

### Dominique Combe

« **Mouvements lyriques de l'âme** », in S.Murphy (dir.), *Lectures du Spleen de Paris*, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp.143-151

Dans la lettre à Arsène Houssaye, Baudelaire place les *Petits poèmes en prose* sous le signe d'une « prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime » (p.60), formule qui a fait l'objet d'innombrables commentaires et analyses. Il faut s'arrêter plus précisément sur le fait que, pour Baudelaire, cette prose doit avant tout être « assez souple et heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (p.60).

Baudelaire se situe sur un plan en quelque sorte technique, du côté de la rhétorique et de la poétique. La « prose poétique » des « petits poèmes en prose » est par nature paradoxale, et pas seulement par un titre lui-même oxymorique. La « prose poétique » (ou « lyrique », si l'on conserve l'expression appliquée à la chanson d'Arsène Houssaye) est définie contradictoirement comme « assez souple<sup>1</sup> et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » (p.60). Si la « prose poétique » est oxymorique, c'est à la fois par la tension entre la forme, « souple » et « heurtée » tout à la fois de la chanson, et son contenu, le « cri strident », mais encore par la « double postulation » d'un sujet dont la conscience produit « ondulations » et « soubresauts ». La dimension proprement physique du poème est métaphoriquement portée par l'alliance des contraires, elle-même rapportée à « l'âme » et à la « conscience » du poète.

Baudelaire associe son projet, de manière très ambiguë, on le sait, à *Gaspard de la nuit* et à la « Chanson du vitrier » de son correspondant Arsène Houssaye : « Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du vitrier, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ? » (p.61). L'adjectif « musicale » met naturellement la « prose poétique » en correspondance avec la « prose lyrique » de la *Chanson du vitrier*. L'enjeu de la lettre – et du recueil du *Spleen de Paris* tout entier – est la conception traditionnelle de la poésie « lyrique » et du lyrisme comme chant, fondée sur la mélodie et l'harmonie, que viennent rompre les sonorités agressives du « cri strident » du vitrier, un adjectif repris par Baudelaire dans sa réécriture du poème dans *Le Mauvais vitrier*.

### Lyrisme et « sens lyrique »

La question du lyrisme dans *Le Spleen de Paris* est particulièrement complexe car elle reflète toutes les ambiguïtés d'une époque hantée par le chant et exaspérée par les « effusions oratoires » des « races jacassières » (*La solitude*, p.127). Le mot « lyrisme », désignant un « style très poétique » selon le *Dictionnaire universel* de Larousse, est un néologisme utilisé au XIXe siècle à propos des prosateurs, qui se colore aisément d'une tonalité péjorative, comme l'« affectation déplacée du style lyrique ». Il est empreint de la nostalgie du chant d'Orphée et d'un Age d'or de la poésie dans sa relation immédiate et spontanée, idyllique avec la nature.<sup>2</sup> Baudelaire crédite ainsi Flaubert d'avoir su

---

<sup>1</sup> Nous soulignons.

<sup>2</sup> Voir J.-M.Maulpoix, *Du lyrisme*, José Corti, 2000.

masquer dans *Madame Bovary* les « hautes facultés d'ironie et de *lyrisme* qui illuminent à outrance *La Tentation de saint Antoine* » (o.c. II, p.85). Le lyrisme est du côté du *pathos*, que l'ironie doit au contraire contenir. Baudelaire ne manque aucune occasion de vilipender la « racaille moderne » (Corresp. II, p.610-611), les « saligauds » que sont les poètes lyriques.

