THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2
COMUE UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Littératures françaises*

Par
Jihyun KIM

Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire

L'ironie dans le lyrisme de la modernité

Thèse présentée et soutenue à l'Université Rennes 2, le 30 janvier 2020
Unité de recherche : Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes - EA 3206

Rapporteurs avant soutenance :

Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur, Université Paris 8
Judith WULF Professeur, Université de Nantes

Composition du Jury :

Solenn DUPAS Maître de conférences, Université Rennes 2
Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur, Université Paris 8
Henri SCEPI Professeur, Université Paris 3
Judith WULF Professeur, Université de Nantes

Directeur de thèse
Steve MURPHY Professeur, Université Rennes 2

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes
Ecole Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

LES POÈMES DU CRÉPUSCULE URBAIN CHEZ BAUDELAIRE L'IRONIE DANS LE LYRISME DE LA MODERNITÉ

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature française

Présentée par Jihyun KIM

Directeur de thèse : Steve MURPHY

Soutenue le 30 janvier 2020

Jury :
M. Jean-Nicolas ILLOUZ Professeur à l'Université Paris 8 (*Rapporteur*)
Mme Judith WULF Professeur à l'Université de Nantes (*Rapporteur*)
Mme Solenn DUPAS Maître de conférences à l'Université Rennes 2
M. Henri SCEPI Professeur à l'Université Paris 3 (*Président*)
M. Steve MURPHY Professeur à l'Université Rennes 2 (*Directeur de thèse*)

LES POÈMES DU CRÉPUSCULE URBAIN

CHEZ BAUDELAIRE

L'IRONIE DANS LE LYRISME DE LA MODERNITÉ

Remerciements

J'adresse tout d'abord mes plus sincères remerciements à Monsieur Steve Murphy. Sans son acceptation indulgente, puis sa direction à la fois compréhensive et pertinente, cette thèse n'aurait jamais pu être menée à son terme.

Je tiens aussi à exprimer ma profonde reconnaissance envers feu Monsieur le Professeur Hwang Hieon-san, de l'Université de Corée. Traducteur de la poésie française des XIXe et XXe siècle (notamment d'Apollinaire, de Mallarmé et de Baudelaire) et critique de la poésie coréenne, je lui dois toute mon initiation à l'étude de la littérature française comme de la poésie en général.

Je ne veux pas oublier de témoigner également toute ma gratitude à Monsieur Laurent Chouteau, qui m'a relue avec passion pendant tous ces derniers mois et m'a aidée à remanier mon expression française.

Merci enfin à ma famille et à mes amis, pour tout.

⁂

Dans cette thèse j'emploie les abréviations suivantes pour me référer aux textes de Baudelaire :

OC : *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I-II, 1975-1976.

CPl : *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I-II, 1973.

Ces sigles sont suivis de la seule indication de la page (chiffres arabes), précédée de celle du tome (chiffres romains).

Table des matières

Introduction 9

Première partie : la grande ville au crépuscule 27

1.1. La représentation de la grande ville dans « Le Crépuscule du soir » : le rapport entre le poète et sa ville 29

1.1.1. La ville dans « Le Crépuscule du soir » 29

1.1.2. La perspective du poète sur la ville 37

1.1.3. Un panorama discontinu et concret 46

1.1.4. Des images banales 57

1.1.5. Typologie des images urbaines vespérales 61

1.2. La conscience de la ville chez Baudelaire 69

1.2.1. Baudelaire à l'origine de la poésie sur le Paris moderne 69

1.2.2. L'enveloppe urbaine du sujet baudelairien 74

1.3. Une transformation allégorique du paysage urbain crépusculaire 91

1.3.1. Un tableau des figures réelles allégoriques 93

1.3.2. Un tableau de bêtes et d'humains 99

1.3.3. À l'approche de la nuit : contre le mythe de la collectivité 105

Deuxième Partie : l'image du soleil et l'espace urbain 111

2.1. Une image de la vitalité créatrice 115

2.1.1. La recherche intime du soleil 117

2.1.2. Articulation avec la vocation poétique 124

2.2. Le rêve du couchant 139

2.2.1. Les couchants romantiques 139

2.2.2. L'analogie des couchants baudelairiens 146

2.2.3. L'incompatibilité entre rêve solaire et espace urbain 160

Troisième partie : le crépuscule du soir dans la grande ville 173

3.1. Le contexte du « Crépuscule du soir » 175

3.1.1. La composition du « Crépuscule du soir » : 1840 ou 1850 ? 175

3.1.2. Les publications pré-originales : 1852-1855 187

3.2. La poésie à l'époque « limbique » : assumer les conditions réelles de la vie moderne 199

3.2.1. « Très *spécialement parisiens* » : l'« école » de Baudelaire en 1852 et son enjeu littéraire 199

3.2.2. De l'esthétique moderne à l'éthique de la vie humaine 215

3.2.3. Le « guide philosophique et religieux » 226
3.2.4. Retracer l'histoire de l'esprit contemporain 231
3.3. Le crépuscule dans la grande ville 241
3.3.1. Désillusion et pessimisme 241
3.3.2. Face à la passion nocturne de la ville 260
3.3.3. Le conflit des héroïsmes modernes et la figure du *je* dans « Le Crépuscule du soir » 269
3.3.4. Le *spleen* dans l'image solaire 283
Quatrième partie : du crépuscule aux ténèbres 297
4.1. Le sujet solitaire de la ville et son mal *crépusculeux :* « Le Crépuscule du soir » en prose de 1855 299
4.1.1. Un crépuscule à la manière d'Edgar Poe 299
4.1.2. Conscience malheureuse et ironie 314
4.2. La réorientation de l'intime baudelairien. 327
4.2.1. Une femme « grande et plus qu'antique » 327
4.2.2. Électre et la pensée de la mort 334
4.3. La revalorisation des ténèbres : « La Fin de la journée » 347
4.3.1. Le motif du *rafraîchissement* 347
4.3.2. « La Vie criarde » et l'attente des ténèbres 353
4.3.3. « La Mort » de 1861 358
4.4. L'explosion d'un nouveau lyrisme : « Le Crépuscule du soir » en prose et « Recueillement » 365
4.4.1. La lumière *dans* les ténèbres 365
4.4.2. « Les explosions lyriques d'une mélancolie incurable » 375
4.4.3. Une rédemption par la Nuit 388
Conclusion 409
Bibliographie 423
I. Baudelaire 423
1) Éditions des œuvres de Baudelaire 423
2) Études sur Baudelaire 425
a) Revues baudelairiennes et ouvrages collectifs (1957-2019) 425
b) Livres sur Baudelaire 427
c) Articles et chapitres sur Baudelaire 430
II. Œuvres d'autres auteurs 433
III. Autres études critiques 435
IV. Textes du XIXe siècle (ou antérieurs) 438

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Introduction

Il ne va pas du tout de soi que « modernité » et « poésie pure » [1], ces deux revendications de Baudelaire en matière d'esthétique et de poétique, puissent être harmonieusement réunies chez ce poète lui-même ; l'idée de « poésie pure », quoique le concept et l'expression aient été réclamés par Baudelaire, inspiré notamment par Edgar Poe[2], ne constitue pas vraiment un principe capable de caractériser la création poétique pratiquée par Baudelaire dans son ensemble, ni de résumer les diverses facettes modernes que présente son œuvre dans l'histoire de la poésie française. Il en va à peu près de même pour « modernité » et « poésie lyrique » chez lui. En fait, Baudelaire, bien que la signification du mot *moderne* ou *modernité* ne soit pas du tout arrêtée pour l'esthétique à son époque (comme elle ne l'est d'ailleurs pas non plus de nos jours), voyait dans ces deux catégories de « modernité poétique » et de « poésie lyrique » bien plutôt deux choses inconciliables, voire contradictoires. Ce rapport de contradiction créait pour lui, dans sa quête du Beau, une tension féconde.

C'est durant son interrogation sur le « lyrisme », en 1861, au travers de sa réflexion sur Théodore de Banville, celui-ci ayant remporté le succès le plus précoce de sa génération, et qui, depuis lors, était toujours resté brillant, que Baudelaire révèle sa perspective duelle eu égard à cette question : être pur ; être moderne en poésie, ce dernier terme commençant donc dès cette époque à être confondu, volontairement, avec celui de lyrisme, ce sont là deux voies différentes qui se proposent au poète au sein du champ littéraire d'alors :

> [...] si l'on jette un coup d'œil général sur la poésie contemporaine et sur ses meilleurs représentants, il est facile de voir qu'elle est arrivée à un état mixte, d'une nature très complexe ; le génie plastique, le sens philosophique, l'enthousiasme lyrique, l'esprit humoristique, s'y combinent et s'y mêlent suivant des dosages infiniment variés. La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabesque, de la

[1] Il n'est pas nécessaire de penser immédiatement, par cette expression, à la notion telle qu'elle est comprise durant le débat sur la « Poésie Pure » au début du XXe siècle. Certains critiques des années 1920 ont vu dans Baudelaire l'un des « modernes théoriciens de la poésie pure », avec Poe, Mallarmé et Valéry (Henri Bremond, *La Poésie pure,* avec un débat sur la poésie par Robert de Souza, Paris, Grasset, 1926, p. 15), et par conséquent, ont eu tendance à identifier la *modernité* qu'on voulait voir dans Baudelaire avec une notion qu'on dégageait approximativement de la revendication par celui-ci d'une *poésie pure*.

[2] « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *OC* II, p. 319-337. C'est surtout dans le troisième chapitre, où cette expression « la poésie pure » est donnée avant d'être répétée en fin de texte, que Baudelaire s'inspire bien, sans le mentionner explicitement, du texte de Poe « *The Poetic Principle* », conférence donnée en 1849, avant de paraître dans une publication posthume en 1850, dans le *Sartains Union Magazine.*

> philosophie railleuse, de l'esprit analytique, et, si heureusement, si habilement agencée qu'elle soit, elle se présente avec les signes visibles d'une subtilité empruntée à divers arts. […] Banville seul, […] est purement, naturellement et volontairement lyrique[3].

L'heure était donc, en ce milieu du XIXe siècle français, en pleine mutation littéraire et artistique. Depuis la fin de l'Ancien Régime la conception de l'art et de l'artiste s'était renouvelée, le contexte de la production et de la réception des œuvres s'était transformé ; la fonction assignée aux écrivains et aux œuvres littéraires faisait l'objet d'une remise en question, non seulement dans sa généralité mais aussi dans les particularités de chaque sous-catégorie de la pratique du domaine. Avant même le débat officiel de la fin du siècle pour une nouvelle institution des genres littéraires, poètes et écrivains menaient leur pratique de l'écriture en la méditant à neuf, chacun à sa manière, recherchant leur « originalité », pensée en termes romantiques. Parmi eux, Banville, « un original de la nature la plus *courageuse* », selon Baudelaire, se mettait exemplairement sur la voie d'un « parfait *classique* »[4]. Il y a, disait celui-ci, manière lyrique de sentir et manière lyrique d'exprimer, et c'est Banville qui possède au plus haut niveau l'art d'exprimer ce lyrisme, dans la forme, dans la thématique, dans la rhétorique. Mais si Baudelaire y insiste tout au long de son article, on perçoit bientôt que ce n'est pas sans y mettre quelque ironie, voire au fond, une intention plus qu'ambivalente et un peu péjorative pour celui qui a choisi d'aller aussi « courageusement » faisant si peu état de la situation critique du genre. Cela implique donc que, quant à Baudelaire lui-même, la voie qu'il a choisie et suivie est différente : celle d'un original *autrement* « courageux ».

Que Baudelaire, compromettant volontairement une approche directe du but de la poésie lyrique tel qu'il le concevait, se soit jeté dans l'entreprise périlleuse de détours proprement modernes, on en trouve la preuve la plus incontestable dans ses poèmes en prose. Il va certes sans dire que ces poèmes en prose présentent une poétique *hérétique* — pour reprendre un terme dont Baudelaire se servait souvent, « hérésie », quand il critiquait la confusion des objectifs dans les différents genres littéraires chez ses contemporains. Confusion, en l'occurrence, non seulement dans leur forme mais aussi dans leur thématique, puisque la vie dans la grande ville aurait dû être leur principale source d'inspiration, comme le titre du recueil le rend d'emblée perceptible, puis comme la célèbre lettre-préface « À Arsène Houssaye » le confirme[5]. C'est de

[3] *OC* II, p. 167.

[4] *OC* II, p. 168, 169. C'est nous qui soulignons.

[5] Sans oublier, bien entendu, que le texte « À Arsène Houssaye » (en 1862, dans *La Presse*) a été donné à la publication bien avant que Baudelaire adopte le titre « Le Spleen de Paris », en 1864, pour la publication de six poèmes en prose dans le *Figaro*.

cette poétique urbaine qu'on a tendance aujourd'hui à faire grand cas avant tout chez Baudelaire, puisqu'on en a fait le poète de Paris par excellence, poétique inaugurée d'ailleurs déjà dès les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*. Si l'on croit ce qu'il écrit « À Arsène Houssaye », Baudelaire ne s'est pas simplement laissé tenter par de telles tentatives d'une poésie moderne, mais il a osé « rêver » qu'un certain « miracle » pourrait les couronner[6]. Ce qui nous fait croire à une telle intention, c'est que, déjà, en envoyant le premier de ses « Fantômes parisiens » à Jean Morel, en 1859, il « crai[gnait] bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie », sans plus[7]. Donc, en faisant dévier à dessein ses vers d'un certain chemin droit de la « Poésie » — à supposer donc qu'il entende par là la « poésie *classique* », et cette dernière dans le même sens que dans l'article sur Banville —, il avait alors une autrement grande ambition que ce « dépassement ». Aussi les mots de Hugo, à qui ces vers étaient dédiés, ne tardaient pas à le confirmer dans le sentiment de ce « dépassement », même si, selon Hugo, cela devait se faire au nom de ce dont Baudelaire se méfiait, le « Progrès » : « Que faites-vous quand vous écrivez ces vers saisissants : *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles,* que vous me dédiez, et dont je vous remercie ? Que faites-vous ? Vous marchez. Vous allez en avant. Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau. »[8] Finalement, si l'histoire littéraire attribue bien à Baudelaire l'invention d'une nouvelle sensibilité en poésie, il l'a fait en confrontant sans cesse ces deux impératifs, être « purement » lyrique et être moderne, qui sont à la fois comme deux demandes venant de son for intérieur, deux défis donnés au poète par son temps, l'un faisant obstacle à l'autre.

Aussi, quelque longue et compliquée que puisse être l'explication détaillée des raisons de Baudelaire, l'essentiel semble pouvoir se résumer plutôt simplement : il voyait apparemment, avec déjà plusieurs autres de ses contemporains, qu'à côté de ces sentiments qui font que « l'âme *chante* », à sa manière de toujours, il y avait des sentiments plus « récent[s] »[9] qui demandaient à être exprimés de toute urgence à l'époque. Et pourtant, la perception de cet appel beaucoup plus obscur et « abstrait » que lui lançait la vie récente n'atteignait pas encore chez lui ce niveau de clarté entraînant une conviction — le mot *moderne* aux yeux de l'esthétique commençait alors à peine à se débarrasser, parfois, de sa connotation péjorative —, conviction

[6] « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, […] ? » (*OC* I, p. 275.)

[7] *CPl* I, p. 583.

[8] André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 297.

[9] Théophile Gautier écrit en 1855, dans un article paru dans *Le Moniteur universel* : « Car le caractère de la peinture anglaise est, comme nous l'avons dit, la modernité. — Le substantif existe-t-il ? le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires. » (*OC* II, p. 1419.)

qui aurait, balayant toute perplexité, défini sa mission en tant qu'artiste, comme un devoir éthique lié à son art : « Il faut être absolument moderne », ceci ne pourra être proclamé que par l'audace juvénile d'un poète postérieur, quel que soit le cynisme impliqué par ailleurs dans une telle devise[10]. Et il n'était pas possible non plus que la conception de la poésie chez Baudelaire se soit déjà suffisamment assouplie assez commodément au point d'être immédiatement assimilée à la force même de l'imagination, ou encore à « une manière de percevoir », à la façon dont un romancier contemporain pouvait écrire : « Autrefois on croyait que la canne à sucre seule donnait le sucre. On en tire à peu près de tout maintenant ; il en est de même de la poésie. Extrayons-la de n'importe quoi car elle gît en tout et partout. »[11] Dans « Le Peintre de la vie moderne », publié en 1863, Baudelaire affirme pourtant clairement : « […] tout n'est pas dans Raphaël, […] tout n'est pas dans Racine, […] ; et, enfin, […] pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs »[12], et il consacre un chapitre en propre au sujet de la modernité, où il écrit :

> Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations[13].

L'exigence de la valeur du présent, de la modernité, pour que l'art contemporain puisse devenir enfin « original » par rapport à celui des temps révolus, et surtout celui de l'époque qu'on appelle classique, est ici nettement proclamée, certes, mais le fait que Baudelaire doive ainsi se faire lui-même son héraut, voire inventer la conception moderne de la modernité, dit bien que la mise en œuvre de pareille originalité, de pareille beauté inouïe lui est imposée comme quelque chose qui n'est pas seulement à accomplir mais d'abord à prouver, et à justifier. Il faut pour le décider tout à fait que cela soit un « idéal obsédant » qui « est né »[14] en lui et qui n'est pas déjà illustré. Devenir « poète de la vie moderne », comme nous avons le droit d'appeler son

[10] Rimbaud, « Adieu » (*Une saison en enfer*) (*Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 280).

[11] Lettre de Flaubert à Louise Colet du 27 mars 1853 (Gustave Flaubert, *Correspondance,* II, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 284).

[12] *OC* II, p. 683.

[13] *OC* II, p. 696.

[14] « À Arsène Houssaye », *OC* I, p. 276.

idéal, est une gageure ; cette modernité, qui demande que la conscience de la situation historique engage dans la création poétique, Baudelaire l'envisage donc d'abord comme un « problème » à résoudre.

Or il nous est permis aujourd'hui, croyons-nous, d'affirmer ou de réaffirmer que Baudelaire a eu sa façon particulière, voire singulière, de traiter son problème, sa difficulté, dans sa vie comme dans son activité artistique, en se gardant bien entendu d'exagérer au point d'imaginer quelque « choix originel » qui aurait prédéterminé, puis régi, toute la marche de sa vie et de sa carrière professionnelle, en faisant fond sur une psychanalyse[15]. Cette façon bien à lui peut être définie par sa persévérance, soutenue par une attitude d'insoumission, stimulée souvent par l'indignation, quitte à aggraver le problème en question ; ou, plutôt, on pourrait dire que c'est cette aggravation qui sera au cœur de sa stratégie pour persévérer. Nous pouvons le constater en lisant sa biographie[16], ainsi que sa correspondance et puis encore tous ces documents rassemblés et reconstitués : projets, ébauches, notes, dans les deux volumes des *Œuvres complètes* de l'édition de la Pléiade[17], bref tout ce dont nous disposons grâce à toutes les études et recherches exhaustives qui lui ont été consacrées, dès peu après sa disparition, puis pendant plus d'un siècle avec une vigueur particulière par des chercheurs enthousiastes. On voit donc cette attitude caractéristique de résistance se manifester dans presque tous les épisodes majeurs de sa vie : déjà, la petite anecdote de son renvoi de Louis-le-Grand le laissait préfigurer, où l'on rapporte que, refusant de céder au Sous-Directeur un billet qui circulait dans la classe, il préféra l'avaler ; mais la dissipation de son patrimoine, la contraction de ses dettes, ses relations avec sa famille et avec son conseil judiciaire, sa relation avec Jeanne Duval, le procès des *Fleurs du Mal,* sa vie à Paris et son séjour en Belgique, tout en témoigne aussi bien. Si cette persévérance ne résume pas tous les aspects de sa vie, elle constitue au moins l'aspect constant du cours de son activité créatrice, et marque ainsi le trait caractéristique de ce poète « maudit ». Le dit assez à elle seule la genèse des *Fleurs du Mal*, le seul livre de sa poésie paru de son vivant, dont la publication originale lui coûta plus de quinze ans. Puis, après le procès, la deuxième édition vient venue montrer l'irréductibilité de sa volonté, augmentée de trois fois plus de pièces que celles supprimées par la condamnation. Et après tout cela, ne préparait-il pas encore une troisième, « *Édition définitive* »[18], jusqu'à la fin de sa vie ? Mais peut-être n'y a-t-il rien

[15] C'est le cas de l'essai de J.-P. Sartre, *Baudelaire,* précédé d'une note de Michel Leiris, Gallimard, 1975 (1947).

[16] On peut en citer notamment deux : Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, 1987 (nouvelle édition, Fayard, 1996) ; Raymond Poggenburg, *Charles Baudelaire. Une micro-histoire. Chronologie Baudelairienne*, Paris, José Corti, 1987.

[17] Pour les compléter, Claude Pichois a donné avec Jacques Dupont *L'Atelier de Baudelaire :* Les Fleurs du Mal, édition diplomatique par Claude Pichois et Jacques Dupont, 4 tomes, Champion, 2005.

[18] *CPl* II, p. 257.

d'étonnant à cette cohérence entre existence et pratique littéraire chez Baudelaire quand on considère combien l'investissement est *total* dans sa vocation chez ce poète ?

Si bien qu'on comprend que nous ne nous soyons pas trop gênés, dans le cas de Baudelaire, sinon à confondre tout à fait l'homme et l'œuvre, au moins à dresser un certain parallélisme général entre la posture du poète dans le choix de sa vie et sa position esthétique. Ou bien, ne serait-ce pas plutôt l'inverse, dès le début : on cherche à retrouver dans sa vie ce qu'on veut d'abord voir dans son œuvre ? Quoi qu'il en soit, cette persévérance de Baudelaire a, auprès des critiques, un nom plus pittoresque, celui d'« héroïsme ». Soit qu'on considère son choix comme purement personnel, le rapportant à la seule psychologie de l'individu, soit qu'on lui impose une dimension socio-historique, toujours on le dit : Sartre parle du « choix héroïque et vindicatif » de Baudelaire[19] ; Pierre Bourdieu, dans son étude sociologique du champ littéraire du milieu du XIXe siècle français, écrit : « si Baudelaire occupe dans le champ une position assimilable à celle de Flaubert, il y apporte une dimension héroïque »[20]. Cette attitude « héroïque » du poète, c'est, dans l'histoire de la réception de Baudelaire, sinon une observation absolument unanime, du moins un lieu commun chez ses commentateurs et critiques. De sorte que dans les études sur Baudelaire ces mots de « héros » et d'« héroïque » ne relèvent pas de la simple rhétorique panégyrique mais constituent bien un critère, au sens descriptif et référentiel, pour caractériser le résultat des efforts que le poète a dû faire dans sa lutte constante contre toutes sortes de conditions hostiles à lui, existentielles et historiques. On peut donc supposer que cet « héroïsme » vaut naturellement aussi chez lui dans la question de son attitude vis-à-vis de la problématique de la modernité esthétique et poétique.

Il est de fait que cette épithète d'*héroïque* revient assez fréquemment, et un peu partout, sous la plume de Baudelaire, et il semble bien s'agir pour lui d'un quasi-concept, revêtu d'une authentique valeur morale, à peu près auto-justificatrice. Même si, bien sûr, elle devrait relever en principe de l'ordre purement éthique, elle se mêle aux problèmes d'esthétique, où elle peut toujours qualifier un mérite sans trop de difficulté. Depuis ses deux premiers *Salons,* qu'on peut considérer comme ses débuts littéraires, les termes *héroïsme* et *héroïque* coiffent ses propositions esthétiques pour orienter autrement l'art[21]. Et si Baudelaire se montre irrité par cette idée de Progrès, forme de l'idéologie dominante, alors que la perception historique qu'il a de son temps place plutôt l'époque sous le signe de la décadence, il croit toujours qu'il y a

[19] J.-P. Sartre, *op. cit.,* p. 22.
[20] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998 (1992), p. 113.
[21] Voir « Salon de 1845 » et « Salon de 1846 », dans leurs derniers chapitres respectifs (*OC* II, p. 407, 493-496).

possibilité d'un héroïsme, à tous les âges de l'humanité, et même dans les conditions de cette civilisation la plus corrompue, dont la société américaine d'Edgar Poe donne une illustration précise — rappelons que sa préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* commence par : « *Littérature de décadence !* », accusation (supposée) portée contre Poe et que Baudelaire renvoie contre le milieu social américain —[22]. C'est d'ailleurs dans ce texte que, s'inspirant du « *Poetic Principle* » de Poe[23], et s'adressant à « toute âme éprise de poésie pure », Baudelaire revendique d'un ton doctrinal le but exclusif du Beau pour la poésie, c'est-à-dire « l'excitation » ou « cet *enlèvement* de l'âme »[24], et il impose pour cela le principe de « la totalité d'effet », en soulignant l'importance de la rime et du rythme et en condamnant la longueur, la prétention didactique du poème, etc. Or il y admet qu'Edgar Poe lui-même s'est adonné à une entreprise hérétique en voulant « créer des contes purement poétiques ». Baudelaire juge la tentative un échec, bien sûr : « ce sont des luttes et des efforts qui ne servent qu'à démontrer la force des vrais moyens adaptés aux buts correspondants », mais il les qualifie de cet adjectif d'« héroïques » : « ces tentations héroïques » qui « v[iennent] d'un désespoir »[25]. Finalement, pense-t-il, il est possible de dépasser les simples tentatives et d'obtenir un résultat miraculeux, par exemple comme le Victor Hugo de *La Légende des siècles,* qui a ici bel et bien opéré « une dérogation aux lois » de la poésie épique, révélant « tout le possible de la poésie moderne »[26].

Ainsi c'est dans cette optique d'une compréhension générale de la poétique baudelairienne, sous le signe d'une pratique qui a voulu conjuguer ces exigences contradictoires d'expression d'un pur lyrisme mais aussi de la modernité, que notre étude aborde son objet spécifique, celui que nous nommons : le cycle du « crépuscule urbain ». En d'autres termes, au travers de l'étude de ce sujet nous croyons pouvoir suivre à la trace ce qui fut l'effort essentiel de Baudelaire, effort donc « héroïque », et à la fois exemplaire, effort où il doit faire face à cette problématique de la modernité tout en poursuivant sa création de la poésie lyrique.

La présente étude part de la constatation, puis de la reconnaissance de la valeur de ce fait de l'existence de toute une série de poèmes qui manifestent de façon incontestable une *parenté* évidente : tout d'abord, « Le Crépuscule du soir » des *Fleurs du Mal*, inséré dans un premier temps dans la section « Spleen et Idéal » (pièce LXVII) de l'édition originale de 1857, puis intégré dans « Tableaux parisiens », dans la deuxième édition de 1861 (XCV) ; ensuite, « Le

[22] *OC* II, p. 319.
[23] Voir la note 2, page 9.
[24] *OC* II, p. 332.
[25] *OC* II, p. 330.
[26] *OC* II, p. 139-140.

Crépuscule du soir » en prose, pièce XXII du *Spleen de Paris* ; en troisième lieu, « La Fin de la journée », qu'on trouve dans la section « La Mort » de l'édition de 1861 ; en dernier lieu, « Recueillement », qu'on lit aujourd'hui d'ordinaire dans les pages présentées en annexe aux *Fleurs du Mal* (ce livre prenant pour texte celui de 1861), pages consacrées aux poèmes qu'apporta la troisième édition, posthume, de 1868, donnée par Banville et Asselineau. Ainsi, ces poèmes ne sont qu'au nombre de quatre. Mais il faut prendre en compte aussi pour « Le Crépuscule du soir » en prose sa version originale de 1855, fort différente du texte « définitif », et par conséquent nous avons bien affaire en fait à cinq textes pour le cycle en question.

Déterminons avec précision cette *parenté* dont nous parlons. Quelques formules et expressions, qui sont employées dans un poème pour être reprises dans un autre, sautent d'emblée aux yeux ; d'autant plus qu'elles figurent dans des parties fort visibles des textes respectifs, parties servant de sorte d'enseignes aux poèmes, comme le titre ou une ligne à valeur conclusive : « le crépuscule du soir » (expression commune aux deux poèmes homonymes, en vers et en prose), « recueille-toi » / « recueillement » (dans « Le Crépuscule du soir » en vers et « Recueillement »), « ô rafraîchissantes ténèbres ! » (« La Fin de la journée » et « Le Crépuscule du soir » en prose). Ainsi, renvoyant les uns aux autres, ces quatre poèmes, pour ne pas en énumérer dès maintenant tous les motifs et éléments qu'on retrouve dans chacun d'eux, se présentent constamment comme des variations d'une thématique générale : le sentiment (ou les sentiments, opposés voire contradictoires) qu'on éprouve le soir dans la grande ville à la tombée de la nuit. Dans le premier poème de la série, c'est-à-dire le premier à avoir été composé et publié, « Le Crépuscule du soir » en vers, cette thématique est proposée mais pas encore très distinctement, incluse qu'elle est dans le sujet principal du poème, et donc subordonnée à lui, à savoir la description des divers aspects de la grande ville à ce moment du jour, aspects qui varient selon les divers modes de vie des citadins. Par la suite, dans les trois autres poèmes, ou quatre textes ultérieurement composés, Baudelaire s'attache plus proprement à évoquer le sentiment qu'éprouvent les individus dans la grande ville vespérale, à commencer certes par le poète lui-même. À partir du « Crépuscule du soir » en prose de 1855, cette évocation devient véritablement le sujet central, générant une problématique développée au long du texte, définie dans le texte comme : « la même cause engendre deux effets contraires »[27]. Cela est illustré

[27] *OC* I, p. 1328 ; et aussi p. 312, pour la version de 1862 du même poème.

dans « La Fin de la journée » par l'antagonisme entre « la Vie » et « le Poète » et, finalement, dans « Recueillement », par ces deux vers :

> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
> Aux uns portant la paix, aux autres le souci[28].

Les commentateurs et exégètes de l'œuvre baudelairienne n'ont pas omis de reconnaître un tel lien, si apparent, entre ces textes ; rares sont pourtant ceux qui ont voulu établir clairement les liens de ces poèmes — ou parfois le faisant seulement entre deux d'entre eux, ou trois au plus. Le plus souvent c'est — évident — entre les deux « Crépuscule(s) du soir », celui en vers et celui en prose, ou bien, entre « Le Crépuscule du soir » en vers, celui en prose, et « Recueillement ». On mentionne aussi, dans la note au « Crépuscule du soir » en prose la possibilité d'un rapprochement avec « La Fin de la journée ». Encore plus rares sont ceux qui réunissent ces poèmes pour en donner vraiment une lecture suivie et d'ensemble, ou une interprétation les corrélant. Certes, l'absence de cette lecture des poèmes l'un après l'autre pourrait s'expliquer par le fait qu'ils ne sont en effet pas liés entre eux par quelque drame ou action qui s'y déroulerait en succession, mais seulement thématiquement. Aucun fil narratif, même abstrait, ne peut être supposé entre ces poèmes. Au cours des variations disparates de leur thématique, on assiste seulement à un changement soudain dans la perception du sujet lyrique vis-à-vis du crépuscule qui passe du négatif au positif, sans que le motif de ce changement apparaisse. On a, plutôt, à chaque fois un traitement nouveau de ce même thème qu'est « le crépuscule de la grande ville », aucun poème ne dépendant de l'existence des autres mais ayant l'air de faire table rase de(s) poème(s) antécédent(s), le poète développant de nouveau à chaque fois la thématique de l'angoisse et/ou de l'apaisement apportés par le crépuscule à la vie urbaine. Même, dans chacun des poèmes le dire du sujet lyrique peut sembler dénier les autres poèmes. « La tombée de la nuit a *toujours* été pour moi le signal d'une fête intérieure et comme la délivrance d'une angoisse », lit-on ainsi en 1855 dans « Le Crépuscule du soir » en prose, alors que « Le Crépuscule du soir » en vers et « Recueillement » montrent pourtant bien le sujet *je* partageant avec ses voisins de la ville certains sentiments ou pensées angoissants, ou faisant face à l'inquiétude inspirée par l'agitation de la ville au soir tombant. À cet égard, la formulation que peut emprunter un texte ultérieur, comparée à celle d'un texte

[28] *OC* I, p. 140.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

précédent, reflète moins l'intention du poète d'indiquer particulièrement une intertextualité entre ces poèmes que son intention d'une réécriture, à chaque fois, sur le même sujet.

Tel est, en effet, ce qui distingue ce « cycle », ainsi que nous avons nommé la série de ces poèmes, des autres « cycles » dans l'œuvre de Baudelaire, désignant ainsi par exemple, le groupe des poèmes inspirés par telle ou telle femme aimée, ou encore celui des quatre « Spleen(s) », ou enfin celui des poèmes « diurnes » et « nocturnes » des « Tableaux parisiens »[29]. Donc, en toute rigueur, nous ne pouvons parler de « cycle » pour le crépuscule urbain dans le même sens que pour les autres regroupements de poèmes opérés chez Baudelaire. Ici, l'appellation de « cycle » ne saurait impliquer la proposition de lire la série de textes dans son ensemble en supposant chez le poète lui-même l'intention de donner ces poèmes à lire les uns avec les autres afin que le lecteur puisse en dégager une certaine signification collective, qu'ils prendraient au sein de celle du plus vaste ensemble de son œuvre. Bien au contraire, en fait, il est important de noter qu'à l'intérieur de l'œuvre de Baudelaire, chacun des poèmes de notre « cycle » a sa place, significative en elle-même, tout à fait indépendante des autres poèmes du même « cycle ».

Ils se trouvent d'ailleurs répartis, tout d'abord, dans deux projets poétiques différents, celui des *Fleurs du Mal* et celui du *Spleen de Paris* ; ensuite, dans des sections différentes des *Fleurs du Mal* (quant à « Recueillement », il n'a même pas été inséré dans le livre du vivant de Baudelaire). Dès lors, il apparaît que c'est surtout l'intention critique propre au dessein de notre étude qui réunit ces textes, dans l'espérance d'y pouvoir retracer un certain mouvement de l'évolution ou de la transformation de la poétique de Baudelaire, ce qui devrait donc refléter le constant affrontement du poète avec cette problématique de la modernité *dans* la création lyrique, en permettant aussi de discerner quelques traits distinctifs ou nuances qui caractériseraient chaque pièce dans cette évolution pleine d'ambivalence. Car malgré sa simplicité apparente et quasi banale, le traitement de ce sujet s'est imposé à plusieurs reprises au poète, et cela non sans une signification notable à chaque fois.

Nous verrons qu'un examen portant sur les modalités de la création de ces textes sur le crépuscule urbain rend ce traitement réitératif d'un même sujet par Baudelaire déjà bien révélateur en ce sens, au moins sur trois points. Le premier point est suggéré par la *durée de ce*

[29] La proposition de distinguer des cycles à l'intérieur de l'œuvre poétique de Baudelaire, surtout dans la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du Mal*, ainsi que l'utilisation même de ce mot *cycle,* remonte à Alexandre Ourousof, dans son « Étude sur les textes des *Fleurs du Mal* », dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire,* ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé, Michel Abadie, Emile Blémont, et al., Paris, Bibliothèque artistique et littéraire (Éditions de la Société anonyme La Plume), 1896, p. 7-37 ; pour des cycles « diurne » et « nocturne » des « Tableaux parisiens », voir surtout Ross Chambers, « Trois paysages urbains : Les Poèmes liminaires des *Tableaux parisiens* », *Modern Philology,* Vol. 80, No. 4 (May, 1983), p. 372-389.

traitement du même thème : la publication officielle des cinq textes s'étend sur une période de plus de dix ans, de 1852 à 1862[30] ; et quant à leur composition, elle concerne bien à peu près toute la période active de la création poétique de Baudelaire, commençant peut-être dès le début des années 40[31]. Le deuxième enseignement nous est livré par la *diversité formelle* ainsi que par la *différence des points de vue* que le poète emploie pour ce traitement : ces points de vue, nous venons d'en parler, mais outre cela, on notera que les quatre poèmes procèdent en usant de formes radicalement différentes — de celle du sonnet (un octosyllabique et un en alexandrins) à celle du poème en prose, en passant par celle de vers continus à rimes plates. Le troisième point comporte sans doute la plus ample signification : les quatre poèmes de notre cycle marquent, ou bien constituent en eux-mêmes, des *moments* qui apportent des aspects notablement neufs à la poétique de Baudelaire, et même directement à son œuvre.

Lorsque les deux « Crépuscule(s) du soir », en vers et en prose, parurent ensemble en 1855 dans le volume collectif intitulé *Hommage à C. F. Denecourt — Fontainebleau — Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies* [32], où le premier était donné comme le premier volet d'un diptyque en vers intitulé « Les Deux Crépuscules » (« Le Soir » et « Le Matin »), et le second, comme le premier de deux morceaux en prose formant suite (le deuxième étant « La Solitude »), cette publication constitua l'apparition des premières tentatives de poème en prose chez Baudelaire, et de surcroît, elle était accompagné d'une sorte de manifeste de « l'urbanisme » de Baudelaire (sa lettre adressée à Fernand Desnoyers), qui s'exprimait par le biais d'une révolte contre un certain naturalisme romantique excessif et sentimentaliste. Mais plus tard, « Le Crépuscule du soir » en vers, devenu autonome, fit partie de la section « Spleen et Idéal » des *Fleurs du Mal,* en 1857 ; ensuite, pour la deuxième édition de 1861, Baudelaire le fit participer à la création de la nouvelle section du livre « Tableaux parisiens », en le situant juste à la place centrale de celle-ci (dixième sur dix-huit pièces au total)[33]. En outre, dans cette dernière édition des *Fleurs du Mal*, « La Fin de la journée », tout récemment composé, fut inséré dans la dernière

[30] La première publication eut lieu dans la *Semaine théâtrale,* en 1852*,* et la dernière devait avoir lieu dans *La Presse,* en 1862. Certes, cette dernière fut *annulée* par la direction de la revue. Pourtant, à la suite de trois feuilletons précédents, le quatrième feuilleton auquel appartenait « Le Crépuscule du soir », texte très remanié, avait été annoncé dans *La Presse* du 24 septembre, et Baudelaire s'efforça jusqu'au dernier moment d'éviter la décision négative auprès d'Arsène Houssaye, le directeur de la revue. Nous reviendrons encore à plusieurs reprises sur ce point, tout au long de notre étude.

[31] D'après le témoignage d'Ernest Prarond à propos du « Crépuscule du matin ». Il y a bien un problème de la datation précise de la composition des deux poèmes en vers sur le « crépuscule », et cela constitue en effet une difficulté dont nous traiterons en détail dans la troisième partie (3.1.1.).

[32] *Hommage à C. F. Denecourt — Fontainebleau — Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*, Paris, Hachette, 1855.

[33] Cette situation doit être considérée comme d'autant plus intentionnelle que Baudelaire met alors son poème-frère « Le Crépuscule du matin », en dernière position dans la section, rompant délibérément ainsi le précédent voisinage immédiat des deux poèmes.

section « La Mort », en position d'articulation entre le groupe des anciennes pièces des trois « Mort(s) » et le groupe des trois nouvelles pièces, de telle sorte que ce poème y joue un rôle d'intermédiaire dans le processus de l'infléchissement de la partie conclusive du livre entier, c'est-à-dire de sa conclusion originelle vers cette nouvelle fin qu'est ce grand « Voyage » de 1861. Quant au nouveau texte du « Crépuscule du soir » en prose, sa version de 1862, l'occasion qui fit que ce poème fut entièrement remanié, à savoir la publication des *Petits Poèmes en prose* dans *La Presse* en 1862, peut être considérée en importance comme un moment équivalent pour *Le Spleen de Paris* à celui de la parution historique des dix-huit pièces de vers en 1855 dans la *Revue des Deux mondes* eu égard aux *Fleurs du Mal.* Finalement, quant à « Recueillement », on peut dire de ce sonnet que c'est l'un des derniers chefs-d'œuvre en vers que Baudelaire nous ait laissés, et surtout figurant parmi les vers dont la composition est postérieure aux nouvelles pièces ajoutées pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal.*

À considérer tout cela, force est de se demander quelle peut bien être la raison de toutes ces réécritures, la raison profonde de l'attachement à ce thème et des reprises de son traitement du sujet aussi prosaïque et aussi banale, ce sentiment de la vie de tous les jours. Le motif apparent de cette variation poursuivie pourrait bien sûr être cherché d'abord dans la tension entre deux modes différents de la perception du temps et de l'espace, cette alternance troublante jour/nuit, à laquelle le poète ou le sujet lyrique serait sensible, dans le cadre de sa vie journalière dans la grande ville : le calme, le repos, la consolation, l'apaisement venant avec la nuit, mais mêlé aussi d'une nouvelle agitation, avec son angoisse, son inquiétude, son excitation nerveuse voire maladive, qui contredisent la première pente. Pourtant nous ne croyons pas vraiment qu'une telle perception, trop dépendante d'une disposition d'esprit ou d'une humeur, qui reste donc un principe contingent, qui peut être capricieux, puisse suffire pour former la raison originelle de la première composition de ces textes et puis de leur reprise, qui menèrent à des expérimentations et à des transformations importantes de la poétique baudelairienne. En revanche, au-delà de la contradiction des sentiments que manifestent si visiblement ces poèmes inspirés par l'arrivée de la nuit, nous voudrions souligner surtout ce qu'implique la tension signalée, immanente, au fond, déjà à l'expression du thème à elle seule : « crépuscule urbain ».

