sont repris comme s'ils attestaient en filigrane la présence des couplets sublimes en assonances. Ici, la prose nervalienne en arrive à exprimer le même sentiment poétique que la chanson d'origine, sur un air chanté par une «voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée».

De même, la scène de l'apparition d'Adrienne devant le château est à mettre en parallèle avec ce poème en vers, publié en 1831 et repris dans *La Bohème galante : Fantaisie*.

Il est un air pour qui je donnerais
 Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber ;
 Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
 De deux cents ans mon âme rajeunit :
 C'est sous Louis treize . . . Et je crois voir s'étendre
 Un coteau vert que le couchant jaunit,

Puis un château de brique à coins de pierre,
 Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,

²⁵ *Pl.* III, p.541.

Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens . . .
Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue! — et dont je me souviens²⁶!

Dans cette fameuse odelette se combinent musique et peinture ; un air évoque un souvenir lointain, sommeillant au fond de la mémoire transpersonnelle, et évoque le beau tableau d'un vieux château rougi par le couchant. Ici, les vers de Nerval réalisent parfaitement l'art poétique d'Horace : la poésie devient peinture. Jean-Charles-François Tuet pose du reste la différence entre vers et prose en ces termes : «Le grand art du poète est de la bien peindre [la nature]. La prose dit simplement les choses, la poésie les montre : différence essentielle entre l'une et l'autre, laquelle a fait regarder la poésie comme sœur de la peinture : *Ut pictura poesis*²⁷.» À propos de la fusion des arts, rappelons également ce passage de Hoffmann, cité par Baudelaire dans le *Salon de 1846* : «Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert²⁸.»

²⁶ *Ibid.*, p.410.

²⁷ Jean-Charles-François Tuet, *Le Guide des humanistes, ou premiers principes du goût*, nouvelle édition, Pélagaud, Lesne et Crozet, 1837, p.91-92.

²⁸ *OC* II, p.425.

Nerval lui-même, dans *La Bohême galante*, après avoir insisté sur la musicalité des odelettes, présente le principe artistique de Richard Wagner sur l'association de la poésie et de la musique au nom de l'«enfance de l'art²⁹». De ce point de vue, le château de *Fantaisie* constitue un sommet de la poésie en vers nervalienne.

Partant de ces vers, Nerval passe à la prose, fidèle à son principe selon lequel, pour être un bon prosateur, il faut d'abord avoir été poète. Une première tentative voit le jour dans *Petits Châteaux de Bohême* :

[. . .] peu d'entre nous arrivent à ce fameux château de briques et de pierres, rêvé dans la jeunesse, — d'où quelque belle aux longs cheveux nous sourit amoureusement à la seule fenêtre ouverte, tandis que les vitrages treillissés reflètent les splendeurs du soir³⁰.

Voilà une transcription littérale de l'odelette, qui reste encore assez prosaïque malgré l'intention du prosateur, du moins si on les compare aux vers musicaux invitant à la rêverie. Mais Nerval ne s'en tient pas là et renouvelle quelques mois plus tard son entreprise dans *Sylvie* :

Je me représentais un château du temps d'Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d'ormes et de tilleuls, dont le soleil couchant perceait le feuillage

²⁹ *La Bohême galante*, Pl. III, chap.VIII («Musique»), p.272. Voir Hisashi Mizuno, «La musique de Wagner et la prose de Nerval. *La Bohême galante*» dans *Nerval. Poète en prose*, Kimé, 2013, p.113-133.

³⁰ Pl. III, p.438.

de ses traits enflammés. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France³¹.

Il ne s'agit plus ici d'une transcription, mais bien d'une création poétique propre, en prose, même si château, toits, coin de pierre, pelouse, reflets rougeâtres, soleil couchant, se retrouvent d'une version à l'autre. Et si Nerval évoque la ronde des villageoises accompagnée des vieux airs chantés par elles, c'est selon le programme wagnérien du retour à l'origine des arts ; paroles, chants et danse ne font qu'un. Devant ce tableau, on se sent amené à rêver d'un lieu qui n'existe que dans l'éternité. Ainsi, l'effet poétique produit par les vers de *Fantaisie* se répète dans la prose de *Sylvie*. Autrement dit, ici, la prose exprime la poésie au même titre que le vers.

En inversant le rapport traditionnel entre vers et prose, Nerval écrit dans *Petits Châteaux de Bohême* : «La poésie tomba dans la prose». Par cette formule frappante, il réaffirme son projet d'assouplir la versification, non pas seulement classique, mais aussi romantique ; certes, il n'y contrevient pas dans ses poèmes en vers, mais il se dirige vers la création de sa prose poétique, en renversant le rapport du vers et de la prose. Il reformule le poème en vers dans sa prose pour montrer que la prose est tout autant que le vers à même d'exprimer «la vraie poésie, [. . .] la soif mélancolique de l'idéal³².»