Mais, à propos de Banville, il déclare aussi, et d'une manière qui peut apparaître contradictoire, qu'« il faut être absolument lyrique » (II, p.166) - un mot d'ordre que Rimbaud s'empressera de détourner. C'est donc en réalité l'épanchement des « âmes tendres et molles, MM. Alfred de Musset et Alphonse de Lamartine » (II, p.274) que Baudelaire condamne, tout comme Rimbaud et Lautréamont après lui. Barbey d'Aureville, distinguant *Les Fleurs du mal* de la « poésie personnelle », affirme que « contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M.Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit » (cité in o.c. I, pp.1192-93). Baudelaire reconnaît en Gautier un poète au contraire authentiquement *lyrique*. Il loue Banville d'être « purement, naturellement et volontairement lyrique » (o.c. II, p.167). Chez Hugo, qu'il admire, Baudelaire distingue le « sens lyrique » du « sens épique » et du « sens philosophique », tous trois réunis selon lui dans le « poème » des *Misérables* (o.c. II, p.221). Le « sens lyrique » vanté par Baudelaire s'oppose au lyrisme impudique de ses contemporains.

Contre le narcissisme de son temps, la lettre dédicatoire suggère une nouvelle définition du lyrique, que les « petits poèmes en prose » sont censés mettre en oeuvre. L'adresse à Arsène Houssaye et, plus généralement, l'ensemble du volume, doivent être rapportés aux réflexions développées par Baudelaire dans ses essais critiques sur Hugo, Banville, Gautier ou Poe et, bien entendu, dans les journaux intimes, ou encore dans *Les Paradis artificiels*. Le thème de la poésie lyrique et du lyrisme constitue un élément fondateur de la fameuse « rhétorique profonde » (o.c. I, p.185) qui privilégie le travail de l'imagination créatrice, dans la lignée de Coleridge et de Poe. Quelle relation cette conception du « sens lyrique » entretient-elle avec le projet même des « petits poèmes en prose » ?

### « Une manière lyrique de sentir »

Plutôt que de « lyrisme », il faut donc parler de « sens lyrique », ou encore de « manière lyrique ». Cette « manière lyrique de parler », correspondant à une « manière lyrique de sentir », est au cœur de « l'invention » des « formes nouvelles » d'une « prose poétique » ou « lyrique » que Baudelaire nomme « petits poèmes en prose ». Le lyrique, qui a trait à la sensation et à la perception du monde, est d'abord une *esthétique* dans le sens étymologique du terme. Au-delà (ou en deçà) de sa rhétorique et de sa poétique, la poésie de Banville propose ainsi selon Baudelaire une vision du monde, une manière d'être et de sentir, qui se traduit poétiquement par une « manière » lyrique. Baudelaire ne décrit guère la langue ou les procédés de style qui font cette « manière » de Banville, mais il propose en quelque sorte une phénoménologie de l'attitude ou de l'état lyrique à travers sa poésie : « Il y a en effet, une manière lyrique de sentir. Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre » (o.c. II, p.164).

## La « fantaisie » et les « ondulations de la rêverie »

La « manière de sentir » naît d'un « état » lyrique du sujet, qui laisse libre-cours à son imagination dans ce que, après Aloysius Bertrand, Baudelaire appelle une « fantaisie » (p.60). Le mot se retrouve dans *L'invitation au voyage*, dans le sens non plus de la forme ou du genre littéraire romantique<sup>3</sup>, mais dans son sens classique de faculté de l'esprit : « la chaude et capricieuse fantaisie » (p.108), ou encore dans *La fausse monnaie* : « Et ainsi ma fantaisie allait son train, prêtant des ailes à l'esprit de mon ami et tirant toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles » (p.145). Le mot « fantaisie » doit être ainsi compris dans le sens que lui donnent Coleridge et Poe, qui opposent *fancy* à *imagination*, reprenant la distinction allemande entre *Phantasie* et *Einbildungskraft*. Dans *Le thyrses*, la « fantaisie » est associée à la « ligne arabesque » et à la « sinuosité du verbe » tressée autour du « bâton » de la « volonté » : « c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté » (p.166).