Dans nos poèmes, comme nous le faisions remarquer avec insistance, ce moment, et cet espace, de la tombée de la nuit, du crépuscule, n'est pas « crépuscule tout court », mais « crépuscule-dans-la-grande-ville », crépuscule *urbain*. Or, dans ce thème réside déjà l'imbrication de deux thèmes différents, celui du « crépuscule » et celui de la « ville », qui sont représentatifs respectivement de deux registres où jouent à plein les différents mouvements

poétiques de cette dialectique intérieure qui est au cœur de la poétique baudelairienne : mouvement du lyrisme pur, mouvement de l'expression réflexive de la modernité.

Le crépuscule, ou le soir, le couchant, en effet, nous verrons que c'est bien là le thème privilégié par Baudelaire pour donner expression à son lyrisme le plus pur et le plus intime, qui en devient parfois même élégiaque. Dans la « Réflexion » que nous avons cité plus haut sur Banville, Baudelaire confond volontairement la question du lyrisme avec une autre question, celle capitale de la vie, le bonheur : « La poésie de Banville représente les belles heures de la vie, c'est-à-dire les heures où l'on se sent heureux de penser et de vivre » ; et plus loin : « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu. »[34] L'état et le sentiment du bonheur chez Baudelaire trouvent le plus souvent la voie de leur extériorisation dans l'image d'une certaine lumière[35], ce qui explique son attachement poétique profond pour l'image du soleil. « Théodore de Banville n'est pas précisément matérialiste ; il est lumineux. / Sa poésie représente les heures heureuses »[36], écrit-il dans *Fusées*. Mais parmi les images lumineuses et solaires, celles du couchant a pour lui une valeur affective singulière. L'espace vespéral, en ces heures du crépuscule, représente pour la poésie baudelairienne la spatialisation par excellence de ces « belles heures » de sa vie, « le bon temps des tendresses », comme il l'écrivait dans l'une de ses lettres à sa mère[37]. On peut le voir, par exemple, dans le poème « *Je n'ai pas oublié,…* », ou encore dans un autre comme « Le Balcon », où le poète rappelle à cette « mère des souvenirs » surtout les souvenirs de leurs « soirs illuminés »[38]. Aussi, s'agit-t-il du thème auquel sont rattachées les heures les plus idéalisées dans *Les Fleurs du Mal*.

Or, quand on parle de crépuscule *urbain*, et surtout en mettant l'accent cette fois sur ce dernier mot, cette disposition lyrique où le crépuscule nous met comme de soi semble devoir être *ipso facto* interrompue, de façon inopinée et fâcheuse. On sait que la ville, ou la grande ville pour Baudelaire n'est pas seulement la ville de sa maîtresse ou de son enfance. Il s'agit bien plus de l'espace de sa vie quotidienne désabusée que d'un espace de rêve, ou même de rêveries ou de souvenirs : il lui inspire plus « l'horreur de la vie » que « l'extase de la vie »[39].

---

[34] *OC* II, p. 163, 165.

[35] C'est ce dont nous traiterons dans la deuxième partie ; ici, pour l'instant, prenons seulement pour exemple ce passage où Baudelaire parle de « cette soif insatiable de *clarté* » : « Vous savez que le hachisch invoque toujours des magnificences de lumière, des splendeurs glorieuses, des cascades d'or liquide ; toute lumière lui est bonne, celle qui ruisselle en nappe et celle qui s'accroche comme du papillon aux pointes et aux aspérités, les candélabres des salons, les cierges du mois de Marie, les avalanches de rose dans *les couchers de soleils*. » (« Le Poème du hachisch », *OC* I, p. 418 ; c'est nous qui soulignons)

[36] *OC* I, p. 656.

[37] *CPl* II, p. 153.

[38] *OC* I, p. 36-37.

[39] « Mon cœur mis à nu », *OC* I, p. 703.

D'où cette question : le poète, peut-il jamais, comme tel, descendre dans pareille vie ambiante et la dire ? Dans l'article sur Banville auquel nous nous référons constamment dans cette introduction, Baudelaire la pose, cette question ; mais justement, de façon plus insistante elle y est formulée précisément ainsi :

> […] si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais descendre des régions éthéréennes, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine la nauséabonde niaiserie de la femme, etc. [40]?

Et de répondre aussitôt : « Mais si vraiment ! » Même un poète pur comme Banville pourrait aussi entrer dans l'environnement réel de la vie. Seulement, Baudelaire juge important d'y préciser quelle serait la méthode de ce poète « pur », procédé qu'il définit comme essentiellement « hyperbolique », et grâce auquel « de la laideur et de la sottise [le poète] fera naître un nouveau genre d'enchantements », où « l'excès en détruira l'amertume », et où même « la satire […] se déchargera de toute sa haine »[41]. Ainsi, même dans la description de la vie parisienne le poète peut rester fidèle au principe classique et idéal de la poésie : « Jusque vers un point assez avancé de temps modernes, l'art, poésie et musique surtout n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude »[42].

Cependant, pour Baudelaire, cette vie désormais vécue par lui et ses contemporains, qui a en effet pour cadre obligé la métropole moderne, ne peut plus se contenter de fournir un « oripeau moderne » à la beauté éternelle : il faut que les sentiments mêlés, complexes, ambivalents et souvent malheureux, éprouvés sans cesse dans cet espace qui suscite d'innombrables rapports, rapports dont la modalité empirique se présente assez fréquemment sous la forme du choc, ce labyrinthe d'êtres et de choses dont le surgissement marque un rupture ontologique avec l'époque classique, soient traduits et interprétés dans des poèmes au moyen d'une « rhétorique profonde », comme il l'écrit dans l'un de ses projets de préface aux *Fleurs du Mal*[43], une rhétorique qui sera capable de disposer aussi des ressources de cette « rhétorique faite chez Satan » : « saturnien », « orgiaque », « mélancolique » voire « hystérique », sera donc cet art, comme on peut le lire dans l'« Épigraphe pour un livre condamné »[44]. Car ce sera par « les

[40] *OC* II, p. 166-167.
[41] *OC* II, p. 167.
[42] *OC* II, p. 168.
[43] *OC* I, p. 185.
[44] *OC* I, p. 137.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

dissonances, les discordances des musiques du sabbat », et aussi par « les glapissements de l'ironie, cette vengeance du vaincu », que pourra être représentée l'« l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés ». Tel est donc le défi, et telle est donc la voie de l'urbanisme et de la modernité que doit frayer sa poésie.

Dans la mesure où Baudelaire, à titre de poète tardif romantique, définit sa tâche comme celle « d'extraire la *beauté* du Mal »[45], le thème de la ville demeure bien pour lui comme celui de ce lieu où le « Mal » se donne sous sa forme à la fois la plus abstraite, la plus prosaïque et la plus quotidienne, là donc où il sera le plus difficile de saisir et de dégager le charme caché au moyen du langage poétique. Cela amène, finalement, ce thème et celui du crépuscule, ce dernier étant naturellement de caractère fort rétrospectif et plein d'émotion, à se combiner, puis à « fourmiller » de sentiments à la fois vagues, complexes, et dans l'ensemble fort discordants.

Ici, nous voudrions faire remarquer que l'usage du mot *crépuscule*[46] est chez Baudelaire beaucoup moins fréquent dans son œuvre qu'on ne s'y attendrait, tout au moins, dans ses poèmes. En dehors de notre cycle, on repère en effet seulement quatre emplois du mot dans les deux recueils poétiques de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (au sens maximal, c'est-à-dire outre le texte de l'édition de 1861, les poèmes ajoutés à la troisième édition de 1868 et les pièces condamnées en 1857) et *Le Spleen de Paris :* deux occurrences pour *Les Fleurs du Mal* (« Les Phares », « Une martyre ») ; deux dans *Le Spleen de Paris* (dans le même poème « La Chambre double »). Bien entendu, on peut y ajouter une autre en supplément, celle dans « La Solitude », dans sa version de 1855 — texte qui constituait alors la suite directe du « Crépuscule du soir » en prose. Dans ce cas, cinq occurrences au total. Alors si l'on examine ces cinq occurrences[47], on constate partout une ambivalence, celle de connotations inquiétantes et équivoques, mais qui cependant sont également toujours susceptibles d'incliner vers une certaine spiritualité indéniable. De l'atmosphère sur la partie de Michel-Ange des « Phares », en qui Baudelaire a

[45] Dans l'un des « Projets de préface des *Fleurs du Mal* » que nous venons de citer quelques lignes plus haut (*OC* I, p. 181). Nous trouvons que cette mise en italique par Baudelaire lui-même du mot *beauté* nous offre une commodité pour l'utiliser à notre propos ici, mais cette commodité n'était pas en fait dans son intention. L'intention de Baudelaire dans ce soulignement du mot se trouve dans une revendication proche de celle de l'Art pour l'Art : l'autonomie de l'art et de la littérature par rapport à la morale et à l'idéologie de la société.

[46] Le « crépuscule » désigne, pour parler très précisément, la « lumière qui persiste après le coucher du soleil ou qui paraît avant son lever » (le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, l'article « crépuscule »).

[47] 1) « Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules / Se mêler à des Christs, et se lever tout droits / Des fantômes puissants qui dans *les crépuscules* / Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ; ») (« Les Phares », *OC* I, 13) ; 2) « Sur la table de nuit, comme une renoncule, / Repose ; et, vide de pensers, / Un regard vague et blanc comme *le crépuscule* / S'échappe des yeux révulsés. » (« Une martyre », *OC* I, p. 112) ; 3) « — C'est quelque chose de *crépusculaire*, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse. » ; 4) « Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse *le crépuscule* » (« La Chambre double », *OC* I, p. 280) ; 5) « Il en serait donc de la solitude comme du *crépuscule* ; elle est bonne et elle est mauvaise, criminelle et salutaire, incendiaire et calmante, selon qu'on en use, et selon qu'on a usé de la vie » (« La Solitude » de 1855, *OC* I, p. 1329).

vu assez tôt, à l'instar de Stendhal, l'inventeur de l'idéal esthétique moderne[48], en passant par cette insolite rime *renoncule-crépuscule* d'« Une Martyre », jusqu'à cette image du crépuscule dans ces « étoiles noires » de « La Chambre double », on peut déjà deviner dans cet usage du mot *crépuscule* une connotation très liée à la question de la modernité.

Pourtant c'est bien dans la série de nos textes qu'on trouve les occurrences les plus manifestes, voire ostensibles de ce mot, à savoir son apparition dans un titre qui fait ressortir l'ambiguïté sémantique du terme (applicable à la fois au matin et au soir), et le curieux néologisme qui l'adjective en *crépusculeuse*[49], dans les dernières versions du poème en prose. Il est donc probable que, puisque ce mot suggère presque immédiatement, et d'ailleurs conformément à son étymologie même un certain état confus et indécis, Baudelaire a jugé bien à propos de l'utiliser particulièrement pour l'expression des sentiments abstraits de la vie moderne et urbaine.

Notre hypothèse est donc que la raison profonde de ce traitement réitératif du thème du crépuscule urbain chez Baudelaire peut s'expliquer par cette tension qui lui est immanente, pris comme il l'est entre le thème du couchant à grande potentialité lyrique et le thème de la (grande) ville, celui-ci qui exige d'être inscrit dans la poésie comme condition vécue de la réalité historique et existentielle présente, fatalement moderne. En fin de compte, il s'agit de cette même tension que nous avons définie comme essentielle à toute sa pratique de la création poétique, entre la voie « pure », lyrique, et celle « mixte », moderne.

Ainsi, c'est la réécriture constante du poète sur ce thème, formant « cycle », qui fait l'objet de notre étude. Elle est entreprise tout d'abord motivée par l'intérêt immédiat de contribuer à l'éclaircissement des textes en question mais, plus profondément, avec l'espoir aussi de jeter quelque lumière sur cette décision persévérante qui fut celle de Baudelaire : se confronter à la difficulté de son temps, de tout son art. Pour ce faire, nous nous interrogerons d'abord, dans un premier temps, sur la « ville », telle qu'elle apparaît dans le premier texte du cycle, « Le Crépuscule du soir » en vers : c'est le sujet de la première partie de cette étude. Il s'agit en fait d'un texte consacré au *paysage de la ville*, au paysage de la vie de ses habitants, présentation primordiale ou introduction à l'espace quotidien du poète. Mais en même temps, c'est bien la représentation de la ville telle que la livre ce texte, qui devient le point de départ de cette thématique de sentiments contraires éprouvés par le poète vis-à-vis du crépuscule, comme nous

[48] Voir le poème « L'Idéal ». Quant à Stendhal, il s'agit surtout des idées manifestées dans l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817). Nous parlerons plus en détail de cela et de l'influence de Stendhal sur Baudelaire (chapitre 3.2.2, voir *infra,* p. 220-221).

[49] Outre « crépusculaire », « crépusculin(e) » existe, ainsi « lueur crépusculine », quoique rarement utilisé (voir le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* et aussi le *Littré*).

le notions plus haut. Ainsi, c'est très précisément sur l'attitude du poète envers le spectacle qu'offre à ce moment cet espace urbain, ainsi que sur la transfiguration poétique qui s'opère alors, que nous nous interrogerons. Nous considérerons la question fondamentale que pose Baudelaire comme poète de la ville moderne, donc comme le poète parisien par excellence, ce qui revient à étudier le problème de la conscience du milieu urbain dans sa poésie. Puis, dans une deuxième partie, ce sera sur le soir, ou sur le couchant, que nous nous pencherons pour avancer dans notre enquête, mais cela toujours en présupposant que cette sensibilité baudelairienne au soir l'est comme à un enchantement spirituel, autrement dit que la capacité lyrique vespérale de Baudelaire se fonde elle-même sur quelque chose d'encore plus originaire, dont elle émane : le thème *solaire.* C'est pourquoi nous devrons alors examiner, non pas du tout dans un désir d'exhaustivité mais toujours dans l'optique d'un approfondissement de notre propos, ce qu'il en est de l'*image du soleil* dans les poèmes de Baudelaire, et surtout ce qu'elle *devient* lorsqu'elle est introduite en milieu urbain. Nous nous demanderons aussi quelle est la spécificité proprement moderne des images du couchant baudelairien, comparée à celle du couchant du romantisme d'avant lui, et quel rapport entretiennent de telles images avec celle de l'espace parisien.

Après nous être ainsi préalablement occupés de la question des deux thèmes, vient donc le deuxième temps de notre recherche, consacré proprement à l'étude précise de notre cycle. Notre troisième partie concernera donc l'avènement ou l'émergence du thème du crépuscule urbain : nous étudierons d'abord, au travers d'un examen du contexte de la production et de la publication pré-originale des premiers textes du cycle (« Le Crépuscule du soir » en vers et « Le Crépuscule du soir » en prose de 1855), l'opinion que Baudelaire se faisait de l'état de la littérature de son temps puis la nature de ses pensées et projets esthétiques, c'est-à-dire l'ensemble de ses réflexions qui alors étaient impliquées dans l'expression poétique de ce thème complexe. C'est donc à la lumière de cette opinion, de ces critiques et de ces projets que nous lirons et analyserons le poème « Le Crépuscule du soir » en vers, avec une attention toute particulière accordée aux sentiments, aux images, ainsi qu'à la posture du sujet poétique, comme du poète lui-même, telles que manifestées dans son texte, afin de pouvoir dire quel *moment* peut constituer précisément ce poème, dans l'évolution du poète, et comment il le fait, à la place qu'il occupe au sein de l'œuvre de Baudelaire, ceci d'abord à partir du point de vue de la place qui lui est donnée par Baudelaire dans les deux éditions des *Fleurs du Mal,* mais aussi à l'intérieur du cycle. Finalement, dans une quatrième partie nous procéderons à l'étude des trois poèmes, ou des quatre textes de ces trois poèmes, l'un après l'autre : pour tout dire, cette partie s'applique à élucider comment, du poème en prose de 1855 à sa version de 1862,

puis à « Recueillement », en passant par « La Fin de la journée », la perspective, l'image et l'expression, telles qu'on peut les observer, évoluent, à partir de ce point de départ qu'est « Le Crépuscule du soir » en vers. Nous verrons ainsi comment tous les aspects qui y transmettent le sentiment négatif que le sujet poétique éprouve vis-à-vis du crépuscule, basculent finalement, quoiqu'avec réticence, vers des expressions affirmant des sentiments positifs, quoique mélancoliques. De là certaines beautés lyriques, particulièrement remarquables dans « le dernier Baudelaire », celles qu'on constate à la fin du « Crépuscule du soir » de 1862 et dans « Recueillement ». Ce faisant, le cœur de notre intérêt sera de tenter de cerner les moments où ce basculement semble lié à l'évolution de l'œuvre poétique de Baudelaire, œuvre qui, en tant que *work in progress* perpétuel, a toujours reflété fidèlement l'évolution de la poétique de celui-ci. S'il est donc clair que, dans ces deux dernières parties, le fil conducteur de nos lectures et analyses de nos textes sera le dynamisme propre à la conjugaison de ces deux thèmes de la ville et du couchant, mais comme les expériences existentielles et historiques de Baudelaire ont toujours joué un rôle de facteur majeur dans toute l'évolution de celui-ci, nous devrions nous référer aussi sans cesse à l'information que donnent les sources biographiques, ainsi qu'au contexte socio-historique de son œuvre, en nous efforçant cependant de respecter les priorités philologiques au sens restreint du terme, donc avant tout l'histoire de la forme matérielle des textes.

Première partie : la grande ville au crépuscule

1.1. La représentation de la grande ville dans « Le Crépuscule du soir » : le rapport entre le poète et sa ville

1.1.1. La ville dans « Le Crépuscule du soir »

Le Crépuscule du soir

Voici le soir charmant, ami du criminel ;
Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

Ô soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui
Nous avons travaillé ! — C'est le soir qui soulage
Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.
Cependant des démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
On entend ça et là les cuisines siffler,

Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce rugissement.
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent !
La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun ;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu[1] !

Ce poème « Le Crépuscule du soir », et son poème-frère « Le Crépuscule du matin », constituent, dans toute l'œuvre poétique de Baudelaire, deux cas rares, sinon exceptionnels, à prendre ainsi immédiatement pour sujet la ville elle-même[2]. La ville y est conçue comme objet littéraire proprement dit, donc comme thème principal, à tel point que le mot *ville* a failli apparaître dans le titre même, collectif, des deux textes de « Crépuscule », et ce avec une majuscule initiale. Ainsi, si à la fin de l'année 1851 ou au début de 1852, la *Revue de Paris* avait été d'accord pour la publication de ces poèmes, on aurait pu y lire sans doute : « Les deux crépuscules de la grande Ville — Le matin — Le soir »[3]. On sait que, concernant la plupart des

[1] *OC* I, p. 94-95.
[2] Bien entendu, c'est dans la mesure de la ville réelle, et non de celle purement imaginaire et fantastique comme c'est le cas de « Rêve parisien ».
[3] Tel est en effet le titre qui paraît dans « Douze poèmes », la série de manuscrits envoyée à Théophile Gautier, qui était alors l'un des directeurs de la revue (voir *Douze poèmes de Charles Baudelaire,* publiés en fac-similé sur

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

poèmes dits « urbains » de Baudelaire, la ville s'y cantonne à n'être qu'une inspiration et un décor, aussi fondamentaux que soient pour l'œuvre en question cette inspiration et ce décor. Aussi Walter Benjamin écrit-il : « [L]a grande ville n'apparaît presque jamais exprimée dans la description directe de ses habitants. »[4]

La grande ville de Baudelaire, d'après le critique allemand, et à la différence de celle qu'on peut voir évoquer chez ses contemporains ou les écrivains un peu antérieurs, de la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe, aurait cette caractéristique d'être comme recouverte d'un « voile » qui « ondule »[5], pour parler très pittoresquement mais non sans vraie signification. Le voile serait ici en effet les masses en général : la foule, amorphe et anonyme, qu'on rencontre dans la « rue assourdissante », cette masse impénétrable mais imprévisible à la fois. Ce serait donc un peu comme le corps électoral dans l'idée du suffrage universel, dont l'expérience devenait à partir de cette époque toujours plus essentielle et fondamentale.

Donc, pour Baudelaire, selon Benjamin, la vie même des habitants de la grande ville, et surtout des parisiens, se trouvant ainsi mise sous ce voile, sans doute de par un sens baudelairien aigu et précoce du mélancolique ou du spleenétique, commençait déjà à n'être plus vue de façon transparente dans ses aspects spécifiques[6] ; de sorte qu'elle était peu susceptible de faire pour le poète l'objet d'une description, « brutale et sans détour » — comme par exemple, celle de ces vers satiriques de Shelley, que Benjamin cite volontiers, à titre de comparaison[7] :

> L'Enfer est une ville très semblable à Londres,
>
> Une ville populeuse et enfumée,

---

les manuscrits originaux de l'auteur avec le texte en regard, Paris, Crès et Cie, 1917, p. 2). Quant à l'usage de la majuscule, il reste certes encore pour notre poème quelque ambiguïté concernant la transcription de la graphie manuscrite, à quoi s'ajoute l'emploi, souvent indécis, ou trop souvent corrigé (et recorrigé) par l'auteur lui-même. Ainsi, Claude Pichois et Jacques Dupont dans leur édition diplomatique, *L'Atelier de Baudelaire :* Les Fleurs du Mal, ont-ils donné le titre de ce manuscrit comme « Les *D*eux *C*répuscules de la grande *v*ille » ; mais dans le même livre, et en fait juste à la page suivante, on mentionne le même titre comme « Les *d*eux *c*réspuscules de la grande *v*ille » ; et encore, dans la section où l'on explique l'histoire du recueil, comme « Les *D*eux *C*réspuscules de la *G*rande *V*ille » (*L'Atelier de Baudelaire :* Les Fleurs du Mal, t. 1, introduction, commentaires et éclaircissements philologiques, Paris, Champion, 2005, p. 29, 497, 498). D'ailleurs, dans la lettre de Baudelaire à Théophile Gautier à laquelle était joint l'envoi du second paquet des « Douze poèmes », Baudelaire désignait ces pièces comme : « Les *D*eux *C*répuscules » (*CPl* I, p. 180) ; c'est encore ce titre qu'elles portaient quelques mois plus tard dans la *Semaine théâtrale*. Nous avons finalement suivi ici la leçon donnée par Claude Pichois en 1975 car, en fait, sur le manuscrit le titre est assez clairement perceptible comme « *d*eux *c*répuscules » et « *V*ille ». Mais nous serons de nouveau obligés de reparler de ce problème des majuscules plus loin (notamment dans le chapitre III).

[4] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Payot, 2002, p. 90.

[5] *Ibid*.

[6] Benjamin écrit ailleurs : « La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre qu'il la dépeigne. » ; « Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. » (*Ibid.*, p. 167.)

[7] Walter Benjamin, *loc. cit.*

Avec toutes sortes de gens ruinés,

Peu ou pas d'amusement,

Peu de justice et encore moins de pitié.

Pourtant, dans les deux « Crépuscule(s) », c'est précisément cette vie des citadins, qui, saisie, est mise au premier plan. Certes, comparés à ces vers de Shelley, les « Crépuscule(s) » de Baudelaire semblent avancer moins manifestement le sujet de la ville. Autrement dit, si Baudelaire décrit bien la ville dans ces poèmes, ce n'y est néanmoins pas revendiqué par des mots directs. Dès la première publication des deux poèmes, il a en effet retiré *ville* de leur titre, pour que celui-ci devienne, dès 1852, dans la *Semaine théâtrale*, « Les Deux Crépuscules », tout court[8]. En revanche, lors de leur deuxième publication, celle de 1855 dans le recueil *Hommage à C. F. Denecourt*[9], ces pièces seront précédées d'une lettre du poète, où est soulignée, de façon éminente, sa pensée au sujet de ces « étonnantes villes » ; et ceci ira même à contre-courant de l'orientation officielle du volume dans lequel ces poèmes sont insérés, car il s'agit d'un livre consacré, en principe, à un panégyrique de la Nature. Hippolyte Babou, dans son compte rendu de l'ouvrage collectif, un mois après sa parution, relevait surtout, à propos de la participation de Baudelaire, « le mérite de ne pas prononcer une seule fois le grand mot Nature ». Mais, à l'instar de Babou, on peut dire que les deux poèmes de Baudelaire ont aussi le mérite de ne pas prononcer une seule fois le mot *ville*. On dira certes que le mot *cité* y apparaît bien une fois, dans « Le Crépuscule du soir », et que *Paris* apparaît une fois également dans « Le Crépuscule du matin ». Mais ni l'un ni l'autre de ces deux mots ne sont en fait, dans leur contexte précis, utilisés pour apporter au lecteur un référent réel particulier : « cité de fange » ouvre ici plutôt un espace métaphorique, un territoire où des mœurs décadentes règnent ; « le sombre Paris », quant à lui, offre une image allégorique personnifiée. Dans l'ensemble, les textes des deux poèmes donnent l'impression de s'abstenir de fournir trop de mots qui pourraient limiter leur objet ou le désignant et englobant immédiatement comme cette seule agglomération urbaine de Paris.

Or, il semble que cette attitude, par sa réticente même, prouve que la ville représente bien pour Baudelaire cet espace originel et spontané, donc *naturel*, qui peut résumer à lui seul l'essence de cette réalité existentielle extérieure connue par cœur du poète. C'est là que gisent

[8] *OC* I, p. 1025 ; *Baudelaire journaliste : Articles et chroniques,* [textes] choisis et présentés par Alain Vaillant, Flammarion, coll. GF, 2011, p. 90-91.

[9] *Op. cit.*

ces conditions existentielles essentielles que son œuvre, sans cesse, dans ses plus grandes profondeurs, s'efforce de remettre en cause. Aussi bien peut-on imaginer, sans difficulté, à quel point Baudelaire aura pu ressentir son impuissance s'il avait conçu le dessein de donner une représentation vraiment complète de cet univers si fondamental pour sa vie empirique.

Cette impuissance face au gigantisme de l'enjeu, c'est donc ce dont témoigneraient vraisemblablement ces projets d'« Épilogue » pour *Les Fleurs du Mal* que Baudelaire a mentionnés au moins deux fois dans ses lettres à Poulet-Malassis pendant la préparation de la deuxième édition du livre, projets qu'il n'a jamais « mené[s] à bonne fin », comme il le souhaitait pourtant[10]. Pierre Citron, dans *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, fait remarquer ce qu'a de très significatif cet avortement du projet de panorama parisien chez Baudelaire[11] ; il voit dans ce projet comme l'une des tentatives réitérées par Baudelaire de réaliser une sorte de synthèse de la capitale, à l'exemple de maints de ses prédécesseurs romantiques, tels que Vigny, Hugo, Gautier, Balzac. Poème « adressé à la ville de Paris », « ode à Paris vu du haut de Montmartre »[12], dont seuls deux fragments parvenus jusqu'à nous nous apprennent qu'il se serait agi d'un paysage panoramique de l'ensemble de la ville. Le dernier tercet du premier fragment est assez célèbre chez les critiques :

> Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
> Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
> Que ne comprennent pas les vulgaires profanes[13].

C'est donc, en fait, un panorama urbain auquel se superpose une image féminine chérie du poète, celle de la prostituée ; on y imagine aisément une très grande ampleur, thématique comme esthétique. C'est pourquoi on comprend sans peine l'erreur commise par les éditeurs posthumes de Baudelaire, en 1869, lorsqu'ils mirent ce fragment en guise d'épilogue au *Spleen de Paris* ; de surcroît, avant que cette erreur soit corrigée par la recherche postérieure, un aussi éminent critique qu'Albert Thibaudet avait même estimé que cet « Épilogue », une fois achevé,

[10] *CPl* II, p. 57, 59.
[11] Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t. II, Paris Musées, 2006 (Minuit, 1861), p. 341-342.
[12] *CPl* II, p. 57, 59.
[13] *OC* I, p. 191-192.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

aurait pu s'appliquer dignement conjointement aux deux recueils du poète qu'on connaît aujourd'hui, *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris,* soit à toute la poésie de Baudelaire[14].

Alors, pour pouvoir expliquer la signification de l'avortement du projet, Pierre Citron met l'accent sur ce qu'a de positif la dimension lyrique du poète Baudelaire. Pour lui, en effet, l'échec d'un panorama poétique de Paris prouverait « encore une victoire du lyrisme intérieur » de Baudelaire, parce que cet « être protéiforme de Paris » relèverait du domaine de l'épopée et non de celui de la poésie lyrique[15]. Bref, il s'agirait d'une défaite de Baudelaire poète *lyrique* devant une matière proprement *épique*. À cela, on pourrait objecter qu'avec les deux « Crépuscule(s) », qui savent user du procédé de l'accumulation d'images de la vie parisienne, et ainsi organiser chacun, sur « une toile unique », les diverses formes de la vie de la grande ville, on a bien l'accomplissement de deux paysages panoramiques de la grande ville. En l'occurrence, le fait même qu'aboutissent ces poèmes pourrait-il suggérer, ici, une ambition au moins aussi épique que lyrique dans leur création, ou plus vraisemblablement, une ambition globalement un peu moins grande ? Par ailleurs, lorsqu'on prend acte de la composition de ces poèmes comme d'un *diptyque*, et non pas comme de deux pièces[16], et aussi du fait que leurs deux cadres temporels sont assez limités pour un paysage urbain (le crépuscule matinal ou vespéral), un semblable constat peut bien nous entraîner à admettre une certaine fragmentarité, voulue, dans leur représentation de la ville. Somme toute, il nous semble possible de présumer, dès ce niveau déjà, que l'intention de Baudelaire dans sa représentation de la ville par deux « Crépuscule(s) », a dû être probablement à la fois moins lyrique, moins épique et enfin moins synthétique. Pour autant, on ne saurait non plus aller jusqu'à dire que le poète aurait mis son intention quant à ces poèmes complètement ailleurs que dans une synthèse de son lyrisme intérieur et de cette inspiration extérieure.

Quoi qu'il en soit, si l'on veut la question du dessein du poète, force est de s'interroger sur le rapport que le poète entretient avec sa ville, qui y est représentée. Et pour une telle interrogation, il nous semble que le mieux ne peut être que d'examiner la représentation même qui de cette ville est donnée par le texte. C'est ce que nous allons faire tout au long de ce chapitre.

Or si l'on suppose que le *je* du texte représente bien immédiatement le *moi* du poète lui-même, la réponse, du moins dans le cas du « Crépuscule du soir » semble de prime abord être

[14] Albert Thibaudet, *Intérieurs,* édition présentée et annotée par Robert Kopp, Gallimard, 2010, p. 39-40.

[15] Pierre Citron, *op. cit.,* p. 342.

[16] Certes, les dates de composition des deux pièces peuvent être très distanciées l'une de l'autre, soit de plus de dix années. Mais leur présentation successive dans leurs premières publications et le parallélisme de leur titre nous permettent finalement de les considérer ainsi.

très claire. C'est au début du troisième bloc du poème qu'on lit : « Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, / Et ferme ton oreille à ce rugissement. » La relation du poète avec sa ville semble ici exprimée d'une façon on ne peut plus nette : le poète rejette la ville. Seulement, au cours de la lecture du poème, l'apparition de cette instance immédiate de la subjectivité du poète est plutôt quelque chose d'inattendu. C'est-à-dire, cette « mon âme », l'interlocutrice grammaticale du *je*, par le truchement de laquelle le *moi* du poème dévoile sa présence et s'érige finalement comme une figure dans son propre tableau, fût-ce de façon plus ou moins ambiguë, n'a pas constamment été présentée tout au long du texte, mais elle y est brusque. Et ce n'est qu'à partir de ce moment-là que se séparent clairement, ou commencent à s'opposer, le *spectacle* urbain décrit jusqu'alors par le texte et le *regard* que le *je* jette sur ce spectacle. C'est là tout le contraire de ce qu'on peut voir, par exemple, dans un poème de Théophile Gautier intitulé « Paris » (*Albertus* [1832]), poème qui dessine lui aussi un paysage panoramique de Paris, et qui commence ainsi : « Quand il voit le soleil, […] [l]'aigle prisonnier bat avec son aile forte […] — Mon âme est faite ainsi : […]. »[17] Dans ce cas, l'antithèse que constituent l'âme du poète et le spectacle de la grande ville que le poète va décrire est claire, dès le début. Dès lors, s'agissant de la description du spectacle urbain du « Crépuscule du soir », qui précède l'apparition brusque de cette âme, nombre de critiques croient pouvoir y constater « la dominance du synchronisme » entre le *moi* du poète et la scène de la ville[18].

Aussi bien voit-on Walter Benjamin, qui a lu ce poème comme un texte qui représenterait l'un des « éléments décisifs » constitutifs du genre du roman policier (qui à l'époque de Baudelaire, genre nouveau, s'attachait en particulier aux « aspects menaçant de la grande ville » et étudiait « les fonctions propres à la masse dans la grande ville »), en tirer finalement une figure du dandy baudelairien qui n'aurait été fasciné par cette foule que momentanément[19] :

> À peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle. Après un long moment d'abandon, sans crier gare, le voici qui, d'un seul coup, la rejette avec mépris dans le néant. Encore qu'il ne la confesse qu'avec réserve, cette ambivalence s'impose. C'est là sans doute ce qui fait le charme, difficilement analysable, de son « Crépuscule du soir »[20].

[17] Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes,* édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Bartillat, 2004, p. 99. Avant d'être inséré dans *Albertus,* la première publication du poème fut dans *Le Mercure de France au XIXe* du 11 juin 1831.

[18] L'expression citée est empruntée à Kazuhiko Suzuki, « Une lecture des deux *Crépuscules* », *L'Année Baudelaire,* n° 13-14, « Baudelaire au Japon. Hommage à Yoshio Abé », Champion, 2011, p. 220.

[19] Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 64-68, 87.

[20] « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans *ibid.,* p. 174-175.

Ici, par l'emploi d'un terme comme « charme », qualifié encore de « difficilement analysable », Benjamin témoigne bien du point problématique dans le travail de critique du poème.

Le critique allemand est peut-être l'un des premiers à avoir su reconnaître et noter l'importance de l'ambiguïté, et même de l'ambivalence dans cette relation entre le sujet poétique et la ville dans « Le Crépuscule du soir ». Mais il ne restera pas le seul à l'avoir fait remarquer : Ross Chambers (1983)[21], analysant surtout la structure narrative des trois « pièces liminaires » des « Tableaux parisiens » — « Paysage », « Crépuscule du soir » et « Crépuscule du matin » —, a relevé le parcours d'un « drame » du sujet élocutoire à travers toute la section en question, et il y souligne la position littéralement « centrale » qu'y tient « Le Crépuscule du soir »[22] : dans « Paysage » d'abord, pièce qui ouvre l'ensemble de la section et qui est définie comme poème d'un « désir de chasteté », le *je* se montre « parfaitement détaché » de la vie de la cité, et donc la présence du sujet poétique y est assurée au plus haut degré ; par contre ce même sujet *je* disparaît complètement dans « Le Crépuscule du matin », qui termine la section, pour s'y confondre avec l'extériorité urbaine, c'est-à-dire avec un « Paris collectif ». Entre ces deux extrêmes, le *je* dans « Le Crépuscule du soir », pièce située au centre de la section, justement entre le groupe des poèmes « diurnes » et le groupe des poèmes « nocturnes », paraitrait bien tout à la fois « décentré par le désir » de la ville nocturne mais en même temps encore « non identifié à l'univers extérieur »[23].

Une lecture plus récente proposée par Kazuhiko Suzuki (2011)[24], formulant clairement sa problématique comme « la position du poète dans la ville » dans les deux « Crépuscule(s) », a voulu mettre un peu différemment les choses au point. Tout en relevant l'attitude ambiguë de Baudelaire, « ballotté[e] entre l'antipathie et la sympathie pour les types urbains des bas-fonds », Suzuki répartit les deux pôles contradictoires à travers la composition en diptyque des poèmes, donc un dans chacun des deux textes. Autrement dit, la position du sujet poétique (se repérant respectivement dans « mon âme » pour le poème du soir, et dans « l'homme » pour le poème du matin) resterait indéterminée d'un poème à l'autre : d'une part, dans « Le Crépuscule du soir », s'exprime le « désir de s'éloigner » de la ville, cette ville étant, selon Suzuki, remarquablement plus faite de la foule des « déclassés » que des gens ordinaires ; et d'autre part, dans « Le Crépuscule du matin », se manifeste la « conscience de côtoyer [ces déclassés] ».

[21] Ross Chambers, art. cit.

[22] Il s'agit plus précisément du parcours de trois pièces « liminaires », qui indiquent selon Ross Chambers dans leurs places respectives un « code de lecture » (*ibid.,* p. 372).

[23] *Ibid.,* p. 381-385.

[24] Kazuhiko Suzuki, art. cit., p. 211-224.

Mais il nous semble qu'en fait, durant cette analyse, l'ambivalence à l'intérieur même du « Crépuscule du soir » n'en est pas moins soulignée, parce qu'il y est bien noté que ce poème « ne consacre que deux vers au sujet poétique », ce « "je" cherchant à se différencier des types urbains *malgré* le synchronisme qui domine le poème »[25].

Ce qui nous semble rester évident, pour l'instant, c'est que, quoi qu'on conclue quant à l'attitude ou à la posture du poète, ou du *je,* il règne toujours plus ou moins cette « fascination » sensible dans la représentation de la ville opérée par « Le Crépuscule du soir ». Autrement dit, une force s'exerce, qui semble ne pas vouloir attirer seulement le regard du lecteur mais avoir captivé aussi bien le regard du poète lui-même, comme malgré lui, vers le spectacle décrit, auquel il résiste comme en un sursaut final. Serait-ce l'effet de la qualité qu'on appelle souvent, et assez spontanément, « réaliste » de cette description de la ville ? En fin de compte, il nous semble qu'on peut encore tenter de réduire davantage les ambiguïtés relatives à la question de l'intention du poète ou celle liée au rapport entre celui-ci et la ville, son objet dans ce poème, en analysant et en définissant un peu plus systématiquement les caractéristiques qui sont celles de cette description de la ville, ainsi que celles de la perspective prise par le poète sur cette ville. Les pages suivantes de ce chapitre représentent un tel effort.

1.1.2. La perspective du poète sur la ville

Walter Benjamin semble situer « Le Crépuscule du soir », parmi toutes ses analyses de textes de Baudelaire, juste comme une articulation entre les deux derniers chapitres de son *Paris du second Empire*, à savoir celui sur « Le Flâneur » et celui sur « La Modernité » : il considère en effet que le regard de Baudelaire tel qu'il apparaît dans ce texte est d'abord celui d'un *flâneur,* qui d'abord attiré par l'image de la foule, finit par rompre avec elle pour tourner, finalement, son modernisme vers un héroïsme : il sera un « héros », en ce qu'il gardera le « seuil » « qui sépare l'individu de la foule »[26]. Mais, à prendre ce mot *flâneur* dans son sens littéral, la description du spectacle de la ville telle que donnée dans ce texte est-elle suffisamment expliquée dans ses divers aspects par cette notion ? À cette question, pour présenter d'emblée

[25] *Ibid.,* p. 220.
[26] Walter Benjamin, *op. cit.* p. 99, 100.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

notre réponse, nous dirons que le poète, ou celui qui parle dans « Le Crépuscule du soir », n'est pas forcément un « flâneur ».

