

Dominique Combe
Poétique de la rêverie dans *Le Spleen de Paris*,
In A.Guyaux/H.Scepi (dir.), *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, Presses
universitaires de Paris Sorbonne, 2014, pp.35-46.

En février 1862, Baudelaire annonce à Sainte-Beuve qu'après « un petit paquet de sonnets », il lui « enverr[a] prochainement plusieurs paquets de *Rêvasseries* en prose » (Corresp. II, p.229). L'allusion aux *Rêveries du promeneur solitaire* peut paraître ambiguë, du fait de la signification triviale, voire péjorative du nom « rêvasserie », qui désigne une rêverie aux « idées incohérentes », selon le *Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse. Le mot « paquet », utilisé à plusieurs reprises dans les lettres, ne fait que souligner la distance ironique affichée par Baudelaire à l'égard de sa production. Le mot neutre de « rêverie » revient fréquemment et positivement sous la plume de Baudelaire, qui a certainement en mémoire le célèbre poème des *Feuilles d'automne*, « La pente de la rêverie » : « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture... » (p.59). La lettre-dédicace à Arsène Houssaye fait ainsi des « petits poèmes en prose » le produit d'une « rêverie », aux « ondulations » de laquelle la « prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime » doit « s'adapter » (p.60).

La rêverie n'est pas seulement le fait du poète « promeneur solitaire », « flâneur » ou « rôdeur ». Les personnages représentés dans *Le Spleen de Paris* sont eux-mêmes souvent des rêveurs. Le narrateur des *Projets* se demande : « Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement ? » (p.131). Ainsi, nombre des poèmes en prose sont sinon des romans, du moins des fictions « pensives », à l'instar des *Misérables*.¹ Ainsi de cette veuve « triste », « train[ant] à sa main un bambin avec qui elle ne peut pas partager sa rêverie » (p.94), dans les jardins publics, qui rentre seule, « méditant et rêvant » (p.96), ou encore de la belle Dorothée avec ses « rêveries indéçises » (p.134). Fancioulle lui-même n'est-il pas « réveillé dans son rêve » (p.143) par le coup de sifflet fatal ? L'expansion de la rêverie tient ainsi souvent lieu de l'action – elle *est* l'action relatée par le récit poétique, qui est une sorte sinon de récit de rêve, du moins de « récit en rêve », au sens où l'entend Bonnefoy, lui-même lecteur et commentateur de Baudelaire, en particulier de *La Belle Dorothée*.²

Les références à la rêverie et au rêve éveillé qui saturent *Le Spleen de Paris*, *Les Fleurs du mal* et l'ensemble de l'œuvre de Baudelaire font l'objet de commentaires ou de considérations morales qui se constituent en une réflexion philosophique sur l'imagination créatrice, « Reine des facultés ». Les poèmes en prose mettent en oeuvre la substance des rêves dans des fictions narratives apparentées au fait divers, à l'anecdote, à l'apologue, au conte ou à la nouvelle. Méditant de manière critique ou ironique sur les pouvoirs de l'imagination, ils proposent une poétique de la rêverie « lyrique » (p.61) et de son « interruption » prosaïque. Les « petits poèmes en prose » deviennent ainsi des « poèmes critiques », comme le dira Mallarmé de ses propres *Divagations*, pour « faire

¹ Voir M.Roman/M.-C.Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995.

² Y.Bonnefoy, « *La Belle Dorothée* ou poésie et peinture », initialement publié dans *Baudelaire and the Poetics of Modernity*, Vanderbilt University Press, 2001 puis dans *L'Année Baudelaire* 6, Champion 2002, repris dans *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002 et *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011.

pendant » non seulement aux vers des *Fleurs du mal*, mais aux proses des *Paradis artificiels* et des essais critiques sur l'art et sur la littérature.

