

Baudelaire en Lambeaux

Autor(en): **Sangsue, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **5 (1983)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-251942>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BAUDELAIRE EN LAMBEAUX

Le jeu de l'étymologie courante fait de l'écriture un mouvement coupant, une déchirure, une crise.

— C'est simplement le rappel de l'outil propre à écrire qui était aussi propre à inciser : le stylet.

— Oui, mais ce rappel incisif évoque une opération tranchante, sinon une boucherie ; une sorte de violence ; le mot chair se trouve dans la famille ; de même que la graphie, c'est l'égratignure.

M. Blanchot, *L'entretien infini*, p. 39.

Toute sa vie, Baudelaire a voulu écrire des romans. Le projet traverse la *Correspondance* avec une récurrence presque obsessionnelle. « Je porte dans ma tête une vingtaine de romans et deux drames », écrit-il à sa mère en 1858 (C I, 451)¹. Il ne cesse de les lui promettre depuis 1844 (C I, 104)² et s'il semble renoncer, en 1861, quand, se défendant de quémander un feuilleton dans *La Presse*, il avoue à Arsène Houssaye : « Soyez tranquille, j'étais *incapable* d'abuser : je ne sais pas faire de romans en dix volumes, ni même en deux volumes » (C II, 114), c'est pour remplacer ses projets romanesques par quelque chose qui leur ressemble étrangement, la grande entreprise autobiographique de *Mon cœur mis à nu*.

Posons le problème : malgré son intérêt pour les formes *continues* du discours littéraire (roman, théâtre) qui dominant au XIX^e siècle, malgré son admiration envieuse de Balzac, Chateaubriand, Flaubert, Stendhal et Hugo, auxquels il a consacré des articles, Baudelaire n'a jamais réussi à produire que du *discontinu*, des formes relativement brèves (poèmes, poèmes en prose, nouvelles, chroniques).

La liste de ses projets romanesques occupe pourtant douze pages dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres complètes* (OC I, 588-99). A ce qu'ils aient fait long feu, une première explication s'impose, évidente : Baudelaire vit de sa plume — ou plutôt essaie de survivre — en écrivant des feuilletons dans des journaux et des revues (poèmes, critiques, « salons »). D'où une production nécessairement fragmentaire : en fait une course désespérée au colmatage quotidien des dettes, inconciliable avec le travail régulier et la *durée*

qu'exige une œuvre de longue haleine : « garder assez d'argent pour travailler *sans interruption ni relâche* au moins seize jours — telle est mon idée fixe — et depuis bien longtemps » (C I, 242).

Multipliant projets et plans, résolutions et « Note(s) de ce qui me reste à faire » (C I, 652), Baudelaire n'est pas seulement victime de ce que Barthes appelait une « compulsion de programme » (« vous allongez le temps qui vous manque, de l'inscription même de ce manque »³). Les motifs profonds pour lesquels l'œuvre à écrire apparaît ainsi constamment retardée et comme *suspendue* (« *Pendent opera interrupta* » devait être l'épigraphe, empruntée à l'*Enéide*, d'une section des *Fleurs du Mal*), il faut d'abord les chercher dans les multiples formes que revêt l'*impuissance* baudelairienne. Hantise de la page blanche, angoisse d'y affronter la première phrase (« Il n'y a de long ouvrage que celui qu'on n'ose pas commencer. Il devient cauchemar » (OC I, 669), « idée folle de (s)on impuissance littéraire » (C II, 300) paralysent le poète et grèvent toute écriture. Il s'en plaint à sa mère : « Je ne sais combien de fois tu m'as parlé de *ma facilité*. C'est un terme très usité qui n'est guère applicable qu'aux esprits superficiels. Facilité à concevoir ? ou facilité à exprimer ? Je n'ai jamais eu ni l'une ni l'autre, et il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux » (CII, 457).

L'écriture comme *épreuve* s'incarne précisément dans l'obsession des *épreuves* (typographiques) : « Je veux corriger les épreuves ; je ne laisserai jamais imprimer une ligne de moi sans l'avoir relue au moins deux fois » (C II, 580). Et l'épreuve (dans les deux sens du terme) nous renvoie d'une façon détournée à l'impuissance : « Le jour où le jeune écrivain corrige sa première épreuve, il est fier comme un écolier qui vient de gagner sa première vérole » (OC I, 694)⁴.