Jean Starobinski écrit que, lorsqu'on traite du problème du rapport de l'individu moderne avec la ville, il faut faire attention à ne rien oublier pour avoir privilégié un aspect plutôt que l'autre, et que surtout, après les études de Benjamin, on risque d'accorder trop à la perspective du « promeneur solitaire » à travers les rues et les faubourgs de la grande ville, alors qu'il existe bien une tout autre approche : « du haut d'une fenêtre »[27]. D'ailleurs, Pierre Citron, dans ses vastes études consacrées à l'histoire des écrits poétiques sur la capitale française depuis l'Antiquité jusqu'à Baudelaire, avait déjà distingué ces deux niveaux matériels du Paris de Baudelaire : la mansarde et la rue[28]. Ces niveaux représentent respectivement : d'abord un point de vue « mouvant » sur la ville, qu'on a lorsqu'on regarde la rue à son niveau, en engageant son regard et aussi tout son corps immédiatement dans le flux de la rue, en s'y ouvrant littéralement à toutes les rencontres de hasard ; ensuite, il y a aussi un autre point de vue « fixe », immobile, celui d'une contemplation recluse dans sa cellule, situé en haut de la rue, et ainsi à l'abri de toute conséquence d'un contact direct, parfois trop intense[29].

Mais en fait, chez Benjamin n'était pas tout à fait ignorée non plus l'importance de ce second niveau du regard pris sur la grande ville moderne ; notamment lorsqu'il compare *La Fenêtre d'angle du cousin* d'E. T. A. Hoffmann avec *L'Homme des foules* d'Edgar Poe. Cependant le critique allemand, afin de mieux accentuer la modernité « pleinement réussissante » de ces vitres d'un café derrière lesquelles le héros de Poe s'adonne à l'observation de la foule des passants dans la rue[30], fait assez délibérément diminuer le crédit moderne que peut encore avoir la fenêtre de Hoffmann. En effet, Poe a écrit sa nouvelle quinze ans après l'œuvre de Hoffmann, et il a eu cet avantage d'avoir pour environnement la ville de Londres, la métropole la plus peuplée, la plus industrialisée du monde, qui donnait la première exposition universelle en 1851, tandis que le Berlin de Hoffmann gardait encore, à l'époque, largement son aspect traditionnel[31].

---

[27] Jean Starobinski, « Fenêtres (De Rousseau à Baudelaire) » dans *L'Idée de la ville,* Champ Vallon, 1984, p. 181.

[28] Pierre Citron, *op. cit,* p. 361-362.

[29] Jean Starobinski, *loc. cit.*

[30] Si l'on suppose, chez Baudelaire aussi, ce point de vue de l'intérieur d'un café vers l'extérieur dans la rue,cela nous obligera à distinguer encore doublement les points de vue urbains : 1) fixe/mobile ; 2) au sol/à l'étage. Une telle perspective de « fixe-au sol » serait sans doute utile pour distinguer l'instance d'un sujet plus absorbé dans son propre but, par exemple un détective dominé par la curiosité, plus ou moins sournois ; mais pour notre analyse des poèmes parisiens de Baudelaire ici, cela ne semble pas avoir une pertinence réelle. Ce qui compte pour nous d'abord est la différence de niveau physique qui assurera au sujet observant une vue plus ou moins étendue, ainsi que ses conséquences physiques et morales et, finalement, l'usage par Baudelaire de ces conséquences. On garde donc ici la distinction de ces deux catégories, qui combinent d'emblée une hauteur relative à un point fixe et le niveau de la rue à un point mobile, comme le fait Starobinski. En revanche, un quatrième point de vue « haut-mobile », situation fictive, s'imposera comme plutôt corrélatif de notre poème, comme on le verra.

[31] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » (VII) dans *op. cit.,* p. 175-178.

Benjamin distingue d'abord ces deux fenêtres selon qu'elles ont, essentiellement, ou bien un caractère privé, ou bien public : fenêtre de chez soi ou bien vitre d'un café. Mais il soulève aussitôt clairement la question du niveau physique de ce poste d'observation. Que le personnage de Hoffmann regarde et s'amuse de la « scène » de la foule en utilisant sa lorgnette, qu'il puisse sans trop de danger se complaire à ces « tableaux vivants » « tels que les aime le bourgeois de la Restauration »[32], cela dépend décisivement de sa situation, supérieure à son objet. Somme toute, c'est donc « en possédant la sécurité du dedans »[33], comme dirait Starobinski, qu'il peut jouir finalement de son existence urbaine.

Ainsi Benjamin montre, à travers la fenêtre située en hauteur dans la ville, comment un personnage passif et craintif, un citadin dépassé par son monde, s'efforce encore de se mettre en relation avec sa ville. Pour un tel individu, le niveau élevé offre ce grand avantage réel de voir la ville tout en s'épargnant la peine de participer. Starobinski aussi commente le récit de Hoffmann : « la jouissance du cousin est celle de la supériorité ironique, sur fond de mélancolie et de fragilité vitale »[34]. En fait, Starobinski souligne que dans la grande ville baudelairienne, la flânerie ou la contemplation à la fenêtre dévoilent toutes les deux l'attitude d'un sujet qui subit l'expérience mélancolique, mais comparé à la première, la seconde a surtout cette caractéristique d'interrompre tout rapport actif avec le monde extérieur. Son article intitulé « Fenêtres » commence par montrer, rapportant un épisode de Rousseau dans sa jeunesse, qui voulait attirer l'attention des dames et demoiselles en chantant sous leur fenêtre, le charme romanesque qu'avait dans un ancien temps ce « cadre, à la fois proche et distant, où le désir attend l'épiphanie de son objet »[35] ; puis une grave modification est apportée, depuis le monde de Rousseau jusqu'aux modernes : la fenêtre est devenu désormais « obstacle infranchissable », pour les individus qui se trouvent de ses deux côtés :

> Dans la ville moderne, la situation romanesque du guet sous la fenêtre n'est pas le préliminaire du bonheur. Elle est, d'entrée de jeu, entachée de méconnaissance, de malentendu. Il n'est pas sûr que les êtres qui s'épient fugitivement appartiennent à un même monde et soient faits pour se comprendre[36].

[32] Walter Benjamin, *op. cit.,* p. 177.
[33] Jean Starobinski, art. cit., p. 182.
[34] *Ibid*, p. 182.
[35] *Ibid,* p. 179.
[36] *Ibid,* p. 181.

Il est vrai que Starobinski explique le rapport qu'on noue de part et d'autre de la fenêtre comme l'initiative d'un individu qui se situe à l'extérieur, et non de celui qui voit ou épie le dehors depuis l'intérieur ; toutefois, l'essentiel de la communication par ce moyen reste même pour les deux parties : « méconnaissance » et « malentendu ». C'est la prémisse qu'avait dû assumer Baudelaire, au milieu de son siècle, métropolitain dès sa naissance. Dès lors, même pour le geste ou la pensée revendiquant un mouvement de sympathie pour autrui faits par ce poète de son côté de la fenêtre, on ne saurait croire immédiatement que ce soit réellement transitif, et souvent de tels gestes ou pensées n'aboutissent en effet qu'à « un prétexte dans un mouvement de soi à soi »[37].

« Paysage » et « Les Fenêtres » nous fournissent les deux exemples les plus illustratifs de ce mouvement chez Baudelaire. Ces poèmes, où l'on rencontre une autre passivité que celle du cousin de Hoffmann, montre le poète occupant dans la ville des vues horizontales, à la même hauteur que sa fenêtre ou même plus haut : outre tous les astres du ciel, on y trouve les clochers et les tuyaux, ces « mâts de la cité » et ces « fleuves de charbon ». Mais encore les « vagues de toits », par-delà lesquelles, derrière une fenêtre fermée, le poète aperçoit une femme « mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose ». La figure décrite de cette vieille femme ne consiste peut-être déjà elle-même qu'en une perception fantastique, imaginaire, du poète, et en outre celui-ci invente sans cesse une « histoire » à cette femme[38]. Donc, dans chacun des deux poèmes, il s'agit toujours de vues ou visions qui favorisent sa « chasteté ».

> Je veux, pour composer chastement mes églogues,
>
> Coucher auprès du ciel, comme les astrologues, (« Paysage »)

> Peut-être me diriez-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? (« Les Fenêtres »)[39]

La vue de haut, ouvrant de plus vastes perspectives sous le ciel, incite le poète, à sa guise, à un mouvement introspectif donnant naissance à des visions de sa ville qui lui plaisent. Et, selon ce

[37] *Ibid.,* p. 185.
[38] *Ibid.,* p. 184-185.
[39] *OC* I, p. 82, 339.

qu'on peut constater dans les citations ci-dessus, Baudelaire lui-même est d'ailleurs parfaitement conscient de cela.

On peut encore noter ici, en passant, qu'il y a encore une attitude très violente et même hystérique, du sujet baudelairien lors d'une « entrée en contact » avec sa ville depuis le haut de sa mansarde. « Le Mauvais Vitrier » nous le raconte. Le narrateur du poème en prose, depuis chez lui, au sixième étage, invite d'abord en criant, la première personne qu'il aperçoit dans la rue, ce marchand de vitres ; lorsque ce marchand est enfin parvenu chez lui après avoir monté tous les étages, le narrateur le renvoie violemment. Puis, se penchant et le voyant en bas, il fait tomber un pot de fleurs depuis son balcon, et ainsi lui brise toutes ses vitres. Dans cette anecdote, c'est d'abord en obéissant à une étrange impulsion, à une envie de faire « une action d'éclat », que le sujet ouvre sa fenêtre, en haut, pour voir en bas dans la rue cette victime choisie par tout à fait au hasard, car c'est « le cri perçant, discordant » de ce marchand ambulant, parvenant jusqu'à chez lui au travers de « la lourde et sale atmosphère parisienne », qui a irrité les nerfs sensibles du sujet. Finalement, le fait que ce vitrier n'a point de « vitres magiques » ou « de paradis », des vitres pour embellir la vie, est supposé donner à ce sujet une bonne raison de réprimander l'homme et de le renvoyer aussi violemment. Ainsi, ce poème en prose montrerait en cette sadique mauvaise foi le revers de cette pure et douce complaisance, immobile, dont un sujet mélancolique se nourrit, ou croit se nourrir innocemment, en haut dans la ville.

Quoi qu'il en soit, il est évident que le niveau supérieur de la mansarde, comparé à la position plus vulnérable du flâneur, donne un grand privilège au poète observateur-dominateur. Et c'est à ce même niveau qu'on semble parfois localiser directement, si besoin était, le poète du « Crépuscule du soir », voire aussi celui du « Crépuscule du matin ». Les textes de ces deux « Crépuscule(s) » en vers ne précisent pourtant jamais la situation physique de leur *je*-énonciateur ; on notera même, dans le cas de celui du matin, que l'instance *je* y est complètement absente. En fait, c'est seulement par une considération intertextuelle, mais approximative, lié au poème en prose « Le Crépuscule du soir », qu'on peut identifier aussi immédiatement la position du *je* du « Crépuscule du soir » en vers à celle du poème en prose. En lisant « Le Crépuscule du soir » en prose, on voit que le narrateur est certainement chez lui, plus précisément à son balcon :

> Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, […].

> Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne […], le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons […][40].

Le *je* du poème en prose est donc clairement localisé à ce niveau, qui surplombe et domine la plupart des domiciles de ses voisins, Or, dès le départ de ce présent chapitre, notre objectif a été de déterminer quelle était la perspective que le poète prenait sur sa ville, et cela d'abord à partir de sa description même de l'objet, telle que fournie par le texte lui-même, et non de l'image fictive du *je* poétique. En l'occurrence, s'agissant de l'image de la ville présentée par ce poème en prose, on trouve qu'elle est de deux différentes sortes : l'une est la scène urbaine qui est vue directement depuis ce balcon, puis contemplée et méditée par le *je* ; l'autre est ce qu'elle réveille, évoque, l'histoire de ses deux amis, ses souvenirs, ses réflexions morales et autres songeries nocturnes. Et dans les deux cas, on assiste à un mouvement du *je* à la fois contemplatif et introspectif vis-à-vis de l'image extérieure de la ville. Or cela paraît bien contraire à ce que l'on trouve dans « Le Crépuscule du soir » en vers (et aussi dans « Le Crépuscule du matin »).

Constatons tout d'abord que, dans « Le Crépuscule du soir » en vers (ainsi que dans le poème du « matin »), ni histoires ni songes ne sont rapportés par le poète. On n'a que l'image, ou plutôt des images de la ville, saisies d'abord dans leur matérialité concrète, ces images ouvrant peu à un développement, qu'il soit rhapsodique ou raisonné, de la pensée du poète, dont le regard glisse sans cesse d'une image à l'autre, sans se fixer sur aucune. Cela veut dire qu'il n'est donc mis dans une contemplation proprement dite par le spectacle d'aucune de ces images. Il ne s'agit pas non plus d'une contemplation qui serait différée jusqu'au moment où tout l'ensemble des images aurait été obtenu par l'observateur, le temps qu'il ait pu organiser sa vision totale pour alors réfléchir dessus. Bref, sans s'attarder sur les images pour déployer à leur occasion une réflexion du type « tête-à-tête sombre et limpide », pour ainsi dire, ces poèmes, notamment celui du « soir », s'intéressent d'abord aux images mêmes du monde extérieur perçu. Le résultat est que l'on a ici un *paysage* ou *tableau* assez matériel. On y voit des descriptions quasi picturales du spectacle urbain. Le poète comme peintre y cherche à dessiner sa vision.

Cette vision est accompagnée de son — en cela, les moyens du paysagiste littéraire prennent l'avantage sur ceux du paysagiste plastiques ; ce sens auditif rend le tableau lui-même d'autant plus vivant. Baudelaire est très sensible aux bruits, surtout désagréables. « Le Crépuscule du soir » en prose, lui aussi, transmet les bruits urbains, d'entrée de jeu mais uniquement sous la

[40] *OC* I, p. 311.

forme d'une masse de sons discordants, « un grand hurlement », « une lugubre harmonie », ou encore une « imitation des harmonies de l'enfer ». Son « pendant » en vers sait, ou veut, au contraire, distinguer différentes images sonores dans la scène, en y identifiant leur provenance précise : « On entend ça et là la cuisines siffler / les théâtres glapir, les orchestres ronfler », même si ces bruits sont, finalement, eux aussi, destinés à être renvoyés à ce pêle-mêle du « rugissement ». En effet, tout ce déroulement, de ce « ciel » condamné à ces « tables d'hôtes », et encore jusqu'à « l'hôpital », en passant par le logis de ces travailleurs de la journée, par cette rue et ces lieux de divertissement et de débauche, fait que le paysage du « Crépuscule du soir » en vers se présente comme *transversal* bien plutôt que global. Dans sa toile, qui déroule ainsi progressivement et successivement tous ses éléments, ceux-ci apparaissent sans jamais perdre leur individualité ; et les images sont fixées et articulées en un style typiquement baudelairien, pas « coulant » du tout. Peut-être, sur ce point, il nous paraît convenir de définir l'œil du poète du « Crépuscule du soir » en vers, comme l'œil « mouvant » ou mobile du flâneur de la grande ville, non comme celui planté dans quelque coin d'un quartier, fût-ce en hauteur avec la perspective que son balcon puisse lui ouvrir de là.

Cependant, notons que malgré ce dynamisme certain de l'image que présente le texte, on n'y ressent pas le moindre heurt direct, heurt qui aurait pu se produire entre l'« œil » du poète et sa ville. De surcroît, on peut bien douter que dans ce texte le spectacle de chacune des parties de la ville soit offert à lui vraiment au rythme d'une marche, au rythme de ce « kaléidoscope doué de conscience » qu'est le flâneur baudelairien[41]. Les différentes images ne lui apparaissent pas accidentellement, mais c'est plutôt le regard du poète qui les introduit l'une après l'autre dans sa présentation. Il nous semble donc plutôt que ce regard, dans son mouvement transversal à travers la ville, garde tout de même trop aisément sa tranquillité, son chaste loisir, chose qu'on ne peut imaginer que faite de sa mansarde. En fin de compte, le poète dans « Le Crépuscule du soir » en vers ne se laisse ranger dans aucun de ces deux seuls niveaux, de la rue ou de la mansarde, alors qu'on reconnaît leur pertinence habituelle dans le Paris de Baudelaire.

À présent, une petite remarque tirée d'une observation comparative faite sur les représentations de la ville glanées dans notre poème et dans quelques autres poèmes parisiens des *Fleurs du Mal.* À savoir qu'outre le fait que la ville est ici l'objet direct du poème, amenée à son premier plan, il y a encore une autre caractéristique du spectacle urbain de ce « Crépuscule du soir » en vers (cela vaut aussi pour celui du « matin ») qui le fait distinguer des autres : c'est que, qu'il se fonde sur un point de vue mobile ou bien immobile, et que le regard du poète se

[41] *OC* II, p. 692.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

trouve au niveau de la rue ou bien au-dessus, toujours l'évocation du spectacle urbain des deux « Crépuscule(s) » en vers se tient loin de toute nature *anecdotique*.

Ce qu'on rencontre dans la plupart des pièces de la section « Tableaux parisiens » — et encore même dans quelques pièces hors de cette section, qui pourtant pourraient être considérées comme bien susceptibles d'y être incorporés[42], c'est une sorte de spectacle dans lequel apparaissent ou passent, tels des fantômes ou des accidents, quelques figures ou évènements particuliers de nature proprement parisienne ; et alors, le poète y prête aussitôt toute son attention. C'est ou bien pour leur beauté, ou, plus souvent peut-être, pour leur bizarrerie, ou encore pour la pitié que leur état de désolation inspire que ces êtres sont évoqués[43]. Dans ces poèmes, c'est l'apparition même de spectacles de ce genre dans le monde du poète, le moment où ils attirent son attention, qui, par cette advenue fondamentale, constitue le tout premier heurt entre le sujet poétique et ses objets, le *choc* pour parler en terme benjaminien. Et au travers, ou à partir, de ce spectacle anecdotique, le poète aura aussi bien le droit et la capacité d'évoquer toute sa ville en son entier, sans avoir besoin d'y déplacer réellement son regard partout. Ainsi, en l'occurrence, tout économisant sa peine, c'est toute la ville qu'il aura réussi à rendre présente par là, toute. Bien entendu, l'image de la ville entière ainsi évoquée reste une image très abstraite, mais elle est à la fois très vivante. C'est le cas, par exemple, pour *Spleen* (LXXV), et son premier quatrain :

> Pluviôse, irrité contre *la ville entière*,
> De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
> Aux pâles habitants du voisin cimetière
> Et la mortalité sur les faubourgs brumeux[44].

Il en va ainsi aussi pour d'autres poèmes, et ce qui est intéressant à noter est que cette évocation de la totalité de la ville se trouve d'ordinaire dans les premières strophes du poème, comme on peut le voir dans « Les Petites Vieilles », ou dans « Les Sept Vieillards »[45]. Alors, « la ville » y

[42] Il s'agit des poèmes de l'inspiration parisienne de la partie postérieure de la section « Spleen et Idéal ». En fait, c'est de là que Baudelaire, en 1861, a pris sept pièces, dont « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin », pour les insérer dans la nouvelle section « Tableaux parisiens » (il y a au total huit poèmes ainsi transférés dans la nouvelle section depuis « Spleen et Idéal » de 1857 — « Le Soleil » y était la deuxième pièce) ; voir aussi l'ouvrage de Pierre Citron, où il parle du « "cycle parisien" de la première édition » (*op. cit.,* t. II, p. 336-339).

[43] Comme dans le cas de « Spleen LXXV ».

[44] *OC* I*,* p. 72. C'est nous qui soulignons.

[45] « Dans les plis sinueux des vieilles capitales / Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements, » (« Les Petites Vieilles », *OC* I, p. 89) ; « Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / Où le spectre en plein jour raccroche le

devient exactement comme le *décor* animé de ces quelques figures ou évènements passagers ; elle se fait donc le *théâtre,* au sens littéral du terme, des mille spectacles urbains. Il s'agit d'un *lieu* proprement existentiel, où l'intérêt du sujet poétique baudelairien est constamment éveillé et trouve spontanément ses objets. Ces figures ainsi trouvées gagnent souvent d'emblée un caractère fort emblématique ou allégorique personnel pour le poète. C'est ainsi que naît normalement la poésie sur Paris de Baudelaire, ou le Paris de Baudelaire comme un « théâtre de l'allégorie », les critiques le disent souvent. Finalement, il est très compréhensible que les textes s'ouvrent ainsi, par une présentation générale de leur décor dès leur première strophe.

À ce compte, on peut imaginer que jeter un regard sur ce *lieu,* à savoir prendre conscience de ce qui est habituellement conçu seulement comme décor*,* pour le poète ou son sujet poétique, a dû être, au préalable, le résultat d'une nécessité, d'une volonté ou d'une intention assez inhabituelle, voire exceptionnelle. Face à telle ou telle figure urbaine qui « raccroche le passant »[46] dans un coin de la rue, l'action de les regarder pourrait donc être définie plutôt comme une sorte de *réaction* à une interpellation ; en revanche, regarder un lieu, un espace où notre vie se déroule tout régulièrement selon nos habitudes, constituera une « *action* », un engagement de notre initiative, tout comme on le lit dans ces vers :

> … je suis monté sur la montagne
> D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur[47],

À présent donc, s'agissant de ce niveau matériel où le poète veut se mettre en relation avec sa ville dans « Le Crépuscule du soir », et à l'instar de ce qui est dit dans les vers qu'on vient de citer (ceux du projet d'« Épilogue » pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*), on peut aussi penser à un niveau plus élevé, dépassant même celui de la mansarde, comme le sommet d'une montagne. On est donc revenu, avec cet « Épilogue », à la comparaison que nous faisions de notre poème à une description *panoramique* de la ville. Ainsi, notre constat de l'exceptionnalité du choix de l'objet dans « Le Crépuscule du soir » en vers (et dans son poème-frère) chez Baudelaire rejoint notre affirmation quant à l'« œil » du poète : la situation de sa perspective est située à une altitude physique exceptionnelle. Finalement, si l'on voulait qualifier ce que

passant ! / Les mystères partout coulent comme des sèves / Dans les canaux étroits du colosse puissant. » (« Les Sept Vieillards », *OC* I, p. 87).

[46] « Les Sept Vieillards », *ibid.*

[47] *OC* I p. 191.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

serait dès lors la signification de cette position exceptionnelle du poète, on pourrait dire que c'est, en fait, là où l'on peut supposer qu'est gagnée la perspective la plus dégagée et la plus intense vis-à-vis de son objet, là où l'on peut circuler d'en haut, et ainsi comme englober effectivement la ville en une seule entité. Le grand avantage de pareille situation est de nous permettre de promener librement nos regards sur tous les coins de la ville sans craindre son flux extérieur, ni aucun heurt ou choc venant d'une rencontre inattendue. Dès lors, c'est ce détachement physique, cette situation solitaire du poète, qui apparaît offrir au mieux cet espace urbain à son imagination la plus active, nourrissant sa méditation la plus réflexive.

1.1.3. Un panorama discontinu et concret

Il s'agit donc d'une perspective spontanément panoramique, vu son niveau supérieur à tous points de vue sur l'ensemble de la ville, ce qui ne va pas sans soulever la question de son caractère plus ou moins exagéré, voire fictif. Il faut voir dans cette perspective l'intention délibérée et inhabituelle du sujet de voir, de saisir ce qui échappe d'ordinaire à la perception quotidienne, une intention déclarée dans les vers de l'« Épilogue » par l'ascension de la montagne par le *je*.

Or, qu'une telle intention constitue un cas exceptionnel chez Baudelaire, nous insistons sur cela de nouveau. À un tel point de vue panoramique, on dispose certes de cette liberté souveraine que tente d'imiter plus ou moins, dans l'ordre du quotidien, la mansarde de Baudelaire ; cependant, Baudelaire n'a vraiment pas de prédilection pour ce genre de vue : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, […] donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? » dit-il une fois dans sa correspondance à Armand Fraisse, en qui il voit bien un confident fiable de sa réflexion esthétique[48]. D'ailleurs, la vue panoramique sur la ville n'était pas du tout une nouvelle chose ; au contraire, elle a été traditionnellement recherchée par les poètes comme par les prosateurs. Il s'agit en effet d'à peu près le seul point de vue véritablement transcendant qu'on puisse imaginer trouver dans la ville : grâce à la distance à laquelle il se tient, il rend capable d'une

[48] *CPl* I, p. 676.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

réflexion ou même d'une méditation spirituelle sur cet espace urbain, espace plus humain qu'aucun autre au monde.

Si ce point de vue, qui hausse hors du commun et implique en soi une certaine ambition de noblesse, et peut-être même éventuellement un mépris hautain, n'est employé qu'exceptionnellement par quelqu'un d'aussi enfoncé dans son monde quotidien que l'est Baudelaire, malgré son orgueil de dandy, on voit bien qu'il a été depuis longtemps favorisé par d'autres penseurs de la ville, moralistes ou poètes. Pour ne parler que de la tradition du romantisme français, selon Pierre Citron, les exemples en sont plus qu'abondants : des plus grands poètes de la première génération du mouvement, comme Vigny et Hugo, jusqu'à ceux de la même couvée que Baudelaire, comme Banville, en passant par le dédicataire des *Fleurs du Mal,* Théophile Gautier, ou encore Alphonse Esquiros[49]. Cette « vue d'ensemble sur le panorama parisien » est un thème courant, écrit-il[50]. Et il est normal que cette vue présuppose précisément ce mouvement de montée extrême, au-dessus de la capitale :

> — Prends ma main, Voyageur, et montons sur la Tour. — (Vigny, « Paris »)[51]

> Un jour que de Paris j'avais atteint la cime ; (…) (Esquiros, « Liberté de la presse »)[52]

À une telle hauteur, la description concrète de la vue ainsi obtenue, « panoramique », qui revendique la totalité de l'objet, ne procède guère autrement, plus ou moins, que par une « évocation par accumulation » de ses composants. Cela devient souvent une véritable énumération, une quasi-liste des édifices, des monuments, des lieux de la ville, qui sont alors supposés visibles, comme on le lit, par exemple, chez Vigny :

> Des ombres de palais, de dômes et d'aiguilles,
> De tours et de donjons, de clochers, de bastilles,
> De châteaux forts, de kiosks et d'aigus minarets ;

[49] Ce dernier écrivain est certes d'un rang moins éminent que les autres cités, mais il fut l'un des premières relations littéraires de Baudelaire.

[50] Pierre Citron, *op. cit.,* t. II, p. 351-352. Finalement, le chercheur conclue : « Dans l'*Épilogue* [des *Fleurs du Mal* de 1861]*,* la vue d'ensemble sur le panorama parisien, que J. Prévost fait remonter à Gautier, peut être rattachée à vingt autres textes ». Pour l'observation de Prévost, voir *infra,* p. 51.

[51] Alfred de Vigny, *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées,* préface de Marcel Arland, édition établie par André Jarry, troisième édition revue, Gallimard, 1973, p. 138.

[52] Alphonse Esquiros, « Liberté de la presse », cité dans Pierre Citron, *op.cit.,* t. II, p. 352.

Des formes de remparts, de jardins, de forêts,

De spirales, d'arceaux, de parcs, de colonnades,

D'obélisques, de ponts de portes et d'arcades, :

Tout fourmille et grandit, se cramponne en montant,

Se courbe, se replie, ou se creuse ou s'étend[53].

De ces vers ne diffère pas trop ce que montre un fragment de cette « ode à Paris vu du haut de Montmartre » de Baudelaire, en ce que tous les deux constituent, à première vue, des listes de ce qui se détache vu de haut. Il y a seulement cette différence que celle de Baudelaire ne comprend pas que des données géographiques, ni que des choses visibles, mais confond en elle idées, matériaux, sentiments, œuvres d'arts, choses naturelles, etc. Baudelaire en fait une liste de données de *toi*, la ville qu'il tutoie, car dans ces longues énumérations chaque terme s'enchaîne à un adjectif possessif : « tes », « ton » ou « ta ». La ville de Paris y est évoquée comme l'interlocutrice chérie et haïe du poète :

> Tes bombes, tes poignards, tes victoires, tes fêtes, / Tes faubourgs mélancoliques, / Tes hôtels garnis, / Tes jardins pleins de soupirs et d'intrigues, / Tes temples vomissant la prière en musique, / Tes désespoirs d'enfant, tes jeux de vieille folle, / Tes découragements, // Et tes feux d'artifice, éruptions de joie, / Qui font rire le Ciel, muet et ténébreux. // […] // Tes principes sauvés et tes lois conspuées, / Tes monuments hautains où s'accrochent les brumes, / Tes dômes de métal qu'enflamme le soleil, / Tes reines de Théâtre aux voix enchanteresses, / Tes tocsins, tes canons, orchestre assourdissant, / […] / Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or[54].

C'est peut-être par là qu'on peut entrevoir l'ambition que Baudelaire avait mise dans ce panorama inachevé, qu'il souhaitait d'un type assurément inhabituel, très grand, et à partir de là qu'on peut vaguement mesurer les dimensions de son véritable objet ici : faire le bilan de toute son expérience poétique parisienne. Ce n'était pas le cas de ses vers du « Crépuscule » — au moins, de celui du soir.

Il est vrai que la poésie romantique n'a guère puisé, ni estimé, le paysage urbain, et on peut même dire qu'elle l'a dédaigné, contrairement au paysage champêtre. Celui-ci était apte à

[53] Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 139.
[54] *OC* I, p. 192.

répondre dignement à l'idée que les romantiques se faisaient du lyrisme poétique. Cette combinaison même des mots *paysage* et *urbain* pouvait à vrai dire leur paraître bien paradoxale, à considérer l'acception traditionnelle du premier terme[55]. Néanmoins, lorsque ces auteurs l'ont tentée, et peut-être y compris ce Baudelaire des projets d'« Épilogue », leurs représentations panoramiques de Paris se sont toujours efforcées d'en faire, pour ainsi dire, un véritable *paesaggio*[56], dans la mesure où ils y organisaient les différents aspects urbains de façon *synthétique*. Ils veulent, à peu près dans tous les cas, semble-t-il, saisir la ville « d'une seule coulée », comme l'a indiqué Pierre Citron :

> Comme tant de ses prédécesseurs romantiques, [Baudelaire] veut, soit par des images qui éclairent les différents angles de la ville, soit par des énumérations qui en résument les aspects essentiels, *en cerner l'ensemble, la saisir d'une seule coulée*, en un seul poème qui soit *la synthèse de Paris*. Bien des romantiques avaient eu cette ambition, mais en vain. Baudelaire fait deux tentatives en ce sens, dans les deux *Épilogues* à la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et au *Spleen de Paris*[57].

Pierre Citron voit dans cette ambition romantique d'un texte réalisant par le verbe la « synthèse de Paris », essentiellement des tentatives d'« appréhender en bloc l'insaisissable et multiple réalité du Paris *objectif* » — projet assurément trop idéal, d'où ce jugement qu'ils eurent cette ambition « en vain », selon le critique —, ambition due à leur intérêt pour cette énorme et flagrante réalité extérieure. Mais, s'il nous est permis de préciser, en modifiant un peu la perspective, quel est le sens de cette « synthèse » pour les romantiques : la « synthèse de Paris », pour eux avait, dès le début, et conformément à leur programme poétique général, moins affaire à une représentation objective qu'à une sorte de *topographie lyrique* de la grande ville ; et lyrique, elle l'était le plus souvent d'une façon négative, parce que les romantiques prenaient la

[55] Historiquement, le sens du mot *paysage* tend à être réservé à celui de la campagne. Françoise Chenet-Faugeras, dans son article « L'invention du paysage urbain », signale l'article "PAISAGE" dans le *Dictionnaire universel* de Furetière de 1690 : « Les bois, les collines et les rivières sont de beaux païsages. » Aussi bien, dans l'article de l'Encyclopédie rédigé par le chevalier de Jaucourt, celui-ci le définit comme « genre de peinture qui représente les campagnes et les objets qui s'y rencontrent. » (Remarque de Chenet-Faugeras : « Jaucourt est en conformité avec l'origine du mot qui a d'abord désigné une peinture avant de désigner, par métonymie, le lieu représenté. ») (Françoise Chenet-Faugeras, *Romantisme*, n° 83, 1994, p. 27 ; p. 35, n. 3.) ; voir aussi l'introduction de Michel Collot à son étude *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours* (José Corti, 2005).

[56] Christophe Imbert et Philippe Maupeu indiquent que le *paesaggio* s'établit comme genre aux Trecento et Quattrocento en Italie, et qu'alors il « s'organise dans le regard en une unité organique » (Christophe Imbert et Philippe Maupeu (dir.), *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré,* Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 9, 11).

[57] Pierre Citron, *op. cit.,* t. II, p. 341. C'est nous qui soulignons. Ce que Pierre Citron indique ici par « deux tentatives » et « deux Épilogues » renvoie, en fait, aux deux fragments conçus pour un épilogue aux *Fleurs du Mal* de 1861.

ville, à plus forte raison la grande ville, comme contrepoint du *locus amoenus*. Et pour ce faire, finalement, les différents éléments de la ville devaient tout d'abord être saisis, puis arrangés, « dans le regard en une unité organique »[58]. Leur énumération ou accumulation se faisait mais orientée par un mouvement d'homogénéisation, chaque partie y était évoquée, l'une après l'autre, en un rythme plus ou moins régulier mais qui devait être proprement lyrique. Enfin, les parties ainsi évoquées pouvaient accéder, en leur ensemble, à une plus haute dimension métaphorique, et à un sens mythique : par exemple, dans le « Paris » de Vigny, cité plus haut, la ville s'est résumée et transfigurée sans cesse : c'est « une Roue », « la Fournaise », « un Temple », etc. Un autre exemple en est le poème aussi intitulé « Paris » de Théophile Gautier : Paris y est « [i]ncroyable chaos, / Babel des nations, mer qui bout sans repos »[59].

Intéressons-nous à ce « Paris » de Gautier. Il montre en effet, sans doute, dans sa description de la ville, un échantillon plus développé que celui de Vigny, tout au moins du point de vue de l'organisation plastique du tableau, en dépassant largement la simple liste. Le poème commence par dépeindre quelques paysages « purs », ceux du « clair firmament », de la haute montagne et de la petite campagne. Cela constitue la première moitié du texte, évoquant les visions que le poète aime et désire. Son « âme » y cherche sans cesse à prendre « son vol », vers « un plus large horizon ». Mais ensuite, dans le contraste douloureux que constitue la deuxième moitié du texte, vient le paysage de la capitale, que nous reproduisons ci-dessous :

> […] — mais la ville aux cent bruits
> Où de brouillards noyés, les jours semblent des nuits,
> Où parmi les toits bleus s'enchevêtre et se cogne
> Un soleil terne et mort comme l'œil d'un ivrogne,
> — Des tuyaux hérissant le faîte des maisons
> Que bat la pluie à flots dans toutes les saisons,
> Une fumée ardente et de couleur de rouille
> Traînant ses longs anneaux sur le ciel qu'elle souille,
> Les murs repeints à neuf, ou noircis par le temps,
> Jaunes, rouges et verts, semblables aux tartans
> Des montagnards d'Ecosse, et les vieilles églises

[58] Voir la note 56, page précédente.
[59] Théophile Gautier, *op. cit.,* p. 191.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Et leurs longs arcs-boutants inclinés de façon
Qu'on croirait à les voir des côtes de poisson ;
— Puis le peuple grouillant, qui se heurte et se rue,
Fashionables musqués, gueux à mine incongrue,
Grisettes au pied leste, au sourire agaçant,
Beaux tilburys dorés comme l'éclair passant,
Charrettes, tombereaux, ouvrant avec leurs roues,
Comme des nefs dans l'onde, un sillon dans les boues ;
— De l'or et de la fange. — Incroyable chaos,
Babel des nations, — mer qui bout sans repos,
Chaudière de damnés, cuve immense où fermente,
Vendange de la mort, une foule écumante,
Haillons troués à jour comme un crible, où le vent
Glisse, apportant la fièvre et le trépas souvent,
— Brocards d'or et d'argent roides de pierreries,
Des yeux cernés et bleus, des figures flétries,
Du pain dur que l'on mange à la sueur du front,
Oisifs de leurs deux mains frappant leur ventre rond ;
Perpétuel contraste, éternelle antithèse,
Paris, la bonne ville, ou plutôt la mauvaise,
Longs grincements de dents et beaux concerts. Voilà !
— Cependant moi, poète et peintre, je vis là[60].

Il s'agit là de ce que Jean Prévost a qualifié de « la première description d'ensemble de la capitale moderne »[61] . Sans doute, concernant cette qualification, vaut-il mieux entendre l'accent du critique comme portant moins sur *la première* que sur les mots *description* et *moderne*. Le « Paris » de Vigny fut écrit la même année que celui de Gautier, en 1831, et donc il est seulement l'un des premiers panoramas de Paris du siècle. Certes, plus tard Pierre Citron a jugé que Jean Prévost avait « exa[géré] le côté industriel » du paysage parisien peint par

[60] *Ibid.,* p. 100-101.
[61] Jean Prévost, *Baudelaire : essai sur la création et l'inspiration poétique*, Mercure de France, 1964, p. 49.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Gautier[62] ; pourtant, il reste vrai que dans le Paris de Gautier les apparences extérieures de la capitale de l'époque, qui s'industrialise toujours plus sous le règne du capitalisme, et qui étale chaque jour davantage, sans pudeur, toute sa laideur vile et basse, ces apparences sont dépeintes avec beaucoup plus de détail, et sans pitié ni rémission, pour ainsi dire.

C'est bien pourquoi on n'y trouve plus ni la majesté ni l'autorité que garde ce « centre de la France » de Vigny. En revanche, de cette ville, Gautier fait un tableau aux contours bien nets, d'une façon qui est plus fidèle au sens que nous donnons au terme de description. Mais ne serait-ce pas aussi dû au fait que, en montrant ce paysage urbain poétique, le poète jouait avant tout sur le principe du contraste, beauté-noblesse/laideur-bassesse, avec la chute finale. C'est-à-dire que Gautier avait déjà décrit, dans la partie antérieure du poème, des paysages « authentiques », des tableaux idéaux qui lui plaisaient et plaisent au lecteur. Pourtant, « Sans se mêler à la foule ni sympathiser avec elle, dit Jean Prévost, Gautier déjà subit l'attrait mélancolique et fort de la grande ville ; il sait plaindre la multitude dont il s'écarte[.] »[63] Dès le premier vers, le poète a bien prévenu de l'aspiration de son « âme », qui se sentait captive, et « dans [son] corps en prison » ; il annonçait déjà ce que serait son désaccord avec ce *locus terribilis* qu'est la ville : un rapport tout d'opposition, à jamais irréductible. Donc la ville y est saisie de façon bien hardie, mais le *moi* qui « vi[t] là », celui du « poète et peintre » ne peut se garder d'être néanmoins saisi esthétiquement par elle. Sans lui faire perdre la dignité de son « âme », ce fait paradoxal d'« y vivre » alors qu'elle lui répugne tant lui rappelle seulement son destin d'exilé, avec cette beauté si évidente de la nostalgie, tragique, du romantique.

Ainsi, dans la ville, surtout dans la grande ville, le poète romantique « normal » avait peu de chance de trouver un espace qui aurait pu être digne de la projection directe de son *moi lyrique*, digne d'un pareil « investissement subjectif » [64]. Mais rien ne l'empêchait toutefois, à condition de garder un recul suffisant, de maintenir les distances, de poursuivre son défi, d'y chercher à satisfaire son goût du mystère et d'y ressaisir son moi (horrifié), en allant à l'envers des sentiments spontanément inspirés par les images désolantes et confuses de la ville. Alors situé à une position moralement fort élevée, isolé donc de ses congénères, il peut avoir au moins l'occasion d'un regret, et d'une prise de conscience de la malédiction de ce lieu, qu'il manifeste

[62] Pierre Citron, *op. cit.,* t. II, p. 344, n. 2.

[63] Jean Prévost, *op. cit.,* p. 49.

[64] « Avec le romantisme, le paysage est devenu un genre pictural majeur, qui inspire aussi très largement les écrivains et les musiciens, parce qu'il permet à l'artiste d'exprimer à travers une image du monde ses sentiments les plus intimes et ses émotions face au cosmos. » (Michel Collot, *op. cit.,* p. 65.)

dans l'horreur peinte de son paysage. Il s'en sentira même un peu racheté, sinon il y aura trouvé au moins matière à s'enorgueillir, à dénoncer tel un prophète.