En ce sens, la fantaisie se confond avec la « rêverie » elle-même, dont la thématique est privilégiée par *Le Spleen de Paris*. La « rêverie » est la matière lyrique par excellence, elle est donc liée aux formes de la prose poétique. Dans la lettre à Arsène Houssaye, Baudelaire qualifie de « rêverie » (p.59) ce qui est à la fois le manuscrit soumis à l'éditeur et le processus créateur qui a présidé à l'élaboration du livre. Dans la diversité des tonalités et des genres du recueil, plusieurs poèmes en prose ont ainsi pour principal argument (ou prétexte) une « rêverie » qui en est la matrice - d'ailleurs le plus souvent interrompue : *Le « Confiteor » de l'artiste*, *La chambre double*, *Le fou et la Vénus*, *A une heure du matin*, *Le gâteau*, *Un hémisphère dans une chevelure*, *L'invitation au voyage*, *Le Crépuscule du soir*, *La Belle Dorothee*, *Le thyrses*... Le motif de la « rêverie » est si important que, par un subtil jeu de métonymie, il devient le comparant de la réalité décrite par le poème, à l'ouverture de *La chambre double* : « Une chambre qui ressemble à une rêverie » (p.68), « les meubles ont l'air de rêver » (ibid.). Le poème hésite entre la « rêverie » et le « rêve », qu'il faut entendre non pas dans le sens du rêve nocturne, mais du « rêve pur » ou « paradisiaque », c'est-à-dire de l'idéal, en particulier quand il s'agit de la femme, qualifiée à deux reprises de « souveraine des rêves » (pp.69, 70) sur son « trône de rêverie » (p.69). A travers la référence à la Sylphide, c'est l'univers de Chateaubriand qui est évoqué cette fois (« le grand René ») – et avec lui le lyrisme romantique, que Baudelaire critique par ailleurs.

Selon la dichotomie entre l'« action » et le « rêve » du « Reniement de saint Pierre » (« Certes, je sortirai, quant à moi satisfait/D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve »), la rêverie est partagée entre le « rêve », où le sujet reçoit passivement les impressions de la réalité, et « l'action ». La rêverie s'apparente à la « méditation » et à la « contemplation », dont le motif revient dans *Le Spleen de Paris*, comme dans *Le Mauvais vitrier*, avant de déboucher sur l'action. Le narrateur s'interroge sur un passage à l'acte inopiné, alors qu'il est de « nature purement contemplative » : « C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie, et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des

<sup>3</sup> Voir J-L.Cabanès/J.-P.Saidah, *La fantaisie post-romantique*, Presses universitaires du Mirail, 2003 et B.Vouilloux, *Ecritures de fantaisie. Grottesques, arabesques, zigzags et serpentins*, Hermann, 2008.

êtres » (p.79). La rêverie lyrique, contraire à l'action, surtout à « l'action d'éclat », qui en principe « n'est pas la sœur du rêve », est également susceptible de trouver l'improbable énergie pour une action gratuite, et de surcroît violente.

Le mot « rêverie » est au fond aussi ambigu que celui de « lyrisme ». Dans le contexte positiviste de la seconde moitié du XIXe siècle, il reçoit aussi facilement une acception négative. « Etat intermédiaire entre la veille et le sommeil » selon le *Dictionnaire universel*, la rêverie est bien une « erreur peu profonde dans laquelle le sentiment de la réalité ne disparaît pas complètement, dans laquelle aussi nous croyons voir des choses qui n'existent que dans notre imagination », définition qui s'applique assez bien aux poèmes de Baudelaire. Selon la logique cartésienne, il s'agit tout de même bien d'un « état d'erreur ». En ce sens, la rêverie n'est pas très éloignée de l'état de « stupéfaction » dans lequel se trouve le poète dans *La belle Dorothée* : « Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement » (p.132).

Mais le rédacteur du *Dictionnaire universel* s'empresse d'abandonner le point de vue philosophique pour célébrer le rôle de l'écrivain, qui « rêve tout éveillé, aux confins du sommeil et de la veille » : « A quel écrivain n'arrive-t-il pas de laisser là sa plume et de lâcher la bride à son imagination ? » Commentant longuement « La pente de la rêverie », Baudelaire loue chez Hugo la capacité « s'abandonner à toutes les rêveries suggérées par le spectacle infini de la vie sur la terre et dans les cieux » (o.c. II, p.139). Racontant le « possible » plutôt que les « lois connues », Hugo affranchit la poésie lyrique de « l'hérésie de l'enseignement » qui guette la poésie scientifique des espaces interstellaires.