On ne s'étonnera pas que pour « un cerveau qui n'accouche qu'avec le forceps » (C I, 537), la création se place sous le signe du *spasme*, de la *secousse*. Baudelaire écrit dans « Le Peintre de la vie moderne » (OC II, 690) : « J'affirme que l'inspiration a quelque rapport avec la *congestion*, et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse, plus ou moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet »⁵. Voilà qui pourrait déjà rendre compte, dans une certaine mesure, du caractère discontinu d'une écriture, si l'appréhension de ses causes ne nous conduisait bientôt au problème contre lequel se débat et cherche à se définir dans son ensemble la poétique baudelairienne (et peut-être toute poétique) : la *fragmentation*⁶.

Le manuscrit des *Fleurs du Mal*, dont Baudelaire a fait calligra-

phier une première version en 1850, devait avoir une reliure « en chagrin » (C I, 158). *Peau de chagrin*⁷ emblématique... Le morcellement, la diminution menacent en effet non seulement la vie et l'argent d'un Baudelaire qui, suivant l'expression consacrée, « brûle la chandelle par les deux bouts », mais encore *son texte lui-même*, si difficilement élaboré. La censure d'un directeur de revue, sa « *puissance de biffeur* » (C I, 313 — nous soulignons) constituent une angoisse ressentie physiquement : « ...la terreur *paralysante* que me cause votre goût pour le changement, le déménagement, la castration », écrit-il à Alphonse de Calonne (C I, 647).

Que la conscience baudelairienne du moi apparaisse marquée par la fragmentation n'a pas de quoi surprendre dans la mesure où l'on admet que le corps et l'écriture s'informent réciproquement, l'une étant le prolongement de l'autre. On peut se demander même quel morcellement est responsable de l'autre, tant il est difficile de localiser le moi écrivant : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là », énonce le premier fragment (!) de *Mon cœur mis à nu* (OC I, 676).

Ainsi du *nom*, texte qui appartient autant au corps qu'à l'écriture (on dit qu'en littérature il faut « se faire un nom »). Michel Butor remarque dans *Histoire extraordinaire* que la plaisanterie des journaux satiriques de l'époque transformant son nom en « Beau de l'air » — par allusion au dandy — rendait ce dernier furieux (Commentaire de Butor : « Je sais ce qu'un enfant peut souffrir des plaisanteries faites sur son nom »⁸). La fragmentation est vécue d'autant plus douloureusement que le poète se cherche un patronyme qui puisse mettre fin à la dispersion de ses signatures : écartelé entre les noms de sa mère et de son père, il signe tantôt Charles Dufays, tantôt Charles Baudelaire, mais aussi Baudelaire-Dufays, Charles de Fayis ou Charles de Féyis, etc.⁹. Le nom qu'il choisit, dont il défend plusieurs fois l'orthographe¹⁰, rend finalement compte de cet écartèlement : un « baudelaire » est une sorte de sabre (voir Littré).

Dans une lettre de 1855, Baudelaire annonce à François Buloz « ...un roman qui viendra plus tôt que vous ne croyez ». Mais simultanément il se déclare aux prises avec « une masse de canevas et de projets amassés » (C I, 314 — le chiasme et la tautologie traduisent bien un *enfermement*). Postulant le continu, condamnée au fragmentaire, l'écriture est, comme le nom, un lieu d'écartèlement, qui ne laisse pas d'atteindre le poète dans sa chair¹¹ : « N'avez-vous pas publié des morceaux de moi ? ... » demande-t-il dans la même lettre. Comment n'être pas tenté de voir dans ces « morceaux de moi » à la fois des fragments du texte et des fragments du corps ?

«Ma vie errante m'a disloqué», peut-on lire dans la lettre précédente (C I, 313), et plus loin, dans une lettre à Poulet-Malassis : «J'ai loué un petit appartement où j'ai fait transporter mes *débris*, et je serai tantôt là, tantôt chez ma mère» (C II, 59).