Or il est difficile de repérer un tel sentiment et un tel mouvement dans les panoramas crépusculaires urbains de Baudelaire. Il s'agit pourtant bien là aussi pour Baudelaire de dresser, après tout, une image de la totalité de sa ville, et cependant les divers aspects de la ville n'y sont pas évoqués successivement pour être recueillis dans une image synthétique homogène, d'une seule coulée. Son discours poétique, tout au long de l'énumération des éléments composant son paysage, n'a guère pour propos de parler de ce que deviendra la ville, au terme de sa description. Là où d'autres rappelaient sans relâche ce qu'avait représenté Paris, le sens qu'il prenait pour l'auteur lui-même ou pour le reste du monde, Baudelaire, lui, ne veut pas convoquer concrètement cette ville singulière-là d'un coup en son entier, ni en usant du nom commun de *ville,* ni, encore moins en mentionnant son nom propre. Il est vrai que dans la partie conclusive du « Crépuscule du matin », l'image ultime du « sombre Paris » apparaît[65] ; et qu'on pourrait peut-être penser qu'à cette conclusion des quatre derniers vers du « Crépuscule du matin » se trouve subordonné aussi « Le Crépuscule du soir », dans la mesure où l'on suppose pour chacun de ces deux « Crépuscule(s) » sa dépendance vis-à-vis de l'autre ; ou encore d'une autre façon, puisque ce sont là aussi les vers conclusifs de la section « Tableaux parisiens ». Mais de telles considérations n'entraient évidemment pas dans l'intention de Baudelaire quant à ce diptyque durant sa composition, puisque, lors de leur première publication, dans la *Semaine théâtrale* (1852), Baudelaire les donna d'abord comme « le matin » suivi par « le soir »[66]. Bien plus, quant au rapport qu'il y a entre cette image finale personnifiée de Paris et tout le reste des éléments urbains évoqués jusque-là dans le(s) poème(s), bien loin d'y trouver un rapport d'inclusion, qui indiquerait finalement une synthèse naturelle, au sens propre du terme, on doit plutôt constater qu'une certaine violence est impliquée par cette dernière image allégorique.

Le mouvement intérieur au paysage de la grande ville du « Crépuscule du soir » procède plutôt par voie analytique, et de façon à séparer et à faire contraster les éléments situés dans cet espace. On voit d'abord que les premiers vers du poème semblent vouloir suggérer, sous un ciel fermé qui ressemble à « une grande alcôve », une image d'ensemble de cette totalité urbaine sur la terre, où « l'homme impatient », enfermé, « se change en bête fauve » dans sa cage. Mais aussitôt après, cette image générale commence à se décomposer, tout d'abord en trois petits

[65] « L'aurore grelottante en robe rose et verte / S'avançait lentement sur la Seine déserte, / Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils, vieillard laborieux. » (V. 25-28, *OC* I, p. 104.)

[66] De surcroît, il faudrait rappeler aussi que c'est dans ces deux parutions pré-originales que les textes sont présentés comme étant vraiment une pièce en deux parties sous un titre unique « Les Deux Crépuscules ».

tableaux : celui du repos à la maison, celui des rues et celui de l'hôpital ; puis ces tableaux vont être encore fragmentés eux-mêmes en de plus petites scènes, de la vie ou de lieux (par exemple, pour le tableau des rues : la prostitution, les cuisines, les théâtres et les orchestres, les tables d'hôtes). En outre, le premier tableau qui suit immédiatement l'image de l'homme se transformant en bête fauve livre un bon côté, tranquille, de la ville, qui ne correspond pas à ce qui vient juste d'être dit sur le soir complice du crime ; au contraire, même : ce sont les images de ces « esprits » douloureux que le sommeil va apaiser, de ces travailleurs intellectuels ou manuels qui se hâtent, épuisés, vers un repos bien mérité. Baudelaire vise un effet de contraste cruel : son « cependant » enchaîne d'autant plus brutalement des images proprement bestiales du spectacle urbain ; et pour finir, le tableau de l'hôpital oppose une ultime scène de souffrance, qui succède à ces tableaux précédents des plaisirs malsains. À ce dernier moment, ce « gouffre commun » semble bien pouvoir suggérer la destinée commune de toute la ville, quoique ce ne soit pas vraiment une synthèse, mais plutôt le surgissement d'une certaine violence, qui vient frapper celui qui jusque-là aurait pu sembler n'être que spectateur : il est embarqué vers cette mort des misérables.

Dès lors, on peut y discerner le trait inhérent à ce qu'on appelle « paysage allégorique », qui, tout comme « paysage urbain », implique un paradoxe d'expression. Fondé sur le modèle de l'allégorie médiévale, celui qu'on trouve par exemple dans le *Roman de la Rose,* la notion de paysage allégorique pose un problème d'anachronisme (parce que le mot *paysage* n'est établi qu'au seizième siècle) assez important, selon l'explication de Christophe Imbert et Philippe Maupeu dans leur introduction à *Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré* : « Existe-t-il à proprement parler un paysage du *Roman de la* Rose ? Une adjonction et une succession de *lieux* fait-elle un paysage ? » demandent-ils[67]. Le paysage idéalisé, né à la Renaissance, lié au paysage symbolique que favorisera le romantisme, signifiait alors une rupture avec le paysage symbolique médiéval qu'est le paysage allégorique. Là où le « paysage » tend à la fluidité naturelle de la représentation, l'« allégorie » procède par pétrification, et par conséquent un paysage allégorique peut se définir surtout comme une « topographie discontinue », ou bien comme la présentation d'« une succession d'éléments

[67] Christophe Imbert et Philippe Maupeu (dir.), *op. cit.,* p. 9.

discrets ». On y mesure le pouvoir d'analyse de l'allégorie : ce « paysage » décompose l'espace en une série de lieux, contenant de la figure[68].

Et en effet, le paysage du « Crépuscule du soir » est bien doté de figures allégoriques : allégories qui autrefois étaient explicites, marquées graphiquement, ou grammaticalement. Les variantes des textes pré-originaux du poème témoignent d'une surabondance dans l'emploi des majuscules initiales. On a identifié, au plus, seize allégories grammaticales, en dehors de celle d'une variante au titre (« la Ville »)[69] : « le Soir », « les Esprits », « des Démons », « le Vent », « la Prostitution », « la Cité », « un Ver », « l'Homme », « les Théâtres », « le Jeu », « mon Âme », « la sombre Nuit », « l'Hôpital », « le Gouffre », « une Âme aimée », « la Plupart »[70]. Dans ces conditions, rien qu'à voir combien la marque graphique traditionnelle de la figure de l'allégorie parsemait son écrit, alors que l'allégorie était en général une figure dédaignée chez les romantiques, Baudelaire devait avoir une claire conscience de faire un panorama différent, voire opposé à celui des romantiques. Pourtant, à partir de 1857, à savoir au moment de la première parution des *Fleurs du Mal,* Baudelaire ne garde plus que trois de ces majuscules : « la Prostitution », « l'Homme » et « la sombre Nuit ». Néanmoins, la qualité de l'allégorie potentielle du paysage, autrement dit l'allégorisme sous-jacent du texte, n'en sort pas diminuée. Au contraire, d'un certain point de vue cette qualité en est même accrue, parce que désormais elle ne dépend plus seulement de la majuscule, mais aussi, et surtout, de la narrativité propre au texte, qui s'appuie en grande partie sur le procédé de la personnification, donc est plus discrète. D'ores et déjà, on peut dire que toutes les figures apparaissant dans le texte, avec minuscule ou avec majuscule, choses comme êtres, sont susceptibles d'être éventuellement considérées comme allégoriques[71]. Finalement, ce sont ces figures allégoriques, dispersées « ça et là » dans la grande ville, qui orientent et dirigent cette *transversalité* des images urbaines.

Somme toute, alors qu'on ne saurait nier la possibilité de voir une « structure » qui régirait la présentation d'un ensemble intérieur à ce tableau[72], la description panoramique du « Crépuscule du soir » ne semble toutefois pas avoir pour objectif de produire des « sensations liées » entre divers éléments. C'est en ce sens, d'abord que ce panorama baudelairien se distingue des autres panoramas romantiques de Paris. Parce qu'en conséquence, ses éléments

[68] *Ibid.,* p. 9-21.
[69] Variante dans les « Douze poèmes ».
[70] *OC* I, pp. 1025-1027 ; *CPl* I, pp. 248-249.
[71] Nous allons faire une analyse plus en détail de ce point dans le chapitre III.
[72] Tout au contraire, nous allons voir aussitôt (chapitre 1.1.5.) qu'il est bien possible d'en dégager une structure.

ne peuvent accueillir là, du fait qu'ils ne se succèdent pas l'un à l'autre en *un* tout organique (ne serait-ce que sous la forme d'un « chaos »), *une* dimension condensée et métaphorique.

Baudelaire ne s'intéresse pas au projet de faire entrer immédiatement son paysage urbain crépusculaire, grâce à une lecture homogène et symbolique de la ville, dans un ordre transcendant ; et il ne le fait pas non plus, pour les éléments respectifs du paysage. Autrement dit, le texte de Baudelaire n'ajoute pas directement à chacune de ses images concrètes une dimension métaphorique ou morale qui ferait dépasser à cette image son état particulier et matériel. En cela, ce paysage se distingue aussi des paysages allégoriques traditionnels où l'on voit, par exemple, des « montagnes de l'Orgueil », des « vallées de la Curiosité », ou encore des « champs de la Licence », etc. Les images du « Crépuscule du soir », strictement, ne sont fidèles qu'au sensible.

Il s'agit là, en effet, d'une topographie sensible et matérielle, saisie selon les activités et l'état des citadins (les lieux représentent aussi ces activités ou états spécifiques), allégorisés au moyen de la personnification, mais ne renvoyant nullement en soi à un quelconque plan transcendant. Toutes les comparaisons et métaphores du poème produisent toujours des images concrètes. Par exemple, dans la partie de l'ouverture du panorama : le « soir charmant » — l'« ami du criminel » — le « complice » qui vient « à pas de loup » ; le « ciel » — une « alcôve » ; l' « homme » — la « bête fauve ». Aussi bien, les enchaînements de métaphores qui se trouvent dans la partie centrale du texte, comme celle de la prostitution (avec majuscule) — les fourmis — l'ennemi — le ver ; ou celle de la cité — l'homme (avec majuscule) ; ou celle d'ouvrir des issues — de se frayer un chemin — de tenter une embuscade, d'attaquer par surprise ; ou encore l'agitation d'un corps (remuer) — le vol (dérober), restent proches des êtres et actions concrets. Dès lors, ces métaphores constituent, toujours sur le même plan terrestre, une sorte de réseau de correspondances horizontales. D'ailleurs, parmi tous les éléments présentés dans ce paysage, une seule substance ressortit à un champ lexical spirituel : « démons ». Et il est à remarquer que ces « démons » perdent toute mysticité, comparés comme ils le sont à des « gens d'affaire », et décrits comme « cognant en volant » aux volets. Tout ceci manifestement montre un mouvement inverse à toute spiritualisation ou moralisation, montre que le poète cherche l'expressivité du grotesque vis-à-vis de son objet, qui le dégoûte plus encore qu'il ne le condamne.

1.1.4. Des images banales

C'est donc moins à un *paesaggio* urbain au sens strict du terme que nous sommes confrontée qu'à une sorte de carte picturale de la grande ville, où sont mis en scènes, pour leur dimension figurative, certains faits choisis privilégiés par l'auteur — personnages, activités, lieux. À cet égard, l'angle cette description peut faire songer à ce qu'on appelle la perspective « à vue d'oiseau », conçue par ceux qui dès le XVIIIe siècle pensaient à des projets d'aménagement de Paris, tel Charles de Wailly[73]. L'*Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot et d'Alembert la définit ainsi :

> Perspective à vue d'oiseau, est la représentation que l'on fait d'un objet en supposant l'œil fort élevé au-dessus du plan où cet objet est représenté, ensorte que l'œil en apperçoive *un très-grand nombre de dimensions à-la-fois*: par exemple, le plan d'une ville avec ses rues & ses maisons, est un plan à vûe d'oiseau; tel est le plan en grand de Paris qui a été fait il y a quelques années par ordre de la ville[74].

La vertu première et essentielle de cette perspective se trouve donc en ce qu'elle peut réunir « un très grand nombre de dimensions à la fois » : situer fictivement l'œil à grande hauteur a pour but moins de gagner une vue élargie par la distance afin de la transformer ensuite plus subjectivement, donc de renouveler notre connaissance du monde habituel, que de donner prétexte à rassembler et à structurer des connaissances que nous possédons déjà ; son enjeu se trouve dans l'*illustration* de ces connaissances.

En effet, Baudelaire n'aurait en fait nullement eu besoin, pour obtenir la vue qu'il présente dans son poème sur sa ville, pour pouvoir décrire tout ce qu'il y met, de se donner réellement la peine de grimper jusqu'au sommet de la montagne (Montmartre ou Belleville) ; tous les éléments qui apparaissent dans ce texte lui sont déjà bien connus, et depuis longtemps, que ce

[73] Sur ce sujet de l'aménagement de Paris par rapport à l'attitude des écrivains de l'époque, voir Michel Delon, dans « Piétons de Paris », sa préface générale à Louis Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne, *Paris le jour, Paris la nuit,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquin, 1990, p. IV-VII.

[74] *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers,* par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par Mr. ***, t. XII, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, p. 436. C'est nous qui soulignons.

soit de par sa propre expérience de la ville, moyennant sa « vie libre à Paris », ou de par son expérience littéraire.

L'expérience littéraire, d'abord. Pierre Citron écrit :

> À peu près tous les aspects de Paris ayant été évoqués avant Baudelaire, on cherchera en vain son originalité dans le choix de la plupart de ses thèmes parisiens. Partout, on l'a vu, chez les romantiques qui ont chanté Paris, se trouvent la pluie, la brume, la boue, les pavés, le bruit, les cloches, la nuit, le gaz et les réverbères, le jeu, la prostitution, les mansardes, les faubourgs. Là encore, les sources présumées s'évanouissent en se multipliant : l'on n'est plus en présence que de lieux communs[75].

Et cette observation faite par Pierre Citron, nul autre poème de Baudelaire ne pourrait mieux l'illustrer que « Le Crépuscule du soir ». Que même les détails de la ville dans ce poème n'échappent pas vraiment aux stéréotypes romantiques, Robert Vivier l'a bien montré, lorsqu'il parlait du procédé de « description générale » chez Baudelaire, dont les deux « Crépuscule(s) » lui paraissent comme les pièces les plus exemplaires. Ainsi Robert Vivier cite ce passage de *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin[76] :

> Et quand venait le soir, je me réjouissais, je sortais seul et à la porte des théâtres je voyais des malheureux s'arracher une place pour applaudir un empoisonneur ou un diable, un parricide ou un lépreux… Puis j'avançais sur le boulevard, et j'observais dans ses moindres phases la prostitution parisienne… Levez la tête ; tout ce débat d'où vient-il ?... il sort des maisons de jeu et de débauche. Tout en haut de cette tour, un homme fabrique de la fausse monnaie…

Ce passage, commente Robert Vivier, « préfigure » bien le tableau esquissé dans « Le Crépuscule du soir » ; et cela, bien que son auteur, Jules Janin, ait été très tôt pour Baudelaire l'objet d'un dédain tranchant, voire d'un « éreintage absolu »[77], tant il ne s'agit ici vraiment que de lieux communs de l'époque contemporaine.

En fait, déjà dès la fin du siècle précédent, donc à l'époque où cette « vue d'oiseau » parisienne utile aux architectes et administrateurs de la capitale est définie, Louis Sébastien

[75] Pierre Citron, *op. cit.,* t. II, p. 351-352.
[76] Robert Vivier, *L'Originalité de Baudelaire,* nouveau tirage revu par l'auteur de la réimpression en 1952, avec une note, de l'édition de 1927, Bruxelles, Palais des Académies, 1965, p. 124-126.
[77] *OC* II, p. 50.

Mercier donne, dans son *Tableau de Paris,* dans un chapitre intitulé « Les heures du jour », cette description :

> À sept heures le calme recommence : calme profond et presque universel. Tous les chevaux frappent en vain du pied le pavé. La ville est silencieuse, et le tumulte paraît enchaîné par une main invisible. C'est en même temps l'heure la plus dangereuse, vers le milieu de l'automne, parce que le guet n'est pas encore à son poste ; et plusieurs violences se sont commises à l'entrée de la nuit.
>
> Le jour tombe et tandis que les décorations de l'opéra sont en mouvement, la foule des manœuvres, des charpentiers, des tailleurs de pierre regagne en bandes épaisses les faubourgs qu'ils habitent. Le plâtre de leurs souliers blanchit le pavé, et on les reconnaît à leurs traces. Ils vont se coucher lorsque les marquises et les comtesses se mettent à leur toilette. À neuf heures du soir le bruit recommence : c'est le défilé des spectacles. Les maisons sont ébranlées par le roulis des voitures ; mais ce bruit est passager. Le beau monde fait de courtes visites en attendant le souper.
>
> C'est l'heure aussi où toutes les prostituées, la gorge découverte, la tête haute, le visage enluminé, l'œil aussi hardi que le bras, malgré la lumière des boutiques et des réverbères, vous poursuivent dans les boues en bas de soie et en souliers plats : leurs propos répondent à leurs gestes. On dit que l'incontinence sert à préserver la chasteté ; que ces femmes *vulgivagues* empêchent le viol ; que sans les filles de joie on se ferait moins de scrupule de séduire et d'enlever de jeunes innocentes. Il est vrai que le rapt et le viol sont devenus très rares. Quoi qu'il en soit, ce scandale incroyable pour la province se passe à la porte de l'honnête bourgeois qui a des filles spectatrices de cet étrange désordre. Il leur est impossible de ne pas voir et de ne pas entendre ce que ces femmes licencieuses se permettent de dire. Et que deviendra le traité du philosophe sur la pudeur ?
>
> À onze heures, nouveau silence. C'est l'heure où l'on achève de souper. C'est l'heure aussi où les cafés renvoient les oisifs, les désœuvrés et les rimailleurs dans leurs mansardes. Les filles publiques qui vaguaient n'osent plus se montrer que sur le bord de leurs allées, dans la crainte du guet, qui, à cette heure indue, les ramasse. C'est le terme usité[78].

Comme le titre du chapitre nous fait le deviner, l'auteur y donne ses descriptions des différents moments d'un jour de Paris, de vingt-quatre heures parisiennes (de sept heures du matin à six heures le lendemain matin). Or la description des heures du soir, ici, d'environ dix-neuf heures

[78] Louis Sébastien Mercier, *Tableau de Paris,* t. IV, nouvelle édition, corrigée et augmentée, 1782, p. 148-151.

jusqu'à vingt-trois heures, est faite plus longuement que celle des autres moments. Plusieurs points intéressants, si caractéristiques de ces heures très parisiennes, semblent présentés là pour devenir désormais classiques, stéréotypes et clichés ravivés sans cesse jusqu'à nos jours dans la représentation du paysage crépusculaire parisien. Le danger, les ouvriers, les loisirs, les prostituées du soir parisien, y paraissent successivement. On peut notamment y observer déjà, avec curiosité, la différence dans les emplois du temps nocturne de la classe ouvrière et de la classe privilégiée. C'est un aspect qui s'exacerbe au cours du siècle de Baudelaire, et un des aspects principaux évoqués dans son paysage crépusculaire.

Selon Simone Delattre, dans l'introduction à son étude sur les nuits de Paris au XIXe siècle : « [L]es nuits parisiennes abritent, en effet, une sourde subversion des normes de ponctualité et de régularité introduites par l'apparition, dans la vie du peuple parisien, d'un temps plus mécanisé. »[79] C'est en effet à cette époque que, grâce à « la capacité de l'homme à défier les rythmes naturels », capacité accrue considérablement avec l'éclairage artificiel, les ténèbres et le froid de la nuit sont surmontés. Enfin, le climat jadis sauvage a été apprivoisé suffisamment pour sortir s'amuser. Contrairement au temps diurne, temps « moderne » en tant que « pure quantité mesurable »[80] vouée tout entière aux occupations professionnelles et productives, la nuit représente de plus en plus « un temps dilaté » [81], un véritable temps libre et affranchi dont chacun, s'il en a les moyens, peut disposer à sa guise pour son plaisir, sans devoir le compter en minutes. Pendant que les ouvriers parisiens, n'ayant pas le choix, dorment pour recréer leur force de travail du lendemain, les autres, les bourgeois, plus aisés, peuvent s'adonner à leurs désirs pour « se récréer ». Ainsi, au seuil de ce temps nocturne, à l'heure du crépuscule, on peut assister dans les rues de la ville au croisement entre ceux qui rentrent, du travail, et ceux qui sortent, pour s'amuser ; c'est un spectacle animé qui est de plus en plus caractéristique de la grande ville moderne. Le spectacle de la ville du « Crépuscule du soir », tel une version réduite du tableau de Louis Sébastien Mercier, expose pareil contraste, mais il n'ajoute presque rien de nouveau sur le plan des détails à ce spectacle urbain crépusculaire.

[79] Simone Delattre, *Les Douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Albin Michel, 2003 (2000), p. 20.
[80] *Ibid.,* p. 21.
[81] *Ibid.,* p. 20.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

1.1.5. Typologie des images urbaines vespérales

Cette banalité des images suggèrerait-elle une insouciance du poète, vis-à-vis de l'image urbaine, à reproduire ainsi des clichés ? ou bien, puisqu'il s'agit d'un paysage allégorique, s'en dégagera-t-il finalement une autre image que l'image représentée ? Concernant la présentation de cette image bien « réaliste », mais banale de la ville, quelle pouvait bien être sa préoccupation majeure véritable ?

De la fin du XVIIIe siècle au début du XIXe, on assiste à un essor de la représentation panoramique de Paris. Visuelle ou textuelle, cette représentation a dû son développement avant tout à la croissance de la grande ville à la fois quantitative et qualitative, à la complexité des faits. Avec le développement de l'industrie et du capitalisme, Paris commence à cette époque à concentrer en elle la population à un tempo s'accélérant radicalement, et sans précédent. Face à ce phénomène les administrateurs, et certains philosophes contemporains, comme Voltaire, ressentent le besoin de procéder à certains changements urbains, à des projets d'« embellissement », le contraste entre vilains quartiers pauvres et beaux quartiers riches du centre de la ville sautant trop aux yeux. D'un autre côté, la rupture ontologique après la Révolution, l'abolition des normes hiérarchiques et l'émergence de la nouvelle idéologie égalitaire ont causé effectivement une « crise des représentations sociales » [82] quant à la capitale française qui, depuis l'âge classique du XVIIe siècle, bénéficiait d'un statut très privilégié dans toute la société française, voire européenne. Finalement, il en résulte toute cette « littérature panoramique » du XIXe siècle, ce que Valéry Stiénon décrit comme « un foisonnant ensemble hétérogène de textes, de traités et de productions iconiques qui participent à une forme de cartographie culturelle de la société française — parisienne surtout — en pleine mutation au XIXe siècle », et qui « recou[rent] tour à tour aux divers procédés du tableau, du portrait littéraire, de l'étude de mœurs, de la caricature, des "codes", des "arts" et des Physiologies »[83].

Ainsi, au XVIIIe siècle, la ville et la société parisiennes s'imposant, pour la première fois en tant que réalité matérielle et historique, comme objet de représentation, plans et dessins panoramiques des architectes et administrateurs se répandent ; coïncident avec cela l'apparition des premiers guides et manuels d'usage de la ville, dont un exemple connaît un succès notable et s'insère par la suite dans l'histoire des écrits sur la ville, surtout grâce à la formule de son

[82] Michel Condé, « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », *Romantisme,* n° 83, « La ville et son paysage », 1994, p. 50.

[83] Valérie Stiénon, *La Littérature des Physiologies : sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*, Classiques Garnier, 2012, p. 9.

titre comportant ces mots : « tableau de Paris ». Il s'agit de l'*État ou Tableau de la ville de Paris,* dont l'auteur est un certain Jèze, vers l'année 1760 [84]. On a alors affaire au commencement d'une histoire à laquelle peut participer aussi, par sa formule toute pareille, la deuxième section des *Fleurs du Mal* en 1861 : « tableaux parisiens ».

Or, quand on se réfère à ce premier « tableau parisien » de Jèze, on constate que ce début de la tradition, qui n'avait pas encore pris la tournure d'un projet plus vaste et même collectif, basé principalement sur la méthode de la *fragmentation* au cours du XIXe siècle (qu'on retrouve chez Louis Sébastien Mercier ou chez les « physiologistes »), avait d'abord voulu prendre d'emblée conscience de l'ensemble de la ville, et cela en saisissant, ou y suggérant, une *structure* qui aurait régi tout le dynamisme de son objet. « Jèze est le premier à forger le projet audacieux de faire prendre conscience de l'ensemble de la ville », dit Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes : Paris et son discours* [85]. Chabaud Gilles, dans son article « Images de la ville et pratiques du livre : le genre des guides de Paris (XVIIe-XVIIIe siècles) », montre que, à la différence des autres guides parisiens contemporains, qui se préoccupaient avant tout de leur exhaustivité (dont Louis Sébastien Mercier se gausse par allusion dans la préface à son *Tableau de Paris*), comme par exemple le *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs* de Hurtaut et Magny (1779), l'ouvrage de Jèze, lui, veut se faire vraiment une « Carte didactique », en étant « intellectuellement et typographiquement hiérarchisé et clairement structuré »[86]. Et en effet, « Le titre adopté de *tableau* exprime, selon Michel Delon, la volonté de rationaliser le grouillement parisien, d'y mettre "tout l'ordre, toute la méthode et toute l'exactitude" dont il est susceptible. » [87]

Finalement, ces premiers textes panoramiques en prose sur Paris, et à plus forte raison leurs illustrations contemporaines dessinées à vue d'oiseau, révèlent un point qui est, en un sens, partagé par les panoramas poétiques du romantisme : c'est ce souhait, voire ce désir, de *maîtriser,* et de contrôler, la totalité de son objet. Dès lors, ces littératures panoramiques doivent

[84] *Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville,* Paris, C. Herissant, 1759. Karlheinz Stierle, dans *La Capitale des signes : Paris et son discours*, le signale ainsi : « *État ou tableau de la ville de Paris, considérée relativement au nécessaire, à l'utile, à l'agréable et à l'administration*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris 1761 (la première édition a paru en 1757 sous le titre *État de Paris, contenant sa distribution par quartiers, ses gouvernements civil et militaire, l'État ecclésiastique, ses institutions pour les sciences et arts libéraux, la finance, le commerce, les manufactures, arts et métiers, voitures publiques, etc.*). » (Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001, p. 65-66.) Chabaud Gilles, dans « Images de la ville et pratiques du livre : le genre des guides de Paris (XVIIe-XVIIIe siècles) » présente le même ouvrage comme « un succès de librairie entre 1760 et 1765 sous le titre d'*État ou Tableau de la ville de Paris*, qui se serait notamment intitulé auparavant *Tableau de Paris pour l'année mille-sept-cent-cinquante-neuf* » (*Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 45 n° 2, avril-juin 1998, p. 324-329).

[85] Karlheinz Stierle, *op. cit.,* p. 65.

[86] Chabaud Gilles, art. cit., p. 323-329.

[87] Michel Delon, « Introduction. *Tableau de Paris* suivi de *le Nouveau Paris* », dans *op. cit.*, p. 7.

impliquer, paradoxalement, dans leurs représentations du réel un élément pour ainsi dire fabuleux : le hasard y est aboli[88]. Tout hasard, tout fait qui relève d'un ordre trop particulier et individuel, y est chassé au profit de la structure[89]. C'est ce qu'auraient en commun toutes les sortes de vues panoramiques urbaines, poétiques ou non poétiques, ne différant l'une de l'autre que par la nature de leur structure : certaines structures veulent être plus subjectives et lyriques, d'autres plus objectives et positives.

À présent, revenant au le Paris du « Crépuscule du soir » de Baudelaire, constatons qu'une structure (et même plusieurs) se laisse deviner aussi dans ce panorama. Présentant le mode de vie de ses habitants en le saisissant de façon géométrique, la ville du « Crépuscule du soir » se donne avant tout comme une topographie humaine. Ce qui jalonne cette topographie, ce qui fait repérer et qui classifie ses parties composantes, correspondrait ici assez bien à une catégorisation plutôt *sociologique* des citadins selon leur classe sociale et leur activité professionnelle : d'abord les gens de la classe travailleuse ou laborieuse, à l'intérieur de laquelle on distinguera encore les ouvriers manuels d'avec les travailleurs intellectuels (v. 5-10) ; ensuite, les bourgeois, travailleurs ou oisifs (v. 11-22) ; enfin, les gens marginalisés (v. 15-20[90] ; v. 23-28 ; v. 34-38). Ou bien, on peut y appliquer aussi bien une catégorisation moraliste. Le principe de contraste, saillant à la charnière du vers 12, autour de l'adverbe « cependant », l'indiquerait directement : il y aurait une division entre les gens honnêtes (v. 5-10), vertueux et travailleurs, qui construisent, et les gens immoraux, corrompus, voire pervers de la société (v. 11-28), avec en plus une distinction entre les gens pauvres, délaissés (v. 25-38 ou 34-38) et les gens qui ne le sont pas. Il va sans dire que cette considération morale ne se prolonge pas ici dans un ordre métaphysique. Quoi qu'il en soit, le poète conçoit son tableau de la ville moyennant une structure. Et il en résulte, finalement, ce tableau de *types* urbains.

Le texte du « Crépuscule du soir » ne dissimule pas son travail de typisation, et même de typification à l'œuvre. On peut voir tout d'abord que les figures, êtres ou choses, les faits et les phénomènes de la ville évoqués dans le poème, sauf s'ils y sont introduits à titre de comparants[91], sont tous constamment précédés d'*articles définis* : les substantifs décrivant des choses vues ou imaginées dans ce paysage textuel se présentent ainsi : « *le* soir », « *le* ciel »,

[88] Selon Michel Delon, « Piétons de Paris », dans *ibid.,* p. VII : « Le génie de Louis Sébastien Mercier puis de Restif de La Bretonne vingt ans après Jèze, est de restituer ce qui manque à son état des lieux : le hasard, dont on a vu qu'il est constitutif de l'expérience urbaine. Ils assurent la revanche du désordre. »

[89] Que la poésie résiste plus longtemps que la prose aux faits particuliers urbains, nous en parlerons au chapitre suivant (1.2.1.).

[90] Pour la prostitution, on dirait que les différentes classes s'entremêlent ici étroitement.

[91] C'est le cas pour « *des* gens d'affaire ».

« *l*'homme », « *le* savant », « *l*'ouvrier », « *les* volets et *l*'auvent », « *les* lueurs », « *le* vent », « *la* prostitution », « *la* cité », « *les* théâtres », « *les* tables d'hôte des catins et des escrocs », « *le* jeu », « *les* voleurs et leurs maîtresses », « *les* portes et *les* caisses », « *l*'heure », « *l*'hôpital », « *les* douleurs des malades », « *la* soupe parfumée », « *la* douceur du foyer ». Le poète présuppose que tous sont connus au préalable par tous ses lecteurs. Les termes exprimés ainsi au singulier avec l'article défini prennent aussi une valeur générique, universelle, exemplaire, et ceux au pluriel expriment une idée de grandeur**.** Donc tous impliquent ici l'universalité. D'autre part, les verbes combinés à ces substantifs sont tous au *présent*, un présent d'actualité ou d'omni-temporalité, au-delà de l'habituel ; on est dans une certaine mesure dans l'intemporel avec des actions témoignées. Aux vers 9 et 10, on rencontre deux figures pour exemplifier « les esprits que dévore une douleur sauvage » : « le savant » et « l'ouvrier » ; et ces noms communs sont suivis d'épithètes qu'on peut considérer comme *de nature* (un adjectif et une relative *déterminative* pour chacun) — tout au moins dans les conditions ici données [92] : « le savant *obstiné dont le front s'alourdit* » ; « l'ouvrier *courbé qui regagne son lit* ». Ainsi, de même, et cela concerne à peu près toutes les phrases constituant le texte, celles-ci pourraient être glosées par une subordonnée relative introduite par le pronom relatif *qui,* équivalant à une sorte d'épithète, donc épithète de nature : « la prostitution *qui s'allume, se fraye un chemin et remue* » ; « les théâtres *qui glapissent* » ; « les orchestres *qui ronflent* » ; « les tables d'hôtes *dont le jeu fait les délices* et *qui s'emplissent de catins* […] ».

Après ces contours aux traits fortement soulignés par des dispositifs grammaticaux qui typifient, après l'énumération de ces actions itératives, ce qui retient encore notre attention, et qui est d'un grand intérêt pour nous, est que toute la diversité de la ville peut dès lors être saisie d'un coup comme le tout d'une seule *collectivité* abstraitement et pourtant concrètement conçue. Tout ce que pouvaient avoir de particulier ses individus, êtres et choses, accidentels et changeants, parfois dramatiques, tout ce qu'en elle renferme cette ville, toute sa contingence s'efface pour faire place à de l'universel. Il nous semble que ce n'est pas là le moindre enjeu de ce texte. Parce que, selon nous, à examiner les choses d'un point de vue rétrospectif, ce sera justement *au-delà* de ce niveau de l'analyse et de la saisie de l'ensemble ramassé, réduit en *une*

[92] Cela vaut aussi pour le poème du « matin » : dans sa description, le texte procède toujours au présent *et* à l'imparfait, donc à des temps qui impliquent la répétition d'une action ou d'un phénomène.

collectivité de la grande diversité des aspects de la ville que pourra être trouvé, à cette époque, la possibilité d'une nouvelle poétique, celle, finalement, de la modernité.

Cette nouvelle poéticité moderne de la représentation de la ville, dont on voyait certes les germes dès avant Baudelaire, chez des prosateurs de la fin du XVIIIe siècle comme Restif de la Bretonne ou Louis Sébastien Mercier, se trouve dans ce qu'on s'attache de plus en plus aux réalités urbaines à leur niveau de particulier voire d'*aléatoire,* qu'on ne cesse de découvrir dans cette « fourmillante cité ». Réalités aléatoires, non seulement dans leur apparence mais aussi dans leurs conditions fondamentales, ainsi que dans leurs rapports mutuels, qui, du fait de leur complexité infinie, semblaient devoir échapper à jamais à la saisie et à la circonscription dans le filet d'une structure ou d'un système.

> Le *Tableau de Paris* commence par nous emmener sur les tours de Notre-Dame pour tenter de circonscrire son objet, d'en délimiter les frontières, d'en saisir une physionomie générale, puis il descend dans les rues, nous mène à la foule, nous invite à entrer dans les appartements particuliers[93].

C'est là ce qu'on peut caractériser comme l'essentiel de l'expérience de la grande ville moderne, expérience à laquelle devra être fidèle le regard de l'observateur moderne s'il veut pouvoir mieux s'adapter à la crise de la poésie, crise entraînée par la rupture ontologique fondamentale advenue entre le monde de l'Ancien Régime et le monde moderne.

En effet, si Baudelaire s'impose bien aujourd'hui comme le premier poète moderne de Paris, c'est par la conscience claire qu'il a pris de cette rupture et de la crise poétique qui s'ensuivait, prise de conscience dont témoignent notamment le texte liminaire du *Spleen de Paris,* « À Arsène Houssaye », outre ses grands poèmes sur Paris comme « Le Cygne » ou les deux « Fantômes parisiens ». Baudelaire en tant que poète parisien, c'est d'ordinaire ce Baudelaire qui, dans la rue ou de sa mansarde, montre un « *moi* insatiable de *non-moi* », insatiable d'altérité, d'un autre *particulier* qu'il rencontre de façon contingente, singulière, dans sa ville, un Baudelaire toujours prêt à fuir toute pseudo-compréhension toute faite, à rencontrer un nouveau drame bizarrement particulier, réel ou s'il le faut imaginaire, qu'il pourrait mêler par participation à son propre drame, par empathie, par identification. Cependant, le panorama du « Crépuscule du soir » semble s'en tenir assez délibérément à cette typologie pauvre, à l'illusion

[93] Michel Delon, « Introduction. *Tableau de Paris* suivi de *le Nouveau Paris* », dans *op. cit.*, p. 18.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

collective dans laquelle est plongée la ville. Dès lors, si l'on juge que ce sujet poétique qui regarde et raconte ici la ville est loin d'être prêt à accueillir d'une manière ou d'une autre, un véritable sentiment qu'on pourrait qualifier de « synthétique » envers son objet, un sentiment de projection ou d'attachement, voire de sympathie, ce n'est pas sans raison. En fait, ce n'est guère étonnant : dans ce tableau, n'apparaît aucun personnage qui ait un vrai visage, individuel, sur lequel le poète pourrait lire un drame de vie caché, ou exprimer une vraie curiosité, signalée par un étonnement : nulle rencontre ici, au sens propre du mot, c'est-à-dire provoquée par un choc extérieur ou par un regard appuyé, comme on l'a vu.

Il reste vrai, sans doute, que pour une pièce de moins de quarante vers, qui voulait être assez factuelle quant aux images, il aurait été difficile de composer un *tout* de la ville, de revendiquer une présentation qui soit panoramique de sa totalité. Autrement dit, il est difficile de revendiquer un regard assez poétique, celui du flâneur, sans la prolixité d'un Mercier ou des physiologistes, y inclus Balzac. C'est en effet cette prolixité qui permet à ces auteurs de donner suffisamment de ces détails éloquents, et qui dresse finalement une typologie moins pauvre, suffisamment riche. Pourtant, sur ce point, la comparaison de notre texte avec son texte-frère, du « matin », qui semble s'imposer, pourrait bien tourner au désavantage du paysage du soir.

Dans « Le Crépuscule du matin », qui pourtant ne se compose que de vingt-huit vers, qui est donc plus court que celui du « soir », on constate aussi bien la même utilisation des articles définis, des verbes à l'aspect itératif (à l'imparfait), mais le choix des éléments et de leurs aspects afin d'en constituer un panorama paraît bien plus romantique et subjectif que dans « Le Crépuscule du soir ». Les habitants de Paris présentés dans ce crépuscule matinal peuvent moins facilement entrer dans des catégories sociales ou objectives, et ils ont un visage, et dans l'ensemble celui de ceux qui sont « brisés » par leurs réels travaux nocturnes : ceux de « l'homme » « las d'écrire », de « la femme [lasse] d'aimer », des « femmes de plaisir », des « femmes en gésine ». Et même sont « brisés par leurs travaux » nocturnes les « débauchés », comme les « bruns adolescents » par leurs « rêves malfaisants » : tous sont bris, pas seulement « les pauvresses » et « les agonisants ».

Redisons-le : en présence des divers aspects de la souffrance, toute classification simplement sociologique devient plutôt insignifiante. En outre, ce panorama suggéré de la vie nocturne qui précède ce matin d'épuisement général — car l'arrière-plan temporel de ce « matin » est beaucoup plus proche de celui d'un jour que de celui d'une nuit : il s'agit d'une nuit blanche — semble refléter des existences où Baudelaire retrouve la sienne : on y lit sa situation personnelle, ses sentiments sur sa vie : il se sent déjà fatigué le matin, et cela depuis très tôt

dans sa jeunesse, comme placé par avance par la vie sous le signe d'un vieillissement[94]. Les métaphores ne relèvent ici pas plus d'un ordre transcendant que dans le cas du « Crépuscule du soir », mais sont ici simplement pathétiques et émouvantes, de sorte que ce paysage va bien au-delà de l'insipidité d'un stéréotype romantique. Citons ces vers dans lesquels un lecteur comme le prince Ourousof sentait une admirable « vérité poétique »[95] : « Comme un visage en pleurs que les brises essuient, / L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient » (v. 9-10). Et ces « pauvresses », qui « traînant leurs seins maigres et froids, / Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leur doigts » (v. 15-16) ? Assurément, le caractère poignant de ces détails nous situe bien loin de l'atmosphère du « Crépuscule du soir ».

Les figures des pauvres citadins ne sont pas là privées de traits personnels physiques concrets (« les *bruns* adolescents »), et ne sont pas non plus privées de la capacité d'un acte intellectuel voire créatif, ou affectif (« écrire », « aimer »). À la différence de ceux qui n'étaient recensés que comme des types au moment du « soir », ces personnages du « matin » paraissent bien plus concrets et vivants, et dès lors, tous capables de se forger et de subir chacun leur propre drame, devinable derrière la description simple mais incisive du texte. Au travers de ces évocations, on peut même éprouver, discrètement, comme la tonalité d'une sorte de confidence intime du poète.

On reviendra plus loin sur cette différence de climat entre les deux paysages urbains crépusculaires, au fur et à mesure que s'approfondira notre analyse du poème « Crépuscule du soir ». Pour l'instant, nous nous en tiendrons à remarquer que, dans « Le Crépuscule du matin », à la différence du vespéral, si toute la ville ou la vie collective est représentée là aussi dans un anonymat, on y sent néanmoins quelque chose d'une rencontre personnelle, voire *intime*, entre le poète et sa ville. Finalement, ce paysage du matin ne nous semble pas vraiment pouvoir revendiquer une ambition panoramique comme son poème-frère, mais se veut plutôt un paysage anecdotique et fragmentaire (et cependant répétitif). Ainsi, ce matinal « fragmentaire panorama », pour ainsi risquer cet oxymore, ne peut, lui, être taxé de « rejeter avec mépris dans le néant », comme Walter Benjamin le disait à propos du « Crépuscule du soir »[96]. Si dans ce dernier, les faits saisis à travers le parcours d'un spectacle se résolvaient en un « rugissement », c'était pour tomber enfin dans « le gouffre commun »[97]. Et c'est justement à ce moment que

[94] Selon le souvenir de Prarond, il s'agit d'un poème qui se rapporterait à l'époque de l'adolescence du poète (voir *infra*, p. 175).