Dans *Le « Confiteor » de l'artiste*, le mot « rêverie » survient entre parenthèses, comme un commentaire métapoétique de l'analyse et de la description de l'état d'âme du poète qui précède : « (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite !) » (p.64). Rétroactivement, c'est l'ensemble du poème consacré aux impressions d'automne qui se trouve donc qualifié de « rêverie », dont la prose est une description phénoménologique.

### « Mouvements lyriques de l'âme »

La rêverie qui naît, passivement, des impressions sensibles n'en est pas moins un principe dynamique. Comme dans *Le mauvais vitrier*, la rêverie est source d'action. Le lyrique n'est pas seulement un état passif, mais un élan, un « mouvement » qui engage l'âme et le corps, et en particulier le corps féminin, corps en mouvement, « serpent qui danse », riche de suggestions érotiques, comme « la belle Dorothée », « balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges » (p.132). Dans *Le Spleen de Paris*, l'adjectif « souple » prend parfois une signification maternelle, comme dans *Les Bienfaits de la lune*, qui évoque « la tendresse souple d'une mère » (p.177). Dans le décor idyllique de *La chambre double*, « l'harmonie » crée une atmosphère « où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre-chaude » (p.69), de même que dans *Un hémisphère dans une chevelure*, le poète « retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port » (p.107). Le motif des « oscillations harmonieuses » des navires, qui « servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté » revient dans *Le port* (p.185).

Les « ondulations » et, plus généralement, la « souplesse » reviennent sous la plume de Baudelaire pour représenter la poésie par les « ondulations de la rêverie ». Ainsi, à propos de Théophile Gautier, dont le style est qualifié selon une métaphore capillaire de « beau style onduleux et brillanté » (o.c. II, p.118), du « mouvement élastique et ondulé » de la « poésie lyrique » (o.c. II, p.126), ainsi féminisée. Le genre du roman et de la nouvelle, tels que Gautier les pratique ont selon Baudelaire « un privilège de souplesse merveilleux » (o.c. I, p.119). Dans *Le Roi Candaule*, Baudelaire loue l'« allure variée » d'une « muse cosmopolite douée de la souplesse d'Alcibiade » (o.c. I, p.122). La « ligne courbe et la spirale », le « dessin arabesque » qui « est le plus idéal de tous » (o.c. I, p.653) et la « sinuosité du verbe » (p.166) qui caractérisent le thyrses, lui-même métaphorique du génie musical de Liszt, font écho au même registre métaphorique, dont Baudelaire crédite la création artistique. Là encore réapparaît le motif d'une danse amoureuse et silencieuse, unissant le masculin et le féminin sur fond d'exotisme hispanisant, « élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes » (p.166) : « Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font la cour à la ligne droite et dansent autour en une muette adoration ? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique ? » (p.166). Le lyrisme, ici, est de nature androgyne. Les éloges décernés à Gautier sont fondés, à travers la métaphore du corps qui danse, sur une conception dynamique et continue de la poésie lyrique : « La poésie lyrique s'élanche, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît, et elle le renvoie au drame ou au roman de mœurs » (o.c. II, p.126). Cette image de la poésie et de l'art ne peut pas ne pas être mise en rapport avec les effets du haschich ou de l'opium : « La sinuosité des lignes est un langage définitivement clair où vous lisez l'agitation et le désir des âmes » (o.c.I, p.430).

### « Soubresauts de la conscience »

La « manière lyrique de sentir » n'échappe pas à la « double postulation », entre le « souple » et le « heurté », en l'occurrence. Ainsi, dans la lettre dédicatoire, les « soubresauts de la conscience » s'opposent aux « ondulations de la rêverie », de même que dans *Le « Confiteor » de l'artiste* les « vibrations criardes et douloureuses » s'opposent à la « mélodie monotone de la houle » (pp.64-65). De nombreux poèmes en prose du recueil, suivant ces soubresauts, sont construits sur « l'interruption » du lyrique<sup>4</sup>, sur une rupture de ton selon le schéma de l'ascension lyrique et de la chute brutale.