«*Débris*» (souligné par Baudelaire) : on pense à quelques meubles, à ce qui, après les secousses d'une sorte de tempête¹², peut subsister du poète, *mais aussi de l'œuvre*, puisque dans la même lettre Baudelaire communique à son futur éditeur un «Etat des *Fleurs du Mal*» où figurent, entre autres, les titres de «cinq pièces inachevées» (qui le resteront) et de six pièces «à retrouver»...

«*Débris*» : corps de l'écrivain, *corpus* de l'œuvre.

Face au démembrement, à la dispersion, le *recueil* jouera un rôle salutaire de rassemblement. Récupérer des textes et les ordonner d'une manière rigoureuse en un volume, les *organiser* au sens étymologique du terme, permet à Baudelaire non seulement de pallier le morcellement, mais encore de ressaisir un moi menacé de «vaporisation». L'enjeu mérite qu'il y insiste, dans une lettre à Poulet-Malassis d'abord : «Nous pourrions disposer ensemble l'ordre des matières des *Fleurs du Mal* — ensemble, entendez-vous, car la question est importante» (C I, 364), dans celle qui accompagne l'exemplaire destiné à Alfred de Vigny ensuite : «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» (C II, 196).

Peut-être est-il bon, à ce point de l'exposé, de prévenir (ou de dissiper) le risque d'un malentendu. Envisager la production littéraire de Baudelaire sous l'angle un peu paradoxal des romans rêvés et jamais écrits ne signifie pas pour autant jeter le discrédit sur sa poésie (qui deviendrait en quelque sorte un «pis-aller» pour le romancier malchanceux) ! Le cas échéant, on tomberait dans le travers d'une évaluation *qualitative* de la littérature (voyez ces fameuses échelles¹³ qui ont fait considérer le roman, par exemple, comme un «super genre»)¹⁴ aujourd'hui hors de propos.

Qu'on ne se méprenne donc pas : si d'autres genres littéraires le questionnent, *Baudelaire ne met aucunement en question la valeur de la / sa poésie*. C'est de la fragmentation qu'il «souffre» (C II, 256), non de l'usage d'une forme brève. Bien au contraire, le poème lui paraît un véhicule d'expression idéal en ceci qu'il contient d'autant mieux qu'il resserre. Ainsi dans le sonnet : «parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense» (C I, 676), ce jaillissement constituant une hypostase heureuse de la création par secousses. Avec la théorie de «l'infini diminutif» (OC I, 696) s'ébauche même *une esthétique de la forme brève* : «Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou

entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne?» (C I, 676).

Du moment que chaque poème des *Fleurs du Mal* se présente comme une construction complexe, un tout autosuffisant, et que le recueil lui-même récupère chacun des poèmes pour constituer un nouveau tout, on ne voit plus très bien à quel niveau la fragmentation opère. Est-ce à dire que nous avons soulevé un faux problème?

Nullement, car si l'organisation des *Fleurs du Mal* semblait l'avoir neutralisé, dès qu'il s'agit du *Spleen de Paris*, le problème de la fragmentation se pose à nouveau. Mais cette fois il ne sera pas vécu douloureusement : Baudelaire accorde en effet une moindre importance à l'ordre des poèmes en prose, qui n'a pas à faire sens. Pour la première fois, au contraire, le morcellement se trouve réhabilité, mais sous l'emblème ambigu du serpent (OC I, 366), comme l'explique la dédicace à Arsène Houssaye : « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture (...). Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part » (OC I, 275).

Pourtant, ce parti-pris de fragmentation ne doit pas nous faire oublier qu'existe toujours, en Baudelaire, l'aspiration à une grande œuvre en prose construite et continue. Non sans qu'un changement essentiel d'optique ne soit intervenu autour de 1861, substituant aux ambitions romanesques avortées le projet d'autobiographie de *Mon cœur mis à nu*. Projet capital (au sens où l'on parle d'« exécution capitale »), puisque Baudelaire le donne à sa mère comme une des raisons qui l'ont empêché de se suicider : « ...il était bien dur d'en finir avant d'avoir publié au moins mes œuvres critiques, si je renonçais aux drames (il y en a un second projeté), aux romans, et enfin à un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : *Mon cœur mis à nu*, et où j'entasserai toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les *Confessions* de J(ean)-J(acques) paraîtront pâles » (C II, 141 — on remarquera l'ambiguïté de la syntaxe, qui symptomatiquement retire en même temps qu'elle promet).