Le mot « rêverie » désigne un « état intermédiaire entre la veille et le sommeil », selon le *Dictionnaire universel*. Dans le contexte positiviste de la seconde moitié du XIX^e siècle attesté par le *Dictionnaire*, la rêverie apparaît comme 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. Dans la tradition cartésienne, il s'agit tout de même bien d'un « état d'erreur ». Il convient cependant de distinguer chez Baudelaire deux sortes de rêve : « celui qui crée simplement le halo, l'*aura*, le milieu poétique, et celui, plus idéaliste, plus ambitieux, plus construit, qui contredit le réel », le « Rêve » comme « lieu commun du désir ». ³ La série des six *Poèmes nocturnes* publiés par Baudelaire dans *Le Présent* en 1857, deux mois après *Les Fleurs du mal*, accorde la dominante à ce motif de la rêverie comme « songerie », en particulier dans *Le Crépuscule du soir*, *Les Projets*, *La Chevelure*, *L'Invitation au voyage*. Et c'est l'ensemble du recueil qui est traversé par le motif du « Rêve » de « l'Idéal », confronté au « Réel ». Dans *L'Idéal et le Réel*, le calembour final sur la « fosse de l'idéal » (p.181) exprime ironiquement cette opposition à travers la figure de Bénédicte. Mais les deux sens du mot « Rêve » peuvent également s'associer, à la faveur d'un glissement sémantique. Ainsi du « rêve de volupté pendant une éclipse », où « les meubles ont l'air de rêver », « rêve pur » (p.68), « Idole » « souveraine des rêves » installée sur son « trône de rêverie » (p.69) dans *La chambre double*. Le narrateur du *Mauvais vitrier* relate l'anecdote du « plus innocent rêveur qui ait existé » (p.79), mettant le feu à une forêt « pour voir », anecdote qui, comme dans *Le Reniement de saint Pierre*, conduit à des considérations philosophiques sur les rapports entre « l'action et le rêve » : « 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 êtres. » (p.79). *L'invitation au voyage* évoque « un pays de Cocagne » où « il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini des sensations » (p.109), de sorte que le pays tout entier est « si calme et si rêveur » (p.111). Le narrateur des *Projets* imagine un « chez soi » dans lequel il pourrait « cultiver le rêve de [s]a vie » (p.129), expression dans laquelle la préposition « de » peut signifier que la vie est assimilée à un rêve. Les domiciles évoqués tour à tour par le récit, sont clairement définis en conclusion comme des « rêves » (p.131). Celui de *La fausse monnaie* se laisse aller à tirer « toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles » dans une « rêverie » brutalement interrompue par le discours de l'autre (p.145). Par la fenêtre éclairée d'une chambre, « trou noir et lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie » (p.173), trois verbes qui, par leur position, prennent la valeur de synonymes.

La « pensée rhapsodique »

Mallarmé, lecteur attentif du *Spleen de Paris*, intitule *Divagations* le recueil de ses proses en 1897, en écho peut-être à « l'âme oisive et divagante » de *La Solitude* (p.126), ou encore à la « grande vagabonde », la « pensée » du rêveur des « Projets » (p.130). Dans

³ G.Blin citant Daniel-Rops dans un article de 1931 repris en préface à l'édition des *Petits poèmes en prose* publiée aux Belles-Lettres, « Sur les *Petits poèmes en prose* », *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, pp.172-73.

Mon cœur mis à nu, Baudelaire demande au poète comme au musicien de « glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt (o.c. I, p.701).⁴ Dans la lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, Baudelaire forme « l'espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable » (Corresp. II, p.583). L'expression est également employée dans *Les Paradis artificiels*, pour définir « un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances » (o.c. I, p. 428). Or dans la « prose lyrique » du *Spleen de Paris*, née de la « fréquentation des villes énormes » et du « croisement de leurs innombrables rapports » (p.60), se développe une rêverie inspirée des « choses vues », des faits divers de la rue, avec d'incessants changements de sujet et de ton, au gré de l'anecdote. La critique a souligné avec raison la fréquence de ces variations d'un texte à l'autre, qui contribuent à une profonde instabilité générique, et souvent à l'intérieur d'une même prose. L'écriture digressive suit ainsi les « mouvements lyriques de l'âme » et les « soubresauts de la conscience ». Le poème en prose s'inscrit dans le laboratoire des « formes nouvelles », autour du « récit excentrique »⁵ et de toutes les formes de la discontinuité et de l'ellipse. Petrus Borel intitule justement *Rhapsodies* le recueil poétique qu'il publie en 1832 ; Théophile Gautier place ses récits de voyage sous le signe de *Caprices et zigzags* en 1852, faisant suite aux *Voyages en zigzag* de Rodolphe Toepffer en 1844. La pratique de la digression et de la variation au gré des circonstances doit évidemment beaucoup à l'écriture journalistique, dont Graham Robb a montré le rôle déterminant dans la formation de la poétique baudelairienne, en particulier dans *Le Spleen de Paris*.⁶ Mais, plus généralement, Baudelaire bénéficie du travail accompli par les chroniqueurs et les poètes-journalistes depuis le début du siècle.⁷