³¹ *Ibid.*, p.541.

³² *Pl.* III, p.571.

L'innovation du poème en prose chez Baudelaire

En 1852, quand il emprunte à Nerval l'image du gibet pour son *Voyage à Cythère*, Baudelaire connaît probablement déjà le projet nervalien de renouveler la poésie française³³. En 1855, alors que Fernand Desnoyers lui commande des vers sur la Nature pour un ouvrage collectif dédié à C. F. Denecourt, Baudelaire lui fait parvenir deux poèmes en vers déjà publiés en 1852, *Le Soir* et *Le Matin*, ainsi que deux autres, en prose cette fois, sur le même thème : *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*. Cette manière de reprendre les mêmes motifs du vers à la prose n'est en rien l'indice d'une quelconque stérilité créatrice chez les deux poètes. Baudelaire affirme à plusieurs reprises que les *Petits Poèmes en prose* sont «le pendant» des *Fleurs du mal*, lui permettant «beaucoup plus de liberté, de détail et de raillerie³⁴». C'est donc une tentative de déplacer les limites assignées à la poésie que de recourir à cette autre forme poétique. De plus, Baudelaire espère apporter sa pierre au renouvellement du poème en prose qui, depuis le XVII^e siècle, a lui aussi une longue tradition derrière lui³⁵.

Examinons d'abord le recueil de 1855, qui réunit quatre poèmes, deux en vers et deux en prose. Ils sont précédés d'une lettre-dédicace à Fernand Denoyers, dans laquelle Baudelaire lui fait part de son incapacité à se sentir à l'aise dans la Nature, puis explique le motif des poèmes :

³³ Robert Kopp signale que Baudelaire s'est déjà essayé à la retranscription des vers par la prose à propos de *L'Âme du vin* et du *Vin des chiffonniers*. Voir à ce sujet la préface de son édition du *Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, « Poésie », Gallimard, 2006, p.50-51.

³⁴ Lettre à Jules Troubat, 19 février 1866, *Corr II*, p.615.

³⁵ Voir Christian Leroy, *La Poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours*, Slatkine, 2001.

[. . .] Je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines³⁶.

Pourquoi parle-t-il de «deux morceaux poétique» alors que le recueil en compte quatre ? Il fait certainement référence aux seuls deux poètes en vers, alors les deux autres, en prose, doivent être un ajout provisoire ou un appendice explicatif destiné à moduler «la prodigieuse musique» dans la forme du poème en prose conventionnelle. De fait, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude* de 1855 se composent de quatre strophes de quelques lignes, séparées chacune par un blanc, tout comme *Gaspard de la nuit* et la *Chanson du Vitrier* d'Arsène Houssaye. Cette mise en forme, qui distingue le poème en prose de la prose tout court, témoigne de l'intention de Baudelaire de suivre la convention poétique. Remarquons que le poète supprimera ce blanc entre les strophes à partir de la publication suivante, dans *Le Présent* en 1857 ; cette suppression rend moins nette la distinction entre la prose simple et le poème en prose, en même temps qu'elle démarque la tentative baudelairienne de la forme conventionnelle. En 1855, les deux poèmes en prose ne sont pas évoqués dans la lettre-dédicace, tandis qu'en 1857, les six poèmes paraissent sous le titre *Poèmes nocturnes*, ce qui laisse supposer qu'en 1855, les doublets du *Soir* ne sont pas encore détachés de la forme traditionnelle et que le concept du poème en prose s'approfondit au fur et à mesure de leurs publications

³⁶ *Hommage à C. F. Denecourt. Fontainebleau : paysages, légendes, souvenirs, fantaisies*, Hachette, 1855, pp.73-74.

successives. En effet, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude* seront largement remaniés au moment de la préparation de leur republication dans *La Presse* en 1862³⁷.

Dans sa lettre-dédicace à Fernand Denoyers, Baudelaire dit se trouver «[d]ans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes». Il confie ainsi sa répugnance de la Nature, ce qui le démarque, là aussi, des autres contributeurs de *Fontainebleau*, qui s'attendent sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — le soleil». Ceux-ci se présentent comme des admirateurs, ou même des adorateurs, de la Nature, tandis que Baudelaire écrit : «Je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et [. . .] mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel*, je ne sais quoi de *shocking*.» On comprend que ce qui navre ici l'écrivain, ce n'est pas la nature elle-même, mais plutôt le panthéisme basé sur la croyance en une «Nature-Dieu», et selon lequel «*l'âme des Dieux habite dans les plantes*», comme l'écrit Baudelaire dans sa lettre à Desnoyers. Cette expression semble à peu de chose près reprendre ce vers de Laprade : «L'esprit calme des dieux habite dans les plantes³⁸.» À moins qu'elle ne fasse plutôt référence à *Vers dorés* de Nerval, où il est dit que «Chaque fleur est une âme éclosée à la nature. / [. . .] / Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché³⁹»? Arsène Houssaye a repris de son côté le poème en vers intitulé

³⁷ Il y a les épreuves des quatre feuillets de *La Presse*, corrigés par Baudelaire. Les trois premiers ont été publiés, mais, d'après Robert Kopp, «le quatrième, supprimé par Arsène Houssaye, était resté à l'état d'épreuve» («notice» de son édition du *Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose, op. cit.*, p.271).