La réflexion qui amène Baudelaire à renoncer aux romans est intéressante à reconstituer, car elle nous renseigne indirectement sur sa poétique en général et sur *Mon cœur mis à nu* en particulier.

A sa base, on apercevra une prise de conscience du roman comme *littérature de consommation*, et un refus d'entrer dans son mécanisme — en fait, le refus de sortir de soi-même, refus du « commerce » dans sa double acception : « Le commerce est, par son

essence, *satanique*» (OC I, 703). Ce n'est pas tellement l'aspect financier de l'opération¹⁵ qui répugne à Baudelaire, que la nécessité de plaire aux foules. Balzac, «la plus forte tête commerciale et littéraire du XIX^e siècle» (OC II, 6), y a réussi, mais Flaubert, qui ne sacrifie pas au goût du jour, demeure injustement méconnu : alors que *Madame Bovary* connaît un succès relatif (et dû surtout au scandale du procès), *Fanny*, roman de Feydau publié la même année, déclenche l'enthousiasme d'un public amateur d'adultères à l'eau de rose — dont il ne trompe pas «l'horizon d'attente»¹⁶. Pour Baudelaire : «*Fanny, immense succès, livre répugnant, archi-répugnant*» (C I, 532).

Ne nous attardons pas sur les théories trop bien connues de «l'art pour l'art» et de l'assimilation du beau à l'inutile ; constatons seulement que dans l'esprit de Baudelaire le roman apparaît comme un terrain privilégié de récupération : «...rien ne m'étonne, écrit-il à Barbey d'Aurevilly, dans un temps où un ministre déclare que le roman est fait pour perfectionner la *conscience des masses*» (C II, 61). C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'agressivité manifestée à l'égard de Hugo, notamment le verdict qui frappe *Les Misérables* : «Ce livre est immonde et inepte» (C II, 254)¹⁷.

Il devient désormais impensable d'écrire des romans après Hugo, Feydau, George Sand et «toute la racaille moderne» (C II, 611).

S'il n'en est plus question, c'est aussi et surtout, remarquons-le, parce qu'un certain travail romanesque a quand même eu lieu, au fil des années, par l'intermédiaire des traductions de Poe. «La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, écrit Baudelaire, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des *PHRASES* pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant»¹⁸ (C II, 386). «Intercesseur» est le terme bien connu appliqué à Poe (OC I, 673) : je suggère de l'entendre non seulement dans un sens religieux, mais encore dans le sens où l'auteur des *Histoires extraordinaires* — *premier livre* publié par Baudelaire, ne l'oublions pas ! — joue le rôle d'intercesseur entre Baudelaire et ce que Blanchot nomme si justement «*l'absence d'œuvre*» ou «*désœuvrement*»¹⁹.

Tout se passe comme si la «longue patience» (C I, 676) de la traduction avait tenu lieu d'œuvre romanesque : Baudelaire trouve en Poe la forme réalisée de l'idée qu'il se fait du roman (où entrent «l'étonnant», la philosophie, le fantastique, le «surnaturalisme», etc.²⁰), tellement bien réalisée qu'il lui paraît inutile d'essayer de faire mieux : il lui suffit de *s'approprier* l'œuvre (de la traduire).

Pour en revenir à *Mon cœur mis à nu*, c'est, suivant Claude Pichois²¹, le défi lancé par Poe lui-même dans ses *Marginalia* qui a incité Baudelaire à l'entreprendre: «S'il vient à quelque ambitieux la fantaisie de révolutionner d'un seul coup le monde entier de la pensée humaine, de l'opinion humaine et du sentiment humain, l'occasion s'en offre à lui. (...) Il lui suffira en effet d'écrire et de publier un très petit livre. Le titre en sera simple — quelques mots bien clairs — *Mon cœur mis à nu*. (...) Mais l'écrire — voilà la difficulté. Aucun homme ne *pourrait* l'écrire, même s'il osait. Le papier se recroquevillerait et se consumerait au moindre contact de sa plume enflammée».