Rêverie fusionnelle et « vaporisation du moi »

La « pensée rhapsodique » à l'œuvre dans *Le Spleen de Paris* doit être mise en relation avec la célèbre formule initiale de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là » (o.c. I, p.676)⁸. Baudelaire poursuit l'interrogation empiriste et sensualiste sur l'unité de la conscience, toujours menacée par la multiplicité des sensations et des impressions. Cette dispersion était déjà contenue dans le verbe « essaimer » utilisé à deux reprises par Aloysius Bertrand pour qualifier le mouvement de la rêverie dans *Gaspard de la Nuit* – dans le prologue (« La toux d'un promeneur dissipa l'essaim de mes rêves ») et dans la dédicace à Victor Hugo (« Sa curiosité délivrera le frêle essaim de mes esprits... »)⁹. A peu près au même moment, le

⁴ Sur le motif du « vagabondage », voir R.Brague, *Image vagabonde. Essais sur l'imaginaire baudelairien*, Editions de la transparence, 2008.

⁵ Voir D.Sangsue, *Le récit excentrique*, José Corti, 1987.

⁶ Voir la thèse de G.Robb, *Le Corsaire-Satan en silhouette : le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire*, Publications du Centre W.T.Bandy d'Etudes baudelairiennes, 1985 et *La poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993. On pourra se reporter à l'anthologie procurée par A.Vaillant, *Baudelaire journaliste*, Flammarion, GF, 2011.

⁷ Plus généralement, sur les rapports entre poésie et journalisme, voir les actes du colloque publiés par la revue *Recherches et travaux* 65, 2004, *Poésie et journalisme au XIXe siècle en France et en Italie*, ainsi que M.-E.Thérenty et A.Vaillant (dir.), *Presses et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, Nouveau Monde Édition, 2004.

⁸ C.Pichois rapproche la phrase d'une formule du philosophe américain Emerson dans *The Conduct of Life* : « The one prudence in life is concentration ; the one evil is dissipation » (Baudelaire, o.c. I, p.674).

⁹ A.Bertrand, *Gaspard de la Nuit* [1842], Edition J.-L.Steinmetz, Livre de poche, 2002, pp.43 et 62.

philosophe Hippolyte Taine, nourri de la tradition empiriste et associationniste des philosophes anglais, remet en question l'unité du Moi dans *De l'intelligence*, paru en 1870, une année après la publication posthume du *Spleen de Paris*.

Point de contradiction entre les deux termes de la « double postulation » puisque la « centralisation » est la condition même de la « vaporisation » : « seul ce qui possède une unité et une intériorité forte peut s'exposer à l'immense variété de ce qui est, sans s'y dissoudre. Il faut être soi pour pouvoir s'exposer, sans devenir un élément de ce dans quoi on se plonge »¹⁰. Le rêve de fusion crée une « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet » (o.c. II, p. 598), qui peut être imputée au lyrisme romantique - lamartinien ou hugolien - auquel Baudelaire oppose la « qualité fondamentale » de l'« ironie » susceptible de compenser le « surnaturalisme ». Mais cette « magie », loin d'exacerber le culte narcissique du Moi, entraîne la déconstruction du sujet lyrique, à laquelle participent justement les formes « excentriques » de la prose poétique, en écho aux interrogations de la philosophie et de la psychologie naissante sur l'unité de la conscience, qui passent par la lecture de Rousseau.