³⁸ Victor de Laprade, «À un grand arbre», dans *Odes et Poèmes*, J. Labitte, 1843. Poème repris dans *Psyché, Odes et Poèmes*, Michel Lévy, 1960, p.219. Sainte-Beuve attribue à Laprade les forêts parmi les domaines de la poésie, dans une défense de Baudelaire au moment du procès des *Fleurs du mal*. «Introduction» de Claude Pichois, «Poésie», Gallimard, 1972, p.9.

³⁹ *Vers dorés*, Pl. III, p.651.

Le Panthéisme dans ses *Poésies complètes*. Le poète des *Fleurs du mal* rejette ce genre de croyance et affirme être pris du même frisson dans la nature que dans la grande ville :

J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, — un je-ne-sais-quoi qui frise l'impudence.

Il est ainsi amené à entendre partout des lamentations sur la misère de l'existence humaine. Il ne fait guère de différence entre les bois et les cathédrales. Ainsi, alors que Dénoyer lui commande des vers sur la nature, il lui envoie les vers sur Paris, capitale du Spleen. En fait, les deux poèmes en vers exposent des scènes de misère, la thématique des bas-fonds étant annoncée dès le premier vers : «Voici venir le Soir, ami du criminel.»

Du coup, il ajoute deux poèmes en prose, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*. Notons d'abord que ce sont des textes particulièrement concis, et on sait à quel point Baudelaire valorise la concision. Rappelons par exemple quel attachement il porte à la forme de la nouvelle, qui est selon lui supérieure au roman par son intensité et l'unité d'impression qu'elle permet, et qui surpasse la poésie par la vérité dont elle est porteuse : «[. . .] [L]a vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite.⁴⁰» Baudelaire essaye de se montrer à la hauteur de cette entreprise avec son petit poème en prose.

Baudelaire place la poésie à l'origine, *Le Soir* étant destiné à être

⁴⁰ «Nouvelles notes sur Edgar Poe», *OC II*, p.330.

recomposé en prose. Il y dresse le tableau des misères urbaines ; les scènes nocturnes se déroulent dans l'imagination du poète qui se blottit au fond du foyer en gémissant : «Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce bourdonnement.» Avec cette phrase, le poète se place du côté des esprits soulagés par le Soir, tandis que de l'autre côté, «Des Démons malsains dans l'atmosphère / S'éveillent lourdement comme des gens d'affaires, / [. . .] / À travers les lueurs que tourmente le vent, / La Prostitution s'allume dans les rues». Le même dualisme se dessine dans *Le Crépuscule du soir* d'une manière très concrète ; «pour moi», écrit Baudelaire, le soir est «une fête intérieure et la délivrance de l'âme» ; «mais j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait malades.» L'articulation des deux volets est introduite dans le poème en vers par «cependant», et dans la transcription en prose par «mais». Sur la base de cette dualité, la seconde strophe du poème en prose présente la maladie du premier de ces «amis» ; ce dernier se conduit discourtoisement, avec brutalité, jetant un poulet à la tête d'un maître d'hôtel. La troisième strophe décrit le comportement du second ami qui, à l'approche de la nuit, devient irritable, s'agace de tout, même de lui-même. Enfin, dans la quatrième strophe, le poète présente la morale de ces récits anecdotiques :

L'ombre qui fait la lumière dans mon esprit fait la nuit dans le leur. — Et, bien qu'il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, cela m'intrigue et m'étonne toujours.

Cette conclusion est suffisamment banale — «prosaïque», pourrait-on dire —, pour qu'on puisse juger inabouti ce premier poème en prose baudelairien. Baudelaire considère que la poésie n'a d'autre but qu'elle-

même⁴¹. La fin, sous forme de moralité, est en tous points conforme aux habitudes des récits anecdotiques à la mode à cette époque⁴², et l'existence du blanc entre les strophes indique que Baudelaire n'en est pas encore arrivé à quelque chose de singulier.

Avec le poème suivant, *La Solitude*, Baudelaire laisse entendre la parole du second ami à propos de la solitude. Là encore, le poète oppose deux points de vue sur le même phénomène : celui des Pères de l'Église (première strophe) et celui de Robinson Crusoë (deuxième strophe). Dans la troisième strophe, il cite une sentence de La Bruyère sur le malheur qu'il y a à ne pas supporter d'être seul, comme s'il avait voulu se conformer au modèle de la maxime traditionnelle, puis, comme précédemment, il conclut son poème sur une morale : la solitude est «bonne et mauvaise, criminelle et salutaire, incendiaire et calmante, selon qu'on en use, et selon qu'on a usé de la vie.»