On imagine les résonances d'une telle gageure dans l'esprit de Baudelaire. Il s'y développe un projet qui, d'après les fragments qui nous restent (*OC I*, 676-708) et la *Correspondance*, catalyse toute son énergie pour devenir «la vraie passion de (s)on cerveau» (*C II*, 302). *Le livre*, celui qui doit relayer tous les autres, la synthèse, le bilan: «un grand monstre, traitant *de omni re*» (*C II*, 403). Protéiforme, en effet, il se voudra tout à la fois chef-d'œuvre d'introspection («autre chose que les fameuses *Confessions* de Jean-Jacques»²² (*C II*, 302), traité sur la religion, la politique, l'histoire, le dandysme, les femmes, la littérature, la «croyance au progrès», etc.²³, mais surtout «un livre de rancunes» (*C II*, 305), comme *la charte de la poésie maudite*: «Je veux faire sentir sans cesse que je me sens comme étranger au monde et à ses cultes» (*ibid.*).

Aussi paradoxal qu'il puisse paraître, je crois qu'ici le rapprochement avec *Pascal* n'est pas déplacé. Non seulement à cause d'une certaine parenté thématique²⁴, ni parce que l'auteur des *Pensées* veut écrire une apologétique de la religion chrétienne et celui de *Mon cœur mis à nu* une apologie — une apologétique détournée — du «culte de (s)on esprit» (*C II*, 303), mais encore parce que, dans les deux cas, ce qui devait constituer un livre décisif, *le livre*, est resté *inachevé*, à l'état de fragments.

On peut se demander si toute œuvre qui se veut totalisante, tout livre qui se veut *le livre* (voir Mallarmé), ne se condamnent pas, par là même, à l'inachèvement. Autrement dit: *Mon cœur mis à nu* et *l'Apologie de la Religion chrétienne*, quand bien même leurs auteurs eussent vécu cent ans, auraient-ils jamais pu être terminés? Dans l'esprit de ces derniers, *devaient-ils* jamais l'être? N'est-ce pas le fragmentaire lui-même (l'incision, le non-clos, le virtuel) qui donne à ces textes leur véritable force?

L'ambiguïté subsiste, d'autant que Baudelaire, quoique séduit par le roman, a toujours manifesté parallèlement une prédilection pour tout ce qui est aphorisme, sentence, formule brillante. Une de

ses premières publications, dans *Le Corsaire-Satan* (1846), consiste en un « Choix de maximes consolantes sur l'amour », sorte de fragments d'un discours amoureux avant la lettre, « lambeau de morale » (morale en lambeaux?), nous dit-il (*OC I*, 552). On citera encore, outre son intérêt pour les *Pensées* de Joubert (*C II*, 48, 67, 425), les fragments recueillis sous les titres « Pensées d'album », « Aphorismes », « Hygiène » et les *Fusées* bien entendu (*OC I*, 649 sqq). Comme dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire y révèle une certaine habileté au raccourci²⁵.

Pauvre Belgique!, le curieux traité (*OC II*, 819-961) qui devait emboîter le pas à *Mon cœur mis à nu*, pour consacrer la « séparation d'avec la bêtise moderne » (*C II*, 409), reste lui aussi à l'état fragmentaire. Une sourde menace, qui n'a d'ailleurs jamais cessé d'accompagner le poète, pèse sur ces dernières œuvres : « Depuis deux mois surtout, je suis tombé dans une atonie et une désespérance alarmantes. Je me suis senti attaqué d'une espèce de maladie à la Gérard, à savoir la peur de ne plus pouvoir penser, ni écrire une ligne » (mars 1861, *C II*, 135 sq). La « maladie » qui amène Gérard de Nerval à se pendre est interprétée par Baudelaire dans le sens de sa propre terreur : *l'aphasie* — dont il sera effectivement atteint, avec l'hémiplégie, quelques années plus tard.