La critique s'est souvent interrogée sur les relations complexes et ambivalentes que Baudelaire entretient avec Rousseau.¹¹ Citant la devise des *Confessions* - *Vitam impendere vero* -, Baudelaire reprend la critique morale de Joseph de Maistre selon laquelle « il y a beaucoup à parier qu'il est un menteur ».¹² Baudelaire est surtout, on le sait, en total désaccord avec Rousseau sur la bonté naturelle de la nature humaine. Le pessimisme de Joseph de Maistre, relayé par le « démon de la perversité » inspiré d'Edgar Poe, s'exprime ouvertement dans *Le Gâteau*. Mais l'application à dénoncer l'idéalisme de Rousseau dans le second *Discours* et dans la célèbre lettre sur le Valais de *La Nouvelle héloïse* témoigne bien, malgré tout, de la familiarité de Baudelaire avec la pensée de Rousseau, avec qui il partage d'ailleurs, comme Hugo, la « pente de la rêverie ». Dans l'introduction à *De Baudelaire au surréalisme*, en 1933, Marcel Raymond souligne la filiation de la poésie moderne à partir de Baudelaire avec la cinquième promenade des *Rêveries du promeneur solitaire* : « le moi, rentré en possession de ses forces inconscientes, ayant assimilé les choses et les choses, en retour, ayant 'fixé les sens' du rêveur – semble naître d'une fusion progressive de l'esprit et du monde sensible ». ¹³ Rousseau, qui laisse dériver sa barque au milieu du lac de Biènnne, se trouve « plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir un objet bien déterminé ni constant ne laissent pas d'être à [s]on gré cent fois préférables à tout ce qu'[il] avait trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie »¹⁴. « Sentir avec plaisir [s]on existence, sans prendre la peine de penser », tel est l'état privilégié du rêveur. Pourtant, malgré d'incontestables affinités et le projet d'intituler le recueil *Le Promeneur solitaire*, Baudelaire prend ses distances avec le « promeneur solitaire ». La rêverie selon Baudelaire « fait oublier votre propre existence », là où Rousseau souligne au contraire qu'elle fait « sentir avec plaisir sa propre existence ». Selon *Le « Confiteor »*

¹⁰ R.Brague, *op.cit.*, p.95.

¹¹ Voir par exemple J.Starobinski, « Sur Rousseau et Baudelaire », in *Le lieu et la formule* – hommage à M.Eigeldinger, Neuchâtel, A la Baconnière, 1978 et *Etudes baudelairiennes IX*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1981.

¹² o.c. I, p.709

¹³ M.Raymond, *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*, Corrêa, 1933, p.12.

¹⁴ Rousseau, o.c. I, Gallimard, Pléiade, 1959, p.1044

de l'artiste, la rêverie comporte le risque d'une dissolution du sujet : « dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite ! » (p.64).

Une fusion similaire se produit sous l'effet du haschich, qui plonge le poète dans un état explicitement comparé à celui de la rêverie dans *Le Poème du haschich*, au titre lui-même significatif : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieures vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans la vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même l'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même » (o.c. I, pp.419-420). Le haschich « littéralise » en quelque sorte les figures de la poésie. A la différence de Rousseau, Baudelaire envisage la rêverie comme une « pensée » - mais une pensée des « choses » elles-mêmes, une « extase universelle des choses » (p.75). Le poète, s'ouvrant aux sensations, s'efface et lâche prise : « toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd si vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions » (p.64).

A l'ouverture du *Gâteau*, à travers l'évocation du paysage de montagne, qui n'est pas non plus sans rappeler Rousseau – *La Nouvelle Héloïse*, cette fois –, le moi se fond ainsi dans les éléments : « mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé » (p.101). Cette « pensée » antérieure au discours logique (« sans arguties, sans syllogismes, sans déductions ») et à la rationalité qui, selon *Le « Confiteor » de l'artiste*, « s'élance des choses » (p.65), accomplit déjà la « disparition élocutoire » du poète, à l'opposé de « l'égoïsme » du lyrisme romantique. La poésie « objective » avant la lettre - Baudelaire évoque « l'objectivité » de poètes « panthéistiques » - est la seule poésie authentiquement lyrique, qui est dépossession de soi, par l'« impersonnalité volontaire » des poèmes.

L'extase de la « béatitude »

Ainsi « vaporisé », le Moi peut atteindre à « l'extase universelle des choses » (p.75), associée dans *Le Spleen de Paris* à la « béatitude » créée par les « ondulations de la rêverie ». Le narrateur de *La chambre double* s'écrie : « O béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance [...] » (pp.69-70). Dans le décor idyllique du *Gâteau*, les « pensées voltige[ent] avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère » dans un état de « parfaite béatitude » (p.102). Dans *L'invitation au voyage*, les peintures sont « béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent » (p.109). Il est ici encore possible de rapprocher des *Paradis artificiels* les poèmes en prose, en particulier *La chambre double*, où l'on peut respirer un « parfum de l'autre monde » grâce à la « fiole de laudanum » (p.71). A propos du *kief*, Baudelaire parle de « bonheur absolu » et de « béatitude » : « Ce n'est plus quelques chose de tourbillonnant et de tumultueux. C'est une béatitude calme et immobile » (o.c. I, p.394).