Remarquons que le poème ne se termine pas là. La quatrième strophe met en scène une figure de Solitaire, qui éprouve une jouissance incomparable à celle que connaissent les hommes en communauté. Ce Solitaire, «d'un coup d'œil, a embrassé et compris toute la sublimité d'un paysage. Ce coup d'œil a conquis une propriété individuelle inaliénable». Ce mystérieux personnage peut rappeler Jean-Jacques Rousseau, grand admirateur de la nature. Et cette évocation montre que Baudelaire a adapté son second poème en prose à la demande de Desnoyers pour conclure son recueil. D'ailleurs, dans sa lettre-dédicace, il avait déjà comparé les voûtes des bois à celles des cathédrales, et dans *Le Crépuscule du soir*, évoqué les bois et les rues d'une grande ville, comparé les étoiles et les lanternes. Toutes ces manières de tisser des liens entre la nature et

⁴¹ *Ibid.*, p.333.

⁴² Voir Michel Brix, *op. cit.*, p.25-27.

la ville témoignent de la réécriture du *Soir* en fonction des circonstances particulières de sa publication.

En résumé, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude* sont prometteurs, mais n'atteignent qu'imparfaitement l'objectif qu'ils s'étaient fixé de renouveler le genre poétique. Ils correspondent à une époque où Baudelaire, en partie sous les auspices des nouvelles de Poe sans doute, cherchait à s'éloigner de la rime pour explorer une autre forme de poésie, libérant la composition classique de ses chaînes. Selon lui, ce que la prose peut «ajouter de neuf», c'est «une multitude de sons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure⁴³». Un des moyens de montrer qu'il est possible d'exprimer la poésie par la prose peut alors consister à mettre à jour les origines «versifiées» de certains poèmes en prose. C'est ce que s'est déjà appliqué à faire Nerval, et que Baudelaire compte bien continuer d'explorer.

À Arsène Houssaye en 1862

Baudelaire continue ainsi de procéder à la transposition de ses vers en prose. Parmi les quatre nouveaux poèmes publiés en 1857 dans *Le Présent*, *La Chevelure* et *L'Invitation au voyage* sont des doublets de poèmes en vers. *Les Veuves*, publié pour la première fois en 1861 dans la *Revue fantaisiste*, aborde de près le thème des *Sept vieilles*, paru en 1859 dans la *Revue contemporaine*. Composant ses poèmes en prose de cette manière, il en arrive en 1862 à la publication dans les trois feuillets de *La Presse* des vingt pièces sous le titre général *Petits Poèmes en prose*, avec la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, directeur littéraire de ce

⁴³ «Nouvelles notes sur Edgar Poe», *OC II*, p.330.

quotidien⁴⁴. Ce texte peut être perçu comme un manifeste du nouveau poème en prose. Notons que le quatrième feuilleton reste à l'état d'épreuves à cause de la décision de Houssaye, qui ne paraît pas enthousiasmé par les ouvrages de Baudelaire, de ne pas y donner suite⁴⁵. Ces épreuves contiennent des versions profondément remaniées du *Crépuscule du soir* et de *La Solitude*⁴⁶. L'examen de la dédicace et des retouches des deux poèmes permet de mieux comprendre l'idée que se fait Baudelaire du nouveau genre qu'il a pour ambition d'établir.

«À Arsène Houssaye» se compose des cinq strophes. Dans la première, Baudelaire dresse une présentation générale du nouveau genre poétique, comparant son texte à un serpent, avec sa tête, sa queue, ses vertèbres, évoquant aussi une structure en «tronçons». Dans la deuxième strophe, le poète se réclame du modèle de *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, et dans la troisième, il évoque le miracle que représente pour ses compagnons-poètes la forme idéale de la prose poétique. La quatrième strophe est consacrée à l'éloge de son dédicataire, dont Baudelaire rappelle que *La Chanson du Vitrier* constitue une réalisation de prose lyrique. Enfin, pour conclure, le poète en prose définit sa position par rapport à ses prédécesseurs : il affirme en être «bien loin», et avoir effectué un travail «singulièrement différent» du leur. En cinq strophes, Baudelaire en vient ici, d'une manière ingénieusement détournée, à

⁴⁴ Les 26, 27 août, et le 24 septembre 1862. Pour l'analyse de la lettre-dédicace, voir Barbara Johnson, *op. cit.*, p.17-29 et Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Champion, 2003, p.35-66.