Le motif du « heurté », adéquat aux « soubresauts » de la conscience, doit d'abord être pris au pied de la lettre, si l'on suit la trame narrative de *La chambre double*. Après la description idyllique du « rêve » de la chambre, placée sous le signe de la rondeur et de

---

<sup>4</sup> L'expression est utilisée par D.Rabaté à propos de la poésie contemporaine, mais elle s'applique parfaitement à Baudelaire et à nombre de ses héritiers, Rimbaud en particulier : « le geste poétique fondamental est celui de l'interruption. Interruption de la ligne mélodique, de l'effusion, du discursif, la poésie est devenue un discours contrarié, une voix problématique ou un chant empêché, une parole qui ne cesse de se couper pour pouvoir renaître [...] Le sujet lyrique, compris comme capacité de chant et d'enchantement, comme puissance mélodique et mélodieuse, se voit entravé par un sujet critique qui le dédouble pour en faire un sujet du doute, de l'ironie et de la distance » (D.Rabaté, « Interruptions- du sujet lyrique » in .Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Montréal/Bordeaux, Editions Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p.40).

la souplesse, survient le « Spectre » de l'huissier qui frappe à la porte, mettant ainsi brutalement fin au rêve : « Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac. » (p.70). L'effet est immédiat : « La chambre paradisiaque [...], toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre » (ibid.). On peut penser, également, au « violent coup de poing dans le dos » reçu par le poète rêveur dans *La soupe et les nuages*.

Cette rupture, qui sonne comme un réveil, touche le monde sonore (« a retenti »), selon un motif récurrent au fil du recueil. Le « coup de poing dans le dos » s'accompagne du son d'une « voix rauque et charmante » (p.195). Au coup frappé à la porte répond le « cri strident » (p.61) du vitrier dans la préface, repris en « cri perçant, discordant » (p.81) dans *Le mauvais vitrier*, et surtout par le « coup de sifflet aigu, prolongé, qui interrompt Fancioulle dans un de ses meilleurs moments, et déchira à la fois les oreilles et les cœurs » (p.143) provoquant sa mort ; ou encore la trompette avec laquelle la diablesse des *Tentations* « cria son nom, qui roula à travers l'espace avec le bruit de cent mille tonnerres » (p.122). Ces sons « stridents » ou « criards » viennent rompre la continuité harmonieuse du chant de la poésie lyrique. L'intrusion de ces « coups » ou bruits représentent concrètement la fin de l'extase lyrique. Ainsi des baraques de la fête foraine dans *Le vieux saltimbanque*, qui « piaillaient, beuglaient, hurlaient » dans un « mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées » (p.98).

Le motif de la voix brisée du lyrisme s'inscrit dans une histoire qui concerne directement la forme (ou le genre) du poème en prose, puisqu'il est déjà présent dans *Gaspard de la nuit*, dans *La viole de Gamba*, qui représente un musicien, le maître de chapelle, qui joue sur une viole de gambe dont la corde se casse : « Le maître de chapelle eut à peine interrogé de l'archet la viole bourdonnante, qu'elle lui répondit par un gargouillement burlesque de lazzi et de roulades, comme si elle eût au ventre une indigestion de Comédie italienne [...] –« Au diable Job Hans le luthier qui m'a vendu cette corde ! s'écria le maître de chapelle, recouchant la poudreuse viole dans son poudreux étui » - La corde s'était cassée. »

## Références

Les textes du *Spleen de Paris* sont cités dans l'édition procurée par J.-L.Steinmetz, Livre de poche Classiques, 2003, à laquelle renvoient les numéros de pages entre parenthèses.

Les autres textes de Baudelaire sont cités dans l'édition C.Pichois des *Œuvres complètes* en 2 volumes, Gallimard, Pléiade, 1975 et 1976 (notée o.c. I et II).