* * *

C'est dans la hantise du « gibet symbolique »²⁶ de Nerval, dans la hantise de la strangulation (Mallarmé mourra d'un étranglement) et de *l'a-graphie* que se développe la littérature post-baudelairienne. L'écriture réfléchissant sur son statut²⁷ se découvre impuissante et précaire; la pratique du « soupçon » introduit des *failles* dans le beau texte continu d'autrefois, lui substituant un *dis-cours*, une parole « en archipel ».

« Exquise crise, fondamentale »²⁸, mais aussi coupure, « schize » douloureuse, mise en lambeaux. Cette fragmentation qui déchire Baudelaire, Valéry, pour qui « le problème littéraire général est de lier »²⁹, en prendra néanmoins son parti. L'enjeu de notre modernité est peut-être là : alors que Gide publie en 1890 un *Traité du Narcisse* qu'il dédie à Valéry, ce dernier, l'année suivante, publie dans *La Conque* un poème, « Narcisse parle », qu'il donne expressément comme un « Fragment »³⁰.

« Que je déplore ton éclat fatal et pur » dit Narcisse à la source dans laquelle il se mire.

Eclat fatal en effet que celui de l'autoréflexion : la littérature s'y retrouve en éclats.

Mais peut-être nous acheminons-nous précisément vers cela — «...il est sûr déjà que l'avenir appartient à ce «Narcisse d'un genre nouveau» qui hante *Fable* de R. Pinget: un Narcisse aveugle, en quête de ses membres épars, et irrémédiablement voué à la désagrégation»³¹.

* * *

Post-scriptum

La relecture de ces pages, écrites il y a quelque temps déjà, m'amène à préciser certains points de la poétique baudelairienne et à nuancer, du même coup, ce que certaines de mes affirmations pourraient avoir de forcé³².

1) Il est clair que cette poétique s'organise autour d'une esthétique, empruntée à Poe, de la brièveté et de la condensation. C'est dans le *poème* que ces deux principes sont censés se réaliser au mieux; ils servent en tout cas de critères, par exemple dans l'article sur Théodore de Banville: «Plusieurs des morceaux qui composent ce volume (*Les Stalactites*) sont très courts et affectent les élégances contenues de la poterie antique» (OC II, 163) ou, à propos de Hugo: «D'abord les poèmes qui constituent l'ouvrage (*La Légende des siècles*) sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie» (OC II, 140). De telles qualités, jointes au caractère autotélique de la poésie, la placent d'emblée, dans l'esprit de Baudelaire, au-dessus des autres genres.

2) Pareillement, la *nouvelle* «... a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. (...) L'unité d'impression, la *totalité* d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière...» (OC II, 329). Le même passage des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* relève en outre «un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème»: alors que le discours de la poésie, voué à la «beauté pure» et aux artifices de la versification, a quelque chose de monolithique, celui de la nouvelle «(...) a à sa disposition une multitude de tons, 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 pure» (OC II, 330). On voit donc par là que le genre poétique n'est pas érigé en absolu.

De la variété des tons dans la nouvelle à une conception pré-bakhtinienne (venue des Romantiques allemands) du plurilin-

guisme dans le roman, il n'y a qu'un pas, que la première étude sur *Théophile Gautier* semble franchir :

Le roman et la nouvelle ont un privilège de souplesse merveilleux. Ils s'adaptent à toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent à leur guise différents buts. (...) *Le roman*, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, *est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites*. Comme beaucoup d'autres bâtards, c'est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte : son effet est plus intense ; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet.