⁴⁵ Voir la «Préface» de l'édition de Robert Kopp, *op. cit.*, p.66-71. Arsène Houssaye est par exemple intervenu sur le texte pour changer de nom de la belle Féline à Nyssia dans *L'Horloge*.

⁴⁶ En dehors de ces deux pièces, les épreuves réunissent le texte remanié des *Projets* ainsi que les trois nouveaux poèmes, *Les Tentations*, *La Belle Dorothée*, *Les Yeux des Pauvres*.

annoncer son invention poétique.

Tout d'abord, la métaphore du serpent démarque le recueil des *Petits Poèmes en prose* des *Fleurs du mal*. En 1857, Barbey d'Aurevilly avait décelé dans celui-ci «une structure secrète», si bien que sa condamnation et l'ordre d'en retirer quelques poèmes avaient conduit au bouleversement de cette structure initiale. Au moment de la publication de sa seconde édition en 1861, Baudelaire écrit à Vigny : «Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin.» *Les Fleurs du mal* n'est donc pas un amas disparate de poèmes, mais un livre pourvu d'une unité⁴⁷. Dès lors, la caractérisation du recueil des poèmes en prose par l'image du serpent sans queue ni tête distingue catégoriquement les deux recueils l'un de l'autre. Signalons que les poèmes en prose ont tous en commun leur brièveté, ce qui produit un effet d'unité, sans les soustraire à la définition de la nouvelle de Poe faite par Baudelaire.

En évoquant la figure d'Aloysius Bertrand, Baudelaire entend marquer sa distance par rapport à lui pour éclairer la nature de ses propres poèmes en prose. Le poète dijonnais est pratiquement inconnu à l'époque, ce que Baudelaire sous-entend par antiphrase en parlant du «fameux *Gaspard de la nuit*». Il peut donc caractériser ce poète de la manière qui lui plaît le mieux. Dès lors, il lui attribue la qualité de peintre en poésie :

[. . .] l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il [Aloysius Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement

⁴⁷ Claude Pichois, «Introduction», in *Les Fleurs du mal*, op. cit., p.17-19.

pittoresque.

Description, peinture, pittoresque, c'est ce que Baudelaire prétend apprendre de son modèle et appliquer à une vie moderne, plus abstraite que la vie ancienne. De fait, le sous-titre de *Gaspard de la nuit est Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, et dans sa préface, après avoir fait une petite notice de ces deux peintres, Aloysius Bertrand ne cite que des noms de peintres, sans jamais mentionner aucune théorie littéraire ni aucun poète⁴⁸. L'insistance sur cet aspect pittoresque doit servir de justification pour la poésie exprimée par la prose. Rappelons de nouveau la doctrine horacienne, «*Ut pictura poesis*». On peut penser que les deux poètes en prose ont souligné à dessein l'existence de la peinture dans leurs textes.

Dans la troisième strophe, Baudelaire définit ainsi la prose qu'il rêve de créer : «une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime.» Cette formule n'est pas sans rappeler l'introduction des *Poésies complètes* d'Arsène Houssaye, qui y fait mention de sa *Chanson du Vitrier* :

Il [le poète] est assez familier avec la peinture pour avoir la science des sacrifices, des oppositions et des contrastes. Lui aussi, il a tenté quelques voyages dans l'impossible, à cheval sur un rythme [*sic*] emporté, voulant saisir au vol dans les nues l'idée qui n'avait pas encore couru le monde. Il s'est indigné contre la vétusté des rimes au point qu'après avoir, dans quelques-uns de ses poèmes antiques, voulu renouveler ces panaches flétris, il a osé être poète dans le rythme primitif sans rime, sans vers et

⁴⁸ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, édition de Jacques Bony, GF-Flammarion, 2005, p.93.

sans prose poétique, comme dans la *Chanson du Vitrier*⁴⁹.

Dans son recueil, Houssaye mêle poèmes en vers et poèmes en prose. Dans le passage que je viens de citer, il justifie la forme de la prose par sa capacité à se libérer des rimes et des ornements versifiés, qu'il décrit comme des «panaches flétris». Cette nouvelle prose serait mieux à même de saisir l'infini. Ici, Houssaye va jusqu'à dire «sans prose poétique». Dans sa lettre-dédicace, Baudelaire détourne habilement l'expression du directeur de journal, en changeant d'ordre des termes «rythme» et «prose poétique», dans une phrase suivant la même structure. Puis, il suit encore son prédécesseur pour rappeler «le cri strident du *Vitrier*», chanté «dans une prose lyrique». Cette chanson est-elle une réalisation du rêve qu'ils partagent ? Dans *Mon cœur mis à nu*, Arsène Houssaye apparaît dans la «liste de canailles⁵⁰». *La Chanson du Vitrier* commence par un cri qui revient ensuite de façon entêtante à travers le poème : «Oh! vitrier!» Baudelaire résume cette chanson en ces termes : «Toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue.» Il faut reconnaître que cette expression baudelairienne dépasse largement en qualité la prose de Houssaye : «Je descendais la rue du Bac, j'écoutai — moi seul au milieu de tous les passants qui allaient au but, — à l'or, à l'amour, à la vanité, — j'écoutai cette chanson pleine de larmes⁵¹.» De plus, dans le même numéro de *La Presse*, daté du 26 août 1862, Baudelaire ajoute un poème au titre pour le moins équivoque — *Le mauvais vitrier* — par lequel il affiche