[95] Alexandre Ourousof, art. cit., p. 28.

[96] Voir *supra*, p. 35 (note 19).

[97] En rappelant que l'« hôpital » au vers 34 était marqué d'une majuscule initiale dans le manuscrit envoyé pour la publication de l'*Hommage.* Ce terme pourrait peut-être allégoriser à lui tout seul la ville entière.

surgit le *je* du texte, d'où le fait qu'on va parfois jusqu'à parler d'un « solipsisme », ou d'un « élitisme » de dandy chez Baudelaire.

Rappelons que la structuration en un ensemble, au prix du sacrifice du trop particulier, du contingent et du hasard, est le gage de tout panorama traditionnel, où l'observateur procède souvent à la transformation de la visibilité en lisibilité du *tout* de l'objet, à l'aide d'une saisie à la fois objective et philosophique, avec ce que cela a d'artificiel et de totalitaire. C'est notamment le cas du panorama des études sur les mœurs, d'autant que les faits humains qui constituent la ville sont, une fois qu'on croit en avoir extrait la structure, plus faciles à condamner[98]. Cari, à la différence des faits naturels, ils ne sont pas donnés immédiatement et *naturellement*. Il s'agit de faits constants artificiels, et il y a apparemment moins de quoi hésiter à modifier artificiellement un objet qu'on s'est donné soi-même artificiellement. Les hasards de la ville doivent donc alors être considérés comme encore plus accidentels que ceux de la nature, et donc méritent moins de considération. Ces images individuelles de traits aussi concrets que plats que « Le Crépuscule du soir » accumule dans son tableau de Paris peuvent montrer qu'une telle préoccupation de lisibilité de la ville est à l'œuvre chez le poète.

« Le moraliste saisit le médium de la différence, dit Karlheinz Stierle, mais il fait apparaître simultanément sa négativité au regard de la morale. »[99] Comme nous l'avons relevé, les commentateurs de ce poème n'ont jamais manqué de faire remarquer la posture de moraliste que prend le *je* du texte. Et finalement, la représentation même du spectacle de la ville ne saurait être, elle non plus, exempt de cette caractérisation de moraliste ; elle en suggère d'autant moins une synthèse qui aurait été proprement lyrique chez le poète, c'est-à-dire une synthèse de son intériorité et de l'inspiration reçue de l'extérieure.

[98] Les exemples que donne l'ouvrage de Karlheinz Stierle constitueraient une anthologie de textes de ce genre. Aussi, constate-t-on, tout au long de ses études, que la conscience de la ville s'est toujours mieux développée dans le genre prosaïque que dans le poétique.

[99] Karlheinz Stierle, *op. cit.,* p. 48.

1.2. La conscience de la ville chez Baudelaire

1.2.1. Baudelaire à l'origine de la poésie sur le Paris moderne

Si l'on veut faire une histoire de la prise de conscience de la ville et de sa représentation dans la poésie française, il est hors de doute qu'on situera Baudelaire à l'une des places les plus éminentes, à savoir juste à l'origine de sa forme la plus moderne. Précisons d'abord ce qu'il faut entendre par cette affirmation, et examinons comment, finalement, la poésie urbaine de Baudelaire se distingue pour nous de la poésie sur la ville d'avant lui.

Albert Thibaudet a été l'un des premiers critiques, sans doute, à avoir réfléchi avec profondeur, concernant l'œuvre baudelairienne, sur la thématique de la ville. À tel point qu'il la considérait comme le caractère essentiel de cette œuvre[1]. C'est aussi pourquoi il donnait une telle importance aux projets d'« Épilogue »[2]. C'est qu'il jaugeait la valeur de ce thème baudelairien à l'aune de toute l'histoire de la tradition littéraire occidentale :

> La vie urbaine avait beau être jusqu'au dix-neuvième siècle la vie ordinaire des poètes et de leurs lecteurs ; une sorte de convention tacite, fondée d'ailleurs sur une loi profonde, paraissait l'exclure de la poésie. Bien plus, nous voyons, aux grandes époques de la vie urbaine, la poésie repoussée d'autant plus violemment hors de la ville que la ville fournit davantage au poète et à l'homme leur vie intellectuelle et morale[3].

Parcourant rapidement l'histoire des discours poétiques depuis l'Antiquité jusqu'au XIXe siècle en passant par la période classique française, Thibaudet mesure l'apport de la vie et de la culture urbaines, et donc ce qu'a donné à la poésie l'épanouissement des cités européennes, gréco-romaines et françaises : le plus souvent pourtant, la prospérité urbaine à son comble a donné paradoxalement naissance à une poésie pastorale, chez Virgile, dans la Rome d'Auguste, comme chez André Chénier dans le Paris révolutionnaire du XVIIIe siècle. D'autre part, revers

[1] Robert Kopp dit dans sa préface à l'*Intérieur* : « Dix ans avant Walter Benjamin, et par des voies différentes, Thibaudet a mis en avant un de aspects majeurs de la modernité de Baudelaire. » (Albert Thibaudet, *op. cit.,* p. 16.)

[2] Voir la note 14, page 34.

[3] Albert Thibaudet, *op. cit.,* p. 40-41.

de cet « alibi », un genre satirique y apparaissait aussi : les exemples les plus célèbres s'en repèrent dans Perse, Juvénal, Boileau. Chez ces derniers auteurs, qui s'appuient assurément sur un réalisme certain, les vers satiriques constituent bien des poésies urbaines originales, mais cet urbanisme n'est, selon Thibaudet, nullement comparable au baudelairien[4]. Aussi, pour préciser davantage en quoi se manifestait la vie urbaine dans la poésie avant Baudelaire, peut-être pourrait-on invoquer les observations faites par Karlheinz Stierle. D'après ce dernier, la satire romaine ne parle de la ville que « dans une optique particulière »[5] : on ne s'y approprie la réalité concrète de la ville dans ses innombrables détails quotidiens que pour accuser cette ville d'avoir compliqué à l'excès la vie, voire de l'avoir rendue trop artificielle ; c'est enfin pour la juger et la jauger, toujours de façon négative, à la lumière de l'« idéal positif de la vie campagnarde »[6].

Il est certes des différences de degré dans cette négativité entre les auteurs ; par exemple, Horace dans ses *Satires* I, flâne dans la ville et s'y adonne au spectacle qui lui est offert : Stierle estime qu'il préfigure le futur observateur du Paris moderne. Mais cela en dépit de sa conclusion : « son observation et sa perception de la ville ne se transforment pas elles-mêmes, pour autant, en sujet déterminant »[7]. Finalement, la conclusion globale du critique affirme que « l'Antiquité n'a pas de langage pour la conscience de la ville dans l'ensemble de sa vie concrète »[8]. Quant à Boileau, et s'agissant plus précisément de la fameuse sixième satire, intitulée « Les embarras de Paris » (1666), le critique porte un jugement analogue : l'optique de l'auteur y est marquée par une « négativité abstraite »[9].

Il semble donc bien, somme toute, que chanter les plaisirs de la vie champêtre ou s'en prendre aux mœurs artificielles de la ville, ces deux modes d'écrire soient solidaire : enfantés au sein de sociétés très peuplées et hautement civilisées en Europe, ils témoignent toujours ensemble de cette même perception *négative* que l'on a très généralement de la vie urbaine. C'est donc cette perception négative de la ville qu'on peut qualifier, de façon générale, de « constante » dans le discours poétique européen, et cela jusqu'à Baudelaire. Cependant, il convient de noter qu'il ne s'agit pas, trop simplement, d'une question d'accepter puis de décrire, de façon à la fois favorable et sérieuse, la réalité concrète de l'existence à l'intérieur de la ville.

---

[4] *Ibid.,* p. 41-42.

[5] Karlheinz Stierle, *op. cit.,* p. 39.

[6] *Ibid.,* p. 39-40.

[7] *Ibid.,* p. 40-42.

[8] *Ibid.*, p. 40. Notons que, parlant de ce « langage », Karlheinz Stierle ne distingue pas particulièrement différents formes et genres dans les textes qu'il traite. Dans son livre, s'interrogeant de façon exclusive sur sa question précise, celle de la conscience de la ville, il examine effectivement tous les textes littéraires connus ayant pour sujet la grande ville, surtout Paris.

[9] *Ibid.*, p. 45.

S'il en était ainsi, on aurait eu auparavant davantage que seulement un ou deux exemples de poésie de la ville avant Baudelaire, qui nous auraient révélé une perception plus « positive »[10].

Karlheinz Stierle révèle quelques textes et auteurs du Moyen Âge, mais comme autant de cas isolés dans son examen de l'évolution générale de la conscience littéraire de la ville, de Paris évidemment surtout — cette ville est nécessairement sa prédilection, très explicite, pour son étude entière. Aussi ce sont ces textes et auteurs du Moyen Âge qui selon lui donnent, avant la lettre, de « nouvelles formes de présentation écrite de la ville des Temps modernes », ceci dans la mesure où ils font « de la ville elle-même » « le centre de leur description »[11] ? Il y a d'abord quelques « amorces d'une littérature sur Paris, élogieuse, réprobatrice ou simplement descriptive » [12] à la fin du Moyen Âge, comme *Le Dit des rues de Paris,* d'un certain Guillot, ou encore *Les Crieries de Paris,* de Guillaume de La Villeneuve, ainsi qu'« une ballade » d'Eustache Deschamps[13]. Ensuite il cite Rutebeuf ; puis notamment François Villon, dans son *Testament,* œuvre où « les décors [de Paris] s'ouvrent de manière exemplaire sur la grande *comédie humaine* de la soif de vivre et de l'approche de la mort. »[14]

Néanmoins, au bout du compte, l'importance et le rôle de tous ces textes du Moyen Âge, comme éléments témoignant de l'histoire de la prise de conscience de la vie dans la ville, sont considérés par Karlheinz Stierle comme de portée plutôt limitée ; cela en raison de l'absence d'une suite formant continuité après chaque poème, isolé, ou d'une filiation d'auteurs. Bien entendu, que la présence de la ville soit parfois assez *positive* dans ces textes n'en est pas moins à reconnaître. Tous dignes d'être qualifiés de « réalistes », surtout par rapport à d'autres textes, antérieurs ou contemporains, ils ont recherché à peindre les faits de la ville (de Paris) tels qu'ils étaient, et leurs descriptions pivotent toujours autour des qualités propres de leur ville. Ainsi les éloges de sa cité par Eustache Deschamps ne se contentent-ils pas de reporter entièrement sur quelques jeux de mots abstraits ou sur des étymologies, comme cela avait souvent été le cas des éloges de Paris autrefois : *Parisius-Paradisus* ou *Paris-Pâris* ; non : les textes d'Eustache Deschamps chantent les mérites de cette ville particulière de façon concrète et spécifique[15]. Et

[10] Pour vérifier, il suffirait de jeter un coup d'œil sur les premiers chapitres de l'ouvrage de Pierre Citron, *op. cit.,* t. I, qui comporte pas mal d'exemples de textes d'avant Rousseau, malgré son titre « de Rousseau à Baudelaire » : son tout premier chapitre commence par cette affirmation : « le thème poétique de Paris n'occupe dans l'histoire de la littérature française jusqu'au romantisme qu'une place assez mince. » Place « mince », mais non tout-à-fait inexistante.

[11] Karlheinz Stierle, *op. cit.,* p. 42.

[12] *Ibid.*

[13] Karlheinz Stierle cite la ballade 170, intitulé « Autre balade » (*ibid*.). Notons que sa courte remarque peut aussi s'appliquer à une autre ballade, celle 169 (les deux sont souvent associées comme une « double ballade »).

[14] *Ibid.*

[15] Voir Pierre Citron, *op. cit.,* t. I, p. 23, n. 1 ; p. 25-30.

il en va de même, lorsque sont déplorés les défauts de la ville : si, quand on les confronte, les satires de l'époque font bien des descriptions fidèles et détaillées de la réalité, jugée hideuse, de leur ville, ce n'est pas avant tout afin d'expulser leur ville du règne de la morale. En fait, c'est tout le contraire : c'est pour avouer que cette ville, malgré ses vices, reste dans leur cœur, étant au cœur de leur vie. Et c'est pourquoi aujourd'hui les critiques littéraires n'hésitent pas à nommer ces auteurs-là, Villon et Rutebeuf, comme des poètes « parisiens ».

Mais ce qui change plus fondamentalement, entre avant et après l'époque de Baudelaire, c'est la croyance ou plutôt la conception même que l'on a concernant ce qu'est la *véritable* expérience du monde, de la vie — peut-être faudrait-il dire plutôt l'expérience de ce qu'est le *vrai* monde et la *vraie* vie ? Cela nous oblige à nous référer au cadre ontologique et existentiel où s'inscrit Baudelaire, en dernier ressort, le poète ne pouvant se rendre indépendant du système de la société dont il fait partie. D'ordinaire, dans les temps anciens, le système des représentations sociales obligeait à ne rechercher une expérience ou une existence à estimer comme « authentiques » qu'en Dieu, ou dans un lieu où Dieu était censé demeurer ; à savoir, dans la nature (domptée), ou bien dans une ville, il s'agissait presque toujours d'un lieu idéal. Notons d'ailleurs que, si l'on a longtemps maintenu l'idéal de la vie campagnarde même en plein développement de la civilisation urbaine, on avait malgré tout aussi développé, d'un autre côté, un idéal de vie urbaine, d'où le mythe de la cité idéale[16]. C'est donc ces idéals qui au fond ont reporté toute la négativité perçue dans ce passé sur la ville réelle. Ceci étant, il est clair que le temps de Baudelaire marque bien évidemment un changement radical de perspective.

S'agissant du Paris de cette époque, et de la situation de la capitale française au milieu du XIXe siècle, on s'en fait très généralement cette image : il s'agit de l'un des lieux les plus typiques du monde moderne. Et au sein de ce cœur de la société bourgeoise capitaliste de l'âge industriel, sous les régimes de la Monarchie de Juillet et du Second Empire, alors que se transforment fondamentalement les modes de vie millénaires dans l'espace européen et les rapports qu'entretenaient ses membres, là surgit tout un questionnement sur la « logique », ou mieux, les logiques, qui sous-tendent tous ces nouveaux modes de vie ; un questionnement sur ce qui désormais sépare à jamais ce temps du temps passé, un questionnement sur ce que va apporter l'avenir de l'Histoire. D'ailleurs, que ce dernier concept soit marqué par une majuscule, c'est là même un fait récent, signe d'une nouvelle conception : l'Histoire s'impose comme

[16] Voir Paul Zumthor, *La Mesure du monde,* Paris, Seuil, 1993, p. 111-141. De la partie en question de l'étude de Zumthor, on a un résumé donnant aussi une claire comparaison de la ville baudelairienne avec l'image des villes mythiques occidentales dans Patrick Labarthe, « Paris comme décor allégorique », dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie,* Genève, Droz, 1999, p. 447-448.

l'ultime système de référence propre à ce monde nouveau. À l'origine de tout cela il y a une rupture ontologique et existentielle, celle qui a eu lieu entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle. Après les philosophes des Lumières, et surtout après la Révolution, toute autorité absolue, Dieu ou roi, et toute hiérarchie d'ordres, ont perdu leur légitimité ; aussi des conceptions comme l'analogie universelle et les correspondances verticales, voire même toute pensée symbolique, ne peuvent-elles plus exercer leur pouvoir de jadis sur la vie morale du peuple ou des citoyens.

Ceci dit, Paris semble garder, et même affermir, tout au long du XIXe siècle, même sans sa cour puissante du passé, une position qui la place au sommet de la haute civilisation occidentale dont elle et la représentante par excellence pour le reste du monde, rôle qu'elle a joué de façon stable depuis au moins le règne de Louis XIV. Il est évident que ce n'est pas grâce à un pur processus symbolique ; Paris a gagné ce statut en concentrant effectivement énormément de population et par une centralisation du capital industriel et intellectuel de tout le pays, et exerçant son attraction sur toute l'Europe[17]. C'est donc par son rapide processus d'urbanisation, presque sans précédent[18], que cette ville entre dans l'ère des grandes villes modernes, bien en tête des autres villes européennes, excepté Londres.

Cependant, avec tous ces êtres humains, et toutes les sortes d'évènements produits par et entre eux, la ville complexifie de plus en plus sa structure interne, de façon plus ou moins ordonnée. Son allure devient de moins en moins saisissable, elle est protéiforme, et labyrinthe mystérieux même pour ses habitants. Cette « puissante agglomération d'hommes », selon les mots de Baudelaire[19], réclame que sa diversité interne soit dorénavant reconnue dans ses particularités, sous leur forme concrète, détachée de la loi universelle : la ville comme réalité matérielle et historique massive commence à s'imposer lourdement aux esprits. Si Paris continue à tenir, à sa manière, sa place dominante et « emblématique » du monde « civilisé », il ne s'agit pas de quelque chose d'immédiatement intelligible. On ne peut vraiment parler de « symbole » proprement dit. En revanche, « avatar du décor urbain », la ville est maintenant riche de potentialités allégoriques. Ainsi Yves Bonnefoy parle-t-il, dans son « Paris en poésie », de ce moment de l'histoire où la ville cesse d'être l'un de ces truchements religieux grâce auxquels notre existence entretenait jusqu'alors un rapport heureux, analogique avec les réalités

[17] Voir Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville : XIXe-XXe siècle,* Paris, Seuil, 1993.

[18] Le mot « urbanisation » lui-même est un néologisme qui n'apparaît qu'au début du siècle suivante, dans les années 1910. Le verbe « urbaniser » était certes apparu dès la fin du XVIIIe siècle mais n'avais pas alors acquis le sens d'aujourd'hui. Selon Chenet-Faugras, l'adjectif « urbain » avait été un « mot à éclipses », avant que Rousseau le réintroduise dans la langue française, mais au sens péjoratif (Françoise Chenet-Faugras, art. cit., p. 35, n.7).

[19] *OC* II, p. 666

divines, pour devenir, d'« un de ces grands symboles » qu'elle était, l'« un de ces objets rebelles qui peuvent troubler une idée du monde » [20].

Or, si ce moment est décisif, il l'est surtout pour la poésie : c'est ce que Bonnefoy souligne avant tout. En effet, dans la mesure où la poésie se préoccupe d'abord et toujours des choses « absolues » et « essentielles », il n'est pas étonnant qu'elle ait voulu maintenir jusqu'au bout, voire ressusciter, le système de la pensée symbolique ; ainsi les poètes ont-ils constituée la dernière ligne de défense pour toutes les valeurs religieuses et spirituelles au début du XIXe siècle, en se différenciant d'ailleurs là de leurs prédécesseurs en rénovant leur stratégie : c'est ce qu'on peut voir dans tout l'effort du romantisme. Par conséquent, ce n'est qu'après un temps de résistance prolongée, ce n'est qu'au moment du constat du développement flagrant de la métropole moderne que, comme il est dit, la poésie avait, enfin, pris conscience de la ville dans les divers aspects sensibles de son expérience pratique et quotidienne. Et c'est à Baudelaire qu'on attribue précisément, la plaçant au cœur de l'expérience poétique, l'introduction définitive de cette thématique : la ville *réelle*. À cet égard, Bonnefoy juge que « même Rutebeuf et Villon » en leurs temps respectifs, ne voulurent pas prendre conscience du « surcroît du réel » de la ville ; ainsi selon Bonnefoy, Villon « n'est plus parisien au moment où il est poète »[21].

1.2.2. L'enveloppe urbaine du sujet baudelairien

L'essentiel de l'urbanisme de Baudelaire réside, donc, non trop simplement dans une perception enfin positive et une description réaliste de la ville, mais dans une nouvelle sensibilité ancrée dans son expérience de la précarité de la réalité de la ville. Cependant, il va sans dire que ce n'est nullement comme accomplissement d'une quelconque mission à lui

[20] Yves Bonnefoy dans sa préface à Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire, Paris sans fin*, nouvelle édition augmentée de *Baudelaire/Paris*, Paris Musées/Paris bibliothèques éditions, 2004 (préface reprise dans *Baudelaire/Paris*, Paris Musées/Quai Voltaire, 1993, p. 11-23). Voir aussi : Yves Bonnefoy, « Paris en poésie », dans *Relais : dix études réunies en hommage à Georges Blin*, Corti, 2002, p. 225-264 ; « Le poète et "le flot mouvant des multitudes" », dans *Sous le signe de Baudelaire,* Gallimard, 2011, p. 206-329.

[21] Yves Bonnefoy dans *Paris sans fin, op. cit.*, p. 13 ; dans *Relais, op. cit.*, p. 232.

confiée par l'Histoire que Baudelaire joue ce rôle de pionnier. Que ce poète ait « créé » lui-même cette « nouvelle situation » de la poésie, Thibaudet l'a bien dit[22].

Il conviendrait dès lors pour nous de préciser davantage le point d'incidence de cette création dans le contexte littéraire de son temps. Pour ce faire, et quoiqu'il soit évident qu'elle est redevable, essentiellement, à la « lucidité » de Baudelaire, on pourrait la considérer d'abord comme une « réaction ». C'est ce que fait Thibaudet dans son analyse. Cette émergence de l'espace réel de la grande ville dans la poésie de Baudelaire, Thibaudet l'explique surtout comme une réaction du poète en tant qu'écrivain au romantisme tardif, contre la tendance majeure devenue poncif de ce mouvement littéraire et artistique : ce culte de la Nature chez les grands poètes de son temps, et parmi eux notamment Lamartine. Le critique met ainsi côte à côte Baudelaire et Alfred de Musset comme deux poètes l'un et l'autre « nés d'un romantisme exaspéré ». Selon lui, en dépit des jugements indignés sur Musset qu'a émis Baudelaire tout au long de sa vie, *Les Fleurs du Mal* réalisent certaines tendances de l'œuvre de Musset, à l'opposé de Mistral, celui-ci étant le poète provençal typiquement fidèle à l'inspiration lamartinienne. « Passage d'un dehors à un dedans », écrit Thibaudet[23] : chez Baudelaire et Musset, la crainte de Dieu, la notion de la divinité confondue avec celle de la Nature, s'infléchit dans un sens plus négatif et plus violent, de haine envers Dieu, qui se trouve donc être en même temps haine envers la Nature. Dès lors il fallait que le poète écoute la musique de son propre cœur, mais « mis à nu ». Pourtant, comme cette musique avait finalement besoin d'un corps elle aussi, elle a fini par s'incarner dans son dehors, dans la grande ville, l'espace humain par excellence[24].

Vu sous cet angle, peut-être est-ce en un certain point, *intermédiaire,* en ce passage qui dirige l'expérience poétique vers un tout autre *dehors* que celui auquel jusque-là elle avait constamment eu recours, que l'on pourrait situer le poème « Le Crépuscule du soir », c'est-à-dire la description poétique de la grande ville, et notamment le rapport ambigu que le poète entretient avec elle. En effet, dans ce texte, le *je* paraît bien vouloir quitter un *dehors* pour aller à un *dedans* (« Recueille-toi, mon âme, […] et ferme ton oreille »). Seulement, ce dehors qu'il quitte c'est ce qu'il s'était donné pour corps, la réalité extérieure de la ville. Cela n'empêchera toutefois pas cette âme, dans un deuxième temps, qui suivra immédiatement et donc après ce poème, d'aller changer d'avis, et de reprendre alors la ville comme sa propre chair. En l'occurrence, on y saisit donc l'« âme » du poète juste dans cet *état intermédiaire*, là où il est

[22] Albert Thibaudet, *Intérieur,* Corti, p. 40.
[23] *Ibid.,* p. 48.
[24] *Ibid.,* p. 45-49.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

mis à nu, se retirant dans son intériorité, sans dehors : ni celui déjà rejeté, de la nature, ni celui de ce vil artefact qu'est encore l'espace quotidien de la ville. Une telle supposition paraîtra encore plus vraisemblable si l'on tient compte d'un paratexte important de la deuxième publication du poème, en 1855 : la lettre de Baudelaire à Fernand Desnoyers, datée de fin 1853 ou de début 1854, texte souvent cité comme échantillon pour illustrer la position baudelairienne *anti-nature*. Dans un recueil qui est pourtant un hommage à un « gardien » de la Nature forestière, l'*Hommage à C. F. Denecourt — Fontainebleau* publié en 1855, la participation de Baudelaire sera ces poèmes du crépuscule urbain, accompagnés de propos provocateurs qui ne veulent pas du tout cacher l'opinion contre le programme même du livre auquel il participe :

> Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celle 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 humaines[25].

« Le Crépuscule du soir », malgré ce fait qu'il constitue chez Baudelaire une rare représentation à la fois directe et totale de la ville, ne semble pas, au terme de nos analyses du chapitre précédent, réussir à écarter complètement, ce que garde, dans la conscience de Baudelaire de négativité la réalité urbaine ; cela semble accompli par « Le Crépuscule du matin » (pourtant antérieur sans doute), qui, lui, témoigne bien selon nous d'une perception à la fois bien plus positive et bien moins abstraite de *sa* ville (« sa » car selon notre point de vue sur le poème[26], l'usage de cet adjectif possessif semble ici autrement convenir que pour le poème du « soir »), en y faisant deviner l'expérience intime du narrateur quant à sa ville : il en a bien fait son dehors. Par conséquent, même mis en rapport avec son paratexte, « Le Crépuscule du soir » reste toujours un poème particulièrement ambigu sur la ville baudelairienne. Mais, n'était-ce ce paratexte particulier, il n'aurait pas été inconcevable pour nous qu'en 1855 certains lecteurs de l'*Hommage* se soient hâtés vers la fin des « Deux Crépuscules » d'alors, à savoir vers cette « conclusion » du *je* du « soir », et aient cru y saisir une allusion de type romantique ordinaire, au regret de n'avoir pas un autre cadre de vie que celui, infernal, décrit dans le poème : une vie plus calme et contemplative, dans la nature, et donc qu'ils aient pensé, finalement, que le texte de Baudelaire demeurait bien à sa manière

[25] *CPl* I, p. 248.
[26] Voir *supra,* p. 66-68.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

alambiquée, dans le programme du recueil. Autrement dit, cette orientation guidant la lecture du poème, donnée par le poète lui-même, par le moyen de ce paratexte, était alors décisive.

Situé donc quelque part avant l'accomplissement de l'acheminement du naturalisme romantique vers l'urbanisme baudelairien, ce poème peut peut-être nous révéler un « moment » d'autant plus significatif dans la création de cette nouvelle situation poétique ? Et cependant, serait-ce le cas, un tel *moment* ne saurait être expliqué par la simple chronologie, bien entendu. D'ailleurs, outre la difficulté à dater le texte lui-même, sa relation avec « Le Crépuscule du matin » pose un problème, puisqu'on considère normalement ce dernier texte ou bien comme exactement contemporain du « Crépuscule du soir », ou bien comme écrit une dizaine d'années plus tôt que celui-ci[27]. Le passage que l'on met en question marque peut être quelque chose qui va continuer de progresser chez Baudelaire toute sa vie durant ; et même s'il l'avait complété assez tôt dans sa carrière, il l'a repris maintes fois dans la suite de sa vie. Pourtant, il est vrai que la première apparition du « Crépuscule du soir » dans la biographie de Baudelaire, telle qu'on la connaît aujourd'hui, au sein du manuscrit des « Douze poèmes », ainsi que sa première publication, dans la *Semaine théâtrale,* coïncide avec une période que Felix W. Leakey, d'un point de vue bien évolutif, a considérée comme « un tournant décisif dans la pensée de la Nature chez Baudelaire »[28] : c'est l'hiver de la fin de l'année 1851 au début de 1852. Mais c'est l'occasion de leur deuxième publication, dans l'*Hommage à C. F. Denecourt,* en 1855, qui constitue en fait le meilleur moment pour Baudelaire, — si l'on excepte le poème « À celle qui est trop gaie » qui comporte ces vers : « Et le printemps et la verdure / Ont tant humilié mon cœur, / Que j'ai puni sur une fleur / L'insolence de la Nature »[29], pour exprimer officiellement cette « répulsion » vis-à-vis de la Nature, de façon aussi manifeste, et même provocatrice. C'est pourquoi nous examinons ici cette question de l'espace naturel/urbain en tant qu'*enveloppe* fonctionnelle adaptée à l'intériorité du sujet poétique du « Crépuscule du soir », en la situant au sein du contexte bien précis de sa publication dans l'*Hommage.*

[27] Pour le problème de la datation des deux « Crépuscule(s) », voir chapitre 3.1.1.

[28] Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature,* Manchester University Press, 1969, p. 311. C'est nous qui traduisons. Voici l'affirmation originale de F. Leakey : « *The winter of 1851-2 marks,* […] *a decisive turning-point in Baudelaire's Nature-philosophy.* »

[29] *OC* I, p. 157. Il faut noter aussi que la date d'envoi de ce poème, alors intitulé « À une femme trop gaie » à Mme Sabatier (le 9 décembre 1852), est d'assez peu postérieure à cette période décisive dont parle Felix W. Leakey.

Rebelle à « cette singulière religion nouvelle »

Constatons-le d'abord : lu plus attentivement, le texte de la lettre à Desnoyer montre que Baudelaire, quoiqu'il parle de l'« impudence » et du caractère « affligeant » de la Nature, n'y est pas directement rebelle aux grands poètes du romantisme, ni aux tendances méritant précisément l'appellation « lamartiniennes ». Il y attaque plutôt une autre tendance, plus récente, à savoir, dans ses termes, cette « religion nouvelle » qui ne serait, certes, pas sans parenté avec la lamartinienne mais qu'il vaut mieux ici en distinguer : ceux qu'il vise spécifiquement sont un ou deux petits groupes littéraires ou artistiques du début des années 1850, formés de relations personnelles assez proches de Baudelaire.

Éphémères et nébuleux comme ils le furent ces cercles sont aujourd'hui presque imperceptibles dans l'histoire, et leur penchant pour la nature semble lui aussi fort vague, et disparate, difficile à élucider car il n'était peut-être pas très concrétisé dans diverses réunions amicales. Néanmoins, cette adoration se développait depuis déjà le milieu des années 1840, pour voir son achèvement justement culminer dans l'*Hommage*. On s'attardera un peu sur ce point grâce à quelques citations prises dans des textes qui nous aideront à mieux appréhender la jeunesse de Baudelaire et la vie bohème de sa génération. C'est à Felix Leakey, et à son étude consacrée à ce sujet de la « Nature » chez Baudelaire, que nous devons ces citations. C'est lui qui nous indique quelle était la cible de la lettre de Baudelaire en s'appuyant principalement sur deux témoignages, plus ou moins succincts de contemporains : l'un est de Jules Levallois, l'autre de Champfleury[30].

Recueil de « souvenirs anecdotiques », *Mémoires d'un Critique,* de Jules Levallois, relate la situation des écrivains dans les années 1852 à 1855, date délimitée nettement et consciencieusement par l'auteur, car, selon lui, c'était une époque néfaste où les écrivains profitaient de leur liberté entière de « mourir de faim dans la plus parfaite obscurité »[31]. Il a existé alors à Paris successivement trois cercles bohémiens, et celui que Levallois appelle « le nôtre » est le dernier, de 1852, venant après celui de 1848[32]. Le nom du café « Divan Le

[30] Quoiqu'il ne soit pas sûr que ces deux témoins parlent d'un même groupe : peut-être en sont-ce deux différents.

[31] Jules Levallois, *Milieu du siècle. Mémoires d'un critique*, Librairie illustrée, 1895, p. 89.

[32] Ainsi Jules Levallois décrit et caractérise les trois « Bohèmes » : « celle de Théophile Gautier, d'Arsène Houssaye, de Gérard de Nerval, de Nestor Roqueplan, de Camille Rogier, de Lassilly, d'Édouard Ourliac, bohème volontaire en quelque sorte, où l'on jouait à la pauvreté, où l'excentricité dominait, rejeton bâtard du vieux romantisme, qu'elle tâchait de réchauffer et de rajeunir à force d'extravagances ; celle de 1848, de Mürger, de Champfleury, de Barbara, de Nadar, de Jean Wallon de Schanne, réellement besogneuse celle-là, mais vite débrouillée, grâce à une camaraderie intelligente, à la sympathie des jeunes gens, à la complicité du public ; celle enfin de 1852, la nôtre, pas volontaire du tout à son origine, cruellement éprouvée par la détresse, décimée par la

Peletier » y paraît comme le lieu des rencontres[33] ; ce café est en effet l'un des centres des relations littéraires et artistiques qu'avait Baudelaire à l'époque. Le groupe bohémien dont parle Jules Levallois ne comprend donc pas sans doute toutes les relations que Baudelaire voyait à cet endroit[34]. Quoi qu'il en soit, les amis de Jules Levallois, des « petit saints, des génies ou des héros », faisaient l'été d'« interminables courses » « à Meudon, à Fontenay-aux-Roses, à Châtenay » ; mais le plus souvent ces promenades devaient se passer de Baudelaire :

> Baudelaire prenait rarement part à nos divertissements champêtres, trouvant le vert des arbres trop fade. « Je voudrais, disait-il avec son air de pince-sans rire, les prairies teintes en rouge, les rivières jaune d'or et les arbres peints en bleu. La nature n'a pas d'imagination. »[35]

Cela dit, Jules Levallois ne souligne pas là particulièrement, même à propos des autres membres du groupe, une si folle prédilection pour la verdure de la nature. Ce qu'il dit de ces excursions montre plutôt comment ces jeunes talents parisiens de cette époque, privés de moyens, s'y prenaient pour profiter de leurs loisirs en faisant un aller et retour « pédestrement » hors de la ville, et en mangeant « sous la tonnelle » : ils « compensaient » « la rareté des mets » « par l'abondance des lectures et des récitations ».

C'est Champfleury qui, sur un ton ironique, nous rapporte le plus de détail sur l'ancien groupe des amis de Baudelaire relativement à ce que nous cherchons quant à la nature de leur amour pour la nature, dans son livre intitulé *Les Amis de la Nature*, paru en 1859 :

> Il n'y a pas plus d'une quinzaine d'années, quelques esprits inquiets tournèrent leurs affections vers la nature, qui n'en avait pas absolument besoin. Ce furent des hymnes sans fin, des adorations et des encens prodigués en pure perte pour les arbres, les plantes, les flots de la mer, les insectes, les animaux, le soleil et la lune. L'homme fut jeté de côté momentanément, mais le brin d'herbe reçut de nombreux hommages. On crut entendre de réels gémissements dans les feuilles des arbres secoués par les vents ; le craquement du bois de chauffage dans la cheminée ne parut pas si naturel qu'on se l'était imaginé jusqu'alors, et la colère des flots, jadis regardée comme une image poétique, fut prise tout à fait au sérieux. La lune, avec sa mine de mélancolique convalescente, reçut nombre de consolations affectueuses ; quelques-

mort, résistante toutefois sous la mauvaise fortune, opiniâtre dans son espoir, en comptant dans ses rangs ni désertions ni trahisons. » (*Ibid.,* p. 90-91.)

[33] *Ibid.,* p. 93.

[34] Voir Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, 1987, p. 296-299.

[35] Jules Levallois, *op. cit.,* p. 93.

> uns appelèrent le soleil *mon ami,* et poussèrent l'audace jusqu'à le tutoyer ; d'autres, plus délicats, qui aimaient les premières violettes, jurèrent que le *chevalier* Printemps s'avançait. Ce fut une drôle de comédie, dans laquelle la brise causait avec la prairie, et le tison avec les étincelles de la cheminée. La littérature affecte quelquefois de ces modes bizarres qui ne prennent pas et que les garçons tailleurs finissent par porter. Je me souviendrai toujours d'un certain pantalon qui représentait sur la jambe droite *des vieux* envoyant des baisers à mademoiselle *Lescaut* dessinée sur la jambe gauche. Le système nerveux des ardoises, qu'on a beaucoup plaint d'être exposées au grand soleil sur un toit, n'a guère trouvé plus de partisans que ce pantalon romanesque.
>
> Comment se produisit cette religion ? qui en fut l'inventeur ? Rien n'est plus difficile à constater. Ce fut une mode inventée par un homme qui trouva quelques imitateurs, heureux de se raccrocher à une doctrine qui parut nouvelle sur le moment. Il est certain que les *Amis de la Nature* se réunissaient en une sorte de club dans une brasserie ; le fait est prouvé par les registres de l'établissement, où de longues colonnes à l'article *Doit* attestent et les nombreuses libations en l'honneur de la nature et la grande quantité d'encens brûlé. La bière de Strasbourg et le tabac de caporal font naturellement penser à l'Allemagne, d'où sortit le germe de cette religion : à l'époque où la mode n'était ni à la pipe ni à la bière, on ne s'occupait pas autant de la nature. L'indolence produite par d'épaisses fumées et de non moins épaisses boissons remplit le cerveau de toutes sortes de vagues rêveries communes aux faiseurs de *lieder* d'outre-Rhin, […][36]

Usant d'un ton moqueur et humoristique, et se servant du même terme que Baudelaire dans sa lettre, Champfleury ironise lui aussi sur cette « religion », ce qui doit être remarqué. Mais il n'est probablement pas ici question du même groupe bohémien que celui dont parlais Levallois ; il s'agit d'une tout autre réunion d'amis. À en croire les choses telles que décrites dans cette nouvelle, il faut les dater vers l'année 1845. Le lieu indiqué ici pour leur réunion, la brasserie, avec « la bière de Strasbourg et le tabac de caporal », désigne sans doute la Brasserie des Martyrs, dont on trouve une description dans le *Baudelaire* de Pichois-Ziegler, « grande brasserie de style allemand », ce style se voyant à « la bière et la tabagie ». La « planque » d'un groupe, que Pichois et Ziegler veut distinguer nettement du principal groupe auquel Baudelaire participait au Divan le Peletier, donc un « tout autre milieu » que ce dernier, est la « bohème chantante » de Gustave Mathieu. Celui-ci est un poète républicain et socialiste, buveur de vin qui fondera *Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole* où Baudelaire publiera pour la première fois

[36] Champfleury, *Les Amis de la Nature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 15-17.

« Le Vin des chiffonniers », en 1854[37]. Parmi les membres de ce groupe, on compte notamment Pierre Dupont, Antonio Watripon et, justement, Fernand Desnoyers. Selon Pichois-Ziegler, c'est à partir de 1848 que Baudelaire a fréquenté cette brasserie et a noué des relations avec les membres du groupe. En dépit du petit décalage entre cette date et la date indiquée par la nouvelle de Champfleury, Felix Leakey assure que la nouvelle de Champfleury a été modelée sur le groupe de la Bohème chantante ; il relève même dans la nouvelle des allusions directes à plusieurs membres du groupe, dont surtout Baudelaire, dans un personnage qui aurait été « seulement toléré » par les autres membres du groupe :

> Dans ce groupe, Bigle était seulement toléré. Il ne traitait pas la nature avec assez de considération : jamais on ne l'avait entendu parler d'arbres ni de verdure. Quand un poète commençait à parler des relations de la brise avec le ruisseau, Bigle prenait son chapeau et s'enfuyait. On sut qu'il avait tenu quelques mauvais propos sur le compte des grillons, et il passa pour un sceptique d'une espèce dangereuse. Un jour, il eut l'audace de témoigner aux *Amis de la Nature* l'étonnement où il était de les voir perpétuellement enfermés dans une brasserie, occupés à discuter des questions de rythme et d'enjambement[38].

Aussi, Claude Pichois et Pierre Dupont, dans l'*Atelier des* Fleurs du Mal, présentent-ils Desnoyers comme avant tout un membre du groupe de Gustave Mathieu[39].

En effet, si dans l'entourage de Levallois on exprimait un simple goût pour l'excursion en pleine nature, ce qui est d'ailleurs fort naturel pour tout habitant d'un environnement urbain et dont même Champfleury par le biais de son personnage sarcastique ne dénie pas les bienfaits[40], la description donnée dans *Les Amis de la Nature* mérite mieux que ce sarcasme de « religion ».

---

[37] Cela aurait donc été par un « goût du paradoxe », si vraiment cet adorateur du vin retrouvait ses amis surtout à la brasserie de style allemand, selon Claude Pichois et Jean Ziegler (*op. cit.,* p. 299-300).

[38] *Ibid.,* p. 25.