(OC II, 119 — je souligne)

Que penser du caractère «bâtard» du genre romanesque ? La première occurrence, dans notre citation, paraît correspondre à l'idée d'une *dégénérescence*, suivant le deuxième sens que Littré donne à «bâtard» («Dégénéré de l'espèce à laquelle il appartient») et qui devait être courant au dix-neuvième siècle dans ce contexte, puisque Littré lui-même ajoute : «*Fig.* Les critiques regardent le drame comme un genre bâtard». Mais la phrase suivante de la citation, qui lie «bâtard(s)» à «enfant», le ramène au sens premier («Qui est né hors mariage») et lui enlève son caractère péjoratif. Entourée d'ailleurs de qualificatifs positifs, l'affirmation de Baudelaire est donc plus neutre qu'il n'y paraît (sinon élogieuse). On peut la comparer à la déclaration qui figure plus haut dans le même article : «Le Roman est un de ces genres complexes où une part plus ou moins grande peut être faite tantôt au Vrai, tantôt au Beau». (OC II, 112) — à moins que l'on ne considère «un de ces» comme une sorte de mise à distance péjorative. Le contexte, un jugement de valeur sur *Mademoiselle de Maupin*, ne permet pas ici de préjuger du parti de Baudelaire.

Je me demande s'il faut tenir pour des indices d'une condamnation implicite du roman : le silence *total* sur la production romanesque de Hugo dans la notice de *Sur mes contemporains* ; dans l'étude consacrée à Gautier, la stigmatisation du mépris du public français pour la poésie et de sa complaisance dans le roman de mœurs, «genre roturier» (OC II, 120) ; enfin, telle déclaration de l'article sur Théodore de Banville (opposant la poésie, qui relèverait de l'esprit synthétique, au roman, ressortissant à l'analyse) : «La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman *se régale*. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier *se délecte* dans l'analyse» (OC II, 165 — je souligne).

Les verbes utilisés, à l'instar de la « digestion » dont il était question plus haut, ne renvoient-ils pas une fois de plus le roman à la littérature de consommation abhorrée ?

Il reste cependant que, comme nous l'avons relevé, Baudelaire esquisse à l'occasion — dans la présentation de *Révélation magnétique* — une véritable *poétique du roman*, qui témoigne d'un *intérêt plus que ponctuel* pour le genre.

4) L'article de Barthes sur le *théâtre* de Baudelaire³³ apporte une caution indirecte à notre lecture de la prégnance du modèle romanesque. Barthes montre à quel point les scénarios de ce théâtre inaccompli « appartiennent à un ordre somme toute romanesque » (p. 45), une narrativité exacerbée y prenant la place de la mise en scène.

Il faudrait procéder avec les projets romanesques comme avec les projets de théâtre, et montrer en quoi les premiers *aussi* portaient en germe « la vocation de leur échec » (p. 41).

5) Enfin, ne pas dissocier les uns des autres. La double faillite du théâtre et des romans va peut-être dans le sens d'une même (malheureuse, inconsciente) *négation des genres* tels qu'ils sont délimités au dix-neuvième siècle. Produit de son époque, Baudelaire ne peut pas les mettre radicalement en question, tout au plus amorce-t-il un déplacement au moyen du poème en prose. Avec ce versant négatif (négateur) de l'œuvre que constituent les lambeaux de théâtre et de romans, avec « cette zone où Baudelaire s'est construit de projet en projet, d'échec en échec », plus encore que d'une négation, il en irait pour Barthes du « pur meurtre de la Littérature » lié à notre modernité³⁴.

Mais derrière « l'échec de Baudelaire », qu'il manifeste ou non une contestation des genres et, plus fondamentalement, de la littérature, derrière toutes les formes qu'a pu emprunter cet échec, il y a lieu de ne pas perdre de vue ce que Maurice Blanchot a montré comme un *déchirement*, et un « travail déchirant »³⁵. C'est sur cela qu'on voulait plutôt mettre l'accent.