Au début du *Poème du haschich*, le haschichin est dans « cet état exceptionnel de l'esprit et des sens » que Baudelaire appelle « paradisiaque », durant lequel « l'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot » (o.c. I, p.401). Mais la béatitude n'est pas sans ambiguïté, comme semble l'indiquer *Le Joueur généreux*. Baudelaire y mobilise tous les éléments d'une rêverie voluptueuse pour décrire, avant *Une saison en enfer*, la situation du poète en enfer et sa relation avec le diable. L'enfer est tout à fait comparable à la « chambre double » : « Là régnait une atmosphère exquise, quoique capiteuse, qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie ; on y respirait une béatitude sombre, analogue à celle que durent éprouver les mangeurs de lotus [...] » (p.147).

A propos de Banville, Baudelaire développe l'idée d'un lyrisme dynamique qui, à l'instar des *Petits poèmes en prose*, épouse les « mouvements de l'âme » et élève la conscience, dans des termes explicitement empruntés au vocabulaire néo-platonicien : « La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. Par un raisonnement qui a peut-être le tort de rappeler les méthodes mathématiques, j'arrive donc à conclure que, la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des belles heures, puis présentant assidûment aux yeux le mot lyre, et la Lyre étant expressément chargée de traduire les belles heures, l'ardente vitalité spirituelle, l'homme hyperbolique, en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique » (o.c. II, p.364). La figure de l'hyperbole, dans la magnifique expression « l'homme hyperbolique », ouvre sur une définition philosophique et anthropologique de la poésie. L'état du poète est comparable à l'état de conscience paroxystique que Baudelaire décrit dans le *Poème du hachisch*, dans *Les Paradis artificiels*. Sous l'empire du haschisch, le sujet « se sent plus artiste et plus juste, plus noble », dans un état d'« ivresse ultra-poétique ». Baudelaire s'inscrit ainsi dans la tradition néo-platonicienne qui associe la « fureur » bachique à la « fureur » poétique. La même « stupidité » (p.208) ou hébétude, pour employer un terme flaubertien, affecte les personnages du *Spleen de Paris*. Dans *Portraits de maîtresse*, les trois compagnons se regardent « d'un regard vague et légèrement hébété » (p.192). La rêverie lyrique plonge le sujet dans un état proche de celui de l'opiomane, aux limites de la veille et du sommeil, mais aussi de la vie et de la mort. L'opium, le vin et le haschich ont en effet en commun « le développement poétique excessif de l'homme » (o.c. I, p.397), ce qui autorise ici encore un rapprochement avec *Le Spleen de Paris*. La faculté de rêver est pour Baudelaire dans *L'invitation au voyage* un « opium naturel » : « Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel » (p.111).

Le « mouvement lyrique » de la rêverie ainsi pensée comme une élévation de l'âme, comparable à l'ivresse des « paradis artificiels », doit évidemment être étroitement associée au « surnaturalisme », qui s'apparente à l'*éthos* lyrique du style sublime dans certains poèmes en prose.¹⁵ Dans les paragraphes si souvent cités de *Fusées* où il

¹⁵ « Le surnaturalisme de Baudelaire transpose les objets matériels dans un ordre supérieur de telle sorte qu'ils représentent symboliquement la réalité spirituelle dont ils procèdent. Cette transposition, opérée par l'imagination, n'est possible qu'avec le concours du souvenir qui contient le sens inné de la Beauté. La surnaturalisme implique de considérer l'art comme une *mnémotechnie du beau*. La mémoire recèle la forme intrinsèque de la Beauté, archétype éternel prêt à resurgir dans l'âme humaine par les effets de la réminiscence. C'est en les approuvant que Baudelaire cite dans le Salon de 1846 ces paroles de Heine : *En*