[39] Claude Pichois et Pierre Dupont, *op. cit.,* p. 499.

[40] Même, s'agissant du personnage Bigle, on peut lire ce passage : « Rien n'est plus doux aux yeux des habitants des grandes villes que le vert et ses variétés innombrables. C'est un bain rafraîchissant pour la vue. Les facultés de l'homme s'épurent dans les bois, les nerfs se détendent, l'esprit retrouve son calme, les petites passions et les petits chagrins s'envolent, le scepticisme disparaît, la raillerie n'a que faire devant les chants des oiseaux perdus dans le feuillage. Dans la forêt seulement on redevient *homme ;* à la ville on se sent bourgeois. Bigle ressentait la merveilleuse influence de la solitude : il prenait plaisir à aspirer de l'air et à le rendre, il faisait de grands mouvements comme pour tâcher de se débarrasser de toutes les habitudes de Paris, il se sentait *vivre* enfin. » (Champfleury, *op. cit.,* p. 29.)

Baignant dans une atmosphère fumeuse, ce sont ceux qui « boivent toute la nuit » et « se lèvent habituellement à midi »[41] qui font naître des rêveries paresseuses et naïves.

L'idée du volume *Hommage* fut conçue, selon les dires du dédicataire, au bout de quelques jours d'« exploration » par Desnoyers et ses amis de la forêt de Fontainebleau en 1853[42]. Le livre serait donc sans doute le fruit d'une telle rêverie parvenue à son comble chez ces bohèmes, rêverie en tous cas attestée au début des années 50. Felix Leakey juge que le volume, sa « forme et conception » avaient de bonne raison d'exciter la « réaction antinaturaliste »[43]. Outre Champfleury et Baudelaire, il énumère, comme devant aussi partager cette antipathie, Philoxène Boyer et Hippolyte Babou. Ce dernier a bien lancé une critique au travers du compte-rendu du recueil : que les écrivains participants y ont « trop exclusivement célébré la nature » ; puis il déclare aussi que, quant à lui, il « n'aim[ait] que la *nature humanisée* »[44].

Contre une adoration de la nature aussi sentimentaliste et niaisement exprimée, l'attaque et la raillerie de deux amis comme Baudelaire et Champfleury, tous deux marqués par un esprit particulièrement critique, ne sont dès lors pas étonnantes ; en même temps, compte tenu de leur relation, qui restait encore très proche à cette époque, la ressemblance de leur attitude, et jusqu'aux termes employés, n'est pas non plus surprenante. La participation de Champfleury à l'*Hommage* commence d'ailleurs par une sorte d'avertissement invoquant son « esprit satirique » :

> Les esprits satiriques savent rarement chanter la nature : pour eux les côtés plaisants de l'homme se dessinent seulement dans la chambre noire de leur cerveau. La nature, n'ayant pas de côtés grotesques, trouble les esprits satiriques par sa grandeur pleine de calme, par sa tranquillité et son recueillement, qui font qu'on a pu comparer la forêt à une cathédrale. Conduisez dans la forêt un de cet être moqueurs, et il sera sans doute impressionné par les immense verdures, les chants des oiseaux et les fraîcheurs rafraîchissantes qui lui feront oublier sur l'instant l'atmosphère morbide des grandes villes ; mais, le premier moment passé, l'esprit satirique reprendra son vol vers les sujets familiers qui ont pincé ses lèvres de bonne heure ; et là vous le croirez s'enthousiasmer sur un site pittoresque, il sera occupé à creuser des souvenirs qui n'auront rapport ni aux arbres, ni aux plantes, ni à la verdure[45].

[41] *Ibid.,* p. 26.
[42] Felix W. Leakey, *Baudelaire : Collected Essays, 1953-1988,* edited by Eva Jacob, Cambridge University Press, 1990, p. 200.
[43] Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.*, p. 118.
[44] Hippolyte Babou, compte rendu dans *L'Athenæum français,* 7 juillet 1855, p. 562-563, cité dans Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.*, p. 117. C'est Babou qui souligne.
[45] *Hommage à C. F. Denecourt, op. cit.*, p. 102-103.

Toutefois, on peut douter que la réaction de ces deux esprits soit tout à fait identique ; partageaient-ils vraiment le *même* esprit satirique ? Pour répondre, prenons à titre de comparaison un poème de Philoxène Boyer, publié en 1867 mais daté par l'auteur lui-même du 26 juin 1854, texte cité aussi par Felix Leakey comme un bon échantillon qui peut mieux mettre en lumière l'attitude de Baudelaire dans son contexte circonstanciel. Intitulé « À une patricienne »[46], le poème commence par cette affirmation non dénuée d'ironie : « Je ne suis pas celui qui s'éprend des fontaines, / Des sables d'or, des lacs, des lueurs incertaines / Que l'aurore répand sur les bois, […] ». Mais l'auteur, opposant par la suite sa petite église dépouillée, froide et obscure aux créatures naturelles, dont il sait bien que certains autres sont si épris pour leur lumière et leur verdure etc., montre ici que malgré tout il a encore et toujours besoin d'un *culte*[47]. Ainsi, il se réfugie d'abord au sein de l'édifice religieux, puis, il confesse n'avoir pu y satisfaire qu'un moment son aspiration spirituelle, si bien qu'il a dû recourir à une autre sorte d'Absolu : sa bien-aimée, objet ultime de sa vénération[48]. Ainsi, à la différence de l'esprit fort positiviste de Champfleury, capable de se moquer effectivement de tout ce qui passe pour mystique ou surnaturel, et qui d'ailleurs bientôt se présentera comme le principal défenseur du « réalisme » de Courbet, Philoxène Boyer a une révolte toute relative et qui épargne ce qu'il voulait vénérer, au fond. Il se contente d'ironiser sur ceux qui lui paraissent, tout simplement, se tromper de fin dernière — la nature telle quelle est en réalité n'est qu'un faux objet de foi, ne se mérite pas cette passion religieuse.

Quant à l'esprit de Baudelaire lui-même, relisons plus attentivement sa lettre polémique à Desnoyers :

> […] vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la *Nature,* n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, – sur le soleil sans doute ? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à

[46] Philoxène Boyer, *Les Deux Saisons,* Paris, Alphose Lemerre, 1867, p. 82-86.

[47] « […] — et mon cœur / Ne s'éparpille pas dans les notes du chœur / Qu'avec ses fleurs, ses eaux et ses firmaments chante / La nature brutale, ironique et méchante. / Car l'esprit n'est pas là. L'univers cache Dieu, / Le décor ne dit rien du drame, et ce milieu / De rayons aveuglants, d'éphémère verdure, / Ne contient pas l'essence invisible et qui dure. / Aussi, les jours de lutte et d'ennui, si je vais, / Dolent, meurtri, navré d'avoir été mauvais, / Cherchant la foi qui sauve et l'art qui tranquillise, / Ce ne sont pas les champs qui me tentent. — L'église / Petite, et froide, et sombre, et sans tableaux au mur, / M'est d'un attrait plus haut et d'un pouvoir plus sûr. […]. » (*Ibid.,* p. 82-83)

[48] « Ainsi je laisse aller mes heures jusqu'au soir, / Oubliant, contemplant, aspirant ; et l'espoir / Me ressaisit ; je rêve à la Grâce féconde, / Et je crois tant à Dieu que je crois presqu'au monde. / Mais, quand la nuit revient et laisse sur Paris / Les cierges sont éteints ; plus d'orgue, plus de psaumes ! / Le Verbe fuit mon sein qu'occupent des fantômes ! / Où trouver une voix qui m'asservisse au beau, / Un astre familier qui veuille être un flambeau ? / Pour confesser, malgré cette chair tentatrice, / Paul et l'Alighieri, Marie et Béatrice, / Pour être fort, pour être humain, pour être doux, / Il me faut une église encor !… Je vais à vous ! » (*Ibid.,* p. 83-84.)

> cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que *l'âme des Dieux habite dans les plantes,* et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature,* florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant[49].

Cette pseudo-religion a pour lui de quoi choquer « tout être *spirituel* » un tant soit peu ; Baudelaire croit que son âme est « d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés ». On voit là que ce n'est pas envers le spirituel qu'il est sceptique, ni envers l'aspiration à une spiritualité authentique. En effet, il n'y a pas la moindre raison de ne pas croire que Baudelaire lui aussi a été à la recherche de cette même chose que les autres romantiques de son temps allaient chercher habituellement au milieu de la nature : le sentiment de l'unité.

« Dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit… »

Si dans sa lettre à Desnoyer Baudelaire exprime sa condamnation de pareille divinisation de la nature, qui lui semble une bouffonnerie, c'est qu'il se fait une plus haute idée du spirituel, face à cet « empirisme envahisseur » de l'époque, « influence mortelle » qui « sous le nom de *réalisme* » « infecte déjà la littérature, l'art, et jusqu'à la philosophie », pour reprendre les mots de Montalembert, président de la séance annuelle des cinq Académies, tenue le lundi 17 août 1857[50]. De toute sa vie, sa spiritualité n'a jamais exclu tout à fait des aspects panthéistes, au sens le plus général du terme. On sait que c'est cette « tendance spirituelle non catholique »[51] qui lui a fait écrire le poème « Correspondances », dont ces premiers vers :

> La Nature est un temple où de vivants piliers
>
> Laissent parfois sortir de confuses paroles [52];

[49] *CPl* I, 248.

[50] « Discours de Montalembert » imprimé par Firmin Didot, cité dans Claude Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages,* nouvelle édition revue et augmentée, À la Baconnière, 1967, p. 136.

[51] Marcel Raymond, « Note sur le spirituel baudelairien », *Mélanges Laumonnier,* Droz, 1935, p. 525.

[52] *OC* I, p. 11.

Vers qui parurent pour la première fois dans l'édition originale des *Fleurs du Mal* en 1857, mais dont la datation exacte demeure difficile : l'interprétation de ces vers peut être faite autant selon le Baudelaire de 1845-1846 que selon le Baudelaire de 1855[53]. Et plus tard, en 1860, dans « Le Poème du hachisch », Baudelaire parle de « l'objectivité, qui est le propre des poètes *panthéistes* »[54] :

> 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 extérieurs 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 le vôtre une réalité.

Ce qui est à noter, c'est que dans sa phase panthéiste, Baudelaire ne confond jamais le spirituel avec le matériel, ou même avec le naturel, mais qu'il les distingue nettement et même les oppose vigoureusement, de sorte que cela ouvre finalement sur ce qu'on appelle le « surnaturalisme » de Baudelaire. Pour ce qui est de ce surnaturalisme, il semble que sa conception du « surnaturel » sera toujours pour lui moins objet de foi ou de croyance que méthode de littérature, comme le prouverait notamment une ligne tirée de *Fusées* (feuillet 17) : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie. »[55]

Les passages qui suivent cette ligne dans *Fusées* sont en effet très significatifs pour la définition de la pensée du surnaturel chez Baudelaire. Et parmi eux, notamment, un passage qui peut se lire avec intérêt particulier pour notre propos : Baudelaire y affirme qu'un *spectacle*, « si ordinaire qu'il soit », peut nous révéler « la profondeur de la vie » :

> 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[56].

Par « spectacle », Baudelaire entend donc un spectacle *naturel* (de sens opposé à vision *surnaturel*) et matériel, physique. La façon dont ce spectacle est donné au spectateur le confirme,

[53] Voir le commentaire de Claude Pichois dans l'édition de la Pléiade, *OC* I, p. 840-842.
[54] *OC* I, p. 419. C'est nous qui soulignons.
[55] *OC* I, p. 658.
[56] *OC* I, p. 659. C'est nous qui soulignons.

puisque c'est celui « qu'on a sous les yeux », comme Baudelaire le précise aussitôt. En fait, par ce mot de « spectacle », au sens très banal, il entend déjà dire qu'il s'agit de quelque chose de « vu », « qui s'offre aux regards » (*spectaculum, spectare*). En l'occurrence, la redondance de l'expression semble vouloir souligner la réalité du contact, physique, qui se produit entre le spectateur et ce spectacle, celui-ci étant lui-même, en tant que réalité physique et sensible, donné à celui-là par la sensation visuelle. Cela indique finalement que ce spectacle relève d'abord de la réalité extérieure, qui existe au dehors du sujet-spectateur. Et ce spectacle peut être bien « ordinaire » : il peut donc revêtir un aspect qui semblerait si habituel et si banal qu'on n'y trouverait rien qui soit susceptible d'être remarqué, et a fortiori de stimuler vraiment le sens du beau, en général de son spectateur. Cependant, « [d]ans certains états de l'âme presque surnaturels » — c'est-à-dire que le surnaturel est du côté de « l'état de l'âme » douée d'un sens qui la fait entrer dans un état véritablement « exquis », pour reprendre cet adjectif dont Baudelaire se sert abondamment quand il parle de ce « *Genus irritabile vatum* ! » dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe »[57] : il y a toujours quelque chose de quoi l'imagination du poète peut faire sa pâture, de telle sorte qu'alors tout spectacle peut « devenir le symbole » [58], ouvrant sur une intuition belle et profonde portant sur l'essence de la vie.

D'ailleurs, dans « Le Poème du hachisch » où Baudelaire développe un peu davantage la pensée qu'on retrouve dans le passage cité de *Fusées*[59], il emploie, au lieu de l'adjectif *ordinaire : naturel et trivial.*

> Cependant se développe cet état *mystérieux* et *temporaire* de l'esprit, où la profondeur de la vie, hérissé de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si *naturel* et si *trivial* qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant[60].

À première vue, l'écrivain semble donc employer ces trois mots exactement comme des synonymes. Ou bien, en s'appuyant sur l'égalité des termes « ordinaire » d'une part, et « naturel et trivial » de l'autre, on pourrait dire ici que le « naturel » et le « trivial » se complètent l'un

[57] « [S]on sens *exquis* du Beau » ; « un sens également *exquis* de toute difformité et de toute disproportion » ; « ces sensations *exquises* » ; « quand un poème *exquis* amène les larmes au bord des yeux » (*OC* II, p. 330, 331, 334).

[58] Ici « le symbole » peut être renvoyé directement pour son sens au même mot dans le poème « Correspondances ». Le symbole qui regarde avec « des regards familiers » et qui prononce « de confuses paroles » désigne « une *autre* réalité » plus élevée, embrassée par un œil qui, en vivant intensément son existence, se rapproche de l'œil de ces « poètes panthéistes » (*OC* I, p. 419), non de quelque chose conçu sur un plan purement spirituel, dissocié ou « exorcisé » complètement de sa matérialité concrète, ou même voluptueuse.

[59] La note de *Fusées* et le texte du « Poème du hachisch » (publié en 1858 dans la *Revue contemporaine*) peuvent être à peu près contemporains, il est difficile de préjuger duquel de ces deux textes précède l'autre.

[60] *OC* I, 430. C'est nous qui soulignons.

l'autre pour rendre ce qui en un seul mot se dit « ordinaire ». Mais on ne peut estimer que ce mot de « naturel » ait ici même poids, et à plus forte raison moins de poids, que ceux d'« ordinaire » ou de « trivial » puisque, dans cette version du « Poème du hachisch », le mot « naturel » semble s'être glissé pour ainsi dire comme en dédommagement du renoncement au « surnaturel » de *Fusées.* On peut penser que dans ce passage de *Fusées* le mot « naturel » ayant déjà été utilisé sous une forme préfixée « sur-naturel », Baudelaire évite sa répétition : le mot « naturel » y est le terme de base, ou le terme élémentaire à partir duquel Baudelaire développe ses idées dans les deux passages. Dès lors, ce sont plutôt les adjectifs *ordinaire* et *trivial* qui servent à préciser la signification de « naturel », en y soulignant le caractère banal et indifférent que ce spectacle naturel pourrait présenter pour le sujet non poète, ou le poète dans un état non poétique. Deux autres adjectifs peuvent aider pour préciser davantage le sens de ce « naturel » : *mystérieux, temporaire*, en antonymes, puisque ces mots y déploient évidemment les caractéristiques de l'état sur-naturel, poétique. Somme toute, pour reprendre le vocabulaire dont Baudelaire se sert ici, le *naturel* pour lui se définit comme celui qui se donne dans ses aspects justement ordinaires et triviaux au sujet, et encore *déjà bien connus,* et enfin, *habituels, sempiternels.* Ils l'ennuieraient si ce sujet n'était poète, capable d''un état « surnaturel ».

Dans les deux passages cités, Baudelaire met évidemment l'accent sur *l'initiative* spontanée du sujet poète devant une scène vue ou un paysage, ce dernier pris au sens un peu large du mot, de ce qui s'étale sous les yeux comme monde environnant. Surtout, il y distingue très nettement le paysage qui a déjà subi l'intervention d'un sujet, à savoir le fruit du travail d'une traduction subjective, du paysage qui existerait déjà, par hypothèse, *avant* l'intervention de ce sujet. Ce que nous voyons là d'essentiel, c'est que cette continuité immédiate et spontanée entre le paysage extérieur et le paysage intérieur, telle que l'avait toujours présupposée le romantisme[61] y est carrément mise en cause. De surcroît, l'efficacité de cette intervention subjective, même pour un sujet pour ainsi dire « élu », se révèle, semble-t-il, ne pas être toujours garantie ni constante. Sans compter, en outre, que la compétence innée et virtuelle, plus ou moins grande, de chaque individu à être poète, puis la communication établie entre le poète et son paysage, dépendra de l'état personnel dans lequel se trouvera alors cet esprit du sujet, doué par intermittence. Il en va justement comme Baudelaire le dit ailleurs dans « Le Poème du hachisch » à propos de l'amour, dans un passage qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec ce passage de *Fusées* : la valeur d'une caresse physique est « centuplée » par « *l'état actuel* de

[61] Voir Michel Collot, *op. cit.,* notamment les premiers chapitres (1, 2 et 3) de la première partie.

l'âme et des sens »[62]. Pour Baudelaire, même si l'on a affaire avec quelqu'un qui possède un véritable génie poétique, qui appartient à cette « race irritable », le moment où un paysage extérieur s'ouvre à une profondeur est dû au fait que cette profondeur est alors liée, *correspond*, à celle de sa propre intériorité, ce qui arrive assez rarement. Et sans doute encore plus rarement à un poète comme Baudelaire, qui veut pouvoir prendre comme objet de sa poésie tout existant, c'est-à-dire tout spectacle qui lui tombe sous les yeux, effectivement, « si ordinaire qu'il soit ».

Il n'y a donc pas pour Baudelaire de paysages de qualité qui, en eux-mêmes, seraient tels qu'ils déclencheraient automatiquement une impression directe sur l'âme d'un sujet, de façon systématique, comme le lac des romantiques, par exemple. Ou, pour le dire autrement, pas de paysage d'une qualité suffisante telle que le sujet, « inspiré » par ces paysages, puisse en faire sa propre projection, par principe. En revanche, Baudelaire se rend aussi bien compte du fait que pour un esprit insensible, dans un état « inférieur », un paysage, pour peu qu'il n'ait rien de spectaculaire qui le stimule, ne laissera aucune impression sur son âme. Pourtant, même dans ce cas, un poète, à savoir un alchimiste qui, selon les mots de Baudelaire, « fait de la boue de l'or » par vocation, saura travailler ces données de qualité soi-disant inférieure (mais peut-être seulement plus délicate, subtile, nuancée). Si besoin, il essaiera de se mettre lui-même en cet état exalté, par un effort véritablement artificiel, soit à l'aide d'une drogue, soit par une longue ascèse, par une pure volonté d'esprit. C'est là sans doute le défi principal que jette Baudelaire à son esthétique.

Après tout, ce sera une des raisons principales pour lesquelles Baudelaire n'a jamais quitté définitivement son « horrible ville », toute sa vie durant. Certes, de temps à autre, quand toutes les autres tentatives ont échoué, le poète va, en dernier ressort, « fermer » « partout portières et volets », comme il le dit dans « Paysage », pour se donner entièrement et uniquement à son spectacle intérieur, fait de « [s]es pensers » volontaires :

> […] je serai plongé dans cette volupté
> D'évoquer le Printemps avec ma volonté
> De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
> De mes pensers brûlants une tiède atmosphère[63].

[62] *OC* I, p. 433. C'est nous qui soulignons.
[63] *OC* I, p. 82.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Reste qu'il sera toujours bien conscient du fait que, face à ce monde qu'il nie, il n'aura pu faire que « fermer » sa fenêtre, derrière laquelle est toujours l'hiver monotone : toujours, l'hiver de sa grande ville Paris reste prêt à s'imposer dans son âme pour peu qu'il entrouvre cette fenêtre. Or, même ce paysage purement intérieur ne s'incarne guère souvent sous la forme d'une pastorale, d'un « vert paradis » (« *Moesta et errabunda* »)[64]. Quand Baudelaire rêve dans un poème comme « Rêve parisien », enfermé chez lui (il fuit effectivement dans le rêve par le sommeil, parce que son « taudis » n'est en fait pas moins horrible que l'extérieur), alors la scène onirique qu'il décrit reste une féerie non végétale et naturelle, mais minérale et architecturale, ce qui montre à quel point il reste attaché à ce matériau qu'est son espace urbain.

Cet artefact qu'est la ville est enraciné à tel point dans l'esprit de Baudelaire que Robert Kopp, dans l'introduction de son édition du *Spleen de Paris,* citant le même passage de *Fusées* que nous plus haut, voit chez Baudelaire une tentative d'évasion « vers le cœur du monde », en l'opposant à hors du monde ; il va sans dire que *monde* désigne ici la grande ville[65]. Enfin, c'est sans doute en ce sens-là que doivent se comprendre et la lettre en guise d'introduction aux « Deux Crépuscules », dans l'*Hommage,* et ces deux poèmes eux-mêmes. Nous y voyons, malgré le côté abrupt voire brutal des expressions de Baudelaire, moins de l'aversion contre la nature elle-même que de l'aversion contre la manière trop naïve, sentimentaliste et surtout anachroniquement pseudo-mystique, de faire durer ce qu'on appelle « le sentiment de la nature » des romantiques chez quelques attardés de sa génération. Baudelaire ne se moquerait ici par conséquent pas, ne se révolterait pas contre cet idéal qui avait été recherché si ardemment dans la Nature par la toute première génération du romantisme, en proie au mal du siècle, il voudrait plutôt, semble-t-il, recentrer cette quête de sentiment de bonheur, cherché à l'extérieur dans une nature, la recentrer dans l'intériorité du sujet. Il a pleinement conscience de la rupture du lien sacré, qu'il soit catholique ou païen, qui s'est produite entre l'extérieur des choses et l'intérieur du sujet humain, et l'idéal d'une *communion* reste chez lui l'une de ses plus grandes sources poétiques.

Pour Baudelaire, l'élan spirituel ou « panthéiste », ou « surnaturaliste », ou plus généralement l'aspiration vers la spiritualité, au lieu de s'appuyer sur cette vitalité « pure », cachée et pourtant manifestée dans le vert de la Nature, est désormais obligée de recourir nécessairement et rigoureusement à la faculté humaine de l'imagination. Et c'est ainsi que le poète veut oser une démarche plus audacieuse d'évasion mais au sein même de son quotidien

[64] *OC* I, p. 64.
[65] *Petits Poëmes en prose,* édition critique par Robert Kopp, Corti, 1969, p. 27.

urbain, et faire le choix de la ville comme enveloppe corporelle de l'intériorité de son sujet poétique.

⁂

Si l'intériorité du sujet baudelairien est moderne c'est donc d'abord par la conscience claire qu'elle a de cette rupture ontologique qui advient à son époque, et ensuite par le recours à l'imagination humaine subjective. Finalement, cette intériorité moderne doit trouver son enveloppe moderne dans l'espace de la grande ville. Pourtant, le fait que ce soit la ville qui dans « Le Crépuscule du soir » ait été choisie par le poète comme objet direct de sa poésie, ne signifie pas qu'elle soit d'emblée pour autant une heureuse enveloppe pour le sujet baudelairien. Le poète ne parvient pas à tirer du spectacle de la ville vespérale une grande vision qui l'inviterait à l'expression de son *moi* intime, ce spectacle de la ville ne lui révèle pas une telle profondeur de vie car avant d'y lier son propre enfer intérieur, il s'en soustrait pour se recueillir en lui-même, en renvoyant le spectacle.

C'est pourquoi il s'y contente de ne reconnaître et distinguer guère que des images déjà trop connues de la ville, puis les rend dans une typologie assez pauvre, et presque uniquement dans leurs aspects sensibles et concrets, mais abstraits. Cependant, cette dernière caractéristique, une présentation attachée aux images sensibles, nous permettra au moins de ne pas cantonner le poète du « Crépuscule du soir » dans le rôle de simple moraliste philosophique. Au lieu de soumettre chaque élément évoqué à des gloses faites par ses jugements et réflexions morales, le poète préfère conférer à sa représentation de la ville une grande capacité de signification allégorique.

1.3. Une transformation allégorique du paysage urbain crépusculaire

Dans sa notice au « Crépuscule du soir », Claude Pichois écrit : « Les crépuscules du soir sont nombreux dans la poésie antique et moderne. Mais les crépuscules citadins, parisiens ne se trouvent guère avant l'époque romantique. »[1] Et il rapproche aussitôt du poème trois romans de l'époque, qui associent eux aussi le crépuscule notamment à la prostitution urbaine : *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin ; *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac ; enfin, *Volupté* de Sainte-Beuve. Pour deux d'entre eux, il s'est référé à des commentaires critiques précédents : pour le texte de Janin, à Jacques Crépet et Georges Blin (1942)[2], qui avaient eux-mêmes cité Robert Vivier (1927) [3] ; pour le roman de Balzac, à Antoine Adam (1959)[4]. Il est intéressant pour nous de constater que tous ces commentateurs ne prennent leurs exemples que dans un genre tout autre que celui dans lequel s'inscrit notre texte : la prose. Et on peut d'ailleurs se demander pourquoi tous ces commentateurs du poème ne se sont pas souvenus d'un poème comme « Les Rayons jaunes » de *Joseph Delorme*, qui évoque pourtant bel et bien le crépuscule urbain. Claude Pichois évoque pourtant bien un roman du même auteur[5]. Il va sans dire que tous nos commentateurs possèdent une très bonne connaissance de l'influence de Sainte-Beuve sur Baudelaire, savent que Baudelaire l'avait lu avec ferveur et qu'il voulait comparer volontiers ses poèmes, en vers ou en prose, à la poésie de *Joseph Delorme* : outre qu'il a comparé ses deux recueils de poésie à ce dernier livre (« *Joseph Delorme*, c'est *Les Fleurs du Mal* de la veille » ; *Le Spleen de Paris* est « un nouveau Joseph

[1] *OC* I, p. 1025.

[2] *Les Fleurs du Mal*, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942, p. 464.

[3] Voir *supra,* p. 58.

[4] *Les Fleurs du Mal. Les Epaves — Bribes — Poèmes divers. Amœnitates Belgicæ,* introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier Frères, 1961(1959), p. 389.

[5] Le commentateur s'attache ici surtout à l'association de la prostitution au crépuscule. Notons que dans ce cas précis encore, il n'y a pas que les romans pour, avant Baudelaire, l'avoir faite. Par exemple, certains vers d'Alphonse Esquiros, publiés en 1842 dans la troisième édition des *Vierges folles*. Le début de ces vers montre bien quelques similarités avec ceux de Baudelaire, dans la manière dont les deux poèmes introduisent le sujet de la *prostitution* : on évoque d'abord la cessation des travaux du jour, c'est-à-dire des travaux normaux et honnêtes, ensuite l'éclairage des rues aux gaz, signalant un tout autre genre de travail, nocturne, déshonnête : « les filles de Paris commencent leur service ». (Alphonse Esquiros, *Les Vierges folles,* P. Delavigne, Paris, 1842, p. 66 ; cette troisième édition du recueil a été corrigée et augmentée considérablement par rapport à la première de 1840, alors parue chez l'éditeur Auguste Le Gallois, et avant cette édition, le poème cité était resté inédit.)

Delorme »), il a avoué surtout, précisément, être « l'amoureux incorrigible des *Rayons jaunes* »[6].

Il s'agit en effet d'un poème qui décrit assurément « le crépuscule citadin », et qui compte lui aussi des évocations de la foule et du vacarme de la rue. À la différence de la rue de Baudelaire cependant, la rue ici montre des gens « au cœur plein d'aise » : « Joyeux bourgeois, marchands, / Ouvriers en habits de fête »[7]. En effet, en un mouvement inverse de celui opéré par le poème de Baudelaire, le poète des « Rayons jaunes » commence par regarder la ville d'abord de la fenêtre de sa chambre, ce qui le plonge aussi dans des souvenirs intimes (ces souvenirs constituant la grande partie centrale du poème), de son enfance, et aussi plus récents (« l'an dernier »), liés à la mort de « [s]a bonne vieille tante »[8]. Finalement, il descend se mêler dans la rue aux badauds, pour y « noyer » sa mélancolie, avant de rentrer chez lui en laissant derrière lui les bruits persister toute la nuit.

— Ainsi va ma pensée ; et la nuit est venue ;
Je descends ; et bientôt dans la foule inconnue
J'ai noyé mon chagrin :
Plus d'un bras me coudoie ; on entre à la guinguette,
On sort du cabaret ; l'invalide en goguette
Chevrotte un gai refrain.

Ce ne sont que chansons, clameurs, rixes d'ivrogne ;
Ou qu'amours en plein air, et baisers sans vergogne,
Et publiques faveurs ;
Je rentre ; sur ma route on se presse, on se rue ;
Toute la nuit j'entends se traîner dans ma rue
Et hurler les buveurs[9].

[6] *CPl* II, p. 474, 583.
[7] Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme,* édition avec introduction, notes et lexique par Gérald Antoine, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1956, p. 69.
[8] *Ibid.,* p. 70.
[9] *Ibid.,* p. 71.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Gérald Antoine reconnaît que dans ce poème le prosaïsme de vocabulaire et certes poussé à la limite, et que grande est la trivialité des images et des figures de rhétorique[10]. Pourtant le poète y retrouve bien, malgré tout, un ton « élégiaque » et « rêveur », comme le souhaitait Sainte-Beuve lui-même[11] — et c'est ceci qui expliquerait sans doute le mieux l'absence du poème parmi les textes rapprochés par les commentateurs du « crépuscule urbain » de Baudelaire. La simple communauté thématique de « paysage crépusculaire urbain » saute peut-être d'autant moins aux yeux que la principale manière dont ce thème est traité est aussi différente. Quant au « Crépuscule du soir », la transformation poétique que subit l'évocation du spectacle de cette ville crépusculaire ne dépend pas du tout de l'initiative d'un *moi* « flottant » ou « élégiaque ». Outre le prosaïsme apparent de la forme et le fond réaliste, l'absence de cette initiative lyrique aura sans doute incité les commentateurs à chercher des précédents analogues davantage dans la prose contemporaine que dans la poésie.

1.3.1. Un tableau des figures réelles allégoriques

Force est donc de s'interroger sur ce qui, dans ce texte de Baudelaire, oriente et conduit sa transformation poétique du paysage urbain crépusculaire : il semble que la transformation y procède majoritairement par l'initiative de ces figures allégoriques qui animent de l'intérieur le paysage évoqué. Tout d'abord, on a dans ce poème trois grandes figures allégoriques : la Prostitution, l'Homme, la Nuit. Bien plus, comme nous l'avons précédemment remarqué, les variantes du « Crépuscule du soir » se signalaient par une surabondance dans l'emploi de la majuscule. C'est en 1855, lors de la deuxième parution publique de ce poème dans l'*Hommage*, que le texte affiche la plus grande abondance de cette marque graphique qui signale l'allégorie. C'est d'ailleurs probablement ce poème qui a accumulé l'un des plus grands nombres de figures manifestement allégoriques, après « À une Madone », dans *Les Fleurs du Mal* : on compte au plus seize figures marquées par la majuscule dans le manuscrit envoyé à Desnoyer ; seulement onze dans la version imprimée dans l'*Hommage* (dans les deux cas sans compter le titre). Puis un peu après, en 1857, le poète décide supprimer la plupart de ces marques qui permettent

[10] « Introduction » par Gérald Antoine, dans *ibid.,* p. LXVI ; p. LXXII.

[11] « Je suis resté avant tout un Élégiaque et un rêveur. » (Collection Spœlberch de Lovenjoul, documents contenus dans l'armoire D [fonds Sainte-Beuve] 573, f. 176, cité dans l'« Introduction » par Gérald Antoine, dans Sainte-Beuve, *op. cit.,* p. XLVIII et sq.)

d'identifier cette figure stylistique. La présence ou non de ces majuscules, en fait, produit une impression fort différente sur le lecteur. C'est pourquoi nous reproduisons ci-dessous en son entier cette version du texte, fidèle à ce qu'on voit dans la *Correspondance* de l'édition de la Pléiade (1973), donnée par Claude Pichois d'après l'autographe de Baudelaire[12].

LES DEUX CRÉPUSCULES[13]

LE SOIR

Voici venir le Soir, ami du criminel ;
Il vient comme un complice, à pas de loup ; — le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.

Oui, voilà bien le Soir, le Soir cher à celui
Dont les bras sans mentir peuvent dire : aujourd'hui
Nous avons travaillé. – C'est le Soir qui soulage
Les Esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.

Cependant des Démons malsains dans l'atmosphère
S'éveillent lourdement comme des gens d'affaire,
Et cognent en volant les volets et l'auvent.
À travers les lueurs que tourmente le vent
La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière, elle ouvre ses issues,
Partout elle se fraie un occulte chemin

[12] Ancienne collection Raoul Simonson (Bruxelles) (*CPl* I, p. 837).
[13] Le texte du « Soir » est *suivi* de celui du « Matin ».

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la Cité de fange,
Comme un Ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange.
On entend çà et là les cuisines siffler,
Les Théâtres glapir, les orchestres ronfler ;
Les tables d'hôte dont le Jeu fait les délices
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,
Et les voleurs qui n'ont ni trêve, ni merci
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses,
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses.

Recueille-toi, mon Âme, en ce grave moment,
Et ferme ton oreille à ce bourdonnement ;
C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent ;
La sombre Nuit les prend à la gorge, ils finissent
Leur destinée, et vont vers le Gouffre commun ;
L'Hôpital se remplit de leurs soupirs ; plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée
Au coin du feu, — le soir, — auprès d'une Âme aimée.

Encore la Plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu[14] !

Là, on voit quinze figures à majuscule initiale au total : « le Soir », « les Esprits », « des Démons », « la Prostitution », « la Cité », « un Ver », « l'Homme », « le Théâtres », « le Jeu », « mon Âme », « la sombre Nuit », « l'Hôpital », « le Gouffre », « une Âme aimée », « la Plupart » (à cela on peut ajouter une sixième, « le Vent », au vers 14, que Claude Pichois et

[14] *CPl* I, p. 248-249. Il semble que Pichois ait ici redressé quelques fautes évidentes commises par Baudelaire dans le manuscrit : par exemple, « l'H*o*pital » au vers 34 ; « vécu !. » à la fin du texte.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Jacques Dupont indiquent dans *L'Atelier de Baudelaire*, en 2005[15]). Parmi ces majuscules, les quatre qui n'ont pas été effectuées dans l'*Hommage* sont : « la cité », « les théâtres », « l'hôpital », « la plupart ». Certes, la transcription du manuscrit n'est pas libre d'ambiguïté ; au contraire, il y existe plusieurs points incertains[16]. Mais, quel que soit l'exactitude du déchiffrement du texte manuscrit, nous attribuons une réelle importance à ce fait même qu'on a, à tout moment, la possibilité d'y lire tel ou tel mot comme marqué par une majuscule. L'évidence est que, pendant une certaine période, Baudelaire a multiplié volontairement les majuscules dans le texte du poème, et souhaitait qu'elles soient imprimées. Puis le poète en a raturé la plupart finalement. Notons que nous ne disposons d'aucun autre exemple comparable (dans le groupe des « Douze poèmes » mais aussi pour tous les poèmes des *Fleurs du Mal*) pour généraliser cette tendance durant la même période chez Baudelaire. Et nous voudrions insister sur le fait que, même après leur rature, qui ne laisse plus que trois allégories avec majuscule, le texte ne perd aucunement sa qualité générale d'allégorie.

Mais, se demandera-t-on, quels sont donc les effets de la présence ou de la suppression de ces marques canoniques de l'allégorie pour le texte ? Avec la majuscule, « [m]ontrant ainsi du doigt son propre masque, l'allégorie affiche un premier trait spécifique : *l'ostentation* », dit Pierre Dufour[17]. Il s'agit d'un statut équivalent à celui du nom propre pour la figure marquée par la majuscule, et d'une accentuation de son être comme entité. Par conséquent, par exemple, « le soir », « la cité », « le gouffre », « l'hôpital », leur majuscule perdue, ne sont plus des personnages ou des lieux universels ou emblématiques, déterminés par leur unicité, mais sont désormais rendus proprement au *décor* de ce théâtre qu'est la ville, s'y retrouvant au rang des autres éléments des lieux ou de l'arrière-plan temporel du spectacle ; quant au « ver » (v. 20), sans majuscule, il est devenu ainsi un simple comparant de la « Prostitution », tout comme cet « ennemi » qui le précède, ou comme cette « fourmilière », qui est le comparant des « rues », il n'existe plus réellement en tant qu'entité dans ce paysage.

Donc, moins on a de majuscules, moins on a d'acteurs se dressant artificiellement sur la scène. Mais là où l'on a perdu de tels acteurs, on a désormais gagné des êtres qui existent

[15] Claude Pichois et Jacques Dupont*, op. cit.,* p. 501. En revanche, ils expriment leur avis qui penche vers le scepticisme à propos de trois majuscules à : « Cité », « Hôpital » et « Plus ».

[16] Voir la note précédente. Dans les éditions critiques des textes de Baudelaire dont nous disposons aujourd'hui, les leçons indiquées dans *OC* I, ne correspondent pas exactement à celles qu'on trouve dans le texte reproduit ci-dessus (*CPl* I) ; elles sont différentes aussi de celles que Claude Pichois avait recensées en 1968 avec Georges Blin, dans l'édition Corti des *Fleurs du Mal,* édition héritière de celles de Jacques Crépet (Conard, 1922 ; Corti, 1942). Enfin, en 2005, Claude Pichois dans l'édition diplomatique (avec Jacques Dupont) fait état de cette ambiguïté, en avertissant que plusieurs majuscules des leçons sont « incertaines ».

[17] Pierre Dufour, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal* » dans *Les Fleurs du Mal : l'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, p. 136.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

réellement dans la grande ville, des êtres qui sont virtuellement identifiables déjà, naturellement, comme des personnages : les ouvriers, les escrocs et les catins, qui peuvent passer au premier plan de ce théâtre. Quoique ces personnages soient désormais démunis de leur majuscule initiale qui les hypostasiait en archétypes, cependant comme nous l'avons vu plus haut (chapitre 1.1.5.), leurs traits continuent d'être rendus intemporels (ou même atemporels ?) par divers dispositifs grammaticaux (surtout l'article défini, mais aussi le temps du verbe, des épithètes données comme de nature, etc.) : ce sont des types, s'ils ne sont plus des archétypes ; dès lors, leurs images érigées ainsi en types, obtiennent une représentativité, et elles peuvent de nouveau, mais éventuellement, comporter un sens allégorique, selon le genre du discours qui les contient. Considérons ainsi le deuxième bloc de vers. Auparavant on y voyait le Soir, qui soulage les Esprits que dévore une douleur sauvage, en l'occurrence le savant et l'ouvrier, alors que la présence du savant et de l'ouvrier, personnages réels, restait auparavant d'importance secondaire ; c'est-à-dire que la présence concrète de ces derniers était estompée par les allégories du Soir et des Esprits qui, jouant sur le devant de la scène, les poussaient en retrait. L'existence des personnages réels n'avait qu'une représentativité subordonnée à cette présence massive de l'entité abstraite des « Esprits », comme pour illustrer par le détail cette figure. Par contre, le « Soir » devenu le « soir » et les « Esprits » les « esprits », ce seront d'abord des personnages réels, avec leur figure et leur action concrètes (le savant dont *le front s'alourdit,* et l'ouvrier *courbé* qui *regagne son lit* »), et elles pourront s'imposer comme animant vraiment la scène du drame : irremplaçables, leur image et leur description sont devenues bien plus significatives. De même, vers la fin du bloc : si, auparavant, ces catins et ces escrocs appartenaient plutôt au décor de la scène des « tables d'hôte » où régnait la figure allégorique du « Jeu », après la modification, les statuts sont inversés. Désormais, c'est le « jeu » qui fait simplement partie de la description détaillée du décor de la scène, tandis que ces bas-fonds de la société se présentent dignement comme les vrais acteurs principaux, qui mènent le jeu : « les tables d'hôte » où l'on joue, avec leur article défini généralisant, deviennent le lieu emblématique animé par ses acteurs.