⁴⁹ Arsène Houssaye, *Poésies complètes*, Victor Lecou, 1852, p.6. Cette introduction est une reprise avec modifications d'un chapitre intitulé «L'art et la poésie» in *Poésies complètes*, Charpentier, 1850, p.167-168.

⁵⁰ *Mon cœur mis à nu*, OC I, p.694.

⁵¹ Arsène Houssaye, *op. cit.*, p.275.

malicieusement son intention de détourner le projet de son prédécesseur. Ici, l'adjectif, «mauvais», n'est pas gratuit. Le narrateur, qui parle en «je», pris d'une haine aussi soudaine que despotique, se met à briser toutes les vitres d'un innocent vitrier qui passait par là, en lui jetant un pot de fleurs depuis le balcon de son appartement ; il trouve ainsi «dans une seconde, l'infini de la jouissance.» Dès lors, à qui s'applique l'adjectif «mauvais» ? Au narrateur, qui parle en «Je» ? Au vitrier ? Ou à l'auteur de la chanson inoffensive du vitrier ? On aura bien compris que la dédicace de Baudelaire à Houssaye n'est que pure ironie, ne visant en vérité qu'à renverser le modèle déclaré.

À la fin, Baudelaire fait allusion au principe de la composition qu'il a apprise de la théorie d'Edgar Poe : l'art doit être une création toute consciencieuse et intentionnelle⁵². D'après lui, le plus grand honneur du poète est d'«accomplir juste ce qu'il a projeté de faire». Cependant, il prétend se sentir humilié d'avoir lui-même manqué à ce juste devoir. Cette fausse modestie lui permet de se poser en fondateur du nouveau genre poétique. Citons à nouveau ce passage :

Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillerait sans doute [. . .].

Ce «mystérieux et brillant modèle», on peut penser dans un premier

⁵² «Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité», Baudelaire, *OC II*, p.329.

temps qu'il renvoie à *Gaspard de la nuit*, mais on peut aussi y déceler, par transparence, une référence au poème du vitrier d'Arsène Houssaye. En fait, Baudelaire déclare que le genre qu'il a créé, qui n'est ni du côté de la forme traditionnelle du poème en prose ni de celui de la prose poétique, est «quelque chose» d'inconnu, de nouveau et de singulier. Une telle déclaration peut sembler bien forte de la part de Baudelaire, qui conçoit les *Petits Poèmes en prose* en 1862. Pourtant, *Le Crépuscule du soir* et *La Solitude*, qui connaîtront d'importants remaniements entre 1855 et 1862, tendront à lui donner raison⁵³.

Au moment de sa parution dans *La Presse*, *Le Crépuscule du soir* se compose de neuf strophes. Les trois premières sont toute nouvelles, ainsi que les deux dernières. En revanche, les trois strophes centrales correspondent aux anciennes deuxième, troisième et quatrième strophes (avec des modifications de détails) et ce qui correspondait à la première strophe se déplace pour devenir la septième, avec d'importants remaniements. Ainsi, les récits des deux amis sont conservés et constituent le cœur du poème, si bien que sa partie centrale garde plus ou moins le caractère prosaïque. D'autre part, la modification tend vers la poétisation⁵⁴. Le langage employé s'approche de celui de la poésie traditionnelle en vers ; «labeur», «nues», «hurlement», «ululation», «hospice», et surtout le mystérieux adjectif «crépusculeux», qui remplace «crépusculaire». Cette tendance est mise en lumière par la comparaison de la même strophe en deux états :

⁵³ On peut observer la même poétisation de l'écriture avec les *Projets*, publié en 1857 dans *Le Présent*.

⁵⁴ Henri Scepi parle de «repoétisation», *op. cit.*, p.203.

La tombée de la nuit a toujours été pour moi le signal d'une fête intérieure et comme la délivrance d'une angoisse. Dans les bois comme dans les rues d'une grande ville, l'assombrissement du jour et le pointillement des étoiles ou des lanternes éclairent mon esprit.

Cette dernière strophe de la version de 1855 est une observation descriptive des effets du soir sur le poète. La version ultérieure témoigne d'une aspiration lyrique :

Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté!