distingue « deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie » (o.c. I, p.658), Baudelaire utilise en effet des termes également placés sous le signe d'une intensification de l'émotion et de la pensée, comme dans la rêverie : «Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté [...] Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole » (o.c. I, p.658-659). Dans *Le Spleen de Paris*, la « béatitude » signifie abolit le sentiment du temps. La « vie suprême » de *La chambre double* se tient en dehors du temps chronologique : « Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le Temps a disparu, c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! » (p.70). Et après l'intrusion odieuse du « Spectre » de l'huissier, « le Temps a reparu ; le Temps règne en souverain maintenant » (p.71). Dans *Les Paradis artificiels*, Baudelaire annonce que « tout à l'heure l'idée du temps disparaîtra complètement » (p.393). La pensée « lyrique » confrontée à l'immensité du ciel et de la mer, par son « intensité », atteint ainsi à « l'Infini » dans *Le « Confiteor » de l'artiste* (p.64) ; *L'invitation au voyage* demande à la rêverie d' « allonger les heures par l'infini des sensations » (p.108) ; *L'invitation au voyage* met la destinataire de la rêverie en communication avec l'Infini (p.111). De la même manière, le *Poème du haschich* s'ouvre sur une section intitulée « Le goût de l'infini », qui caractérise la vision « paradisiaque ». L'état lyrique, de même que l'ivresse, accomplit en quelque sorte la synthèse du fini et de l'infini – « Berçant notre infini sur le fini des mers », comme dans *Le voyage*. A propos de la peinture de Delacroix, Baudelaire conclut : « C'est l'infini dans le fini », s'inspirant d'un lieu commun philosophique de l'époque, peut-être tiré de la traduction du *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling, publiée quelques années auparavant : « L'infini présenté comme fini est la Beauté ».¹⁶

Le narrateur de *La chambre double* se demande « à quel démon bienveillant » il doit « d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums » (p.69). Le narrateur d' *A une heure du matin* trouve dans le silence l'harmonie perdue, qui s'oppose au « tohu-bohu » et au « vacarme » de la ville, dans *Un plaisant* (p.66) : « Pendant quelques heures nous posséderons le silence, sinon le repos » (p.83). Car « l'admirable journée » sur laquelle s'ouvre *Le fou et la Vénus* rappelle « l'atmosphère des grands jours » qui marque les « Régions de la Poésie pure » (o.c. I, p.664). « L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit ; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse » (p.75). Le silence apparaît ainsi comme la plus délicate des musiques, une « symphonie muette et mystérieuse », comme dans *L'invitation au voyage*. Dans la « manière lyrique de sentir », le poète atteint à un état-limite hyperbolique, placé sous le signe du manque et de l'indicible. Le « surnaturalisme » fait ainsi directement écho à la rhétorique du style sublime selon Longin, que Baudelaire connaissait certainement. Pour Longin, les orateurs qui ont « quelque chose de surnaturel et de divin », atteignent au style sublime, « force invincible qui enlève l'âme », qui « ravit » ou « transporte ». L' « élévation », la

fait d'art, je suis surnaturaliste. Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme le symbolique innée des idées innées, et au même instant. » (M.Eigeldinger, *Le platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1952, pp.37-38).

¹⁶ Sur l'éternel et l'infini, voir A.Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, 2003.

« dilatation », « l'approfondissement » de la conscience qui caractérisent le « surnaturalisme » baignent dans la lumière néo-platonicienne du traité *Du sublime*.