Donc, présentées dorénavant ainsi, les figures qui animent le tableau poétique correspondent aux êtres naturellement animés d'un spectacle concret, réellement donné : les habitants de la ville. Ce qui est mis en exposition, finalement, ce n'est plus une matérialité artificielle conférée avant tout par un code culturel ou l'intention exigeante d'un allégoriste dans le système

graphique, mais la matérialité de l'image concrète et sensible d'êtres réels. Ce qu'est alors devenu tout cela, c'est un grand tableau de scènes animées avec réalisme ou prosaïsme.

Bien entendu, ceux qui régissent au premier chef ce tableau resteront malgré tout ces trois personnages allégoriques pour lesquels Baudelaire a conservé finalement les majuscules initiales : la Prostitution, l'Homme et la Nuit. Mais dès lors, en mettant l'accent sur ces trois protagonistes, le discours allégorique prononcé au travers de ce tableau urbain par le poète sera plus clairement lisible. Tout d'abord, l'antagonisme entre ces deux premiers protagonistes, la Prostitution et l'Homme, pourrait résumer sans doute à lui seul toute cette impression infernale que produit la grande ville au moment du crépuscule. Autour de ces images, en effet, le reste du texte du poème pourrait même servir d'une sorte de commentaire, ou bien on aurait comme deux petites parties, d'introduction et de conclusion : le premier bloc des vers du poème (v. 1-4) serait alors un commentaire servant d'avertissement à ce tableau principal : quand le soir vient à la grande ville comme un complice, l'homme se transforme en bête fauve ; et dans le deuxième bloc, la partie précédent l'adverbe « cependant » (v. 5-10) se lirait comme un « prélude » qui préparerait aux scènes infernales qui suivent[18]. Enfin, les troisième et quatrième blocs (v. 29-38) constitueraient un discours relatif à l'apparition de ce troisième et dernier personnage allégorique — la Nuit, qui vient définitivement récapituler le sens de toutes les scènes précédemment décrites : la condamnation de toute la ville à la mort.

Or, il convient de noter que comparé à ce poème, le discours poétique du « Crépuscule du matin » témoigne d'un usage bien moindre de la majuscule dans ses variantes : par exemple dans le manuscrit de ladite lettre, on n'en compte que six, y compris les deux noms propres, celui de la ville et celui du fleuve. Ce sont « la Diane », « l'Âme », « les Pauvresses », « l'Aurore », « la Seine », « le sombre Paris », dont seuls les trois derniers paraissent dans l'*Hommage* ; finalement, à partir de 1857 il n'y en a plus que deux, « la Seine » et « le Paris ». Là, nous voudrions rappeler nos observations faites précédemment sur la différence entre les deux « Crépuscule(s) »[19] : nous supposions que, dans le texte du « matin », Baudelaire s'attachait aux gens dont les conditions de vie étaient plus proches des siennes, donc de gens à qui il se sentait plus affectivement lié. À cet égard, cette différence dans l'usage de la marque graphique de l'allégorie entre les deux poèmes[20] ne témoignerait-elle pas, concrètement, de la

[18] C'est Jean Prévost qui use de ce terme de « prélude » concernant cette partie : il y parle de la monotonie du rythme des deux derniers vers (v. 9 et 10), qui coupe l'élan et prépare ainsi le passage d'une scène à une autre ; enfin, il y voit l'art de Baudelaire de « faire tourner le récit », de « passer d'un tableau à l'autre » (*op. cit.,* p. 260).

[19] Voir *supra,* p. 66-68.

[20] Quand on considère que la datation de la première composition du « matin » peut la faire remonter à dix ans plus tôt que celle du « soir », il est possible de penser qu'une fois les poèmes écrits, c'est, au fur et à mesure de leur révision, à une tendance générale de Baudelaire à d'abord multiplier l'usage de la majuscule jusqu'à un certain

différence dans les motivations du poète ? Le poète du « Crépuscule du soir » aurait voulu faire un tableau moins affectif, plus objectif, même si c'était pour, finalement, lui conférer un autre sens caché sous son apparence de tableau objectif.

1.3.2. Un tableau de bêtes et d'humains

À première vue, la suppression de beaucoup des majuscules initiales entre 1855 et 1857 pourrait n'être que le retour au style des toutes premières versions du poème, donc au style des « Douze poèmes », ou de la *Semaine théâtrale* : cependant, vu de plus près, les mots mis en majuscules entre leur version des *Fleurs du Mal* et les précédentes ne sont pas identiques. Examinant le texte imprimé dans la *Semaine théâtrale,* on constate deux majuscules initiales : « des Démons malsains » et « la sombre Nuit »[21] ; quant au texte manuscrit des « Douze poèmes », les avis peuvent certes être partagés entre la présence d'une seule majuscule (« la sombre Nuit ») ou l'absence totale de majuscule[22]. Il semble, quant à ce tableau du paysage urbain, que le poète ait pu tout aussi bien, une fois se passer à peu près complètement de majuscules et une autre fois en mettre partout. Mais de même, du côté du lecteur, on est prêt à tout moment à lire tel ou tel mot de la pièce avec une majuscule initiale. Tout au moins, lorsque Baudelaire, après avoir doté son paysage d'une multitude de majuscules, décida ensuite d'en supprimer la majorité, l'usage de la majuscule dans le poème du « soir » (ainsi que dans le poème du « matin »), ne semble avoir comme valeur, essentiellement, que celle de moyen graphique d'accentuation d'un élément par dissociation de cet élément d'avec les autres éléments du texte, non graphiés de majuscule. Et cela signifierait ici que tous ces énoncés concernant ces divers faits urbains devraient pouvoir, tout aussi bien, constituer la simple description d'un spectacle, qu'avoir la possibilité de se faire lire, éventuellement, de façon allégorique, c'est-à-dire de pointer vers autre chose, autre que leur référent littéral, une autre

moment, puis à le diminuer. La tout première version ainsi que la dernière version des poèmes montrent ainsi un nombre peu différent de majuscules entre les deux textes ; c'est bien entre 1852 et 1855, en préparant leur publication pour l'*Hommage à C. F. Denecourt,* que Baudelaire aurait eu un sévère penchant pour l'utilisation de la marque grammaticale de l'allégorie quant à ces deux poèmes lorsqu'il donna ses manuscrits pour la publication, et il devait alors se rendre bien compte du déséquilibre du nombres des majuscules dans son diptyque.

[21] Quant au poème du « matin », ce sont : « la Seine déserte » et « le sombre Paris ».

[22] Dans ce manuscrit, Claude Pichois et Jacques Dupont en 2005 voient « nuit » au vers 32 (*L'Atelier de Baudelaire, op. cit.,* p. 498-499).

chose que représenterait quelque réalité abstraite cachée derrière ou au sein de ce qui en est saisi physiquement, sensiblement.

Cependant, la personnification dans ce texte ne dépend pas nécessairement de la marque grammaticale (par la graphie) de la majuscule. Le paysage de la ville des deux « Crépuscule(s) » représente le foisonnement des êtres qui y vivent et des choses ; ce sont eux tous, et pas seulement les êtres humains directement évoqués (le savant, l'ouvrier, les catins et les escrocs, les voleurs et leurs maîtresses, les malades, les adolescents, les pauvresses, les agonisants, les débauchés etc.), mais aussi l'atmosphère, la lumière, les lieux qui s'y imposent, sinon tous comme des humains, du moins comme des êtres animés, parfois des animaux. Ainsi dans ce poème, dès l'origine, et même sans sa majuscule, le soir « *vient* comme *un complice, à pas de loup* », le vent « *tourmente* » les lueurs, la prostitution « *se fraye* un chemin » et « *remue* comme *un ver* au sein de la cité de fange », les cuisines « *sifflent* », les théâtres « *glapissent* », les orchestres « *ronflent* », et enfin, la nuit « *prend* les malades *à la gorge* », tandis que de son côté, à la fin du poème du matin, l'aurore « *grelottante en robe* rose et verte *s'avance* lentement ».

Pascal Maillard, dans son article « L'Allégorie Baudelaire : Poétique d'une métafigure du discours », dit qu'on trouve souvent chez Baudelaire des personnifications « proprement dites » mais « non grammatiques », c'est-à-dire non marquées par la majuscule initiale, alors que de nombreuses allégories « grammatiques » dans *Les Fleurs du Mal* ne sont pas pour autant toujours des personnifications[23]. Mais d'après son analyse, la personnification sans majuscule des *Fleurs du Mal* se produit notamment sous ces deux conditions : ou bien « la détermination est forte, soit par la deixis, soit par la qualification » (par exemple, c'est « cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge / Et vient mourir au bord de votre éternité » [« Les Phares »]) ; ou bien « la personnification allégorique est explicitement ramenée dans la sphère du sujet » (exemple : « Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait » [« Un voyage à Cythère »] ou « Mon esprit, tu te meus. » [Élévation]). Finalement, de ces exemples, Pascal Maillard tire une observation générale selon laquelle la personnification sans majuscule dans *Les Fleurs du Mal* se rapporterait souvent à « l'atmosphère d'une tristesse sans violence, d'une mélancolie forte mais apaisée », car l'usage de la majuscule serait en fait, fondamentalement, « l'indice d'une

[23] C'est le cas des emblèmes de « L'Irrémédiable », ou des majuscules d'« À une Madone ». La majuscule y prend une valeur hyperbolique mais qui ne crée pas de personnification substantielle. Et parfois cela peut renvoyer à une spatialisation, comme dans le cas de « l'Ennui » dans « La Destruction » : « au milieu / Des plaines de l'Ennui profondes et désertes » (Pascal Maillard, « L'Allégorie Baudelaire : Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, nº 107, « Figures », 2000, p. 41). Pour « Le Crépuscule du soir », « la *Cité de fange* au sein de laquelle se remue la Prostitution », « *le Gouffre commun* vers lequel vont les malades » ou « l'Hôpital qui se remplit des soupirs », auraient donc bien relevé de cette catégorie, si leur majuscule avait été retenue.

violence exercée » sur le sujet[24]. Alors là de nouveau, les personnifications de notre poème « Le Crépuscule du soir » montreraient bien, dans leur forme définitive, une position d'ambiguïté. Celle aux vers 29-30 : « Recueille-toi, mon âme… », relèverait bien précisément de cette allégorie sans majuscule rapporté dans la sphère du sujet. En revanche, s'agissant de celles cités plus haut, exemples se trouvant proprement dans la description du spectacle urbain, on sera loin d'être d'accord sur le fait qu'une atmosphère y serait apaisée, triste et sans violence. Tout au contraire, ces personnifications se rapprochent plus de celles prenant la forme d'« un véritable bestiaire médiéval », que Pascal Maillard voyait dans « Au Lecteur ». Et c'est bien dans cette faune allégorique et dans cette « inquiétante vitalité animale », où « l'allégorie retrouve son ancienne violence expressionniste, sa puissance à dire la distorsion, la contorsion de l'organique », que la grande ville crépusculaire de Baudelaire semble puiser l'expression de toute l'énergie, de la passion qu'elle renferme en elle. Si ce n'est que, alors que Pascal Maillard présente le « bestiaire » baudelairien comme l'exemple par excellence de la « personnification proprement dite et grammatique » des *Fleurs du Mal,* le poète a ici finalement ôté de la mention de la plupart de ses monstres de la ville cette marque graphique et grammatique[25]. Ainsi, on pourrait voir dans cette suppression de la majuscule pour les personnifications et allégories du poème l'effet d'une certaine « économie » de violence dans l'expression, ou d'une atténuation de violence, notamment pour le sujet lui-même (« mon âme »).

Or, voyons les vers 11 à 28 : après les « démons », qui se cognent en volant aux fenêtres fermées, viennent la « Prostitution », qui grouille partout, les « cuisines », qui sifflent, les « théâtres », qui glapissent, les orchestres, qui ronflent : toute cette faune infernale nous fait penser à la « ménagerie » des vices humains de la pièce liminaire des *Fleurs du Mal,* « Au Lecteur » :

> Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
> Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
> Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
> Dans la ménagerie infâme de nos vices[26],

[24] *Ibid.*, p. 42.
[25] *Ibid.*
[26] *OC* I, p. 6.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Les commentateurs de ces vers parlent de certaines idées mystiques que Baudelaire entretenait, reçues ou conçues par lui-même et relatives à des bêtes monstrueuses, idées qui ne seraient pas sans rapport avec le fouriérisme, et ils citent les textes critiques et la correspondance du poète : tout d'abord, dans la lettre du 21 janvier 1856 à Alphonse Toussenel, Baudelaire écrit : « J'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégradantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle des mauvaises pensées de l'homme »[27] ; ensuite, on trouve dans l'étude sur Théophile Gautier de 1859 : « les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal »[28] ; et dans une note de sa traduction du « *Metzengerstein* » d'Edgar Poe : « l'opinion attribue au père Kircher, — que les animaux sont des Esprits enfermés. »[29] Jacques Crépet et Georges Blin en 1942 se sont demandés si c'était par hasard que les monstres d'« Au Lecteur » sont justement au nombre de sept, nombre qui pourrait référer aux sept péchés capitaux[30], mais Claude Pichois dans son édition de la Pléiade y a clairement répondu qu'un symbolisme univoque pour chacun de ces animaux était impossible. Certainement, ce symbolisme ne saurait constituer un système qui s'impose mais il alimente l'imaginaire allégorique du poème. Il en va de même, à plus forte raison, pour « Le Crépuscule du soir », où l'on voit qu'à l'aide de personnifications est pratiqué un parallélisme entre ces images bestiales et les images de la ville. C'est un développement poly-isotopique qui se trouve toujours au même niveau que l'allégorisant. Cela suggère une lecture symbolique du texte, au sens plutôt large du terme, grâce à un symbolisme romantique assez canoniquement lié aux images bestiales, mais cela souligne également, en un deuxième moment sémantique, le caractère arbitraire de l'allégorie.

D'autre part, nous croyons pouvoir nous demander, à l'instar de Jacques Crépet et Georges Blin qui l'avaient fait à propos d'« Au Lecteur », si dans ce bestiaire du « Crépuscule du soir », ce serait aussi par un pur hasard que, quand on compte là encore, de « cuisines » à « voleurs », on obtient sans trop de difficulté le nombre requis de figure de péché dans cette ménagerie urbaine. À moins d'oublier que les « démons malsains » y sont comparés à des « gens d'affaires », et aussi que cette table de catins et d'escrocs est moins pour le repas que pour le jeu, il serait alors facile de voir quels sont les vices urbains dénoncés par toutes ses formes : le

[27] *CPl* I, p. 337.

[28] *OC* II, p. 118.

[29] *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. V, « Histoires extraordinaires », par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1869, p. 426. La mention de l'idée de Kircher reparaît encore dans « Pauvre Belgique ! » : « […] que les Belges étaient, comme le pense *Kircher* de certains animaux, d'anciens esprits criminels et abjects, enfermés dans des corps difformes. / On devient Belge pour avoir péché. / Un Belge est son enfer à lui-même. » (*OC* II, p. 954.)

[30] *Op. cit.*, p. 284.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

commerce ou/et l'industrie (gens d'affaires ou escrocs), la prostitution, la restauration, le spectacle, le concert, le jeu, le vol proprement dit. Mais que ce nombre ait été intentionnel ou non, ces vices ne correspondent pas du tout, eux non plus, aux péchés canoniques de la culture chrétienne. Ce sont des formes du mal (ou de simples excès) pratiquées couramment et qu'on rencontre tous les jours dans la grande ville, le choix de chaque terme passant seulement par l'abstraction toute subjective de l'allégoriste. Cependant, si ce nombre de sept avait été intentionnel chez Baudelaire, cela signifierait que l'allégoriste aurait voulu donner à ces termes presque le même statut symbolique que celui des sept péchés capitaux, et donc donner une impression de *complétude* du mal : sa description du monde du vice urbain, infernal serait donc, en un sens, exhaustive.

Ce qu'il est également intéressant de noter, comme une conséquence de la suppression de la majuscule à « Jeu », est que ce sont désormais ceux qui jouent, donc ceux qui pratiquent ce vice (catins et escrocs), qui sont mis en relief et reçoivent la même fonction emblématique que les termes bestiaux précédents. Ainsi, c'est le voleur, agent humain de l'acte du vol, qui se dresse comme la dernière figure emblématique. « Catins » et « escrocs », sont aussi « joueurs », et « voleurs ». Ces termes humains font contraste avec les six précédents, qui sont bestiaux ; d'où cette question : y a-t-il donc quelque chose qui distingue les vices peints sous des masques de bêtes des vices humains ? Se distinguent-ils les uns des autres, et si oui, en quoi ? On pourrait dire que les premiers sont ceux qu'on peut attribuer en général à la classe bourgeoise : activités, loisirs, débauches de ces dirigeants, de ces possédants de la société. On voit qu'une sorte d'*utilité* y est toujours admise et même reconnue ; activité productive en elle-même ou divertissement dit assez sain et justifié (c'est même le cas de la prostitution) pour la cause de la bonne marche de la société — il s'agit d'exutoire, de jouissance légitime voire de vertu pour la société capitaliste industrielle. Ou bien, ce ne sont pas des activités qui conduisent directement au crime ou à la ruine morale ceux qui s'y engagent, tandis que tel est le cas pour les derniers passe-temps et activité, le jeu et le vol. Dès lors, quand Baudelaire dit que « les bêtes malfaisantes et dégradantes » sont peut-être le résultat d'une « corporification » des maux humains, peut-être faut-il l'entendre selon la gravité du mal, du degré d'infamie ou de l'importance du danger à ses yeux : ce mal s'incarne dans l'emblème d'hommes simplement dégradés et misérables, ou bien carrément de bêtes. Et si c'était le cas, il est instructif de découvrir que ce sont les hommes d'affaires qui s'incarnent en « démons », donc qui trônent au

zénith (ou au nadir) de tout cela, bref, les êtres les plus impurs qui puissent exister ou même qu'on puisse concevoir : aux antipodes des anges.

Sinon, peut-être l'allégoriste Baudelaire pense-t-il toujours, à travers ses allégories, d'abord à ceux qui pratiquent ces vices ? Quand on pense d'abord à ceux qui pratiquent le jeu dans le poème, à ces « catins » et ces « escrocs », tels qu'ils sont directement présentés dans le texte, ils ont beau être souvent complices, eux aussi, desdites pratiques bourgeoises, ils sont clairement en marge de la société. Ils sont donc l'objet du mépris de la société, des bien-pensants ; à plus forte raison, les « voleurs ». En cela, ce sont des types susceptibles de gagner en tous cas au moins une petite part de sympathie de Baudelaire ; par conséquent, dans son tableau, même dans leur avilissement, ils gardent figure humaine. Baudelaire y compense, pour ainsi dire, la condamnation prononcée par la société, leur rabaissement par la bourgeoisie à la peau épaisse. En fait, comme on le voit dans le poème « Le Jeu »[31], dans la passion des joueurs Baudelaire peut voir encore quelque force ou quelque grandeur de l'homme, quoique perverse et infernale ; quant à ces voleurs, qui « travaillent » « pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses », le poète est déjà en train de défendre leur cause par leur mobile. Mais quant à ces gens qui se croient avoir le droit de les mépriser, eux n'ont pas la moindre chance d'inspirer la plus infirme pitié à Baudelaire : ils sont peints sous les traits de bêtes, ce qui révèle leur âme vile, les démasque par ces masques.

En fin de compte, on voit combien le tableau est animé par la subjectivité du poète, par ses jugements et sentiments. Autrement dit, c'est le mode et le style eux-mêmes de la description de la ville du « Crépuscule du soir » qui permettent sans cesse d'y lire ses images de façon allégorique, de deviner, derrière, la réaction de cet allégoriste-poète. On peut parler là d'une nette différence entre cette description urbaine et celle des « Rayons jaunes », cités plus haut. Là où la voix lyrique du *je*, chez *Joseph Delorme*, flotte distinctement au-dessus de toutes les scènes racontées, la voix du poète du « Crépuscule du soir » se cache en grande partie derrière les images violemment avancées par leur matérialité concrète, mises en scène de façon plus ou moins artificielle par cette intensité. Le *je*, l'instance subjective elle-même, se masque derrière les figures allégoriques du poème, n'intervenant qu'à la fin par le truchement de cette « mon âme ». Certes, ce qui est dit directement par la bouche de ce *je* semble, à premier vue, vouloir diriger d'un coup la lecture de l'ensemble du texte, en lui donnant unité de sens. Mais, si ceci semble nous indiquer aussi aisément *un* sens précis, toujours cohérent, et surtout définitif, du

[31] Nous traiterons plus en détail la question du rapport de ce poème et du « Crépuscule du soir » dans la troisième partie (chapitre 3.3.2.).

tableau, cet effet relèverait sans doute plutôt de ce que Pierre Dufour a appelé « la mauvaise foi » de l'allégorie[32]. Malgré sa « pseudo-transparence » mise en scène dans ce poème par « mon âme », cette « allégorie du sujet », la vraie construction allégorique est toujours derrière l'opacité de cette première construction allégorisante, cette opacité qui demande sans cesse à être interprétée de nouveau.

1.3.3. À l'approche de la nuit : contre le mythe de la collectivité

On notera que selon ce tableau parisien, ce qui déclenche toute cette animation, aussi fébrile que malsaine, est cette heure du crépuscule, l'arrière-plan temporel du paysage. Ainsi, s'il s'agissait d'une sorte d'étude de mœurs, ce texte serait une physiologie du soir urbain.

Dans le droit fil d'ailleurs de la lettre-introduction aux « Deux Crépuscules », on constate que la perspective projetée par le poète sur la grande ville dans « Le Crépuscule du soir » n'entraîne pas son consentement au lyrisme verdoyant et l'éloge d'une santé pastorale qui serait opposée à la corruption urbaine, à savoir à se plier à ce que Thibaudet appelle « une sorte de convention tacite, fondée d'ailleurs sur une loi profonde », idée qui a longtemps été à la racine d'un rejet de la ville par le discours poétique avant le XIXe siècle. La répulsion morale que le poète peut ressentir pour toute l'agitation de la ville, ou au moins la distance maintenue par lui, n'a pas l'air de se transformer en l'accusation de l'excès d'artificialité des mœurs urbaines. Ce que le poète veut bien plutôt apporter au travers de son paysage s'exprime bien plutôt sous la forme d'une sorte de *memento mori.* On trouve en effet une sorte de leçon morale tirée du spectacle représenté, à la fin du texte : « La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent / Leur destinée et vont vers le gouffre commun » (v. 32-33). C'est de ce « gouffre commun » que le poète, de sa position en retrait, a surtout la vision : le problème de la mort, de laquelle nul ne pourra jamais se mettre à l'abri, à la grande ville comme à la campagne. En effet, le moment où le poète se sépare nettement du spectacle de sa ville coïncide précisément avec le moment de la prise de conscience de ce fait de la mort. C'est aussi le cas dans « Danse macabre » :

[32] Selon Pierre Dufour cette caractéristique peut paraître « partiellement effacée » « dans l'allégorie de forme canonique, par les codes, qui en fixent d'avance le sens, ou du moins *un* sens, lui conférant ainsi une pseudo-transparence. » Mais il ajoute aussitôt : « [La mauvaise foi ou la duplicité] n'en est pas moins un trait constitutif de toute allégorie. » (Pierre Dufour, art. cit., p. 145.)

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,

Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir

Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange

Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir[33].

Les mortels, en « troupeau » urbain, ont beau cultiver tous leurs arts de divertissement, tenter de fuir pour ne pas voir le « trou ». Déjà profondément engagés dans un mouvement de corruption et de décomposition irréversibles, ils veulent se plonger amnésiquement dans leurs fêtes, et par là oublier celle qui ne saurait les rater à la fin. Après tout, c'est cet « oubli » de la mort que le poète veut dénoncer par son tableau du paysage de la ville, plein d'une vitalité si morbide. Il va sans dire que pour Baudelaire, face à la mort, aucune tentative de retour à des mœurs « plus naturelles » n'a de sens. « [L]a nature *entière* participe du péché originel », écrit-il en 1856 à Alphonse Toussenel. La mort est aussi depuis toujours dans la nature, cachée dans la vigueur régénératrice qu'on ressent dans la forêt au printemps, qui paraît au contraire « insolent[e] »[34]. La constatation de l'altération des conditions « naturelles » chez les hommes, dans la ville, n'inquiète pas Baudelaire. Justement, face à cette fatalité de la mort, « Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience, et qu'il puisse connaître par la mort », comme l'écrit Yves Bonnefoy.

Ce que signifie le thème du « crépuscule du soir », dans ce poème, y est révélé de façon essentielle. Que la nuit symbolise la mort, ce n'est plus qu'un cliché mille fois rebattu. Et que très logiquement, la perception du crépuscule du soir en tant que moment de transition amène à la pensée du moment qui le suit, c'est-à-dire de la nuit, c'est évident. Déjà, le crépuscule est à moitié la nuit, et le crépuscule du soir surtout est la pente vers la nuit. Mais dans la grande ville en particulier, le moment du soir dévoile cette idée de la mort dans toute sa nudité. À travers le mode de vie des parisiens tel qu'il est décrit dans le texte[35], on peut voir tout d'abord la scène de travailleurs épuisés par les dures heures de leur journée de travail ; travailleurs, d'ailleurs, au sens général puisqu'il y a d'abord « le savant obstiné », quoique la plus éloquente

[33] *OC* I, p. 98.

[34] « À celle qui est trop gaie », *OC* I, p. 157.

[35] Selon Kazuhiko Suzuki (art. cit.), ces deux textes du « Crépuscule » sont liés d'abord à un fait très particulier, d'un point de vue historique et social, du Paris du XIXe siècle. Dans cette cité moderne, deux modes de vie sont traditionnellement assignés selon le jour ou la nuit, c'est-à-dire que vie diurne et vie nocturne se heurtent en coexistant de façon brutale à chaque crépuscule : la ville se réveille et s'anime de plus en plus le soir, en revanche le matin elle tend à prolonger la veillée, la nuit blanche avec ses agonisants, ses débauchés. Il y a alors « l'osmose de deux modes de vie antithétiques », d'où l'on peut parler d'une sorte de « circularité » spécifique et de « réversibilité » (qu'avait fait remarquer d'abord Patrick Labarthe dans *Baudelaire et la tradition de l'allégorie, op. cit.*, p. 459), entre le jour et la nuit dans leurs connotations symboliques.

soit l'image de « l'ouvrier courbé qui regagne son lit », image qui a sans doute un rapport immédiat avec celle de « La Mort des Pauvres », dont le premier quatrain paradoxal dit, comme pour contrer le divertissement « pascalien » des citadins :

> C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
> C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
> Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
> Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;

Ensuite dans le premier tercet :

> C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
> Le sommeil et le don des rêves extatiques,
> Et qui refait le lit des gens pauvres et nus [36];

Après les travailleurs viennent les oisifs, les désœuvrés, qui ont les moyens, plus ou moins, de s'adonner aux divertissements nocturnes (« La Prostitution s'allume dans les rues » ; « On entend ça et là les cuisines siffler, / Les théâtres glapir, les orchestres ronfler »). Alors qu'à la campagne les paysans, une fois fini leur travail journalier, réparti régulièrement, prennent leur humble repas, puis se couchent tranquillement pour pouvoir reprendre le travail le lendemain, les citadins, s'ils ne sont pas brisés de fatigue et ont encore l'énergie des inactifs pour le plaisir, se plongent dans la débauche, ne pensant pas vraiment à leur vie du lendemain, ni à l'avenir, à ce moment si bienvenu de la nuit. Quant à ces « voleurs », ceux qui mettent à profit ce temps, de façon constructive et positive, non pour perdre de l'argent comme les autres, mais pour en gagner, leur perspective de vie dépasse-elle celle de « quelques jours » [37] ?

Ainsi, alors que les mœurs nocturnes de la campagne s'accordent au rythme de la lumière solaire, et avec une conception du monde qui avait été longtemps celle de la société agricole, celle qui nous promettait la régénération continuelle du corps et de la nature environnante, dans la foi en la protection divine, à l'image de chaque printemps qui revenait après chaque hiver, et même d'une résurrection après la mort, par contre les mœurs de la grande ville moderne,

[36] *OC* I, p. 126-127.
[37] Comme on lit au vers 28 : « pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses ».

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

éclairée artificiellement, nous montrent au contraire clairement une véritable rupture ontologique : on a perdu ou on est en train de perdre cette croyance, de sorte qu'on est confronté plus brutalement à la mort. Que les gens de la ville au fond d'eux-mêmes le sachent bien, c'est évident ; mais ils disposent de moyens toujours plus puissants pour essayer de fuir ce fait, d'anesthésier l'angoisse de la mort : sauf ceux qui sont privés même du moindre loisir pour pouvoir penser à la mort, comme le sont ces ouvriers courbés, toute la cité à cette heure-là est à la recherche de sa « coupe de l'oubli ».

> Mais le soir est venu. C'est l'heure bizarre et douteuse où les rideaux du ciel se ferment, où les cités s'allument. Le gaz fait tache sur la pourpre du couchant. Honnêtes ou déshonnête, raisonnables ou fous, les hommes se disent : « Enfin la journée et finie ! » Les sages et les mauvais sujets pensent au plaisir, et chacun court dans l'endroit de son choix boire la coupe de l'oubli[38].

Cette coupe-là, dans ce passage du « Peintre de la vie moderne », doit faire oublier tout d'abord la journée mal remplie, ou les coups qu'on a reçus. Mais, à se consoler ainsi par l'oubli du passé, on oublie aussi la mort à venir. En un sens, le divertissement nocturne du Paris du XIXe siècle peut paraître à Baudelaire comme l'équivalent moderne des remparts de la ville médiévale[39] qui, sous le signe de Dieu, évitaient à ceux qui habitaient à l'intérieur de voir au-delà et de se confronter au danger extérieur, et à la vérité toute nue de la mort. Alors que le mythe de la ville en tant que lieu de la protection divine et du salut tombe de façon brutale, la plus essentielle des notions, liée à la ville depuis toujours, dévoile son caractère illusoire : la collectivité et la sécurité qu'on y lie. Faut-il rappeler que la notion de divertissement est naturellement inséparable de celle de collectivité humaine ? Comme l'écrit Michel Guiomar :

> Par définition, le Divertissement, au sens pascalien du mot, n'entre pas dans une esthétique de la Mort ; il en est l'exclusion. On admettra qu'il s'insère naturellement dans un contexte collectif et social ; l'instinct grégaire lui-même n'en est qu'un aspect et les « créations » de la collectivité tendent essentiellement aux « divertissements », au refus de l'idée de Mort, aux

[38] *OC* II, p. 693.

[39] Pour ce qui est de la perception et de la représentation médiévales de la ville il y a, selon Paul Zumthor, dans *La Mesure du monde,* certaines « formes matricielles » qui déterminent l'imagination : « clôture », « solidité », « verticalité ». Ces trois traits, suggérant respectivement « isolement », « sécurité » et « grandeur et puissance », se rapportent dans leur ensemble à l'existence collective des hommes, tandis que dans notre imaginaire contemporaine, la grande ville représente un espace largement ouvert où règnent l'insécurité et la misère. (Paul Zumthor, *La Mesure du monde,* Paris, Seuil, 1993, p. 122.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> barrières contre son intrusion dans l'individu, même en ses probables origines magiques et collectives, quand l'Art prend figure de conjuration de la Mort. […] C'est dans de telles créations collectives que l'individu trouve une arme défensive contre l'idée de Mort[40].

Ainsi cette « création collective » d'illusion est peut-être le dernier pouvoir de se mentir qui subsiste pour l'esprit humain à l'âge moderne : la fuite à plusieurs, de toute responsabilité pour chacun à faire face à son propre sort ; fuir son âme, fuir sa conscience.

[40] Michel Guiomar, *Principes d'une Esthétique de la Mort*, Corti, 1967, p. 107.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Deuxième partie : l’image du soleil et l'espace urbain

Dire le « crépuscule » dans un texte, c'est déjà engager systématiquement la question de l'un des plus grands thèmes littéraires, celui du soleil. On y entre, bon gré mal gré, de façon très générale dans une discussion qui se trouve liée à un vaste système symbolique et imaginaire et qui, autour de cet objet privilégié, s'est développé depuis quasiment l'aube de la civilisation humaine. Il est évident que les termes, expressions et images dérivés de ce « système solaire » ont sans cesse contribué à constituer des figures parmi les plus fréquentes et les plus primordiales de notre discours linguistique, dans tous ses genres. Par conséquent, que ce soit pour la production d'un nouveau texte, ou que ce soit lors de la réception de celui-ci, tous ces dérivés, s'ils continuent certes à procurer des ressources énormes, indispensables, forment cependant aussi des limites presque infranchissables, auxquelles doivent pourtant s'adapter ou se confronter tous ceux qui veulent faire ressortir l'originalité de leur discours. L'écrivain qui traite donc un thème corollaire de celui du soleil est toujours invité, voire contraint, à situer son texte par rapport à toute l'évolution de la représentation textuelle de cet objet. D'ailleurs, l'objet, ici, du fait de son statut de Grand Luminaire, condition donc de toute perception visuelle, a forcément joué aussi un rôle « à la fois exemplaire et hors norme » dans l'histoire de cette topique particulière de la littérature qu'est la *description*, comme le montrent bien les études de Hugues Laroche[1]. Cette histoire de l'évolution de la description, qui coïncide avec celle du développement du réalisme moderne dans la littérature, a connu son essor, puis aussi un tournant à l'époque du romantisme. Le soleil se trouve désormais, au-delà de son mythe fortuné, au cœur des représentations pittoresques. C'est donc surtout dans ce contexte que Baudelaire devait situer tous ses soleils poétiques.

Il ne sera pas nécessaire d'expliquer ici à nouveau en détail à quel point, dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Baudelaire, la pensée et l'image du soleil sont présentes, dominantes. D'après Marc Eigeldinger, « [i]l est […] incontestable que le soleil est un mot-clef chez Baudelaire dont l'imagination est hantée par les images de la lumière, de la chaleur, du feu et de l'or. »[2] ; avant lui, André Breton, à qui Eigeldinger a dédié ses deux articles sur la symbolique du soleil baudelairien (dont nous venons de citer l'un)[3], avait bien pensé qu'on pourrait mettre toute l'œuvre de Baudelaire sous l'emblème de la « Flamme »[4]. Et ce que Jean-

[1] Pour les problématiques qui se présentent autour de la question du thème solaire et pour leur discussion, mais aussi pour la reconstruction de l'histoire des topoï liés au soleil dans la littérature, ce travail s'appuie beaucoup sur l'étude de Hugues Laroche, *Le Crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle,* PUP, 2007.

[2] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e Année, n° 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 358.

[3] Marc Eigeldinger, art. cit. dans la note précédente ; « La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire », *Études françaises*, vol. 3, n° 2, mai 1967, p. 197-214.

[4] André Breton, « Jeu de Marseille », dans *La Clé des champs,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, p. 57.

Pierre Richard a trouvé, dans la « profondeur de Baudelaire », n'est autre que le soleil : « Chez Baudelaire, […] le monde intérieur s'oriente selon l'aimantation d'un *tropisme solaire* » ; « [a]u fond du gouffre, il y a ici pour Baudelaire un soleil qui brûle et qui regarde. »[5] On perçoit sans doute, dans ces affirmations, une assimilation confuse entre l'idée ou l'image exacte de l'astre du jour et celle de ce qu'on peut appeler, d'une façon plus générale, la *vertu solaire* : lumière, chaleur, couleur, énergie, etc. Mais, dans le cas de Baudelaire, cette confusion est encore plus inévitable, parce que, dans son œuvre, de telles qualités, celle de choses ou de perceptions sensorielles, réclament souvent, explicitement ou implicitement, l'existence d'un foyer auquel on identifie volontiers l'astre. En partie pour cette raison, le thème du soleil chez Baudelaire est devenu d'une complexité qui glisse vers l'inextricable, notamment par ses liens avec un autre thème majeur, celui de la mélancolie. C'est sans doute au paroxysme de cette complexité qu'il a pu donner le « soleil noir », bien que cette image ait appartenu déjà au romantisme[6]. Notre hypothèse est ici que le crépuscule urbain, tel qu'il paraît dans notre cycle de poèmes, peut aussi être situé à une limite de cette complexité de l'image ou de la symbolique du soleil, en introduisant celle-ci dans une dialectique serrée avec l'espace de la grande ville quant à sa mise en scène. C'est pourquoi nous étudierons tout d'abord, dans cette partie de notre étude, le sens de l'image du soleil et la nature de son rapport avec l'image de l'espace urbain dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Baudelaire.

[5] J.-P. Richard, *Poésie et profondeur,* Seuil, 1955, p. 96.
[6] Voir dans notre quatrième partie, chapitre 4. 4. 1.

2.1. Une image de la vitalité créatrice

Voilà donc ce thème du soleil, qui ne cesse d'être repris, et qui, par ce fait même, impose impérativement à qui tente de nouveau de s'y confronter d'accomplir « un travail de situation », c'est-à-dire de se situer par rapport à d'autres, la tradition, ses contemporains, aussi bien que de prendre position envers le collectif. Mais, renversant la formule, l'auteur travaille aussi pour intégrer ce thème à l'intérieur de sa propre tentative littéraire, c'est-à-dire à l'ensemble de sa recherche poétique. Au bout du compte, c'est donc par l'ensemble de cette entreprise que l'auteur fera preuve ou non d'originalité et décidera de sa situation, pas seulement par son traitement du soleil. Il semble bien que Baudelaire ait assigné dès le début de sa carrière à l'image solaire une place ou un statut importants dans l'univers poétique qu'il créait. Et même si l'on convient que la tournure de cet univers baudelairien, même installée, néanmoins change, se modifie, bref, évolue en fonction même de l'évolution de Baudelaire, esthétique, éthique ou même politique au sens large du terme, que ce soit du fait de la tension immanente qui anime sa création dès ses origines, ou que ce soit sous le choc de certains ébranlements vécus dans son expérience, alors même la question qui restera est celle des modalités de l'adaptation de cette image solaire persistante, adaptation à la dynamique de son univers, aussi que celle du rôle spécifique qu'elle continue d'y jouer.

Voici la conclusion que Marc Eigeldinger tire de ses deux études sur les images solaires chez Baudelaire. Marc Eigeldinger y note avant tout que le soleil dans l'œuvre baudelairienne, poétique comme critique, n'est jamais celle de ces figures *hiérophaniques* dans lesquelles s'investit souvent le sens d'un culte primitif, ou encore celui d'un pouvoir souverain. Ce n'est pas non plus un élément pittoresque dans le décor d'un paysage. Loin de là : il s'agit d'abord de « l'image du pouvoir de la transfiguration poétique », et aussi d'« un symbole de la vie psychique »[1].

> Image du pouvoir de la transfiguration poétique, le soleil, dans l'œuvre de Baudelaire, n'est ni l'*œil de Dieu*, commun à plusieurs religions, ni l'archétype du *dieu-père*, identifié par la psychologie de Jung. Il représente l'incarnation du spirituel et du sacré. Principe de la fécondité universelle, il demeure attaché à sa fonction cosmique et ne se sépare pas du monde

[1] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », art. cit., p. 374 ; « La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire », art. cit. p. 214. (Ces deux articles parus très simultanément portent la même conclusion exactement identique.)

> pour signifier le divin. Il peut symboliser l'aspiration vers la transcendance au cœur de l'immanent, mais non la transcendance même, puisqu'il ne prétend pas être un emblème visible de l'invisibilité de Dieu. Le soleil est aussi une image mentale, un symbole de la connaissance et de l'énergie spirituelle. […] il devient un symbole de la vie psychique, un symbole ambigu, plurivalent, signifiant tour à tour la puissance énergétique, fécondante ou destructrice, les sortilèges de la femme, de l'amour et du vin, la lumière pressentie au-delà de la mort, la tension spirituelle de l'être, la force créatrice, exprimée dans la poésie et les arts[2].