L'idée est identique, de même que le décor ; la nuit surgit comme une délivrance pour l'esprit, que ce soit en pleine nature ou dans la grande ville, sous les étoiles ou les lanternes. Mais l'approche est complètement différente. En 1862, c'est l'apostrophe «Ô nuit! ô rafraîchissantes ténèbres» qui donne le ton ; «une fête intérieure» et «la délivrance d'une angoisse» deviennent les objets de l'appel, et ceux-ci sont suivis d'un troisième élément : «le feu d'artifice de la déesse Liberté». Avec ces modifications, tout se passe comme si c'était la voix intérieure du poète qui se faisait entendre. De plus, la capitale au dernier terme signale l'allégorisation du texte, ainsi que l'expression qui clôt le poème : «le deuil profond de la Nuit». Ces deux aspects — apostrophe et allégorisation — se retrouvent dans la version en vers du *Crépuscule du soir* ; «Ô nuit! ô rafraîchissantes

ténébres!» et «La sombre Nuit»⁵⁵. Si bien que la version de 1862 se révèle plus proche du poème en vers que la version de 1855 et qu'elle produit un effet semblable à celui du poème qui prend place dans *Les Fleurs du Mal*. En effet, la dimension lyrique y prédomine et les éléments anecdotiques ayant trait aux deux fous demeurent cantonnés à l'arrière-plan.

Remarquons encore le changement de temps — on passe du passé au présent —, qui est aussi marqué par l'incipit : «Le jour tombe.» L'utilisation du présent transforme le récit des souvenirs en méditations déroulées, en rêveries que le poète forme à l'heure crépusculaire ; dans l'état de rêverie, les fenêtres des maisons ouvre la bouche : «C'est ici la paix maintenant.» Ce sont justement les «mouvements lyriques de l'âme, [. . .] ondulations de la rêverie, [. . .] soubresauts de la conscience» que Baudelaire veut exprimer par le miracle de la prose la plus adéquate, comme il l'indique dans la lettre-dédicace. Pour ainsi dire, l'impact de la réalité ébranle l'imagination du poète de telle manière qu'il n'y a plus de frontières entre les deux mondes. La forme du petit poème en prose baudelairien est merveilleusement appropriée pour fixer *quelque chose de shocking* à l'aide de la prose, repoussant les limites permises à la poésie en vers.

La modification de *La Solitude* s'effectue sur le même principe. Le nombre des strophes passe de quatre à huit. Tout en gardant l'opposition entre les Pères de l'Église et Robinson Crusoë, le poète procède à la poétisation de diverses manières. D'abord, il change le statut de son interlocuteur ; son second ami devient un gazetier philanthrope. Ainsi disparaît la dépendance de ce poème au *Crépuscule du soir*.

⁵⁵ Pour la seconde version de 1861, je m'appuie ici sur l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, «Poésie», Gallimard, 1972, p.128-129.

L'allégorisation et l'emploi du vocabulaire poétique se remarquent dans la seconde version :

Il est vrai que l'esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes ; le démon fréquente les lieux arides. (1855)

Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères. (1862)

L'allégorisation s'effectue par la mise en majuscule des termes «Démon» et «Esprit». Sur le plan lexical, les termes clé «meurtre» et «lubricité» sont conservés, tandis que d'autres y sont ajoutés : «oisif», «divagant» ou «chimère». Ce qui est plus caractéristique dans les remaniements par lesquels passe *La Solitude*, c'est l'intégration de l'intérêt contemporain de Baudelaire pour la modernité. Après la citation de La Bruyère, le poète remplace la sentence par une indication à «la foule», à travers laquelle on court pour s'oublier. La solitude dans la foule, c'est un thème que Baudelaire a découvert à travers la lecture des nouvelles de Poe, et qu'il exprime dans ses poèmes et dans les critiques d'art, partout dans *Le Peintre de la vie moderne*, écrit vers 1860 et publié en 1863. Cet intérêt porté au présent est souligné dans la huitième et dernière strophe, par le biais d'une référence à Pascal :

[. . .], dit un jour Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule

du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue du *dix-neuvième* siècle.

Le néologisme «fraternitaire» et la mise en italique de «dix-neuvième» ne laissent pas de doute sur l'intention de Baudelaire de souligner encore une fois le thème de la communion dans la foule, reformulée dans une tournure plus proche des artifices poétiques versifiés, le poète recourant à nouveau au terme «prostitution» qui se trouve également dans la version en vers du *Crépuscule du soir*⁵⁶.

En fin de compte, les transcriptions de 1862 témoignent de l'évolution de la prose baudelairienne pour mieux s'adapter aux mouvements de l'âme ébranlée par les chocs cognés contre la société moderne. De là, Baudelaire prend conscience de cet approfondissement et présente ses *Petits Poèmes en prose* comme une nouvelle forme de poésie. La lettre-dédicace à Houssaye est le manifeste, ironique et subversif, de cette poésie réinventée.