Daniel Sangsue

Université de Genève

NOTES

- 1 Pour ne pas surcharger mon texte, j'abrège les références aux œuvres de Baudelaire ainsi: *C I* ou *II*, suivi de la page: *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, tome I ou II; *OC I* ou *II*, suivi de la page: *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, tome I ou II.
- 2 Voir aussi *C I* 178, 324, 354, 371, 418.
- 3 Roland Barthes, *Roland Barthes*, Seuil, 1975, p. 177.
- 4 Claude Pichois a rapproché l'impuissance littéraire de Baudelaire de l'impuissance sexuelle (due à la syphilis) qui l'a envahi progressivement. Voir «Baudelaire ou la difficulté créatrice» in *Baudelaire, études et témoignages*, La Baconnière, 1967, p. 253.
- 5 Même formulation ou presque dans *Fusées*, *OC I*, 661.
- 6 Cet exposé s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la problématique des textes fragmentaires.
- 7 Baudelaire connaît d'ailleurs le roman de Balzac, puisqu'en 1845 il y fait allusion dans «Comment on paie ses dettes quand on a du génie», *OC II*, 6.
- 8 M. Butor, *Histoire extraordinaire*, essai sur un rêve de Baudelaire, Gallimard, 1961, p. 233.
- 9 Voir «Index des signatures de Baudelaire...», *C II*, 1089.
- 10 «Je n'ai aucun besoin d'être nobilifié; et un *baudelaire*, substantif barbare dont les latins ont fait *baltearis*, ne peut pas prendre d'*e* au commencement, pas plus que *baudrier*» (*C II*, 287).
- 11 Voir la citation de Blanchot en exergue.
- 12 «Epaves» sera le titre d'un reliquat des *Fleurs du Mal*.
- 13 Sur leur histoire: G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- 14 Ce qui est le cas au XIX^e siècle — voir M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 525 — d'où la pression qui s'exerce sur Baudelaire.
- 15 Baudelaire y voit un moyen sûr de rembourser ses dettes et de se faire «reconnaître» par sa mère.
- 16 Sur ce curieux cas de réception, voir H.-R. Jauss, «L'histoire de la littérature, un défi à la théorie littéraire», *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard, 1979.
- 17 Agressivité balancée par un «sentiment d'envie fortifiante» (*C II*, 238) et une véritable identification: en écrivant à Hugo *exilé* à Guernesey, alors que ce dernier vient de refuser l'amnistie de Napoléon III, pour lui dédier deux poèmes des *Fleurs du Mal*, et, malgré l'opposition théorique, se placer sous son autorité, Baudelaire *fait soi-même figure de proscrit de la société* (*C I*, 597-8).
- 18 «PHRASES» est en majuscules et souligné abondamment par Baudelaire. Même idée répétée *C I*, 214, 269, 676.
- 19 Voir, entre autres, pages 626 à 636 de *L'Entretien infini*, *op. cit.*
- 20 Note de présentation de *Révélation magnétique*, *OC II*, 248.
- 21 Notice de *Mon cœur mis à nu*, *OC I*, 1490.
- 22 Ce qui n'est pas peu dire quand on se souvient de leur première phrase: «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur». *Confessions*, 1. I, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 5.
- 23 Quelques thèmes de *Mon cœur mis à nu* — loin d'en épuiser le champ.
- 24 Outre le célèbre «Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant...» des *Fleurs du Mal* (*OC I*, 142), voir, par exemple, le «Calcul en faveur de Dieu» de *Mon cœur mis à nu* (*OC I*, 678).
- 25 Voir des formules comme «Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister» (*OC I*, 649).
- 26 «Un voyage à Cythère», *Les Fleurs du Mal*, *OC I*, 118.
- 27 C'est le mouvement de beaucoup de poèmes des *Fleurs du Mal*. Voir Claude Pichois, «Baudelaire ou la difficulté créatrice», art. cité, pp. 259 et 261.
- 28 Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 360.
- 29 Valéry, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 1021. Cité par J.-L. Galay, «Problèmes de l'œuvre fragmentale: Valéry», *Poétique* No 31, sept. 1977, pp. 337-367.

- 30 Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, pp. 1553-1554. J'ai essayé de définir la pratique valéryenne du fragment dans «La figure du livre impossible dans les textes fragmentaires», *Interférences*, No 12, Rennes, 1980.
- 31 L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Seuil, 1977, p. 211.
- 32 Je tiens à remercier Marc Eigeldinger de ses précieuses suggestions.
- 33 R. Barthes, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Seuil, 1964.
- 34 R. Barthes, *op. cit.*, pp. 46-7.
- 35 M. Blanchot, «L'échec de Baudelaire», *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 141.