Avec le « surnaturalisme », l'« ironie » est l'autre « qualité littéraire fondamentale ». Après l'« élévation » de la rêverie dans les « Régions de la Poésie pure » (o.c. I, p.664), le poème est donc voué à la chute. Toute rêverie comporte sa contre-partie ironique, en raison des « postulation simultanées » qui divisent la conscience : « Qui parmi nous n'est pas un *homo duplex* ? Je veux parler de ceux dont l'esprit a été dès l'enfance *touched with pensiveness* : toujours double, action et intention, rêve et réalité ; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre » (o.c. II, p.87). Par ce retour brutal à la « réalité », le poème « tombe dans la prose », selon la formule célèbre de Nerval dans *Petits châteaux de Bohème*. Dans *La fausse monnaie*, après la narration de la rencontre avec le pauvre, le narrateur laisse libre cours à sa rêverie : « 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 », avant que celle-ci ne soit interrompue par un « Mais » retentissant : « Mais celui-ci rompit brusquement ma rêverie en reprenant mes propres paroles... » (p.145). Le motif de la rêverie interrompue par un brutal et prosaïque retour à la réalité prend la forme désagréable d'un coup de poing dans le dos (*La soupe et les nuages*) ou à la porte (*La chambre double*), d'un coup de sifflet fatal (*Une mort héroïque*), d'un « cri strident » (*La mauvais vitrier*) ou « discordant » (*Le crépuscule du soir*), d'un propos égoïste (*Les yeux des pauvres*) ou d'une voix « criarde ». L'esprit « satanique » qui souffle sur le récit brise net l'envolée lyrique. Walter Benjamin impute à l'« allégorie » ce choc causé par le mot prosaïque, trivial ou déplacé, emprunté au vocabulaire urbain dans le contexte lyrique, comme le célèbre « wagon » de *Moesta et errabunda* : « *Les Fleurs du mal* sont le premier livre à utiliser dans la poésie lyrique des mots provenant non seulement du registre de la prose, mais aussi du registre urbain. Elles n'évitent nullement les termes qui n'ont aucun patine poétique et dont l'éclat du neuf ne peut que sauter aux yeux. Elles connaissent « quinquet », « wagon » ou « omnibus » ; elles ne reculent pas devant le « bilan », le « réverbère » ou la « voirie ». Le vocabulaire de la poésie lyrique est ainsi fait que soudain, et sans que rien ne l'annonce, apparaît une allégorie »¹⁷. Erich Auerbach propose pour sa part une analyse stylistique du prosaïsme selon la catégorie du « sublime » inversé, du sublime « d'en bas » auquel Hugo fait référence dans un vers célèbre des *Contemplations*, dans « Les Malheureux » (V, XXVI).¹⁸ Le procédé est par définition moins patent dans le poème en prose, qui mêle différents niveaux de langue et de style. Néanmoins, dans *La chambre double*, le mot « *mirettes* », d'ailleurs mis à distance par les italiques, joue un rôle déceptif en introduisant un « élément imprévisible » dans le cadre stéréotypé de la rêverie lyrique qui, selon Michael Riffaterre, définit le travail du style¹⁹. La rêverie ne peut se comprendre sans son autre, la réalité quotidienne d'où elle naît, et à laquelle elle se trouve inexorablement ramenée. L'ascension et la chute de la rêverie constituent les figures indissociables de la fable narrative à l'œuvre dans *La chambre double*, *Le Gâteau* ou *Une mort héroïque*. Par ce double mouvement d'élévation lyrique puis de « chute »

¹⁷ W.Benjamin, *Baudelaire*, Edition établie par G.Agamben, B.Chitussi et C.-C. Härle, La fabrique éditions, 2013, p.792.

¹⁸ E.Auerbach, « Baudelaires *Fleurs du Mal* und das Erhabene », *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, Francke, 1967, pp.275-90.

¹⁹ « Nous pouvons ainsi définir le contexte stylistique comme un *pattern* rompu par un élément imprévisible » (M.Riffaterre, *Éléments de stylistique structurale*, trad. fr., Flammarion, 1971, p.65.)

dans le prosaïsme, *Le Spleen de Paris* semble annoncer la trajectoire décrite par *Une saison en enfer*, d' « Alchimie du verbe » à « Adieu ».

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 pages numérotées entre parenthèses.

Les autres textes de Baudelaire sont cités dans l'édition C.Pichois des *Œuvres complètes* en deux volumes, Gallimard, Pléiade, 1975 et 1976 (notée o.c. I et II) et de la Correspondance II, Gallimard, Pléiade, 1973 (notée Corresp. II).

Dominique Combe, Ecole normale supérieure

<chute gnostique ds le Temps>

- espace
- extase/idylle
- fin de l'idylle, rupture, retour à la réalité, chute dans le prosaïsme

[Dans les paragraphes si souvent cités de *Fusées* où il décrit « deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie » (o.c. I, p.658), Baudelaire utilise des termes placés sous le signe d'une intensification de l'émotion et de la pensée qui s'appliquent en effet au *Spleen de Paris* : «Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté » (o.c. I, p.658) ; « Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole. » (o.c. I, p.659).

[L'infini. <l'infini diminutif dans le spectacle de la mer : « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe q'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? » (I, p.697)]