Le culte éternel des souvenirs et le plaisir de la représentation du présent

Nerval et Baudelaire recourent à la prose pour repousser les limites de l'art poétique, jusque-là nécessairement associé au vers. De sorte qu'ils dévoilent les origines versifiées de leurs poèmes en prose pour mieux montrer la présence de la poésie dans la prose. Ils emploient tous les deux l'écriture poétique musicale et lyrique pour que la poésie «se grave

⁵⁶ *Op. cit.*, p.128-129.

ineffaçablement dans l'esprit⁵⁷» selon Nerval et, que, pour reprendre les mots de Baudelaire, l'expression, le chant et le cri «se grave[nt] éternellement dans toutes les mémoires⁵⁸».

Cependant, le poète de *Sylvie* s'en tient au versant traditionnel ; dans ses poèmes en vers il ne se dérobe point aux règles de la versification, alors qu'il élabore sa prose poétique dans les œuvres en prose. Sa tentative de renouvellement de la poésie sans rime ne vise pas à la création d'un nouveau genre poétique. En revanche, Baudelaire, lui, va creuser la voie que Nerval n'avait fait que tracer. Ses premiers morceaux de 1855 se limitaient encore à la forme conventionnelle du poème en prose avec un blanc entre les strophes. En 1857, il supprime le blanc et donne aux pièces en prose le titre général de *Poèmes nocturnes*. En 1861, dans la *Revue fantaisiste*, le titre devient *Poèmes en prose*. En 1862, *La Presse* opte pour *Petits Poèmes en prose*, avec la lettre adressée à Arsène Houssaye. L'approfondissement de l'écriture poétique permet enfin à Baudelaire de manifester l'établissement du nouveau poème en prose, bien loin des écrits d'Aloysius Bertrand et d'Arsène Houssaye. C'est ce qui ressort de l'examen des deux versions en prose du *Crépuscule du soir* et de *La Solitude*.

D'où vient la différence d'approche des deux poètes ? La beauté poétique chez Nerval prend sa source dans l'aspiration mélancolique, l'attrait pour le passé, pour ce qui n'existe que dans les mémoires. L'auteur de *La Bohème galante* chérit ce qui s'enfuit et se perd un peu plus chaque jour comme les chansons du Valois, et il garde en lui «le culte éternel des souvenirs⁵⁹». *Promenades et Souvenirs* en est une belle preuve. *Aurélia* est

⁵⁷ «Chansons et légendes du Valois», *Pl.* III, p.569.

⁵⁸ «Pierre Dupond», *OC* II, p.175.

⁵⁹ *La Bohème galante*, *Pl.* III, p.279. C'est une reprise des *Faux sauliers*, *Pl.* II, p.55.

un récit autobiographique aspirant à un retour à l'origine primitive qui permettrait de retrouver l'harmonie générale où «Tout vit, tout agit, tout se correspond⁶⁰». Baudelaire aspire lui aussi à l'infini et c'est un poète de «Correspondances». Mais au cours de la restructuration des *Fleurs du Mal* et de l'élaboration des *Petits Poèmes en prose* autour de 1860, son attention se focalise sur ce qui se perd dans la société moderne, en prenant conscience de façon de plus en plus aiguë de la finitude des choses⁶¹. Ce n'est plus le passé qui l'attire, c'est le présent qui l'accroche. Si *Gaspard de la nuit* est consacré à la peinture du passé, Baudelaire destine ses *Petits Poèmes en prose* à la peinture du présent. Au début du *Peintre de la vie moderne*, il énonce explicitement son intérêt pour le présent : «C'est à la peinture des mœurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui.⁶²» Cette conscience conduit Baudelaire à concevoir une nouvelle idée du beau. Le chapitre «Les Tableaux parisiens», ajouté aux *Fleurs du mal* en 1861, ne vise pas à la peinture de la vie ancienne, mais à «une vie moderne et plus abstraite», qui peut s'appeler «le grand désert d'hommes⁶³». Le solitaire s'immergeant dans la foule «cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*. [. . .] Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire⁶⁴». Il en arrive à peindre «quelque chose de singulièrement différent», comme le déclare le poète des *Petits Poèmes en prose*. Ainsi, Baudelaire tourne la page vers une nouvelle

⁶⁰ *Aurélia*, Pl. III, p.740. Notons que Baudelaire trouve lui aussi dans ce retour la source du lyrisme : «Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu.» «Théodore de Banville», *OC II*, p.737.

⁶¹ John E. Jackson, *Mémoires et subjectivité romantiques*, José Corti, 1999, p.128-157. Voir Patrick Labarthe, *op. cit.*, p.28-29.

⁶² *OC II*, p.684.

⁶³ *Le Peintre de la vie moderne*, *OC II*, p.694.

⁶⁴ *Ibid.*

idée de la poésie, et, ce faisant, de l'art en général.

—文学部教授—