Tout à l'origine des aspects mentaux du soleil baudelairien, on voudrait peut-être pouvoir trouver une image d'ordre psychanalytique, celle du père biologique du poète, François Baudelaire. En l'occurrence, ce serait l'image du soleil-père ou du père-soleil, qui n'aurait rien à voir avec l'image archétypique du *dieu-père.* Or l'image paternelle de François Baudelaire est nuancée, teintée notamment de couleurs sombres, celles d'une tristesse intime et funèbre. Et en effet, ce « complexe imaginaire le plus important de l'œuvre de Baudelaire »[3] qu'est le soleil introduit, en lui donnant paradoxalement une dimension très positive, un axe qui est normalement considéré comme aux antipodes de ce symbole de la vie par excellence : la *mort*. Et aussi paradoxal que cela paraisse, cet axe ne s'opposera pas nécessairement chez Baudelaire à tous les aspects vitaux et spirituels mentionnés plus haut, si l'on veut bien se rappeler que la mort dans *Les Fleurs du Mal* se montre souvent comme la révélation d'une réalité transcendante, à savoir comme la promesse d'une sorte de compensation de la vie défectueuse de ce monde. Aussi nous est-il permis de rattacher plus ou moins toute image du soleil baudelairien à François Baudelaire, après Michel Quesnel qui, dans son *Baudelaire solaire et clandestin,* écrit : « [N]ul soleil [de Baudelaire] n'est innocent, mais […] ils sont diversement compromis – eux et leurs complices imaginaires — dans l'aventure posthume du père. »[4] D'ailleurs, Yves Bonnefoy, dans *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, affirme de même qu'au fond du symbole solaire dans les deux poèmes des *Fleurs du Mal,* « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville…* » et « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse…* », il y avait la présence de l'image de ce père défunt[5]. Cependant, le type d'angoisses que décèlerait une telle perspective dans la poésie de Baudelaire, avatar du complexe d'Œdipe et sentiment de culpabilité vis-à-vis de la mort du père chez Baudelaire, n'est pas ce à quoi nous souhaitons nous attacher pour interroger la création

[2] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », art. cit, p. 373 ; « La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire », art. cit., p. 213 (voir la note précédente).
[3] Michel Quesnel, *Baudelaire solaire et clandestin,* Presses Universitaires de France, 1987, p. 173.
[4] *Ibid.,* p. 174.
[5] Yves Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli,* Bibliothèque Nationale de France, 2000.

poétique chez Baudelaire. Le sens du thème solaire ou de l'image solaire qui nous retiendra chez Baudelaire, poète lucide, doit être ancré fermement dans une conscience de soi du type le plus volontaire et le plus intelligible. Les problèmes auxquels nous allons nous confronter doivent donc s'adresser plus directement à son esprit critique dans son rapport à la question de sa création poétique : des problèmes qu'on peut nommer, notamment, « la difficulté créatrice de Baudelaire », ou « les conditions de la modernité comme de moins en moins favorables à la poésie lyrique », etc.

Dans l'univers de la poésie baudelairienne, où l'« Idéal » et le « Spleen » occupent les deux extrêmes, le *je*-poète, approfondissant chacun de ces deux extrêmes, bascule sur une autre configuration, où l'opposition est entre fécondité et stérilité créatives. L'image du soleil y symbolise alors par sa vitalité essentielle. C'est à partir d'un tel point de vue que nous examinerons ici de plus près les caractéristiques des images solaires baudelairiennes, et la manière particulière dont il les compose et les expose dans ses poèmes.

2.1.1. La recherche intime du soleil

Il est d'abord plutôt intéressant de constater que Baudelaire, concernant cette source céleste de toute énergie, a déclaré une fois qu'il était « incapable » de pouvoir le prendre comme sujet de sa poésie. Il s'agit, bien sûr, de ce fameux moment lié au recueil *Hommage à C. F. Denecourt,* où il déclare à Fernand Desnoyers dans sa lettre d'accompagnement : « vous me demandez des vers […] sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — sur *le soleil* sans doute ? »[6]. Or les faits le démentent : en fait, à la différence de la verdure et autres insectes, le soleil est, lui, abondamment et distinctement présent dans *Les Fleurs du Mal*. On y trouve même un poème intitulé « Le Soleil », qui avait d'ailleurs sans doute été composé déjà longtemps avant cette lettre. C'est que, quand Baudelaire affirme d'un ton si catégorique être « incapable de [s]'attendrir sur les végétaux », et certainement aussi sur le soleil, il n'aime pas pour un poème cette idée d'avoir à concevoir cet astre comme l'un des composants standard de la grande Nature, surtout quand il s'agit de vanter sa bienfaisance salutaire. Si le soleil, tel qu'il existe dans le monde naturel, c'est nécessairement celui dont on constate la lumière et la chaleur tout

[6] C'est nous qui soulignons.

objectivement, Baudelaire se plaît à doter son soleil de caractéristiques à la fois sacrés et intimes, à le concevoir et à le représenter d'une manière plus subjective.

Le soleil de la nature est pure existence, en soi : il n'est là ni pour rien ni pour personne, mais ils se trouve être bienfaisant, pour tout et tous. C'est ce soleil que Baudelaire excluet volontairement de son univers poétique, autant que possible, pour ainsi dire, ce soleil dont l'existence ne sera pas privatisée par lui. Le soleil qu'il veut évoquer dans sa poésie apparaît sous la forme d'un « soleil de ma nature », ou d'un « soleil de mon cœur »[7] ; il s'agit d'une part d'un soleil idéalisé, et d'autre part du soleil auquel il est attaché de façon intime et exclusive. Il préfère poursuivre sa recherche du soleil de façon discrète.

Or, le statut du soleil, même quand on le laisse n'être conçu que comme l'un des composants de la Nature, gardera toujours un statut privilégié et incomparable au sein de cette Nature. Objet céleste le plus directement impliqué dans toute vie terrestre, source essentielle de lumière et de chaleur vitales, grâce auquel tout devient visible et habitable, il est partout reconnu comme tel, et l'unicité de sa fonction lui donne valeur absolue dans toutes nos idées et visions du monde. Il est l'astre central de notre univers, l'œil du monde. Dans la tradition religieuse et littéraire, il a été le plus souvent considéré comme « la représentation visuelle du divin par excellence ». Il sert habituellement de métaphore de la divinité, voire, il est la Divinité suprême ou la représente dans la religion monothéiste, dieu souverain du monde entier. Dans la tradition chrétienne, on désignait la figure du Christ par l'expression « Soleil de Soleil ». Dans la poésie de tradition pétrarquiste, on attribue ce statut à une Laure, maîtresse du monde, et on la nomme « nouveau soleil », soleil plus vrai que le soleil lui-même[8]. À cet égard, le rejet par Baudelaire du soleil en tant qu'objet de la nature explique pourquoi chez lui le soleil n'est que très rarement évoqué comme une divinité, c'est-à-dire personnifié comme un dieu.

On doit cette dernière constatation à Marc Eigeldinger, dans son étude déjà citée. Précisons davantage. « Je ne croirai jamais que *l'âme des Dieux habite dans les plantes* », dit Baudelaire à Desnoyers, mais il ne la loge pas plus dans le globe solaire. Ceci dit, il serait malgré tout délicat de l'affirmer d'emblée péremptoirement. Parce que le divin se laisse symboliser par le soleil chez lui. La constatation de Marc Eigeldinger s'affirme donc ainsi : « Le soleil n'emprunte qu'exceptionnellement, chez Baudelaire, le visage et l'attribut de la divinité […] bien qu'il puisse représenter une image du sacré, il est rarement personnifié, en dépit du penchant que le

[7] Dans « Une charogne » et « Paysage ». Notons que nous utilisons ces expressions de ces poèmes en les sortant de leur contexte, où ces recours à l'images du soleil peuvent avoir délibérément une fonction parodique et ironique, sadique dans le premier poème, démiurgiquement narcissique dans le deuxième.

[8] Hugues Laroche, *op. cit.,* p.

poète éprouve pour l'allégorie. »[9] Le sacré pour Baudelaire a certes pu emprunter l'image du soleil, car le poète, bien évidemment, n'a guère pu, comme tout un chacun, manquer d'apprécier souvent ses qualités bénéfiques, et il a même pu utiliser la connotation courante de *divin* impliquée dans ce terme *soleil*. Mais pour autant, ce n'est pas en intensifiant l'identité de cet astre, et encore moins en le personnalisant, que Baudelaire lui a attribué la valeur religieuse qu'il a chez lui. Bien au contraire, quand le soleil baudelairien devient divin, dirait-on, c'est souvent en échange de son identité. Sa figure glorieuse alors, loin d'être due à une amplification, loin d'être rehaussée par le procédé de la personnification, ni même de la description, garde parfois à peine son nom. Baudelaire tient notamment à réduire le soleil à sa pure élémentarité de feu. Et il est important de noter ici que cet élément feu, à son tour, n'est éventuellement lui-même pas inconvertible en un autre élément. Lisons par exemple le poème « Élévation » :

> Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
> Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
> *Par-delà le soleil*, par-delà les éthers,
> Par-delà les confins des sphères étoilées,
>
> […]
>
> Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;
> Va te purifier dans l'air supérieur,
> Et bois, comme une pure et divine liqueur,
> *Le feu clair* qui remplit les espaces limpides[10].

On voit d'abord que « le soleil » figure dans une énumération qui, à elle seule, constitue tout le premier quatrain du poème, énumération d'éléments dans l'ordre d'une ascension, géographique, puis atmosphérique, puis astronomique, du monde naturel, à l'espace terrestre puis céleste. Tous ces éléments ont beau être grands et d'ordinaire admirés, même le soleil et les éthers se trouvent être à dépasser, étant toujours en deçà de ces « confins » de ce monde. Dans l'espace terrestre le poète aspire à un « au-dessus », et dans l'espace céleste à un « par-

[9] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », art. cit., p. 359.
[10] *OC* I, p. 10.

delà ». En revanche, arrivé là où les « miasme morbides » de la vie ne l'atteignent plus, il s'abreuve à un « feu clair ». Voilà où, dans ce troisième quatrain on atteint enfin un univers tout différent de ce qu'est le monde des éléments ordinaires, au monde d'un élément « pur », nourriture de l'âme, nectar divin qu'on « boit ». Ce que le poète cherchait, ce dont il avait soif, était « feu », non le soleil, mais aussi un « air », qui peut se boire comme un liquide.

Ceci peut être rapproché des analyses faites par J.-P. Richard sur la rêverie du soleil chez Baudelaire[11]. Son analyse procède en concevant d'abord le soleil de Baudelaire comme l'élément feu. Ce feu est rêvé parfois sous forme de métal, auquel cas J.-P. Richard le nomme volontiers « soleil éteint », mais parfois aussi sous forme de liquide, dont, par excellence, le sang, « soleil charnel »[12]. Une telle perspective, inspirée par Bachelard, est donc une perspective particulièrement appropriée à la question du soleil chez Baudelaire. Ainsi le soleil est-il transformé en une forme plus assimilable pour le poète, qui veut exploiter sa vertu. Il est feu, lumière notamment, et chaleur, à *posséder,* à *s'approprier*. Le divin qu'incarne ce feu n'était dès le départ que divin dont il allait s'emparer, et ce, très discrètement, voire secrètement. Et ce que tout cela veut dire, fondamentalement, c'est que le sacré pour Baudelaire se sépare de l'Être suprême qu'on appelait jadis communément Dieu, et rejoint dès lors « une intuition existentielle de lui-même »[13].

Un tel soleil, soleil de la rêverie ou d'une recherche toute personnelle, soleil dont le poète fait son usage propre, peut donc exister, métaphoriquement, partout où il y a valeur. Il se trouve non seulement dans son endroit « classique », dans le ciel, mais aussi dans tel ou tel endroit de la terre, dans le corps d'un être chéri. Mais en même temps, revers de cette médaille, sa manifestation ainsi que sa constance ne sont plus garanties.

Du fait que Baudelaire ne garde plus au soleil sa situation privilégiée, au sommet de la coupole du monde, on peut se demander : alors, cette distance jadis infranchissable entre le poète et son objet, transcendance qui était à l'origine de la mélancolie de la poésie pétrarquiste, est-elle complètement annulée ? La réponse est non. Il semble que le poète, malgré ce rapprochement, ne souffre pas moins d'un incurable ennui qu'autrefois. Exceptés quelques moments « heureux », désormais le voilà Icare moderne, dirait-on, qui ne parvient plus à repérer

[11] J.-P. Richard, *op. cit.*, voir notamment le chapitre I.
[12] *Ibid.*, p. 102, 118.
[13] *Ibid.,* p. 94.

le centre du monde, « la fin et le milieu » du ciel. Dans cet espace isotrope, il paraît avoir totalement perdu tout sens de l'orientation. « Les Plaintes d'un Icare » avouent :

> C'est grâce aux astres nonpareils
> Qui tout au fond du ciel flamboient,
> Que mes yeux consumés ne voient
> Que des souvenirs de soleils.
>
> En vain j'ai voulu de l'espace
> Trouver la fin et le milieu ;
> Sous je ne sais quel œil de feu
> Je sens mon aile qui se casse ;[14]

À ce moment, il ne lui reste plus que des « souvenirs » de soleils. Et il a beau garder sa conviction de l'existence là-bas de ce « feu », et même, croit-il, avoir encore la sensation réelle de celui-ci, ce n'est qu'illusion, en fait, cela est plutôt souvenir de sensation ; et maintenant, même plus gravement, ce souvenir de chaleur, au lieu de le consoler et de le réchauffer, lui casse « [s]on aile ». De sorte qu'il va faire une chute plus terrible, dans un abîme plus profond de son spleen, que s'il n'avait jamais connu cette chaleur, jadis.

Dans « Le Coucher du soleil romantique », on rencontre bien un soleil personnifié, et de plus nettement appelé « le Dieu ». C'est donc l'un de ces cas « exceptionnels » où Baudelaire nous semble nous présenter un soleil divinisé de façon traditionnelle, et il est cité comme tel par Marc Eigeldinger[15].

> Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ; (v. 9)[16]

Ce poème est une pièce d'allégorie explicite — bien que la portée de cette allégorie, son degré d'ironie ne soient pas aisés à expliciter. D'abord du fait du contexte circonstanciel de sa

[14] *OC* I, p. 143.
[15] À part ce poème, le critique cite encore trois pièces à titre d'exemple : « Le Soleil », « Le Vin des chiffonniers », « Recueillement »
[16] *OC* I, p. 149.

composition, ensuite à cause de l'explication du poème fournie par Baudelaire lui-même. Une note de l'éditeur dont, lors de la publication en 1866 des *Épaves,* les vers concernés étaient accompagnés directement, rapporte les deux raisons de l'allégorie[17] : le poème avait d'abord été conçu pour servir d'épilogue à *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* — cela est signalé dans la partie rédigée par Poulet-Malassis de la note —, livre bibliographique consacré à la mémoire du mouvement romantique littéraire[18] ; puis, selon la partie venue sous la plume du poète, « [i]l est évident que par *l'irrésistible* Nuit M. Charles Baudelaire a voulu caractériser l'état actuel de la littérature, et que les *crapauds* imprévus et les *froids limaçons* sont les écrivains qui ne sont pas de son école ». Que certains commentateurs voient une mystification de Baudelaire dans cette dernière explication, cela ne change rien au fait qu'il y a allégorie[19]. Mais l'important à noter pour notre propos ici est plutôt dans le fait que l'allégorie dans ce poème joue un rôle symbolique tout à fait courant, traditionnel, notamment par l'association des images liées au soleil et des images de la divinité Jour qui donne « vie », opposées à celles de la Nuit, divinité de la « mort ». Naturellement, on peut douter qu'un poète comme Baudelaire ait pu poétiquement, au premier degré, lyriquement recourir à des images aussi conventionnelles. Et il faudrait aussi considérer ce mot *Dieu,* employé ici avec la majuscule et l'article défini, où l'on voit plutôt des dispositifs de décontextualisation pour que le mot serve ici purement d'image. Du coup, le mot n'y comporterait pas une allusion immédiate à un authentique sacré pour l'auteur. Bref, cette représentation comme une divinité

[17] *Ibid.*

[18] Ce livre fut publié peu après la parution des *Épaves.* Le sonnet de Baudelaire y fut donc inséré, alors qu'une ode intitulée « L'Aube romantique », faite par Banville, fut aussi donnée à titre de prologue (*Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique,* bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier et al., par Charles Asselineau, illustrés d'un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil et de vers de MM. Théodore de Banville et Charles Baudelaire, Paris, René Pincebourde, 1866, p. 208, I-VIII).

[19] Notamment, le commentaire d'Antoine Adam : « Malicieuse d'intention, et qui ne devait tromper personne, [la note] a été prise au sérieux par certains commentateurs, et le sonnet est devenu, du même coup, inintelligible. » ; « Si l'on veut bien s'en tenir au texte de ces vers, […] on sentira la mélancolie qui s'en dégage. La vie du poète approche de sa fin. Il a vu, il a goûté la beauté des choses. Il voudrait retenir cette beauté. Elle disparaît peu à peu à l'horizon. La nuit monte. » (A. Adam (éd.), *op. cit.*, p. 450-451. Cet avertissement d'A. Adam n'est pas convaincant pour Marc Eigeldinger, ni pour nous. Or ce dernier critique veut aussi réfuter la possibilité d'une interprétation ironique du poème où l'on verrait une condamnation par Baudelaire du mouvement romantique. Pour lui, la question est d'abord très rigoureusement celle de la fidélité de Baudelaire au romantisme. Eigeldinger dit que l'idée et l'intention de cette pièce montre bien un auteur encore fidèle à la mémoire de l'école, révolue depuis assez longtemps, au moment où le sonnet est composé (Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire », art. cit., p. 203-205.) En effet, comme M. Eigeldinger y insiste, Baudelaire écrit concernant ces vers que son intention a été d'« exprimer *[s]a piété* », lorsqu'il envoie à Vigny le journal *Le Boulevard,* dans lequel était publié ce poème pour la première fois). Et cette référence à l'actualité littéraire ne semble aucunement relativiser l'aura sentimental de la première partie du poème, celui-ci qui ne semble pas effacé ou montré comme feint par l'ironie de la fin. Seulement, si le poème exprime bien la « piété » du poète d'un côté, cela montre aussi, d'un autre côté, la perception nette chez lui de l'état déclinant, désespéré du mouvement.

allégorique sera peu significative, et l'on ne pourrait guère y mettre vraiment une valeur spirituelle qui serait le propre du soleil baudelairien.

Cependant, même si cette allégorie peut suggérer une ironie vis-à-vis de romantiques attardés, nous pouvons entendre aussi la voix franche du poète, et peut-être même la plus sincère et spontanée, dans ce deuxième quatrain du sonnet :

> — Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
> Pour attraper au moins un oblique rayon ! (v. 7-8)

Le besoin vital exprimé ici est celui du *je* du poème : se hâter pour capter au moins, faute de mieux, un de ces derniers « rayons » obliques du soleil. Cela pourrait représenter une nécessité collective autant qu'individuelle pour la littérature contemporaine, cela ne fait pour nous aucun doute. Nous préciserons seulement que ce n'est pas parce que ce rayon vient d'une divinité, transcendante au *je* qu'il compte tant pour lui. Depuis le début du poème, c'est plutôt en faisant valoir avec insistance tout précisément l'aspect *lumineux* de ce soleil, ou du « Soleil », que le *je* se permet de louer celui-ci et de se réjouir de son existence :

> Que le Soleil est beau, quand tout frais il se lève,
> Comme une explosion nous lançant son bonjour ! (v. 1-2)

Le lever du soleil, comparé à une grande exclamation explosive, celle d'un « bonjour », déploie sa vertu dans une dimension toute sensible, d'où sa beauté si fraîche, finalement. On a ici une image toute matérielle de lui, et d'un autre côté, très familière (un soleil qui lance son « bonjour »). Puis intervient le souvenir, entre les images du premier quatrain et celle de la course vers l'horizon des vers cités précédemment :

> Je me souviens… J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
> Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite… (V. 5-6.)

Ce n'est qu'avec ce souvenir du *je* qu'enfin est rendu sacré le dernier rayon solaire, au moment où il va disparaître, quoique oblique déjà, privé de la fraîcheur et de l'énergie de

l'aurore, et de cette puissance qui faisait tomber toutes choses en extase sous son regard : « [I]l est tard ».

Le « Soleil » de ce poème, malgré son apparition avec majuscule initiale, et son identification explicite au « Dieu », ne représente pas le « foyer saint des rayons primitifs », cette « pure lumière » de « Bénédiction ». Loin de là : on dirait plutôt que le poète ôte ses voiles au Soleil. Ce Soleil, qui semblait jadis si plein de puissance qu'on en faisait en Dieu, voici qu'à présent il se couche définitivement, cédant à « l'irrésistible Nuit ». Le poème, en ce sens, peut marquer tragiquement, mais froidement, la condition de la modernité (ou de la littérature moderne), sans trop idéaliser rétrospectivement l'existence du Dieu d'autrefois.

2.1.2. Articulation avec la vocation poétique

Parlant du soleil baudelairien, évidemment, on ne peut pas ne pas s'intéresser de près au « Soleil », ce poème qui porte pour titre le nom même de l'étoile. Voici la reproduction du texte entier :

> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
> Les persiennes, abri des secrètes luxures,
> Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.
>
> Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
> Éveille dans les champs les vers comme les roses ;
> Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
> Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.

C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles

Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,

Et commande aux moissons de croître et de mûrir

Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir !

Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,

Il ennoblit le sort des choses les plus viles,

Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets,

Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais[20].

Concernant l'image du soleil dans *Les Fleurs du Mal*, l'importance et la particularité de ce poème nous imposent à tout le moins deux perspectives, d'emblée : la première trouve sa raison immédiate dans le titre du poème, et la deuxième, dans son décor. Mario Richter, procédant dans sa lecture intégrale des *Fleurs du Mal,* s'arrête ainsi à ce poème et y souligne ces deux points par rapport aux autres images solaires du même recueil :

> Nous savons déjà combien l'importance du soleil a été considérable, tout au long de l'itinéraire qui a été parcouru jusqu'ici. Pour le poète, le soleil a sûrement représenté le point de repère fondamental, la raison de toute plénitude possible. [Citation de plusieurs exemples pris dans les poèmes précédant le poème en question, « Bénédiction », « J'aime le souvenir… », « Une charogne », « Chant d'automne » et « Sonnet d'automne ».] Cependant, jusqu'à maintenant, nous n'avons pas vu le soleil briller, comme ici sur la ville. Il a presque toujours été une apparition lointaine, un souvenir, un symbole, un bien qu'il faut regretter ou rêver.
>
> Maintenant, pour la première fois [dans le recueil], le soleil devient le protagoniste direct de tout un poème[21].

Ces points se présentent comme particulièrement problématiques pour notre analyse du soleil baudelairien. Tout d'abord, protagoniste direct, et qui devient l'emblème du poète, comme on le lit dans le premier vers du troisième bloc du texte (« ainsi qu'un poète »), la figure du soleil dans ce poème conserve bien son identité naturelle intacte comme astre du jour. Et il semble

[20] *OC* I, p. 83.
[21] Mario Richter, *Baudelaire,* Les Fleurs du Mal *: lecture intégrale*, t. II, Genève, Slatkine, 2001, p. 893.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

bien qu'en s'imposant ainsi au sein du décor urbain, il s'y présente à titre de force naturelle par excellence, admirée comme un « père nourricier ». La partie plus frappante du texte à cet égard est donc évidemment le deuxième bloc entier. Le soleil apparaît comme le foyer de l'énergie vitale pour tout l'ensemble des êtres. Rien d'étonnant à ce qu'on parle à ce propos d'une « idéologie naturiste »[22], et en l'occurrence ce serait bien contraire aux traits caractéristiques du soleil baudelairien sur lesquels nous avons insisté jusqu'ici. Bien que, dans l'emploi même du mot *père,* la possibilité d'entrevoir comme une ombre de François Baudelaire ne soit pas absolument à exclure, la paternité de ce soleil est ici reconnue explicitement par rapport à tous, et non pas relativement au poète seul. Le procédé de personnification par ce père qui nourrit ne semble pas être utilisé pour renforcer un lien d'intimité entre le personnifié et le sujet du discours. Au contraire, son éloge ne cesse pas de faire ressortir surtout l'universalité des vertus salutaires de ce père. Celui-ci alimente, dans les champs, tant « les vers » que « les roses ». Il est bon envers les hommes marginalisés par leur infirmité[23], leur rendant la sensation de la jeunesse et la douceur de la vie. Bref, l'image du soleil ici s'approche, plus que dans tout autre poème de Baudelaire, de celle du « dieu-père » traditionnel.

Mais notons aussi que le soleil de ce poème n'est pas seulement bon et charitable. Comme on le lit dans la première partie du texte, il s'agit aussi d'un soleil « cruel », qui « frappe ». Aussi, René Galand peut écrire dans son exégèse du poème : « Baudelaire semble avoir évoqué dans ce poème les pouvoirs hostiles ou bienveillants traditionnellement attribués au dieu solaire », c'est-à-dire du dieu solaire du type d'Apollon[24]. On voit dans cette pièce l'un des poèmes les plus anciens de Baudelaire. Poème de jeunesse, révélant encore l'influence directe de la lecture des poètes des siècles passés, surtout de Ronsard[25]. Sont-ce là des vers qui

[22] Voir la note de Claude Pichois dans *OC* I, p. 996.

[23] « Porteurs de béquilles », on pense surtout aux invalides de guerre de Napoléon Ier.

[24] René Galand, *Baudelaire : poétique et poésie*, A. Z. Nizet, 1969, p. 358-359.

[25] Concernant la question des sources, Jacques Crépet et Georges Blin renvoient dans leur édition à Régnier, Boileau, Ronsard (deux pièces) et même Petrus Borel (*op. cit.*, p. 444).

montreraient la « phase initiale » du poète dans son attitude devant la Nature, comme l'écrit Felix Leakey, celle antérieure à 1846[26] ?

Peut-être, mais il semble douteux que, devant « la lumière commune » ou le « commun Soleil »[27], les attitudes du sujet poétique soient les mêmes toujours chez Baudelaire et chez Ronsard. Dans la deuxième partie du « Soleil », et surtout lorsqu'on lit le poème dans son intégralité, l'attitude de Baudelaire se distingue nettement de celle de Ronsard, nous semble-il, en ce que le Soleil de ce poème, quelle que soit sa puissance, ne fait pas vraiment l'objet d'un culte proprement dit de la part du sujet poétique. Son ton ne nous révèle pas ici une vénération ou une adoration, accompagnées d'une certaine crainte, crainte qui l'aurait sans doute empêché d'oser cette comparaison ultime du soleil à « un poète ». Du côté stylistique, on remarque d'abord que Baudelaire n'écrit pas le mot *soleil,* au vers 3, avec une majuscule initiale[28]. Il ne veut donc nullement décontextualiser le mot, détacher ce soleil de son contexte naturel, mais souhaite plutôt qu'il puisse demeurer d'abord comme un simple objet, même imposant, de la scène qu'il décrit. Le soleil y subit certes une personnification. Mais il ne nous semble pas que ce procédé soit employé là pour contribuer au processus d'une véritable divinisation de son objet, ni pour rendre plus facile un rapport affectif ou intime avec le sujet poétique. Les deux aspects du soleil, à la fois brutal et bienveillant, sont présentés non pas en un contraste mais se succèdent tout simplement, en une addition. On dirait qu'il y a au fond de ces aspects l'indifférence de cet objet de la nature, d'un objet existant en soi, indépendamment des êtres ou des choses extérieurs à lui.

Le soleil de ce poème semble donc bien malgré tout, précisément, « brutal et positi[f] comme la nature », pour reprendre l'expression que Baudelaire utilisait dans son *Salon de 1846*, à propos de la sculpture[29]. Bien que ce soit en cela même qu'on pourrait rapprocher le point de

[26] Il faut d'abord noter que concernant ce poème particulier, F. W. Leakey souligne surtout la « contradiction » et l'« inconsistance » entre le premier bloc et les deux derniers blocs du poème, comme nous allons nous aussi la faire remarquer. F. W. Leakey cherche alors la raison de cette inconsistance dans une composition sur une longue période : la première partie, avec ce « soleil cruel », aurait été composée beaucoup plus tardivement que la seconde partie avec son « père nourricier ». Il attribue donc cette dernière représentation du soleil bienveillant à la période de 1841 à 1846, où, selon lui, Baudelaire ne se montrait pas encore si contre le « culte » ou la « religion » de la Nature. (Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.*, p. 12-15, 106-108.)

[27] Voici les vers cités de Ronsard par Jacques Crépet et Georges Blin (Crépet-Blin [éd.], *op. cit.*, p. 444). Il y a d'abord ceux tirés des « Remontrances au peuple de France » (1563) : « …la lumière commune, / L'œil du monde ; et si Dieu au chef porte des yeux, / Les rayons du Soleil font ses yeux radieux, / Qui donnent vie à tous, nous maintiennent et gardent, / Et les faicts des humains en ce monde regardent : / Ce beau, ce grand soleil qui nous faict les saisons, / Selon qu'il entre ou sort de ses douze maisons ; / Qui remplit l'univers de ses vertus connues ; / Qui, d'un traict de ses yeux, nous dissipe les nues ; / L'esprit, l'âme du monde, ardent et flamboyant… » Ensuite, les autres vers cités sont ceux de l'« Hymne de la mort » (1555). Claude Pichois a reproduit cette citation à son tour dans son édition de Pléiade (*OC* I, p. 997) : « … il n'est rien si beau que de voir la lumière / De ce commun Soleil, qui n'est seulement chere / Aux hommes sains & forts, mais aux vieux chargez d'ans, / Perclus, estropiats, catarreux, impotens. »

[28] Aucune variante n'existe, qui pourrait témoigner éventuellement d'une telle allégorisation grammaticale.

[29] *OC* II, p. 487.

vue du poème d'une pensée de type naturaliste, toutefois le poème ne semble pas témoigner de ce genre d'idées. C'est cela qui fait de ce soleil un cas assez exceptionnel dans les soleils baudelairiens. Mais le problème demeure que, objet du culte ou non, ce soleil semble proche de celui que Baudelaire a affirmé précisément être une matière inappropriée pour sa poésie, dans sa lettre à Desnoyers.

Le Soleil–poète, instance créatrice

À cet égard, et s'il est vrai que ces vers avaient déjà été composés bien tôt, avant les années 1850[30], on peut se demander alors pourquoi en 1853 ou 1854 à la demande de Desnoyers Baudelaire n'a pas choisi de contribuer au volume en question par ce poème. Sans y faire valoir aveuglément l'aspect mythique voire religieux de la nature, sans se mêler nécessairement au chœur louant la verdure, mais en y signalant non moins sa position en faveur d'une poétique urbaine, le poème aurait pu constituer une bonne réponse pour se joindre à l'occasion. (Certes, pour cela, il fallait une lecture suffisamment attentive ; autrement, avec sa partie centrale, le poème aurait pu risquer d'être lu de façon trop naïve.) Nous ignorons le vrai motif de Baudelaire dans la circonstance précise et n'avons aucunement l'intention ici de proposer une hypothèse. Cependant, lorsqu'on réfléchit à la question, on pourrait rappeler le statut particulier que le soleil semble recevoir dans un autre poème de Baudelaire, intitulé « Le Vin des chiffonniers ». Lisons en les deux derniers vers :

> Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
> L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil[31] !

Quatre mots sont marqués de la majuscule : « Dieu », « Homme », « Vin », « Soleil », donc constituent quatre acteurs individuels. Pour les trois premiers, leurs statuts et fonctions sont évidents : Dieu, créateur du monde, dont notamment l'Homme ; le Vin, « création », invention de l'Homme, lequel se le donne au même titre de correcteur (de la Création) que le sommeil.

[30] Ou au plus tard vers 1851-1852, selon Felix Leakey, *Baudelaire and Nature op. cit.,* p. 106 ; et voir aussi la note 26, page précédente.
[31] *OC* I, p. 107.

Quant au dernier acteur, le Soleil, il est logiquement, tout comme l'Homme, celui qui appartient à la Création par Dieu, mais en même temps, collaborateur de l'Homme, il participe aussi à l'invention du Vin. Le rôle du Soleil est cependant sans doute plus important, puisque la filiation du Vin est déclarée comme issue directement de lui et non de l'Homme[32]. De surcroît, il y a une épithète accolée à cette filiation qui complique le problème, gravement : « fils *sacré* ». On se demande bien, alors, quel peut bien être au juste le statut de ce « Soleil », par rapport aux autres créatures de Dieu, et à Dieu lui-même.

Dans les deux vers, les places occupées respectivement par le Dieu et par le Soleil sont rigoureusement symétriques. En effet, le Soleil, déjà bien rehaussé par l'épithète « sacré » qui sacralise son fils, même si elle ne le couronne pas directement, marque de son nom la fin de la pièce entière. En outre il est suivi d'un point d'exclamation. Ainsi le soin stylistique que le poète a mis à profit pour exalter ce Soleil est bien visible. Tout se passe là comme si Baudelaire nous présentait le Soleil comme une instance mise presque sur le même pied que Dieu.

Somme toute, on peut dire qu'il y a dans le soleil de Baudelaire une dimension par laquelle il semble faire partie du monde naturel créé, mais en même temps une autre par laquelle il se situe en quelque sorte aussi comme un tiers, soit en dehors du rapport général qu'a le Créateur du monde avec ses créatures, en dehors de la loi générale qui régit tout au sein de la Nature. Ainsi le soleil intervient lui-même dans le cycle de la vie des êtres. C'est très clairement exemplifié dans le cas du poème « Le Soleil ». Nous dirons que le point commun très remarquable de ces deux poèmes réside dans le fait que l'opération mystérieuse du soleil peut incarner l'idéal de la poétique recherchée par Baudelaire.

Dans le bloc final de vers du « Soleil », succédant à l'image initiale qui suggérait la violence de la lumière solaire, puis à celle tout à l'opposé du père nourricier, le soleil est finalement comparé à « un poète » ennoblissant toute chose, ce qui clôt le poème sur ce tournant définitif. Compte tenu que le sujet poétique *je* a été présenté durant le premier bloc de vers, on peut d'abord assimiler le soleil à ce *je*-poète, voire à Baudelaire lui-même. En fait, la description du *je* du début du poème a constitué, depuis la remarque faite par Walter Benjamin, ce qui est considéré comme l'un des plus fameux portraits du « poète au travail » chez Baudelaire. Aussi, le soleil n'est-il plus désormais assimilé au dieu-père ni l'objet de la nature indifférente qui,

[32] Dans les versions antérieures c'est Dieu qui ajoute le vin à son don précédent, le « doux sommeil », pour corriger la Création, dont il regrette certains aspects, alors que l'identité de son bénéficiaire n'est clairement décidée dans aucune des versions, et par conséquent reste toujours plutôt insignifiante : « Grandeur de la bonté de *celui* […] / *Qui nous* avait déjà donné le doux sommeil, / Et voulut ajouter le vin, fils du soleil, / […] » ; « Pour apaiser le cœur […] / De *tous les innocents* qui meurent en silence, / *Dieu* leur avait déjà donné le doux sommeil : / Il ajouta le vin, fils sacré du soleil. » (*OC* I, p. 1050-1051.)

dans les deux cas, sont extérieurs à lui ; au contraire, est opérée une certaine identification du Soleil au poète, qui implique le *je* lyrique, qui y participe. Ainsi le soleil est-il *humanisé.* Notons bien que Baudelaire fait intervenir ici la question de sa vocation et de son métier pour aboutir à cette humanisation de l'image solaire. Ce soleil-homme, il n'est autre que le poète par excellence.

Cette identification du Soleil au poète s'applique aussi parfaitement au Soleil du « Vin des chiffonniers ». Les rapports que le Soleil du poème entretient avec l'Homme par le Vin, son fils (ou leur fils commun), correspondent précisément à ceux que le poète établit entre lui et les autres hommes en leur donnant son poème. De plus, on dirait que l'image du poète donnée dans la première partie du « Soleil », où on le voit errant dans les rues de la ville en quête de l'inspiration que lui accordera le hasard, coïncide bien avec celle d'un chiffonnier parisien. La concordance du milieu, précisé dans les deux poèmes est aussi à remarquer : « Au cœur d'un vieux faubourg » (« Le Vin des chiffonniers », v. 3) ; « Le long du vieux faubourg » (« Le Soleil », v. 1). Il est vraisemblable que les deux poèmes dérivent d'une inspiration similaire, sinon tout à fait la même.

On retrouve cet entrelacement des thèmes du chiffonnier et du vin dans un autre texte de Baudelaire, un passage de « Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité » :

> […] Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes ; car il y a de singuliers métiers. […] Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une des longues rues tortueuses et peuplées de petits ménages de la montagne Sainte-Geneviève. Il est revêtu de son *châle d'osier avec son numéro sept.* Il arrive hochant la tête et butant sur les pavés, comme les jeunes poètes qui passent toutes leurs journées à errer et à chercher des rimes. Il parle tout seul ; il verse son âme dans l'air froid et ténébreux de la nuit. C'est un monologue splendide à faire prendre en pitié les tragédies les plus lyriques. « En avant ! marche ! division, tête, armée ! » Exactement comme Buonaparte agonisant à Sainte-Hélène ! Il paraît que le numéro *sept* s'est changé en sceptre de fer et le *châle d'osier* en manteau impérial. [...]

> Et cependant il a le dos et les reins écorchés par le poids de sa hotte. Il est harcelé de chagrins de ménage. Il est moulu par quarante ans de travail et de courses. L'âge le tourmente. Mais le vin, comme un Pactole nouveau, roule à travers l'humanité languissante un or intellectuel. Comme les bons rois, il règne par ses services et chante ses exploits par le gosier de ses sujets.
>
> Il y a sur la boule terrestre une foule innombrable, innomée, dont le sommeil n'endormirait pas suffisamment les souffrances. Le vin compose pour eux des chants et des poèmes[33].

Le passage est en effet gros virtuellement de plusieurs textes : « Le Vin des chiffonniers », « Le Soleil », et même d'une parcelle du « Crépuscule du soir » (*FM*) (pour l'image des « réverbères tourmentés » par le vent nocturne). À l'origine de cela, ce sont des pensées sur de singuliers « métiers » faits par de pauvres gens qui amorcent l'enchaînement de toutes ces images. L'article, publié en 1851, est le premier essai donné par Baudelaire sur les excitants, avant *Les Paradis artificiels* (1860). L'objectif de l'article pour lui, à cette époque, était d'abord précisément de soumettre à l'analyse, puis de montrer, quels étaient les mérites du vin comme moyen d'excitation, comparé aux inconvénients que le hachisch pouvait entraîner chez l'homme, sur son état physique comme sur son état mental. Mais l'intérêt plus profond, fondamental, que Baudelaire portait à son analyse et à sa comparaison de ces substances excitantes ne pourrait peut-être être saisi qu'avec une lecture intégrale des *Paradis artificiels*. Le sujet de ce livre se concentre, cette fois-ci en y excluant le sujet du vin, sur deux drogues différentes mais qui provoquent toutes deux une défaillance grave de la volonté, le hachisch et l'opium. Comme Michel Butor l'a bien rendu clair, le vrai sujet de ces textes serait plutôt « la seule drogue absolue qu'est la poésie »[34]. De telle sorte que les diverses anecdotes qui sont contenues dans ces essais sur les différents moyens artificiels dont on se sert « pour arriver à la béatitude poétique » peuvent être interprétées comme des allégories d'expériences poétiques, des évocations de divers modes de l'expérience de cette sensation « surnaturelle » qui sert au poète de tremplin pour la création poétique. On peut alors se rappeler le début du poème en prose intitulé « Enivrez-vous » : « Il faut être toujours ivre. […] Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu à votre guise. »[35].

On peut donc penser qu'introduire librement dans le dernier vers du « Vin des chiffonniers » « la poésie » ou « le poème » à la place de « vin », tout comme « le poète » au lieu de « soleil », aurait été assez justifié. Ce qui nous donnerait finalement cette formule : « le Poème, fils sacré

[33] *OC* I, p. 381-382. C'est Baudelaire qui souligne.
[34] Michel Butor, « Les Paradis artificiels » dans *Essais sur les modernes,* Gallimard, 1992 (Minuit, 1960), p. 10.
[35] *OC* I, p. 337.

du Poète ». Cela hausse dans la pensée de Baudelaire le statut du *poète* à un rang exceptionnel, comme une tierce instance, ou plutôt une sorte d'intermédiaire, dans la relation conçue traditionnellement entre Dieu et l'Homme : une sorte de prêtre. « Il n'existe que trois êtres respectables : le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer », écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*[36]. Ainsi, encore fidèle au sens étymologique du terme *poésie,* dérivé du grec *poiein* (« faire », « créer »), l'existence du poète se définit pour Baudelaire comme celle du créateur par excellence parmi les hommes, d'un créateur *autre* que Dieu.

À cet égard, pour revenir au poème « Le Soleil », nous pouvons confirmer finalement que cette comparaison du soleil à un poète, dans la dernière partie du texte, vient bien modifier de façon rétroactive le sens des descriptions dans les parties précédentes. La cruauté ou les bienfaits de père nourricier du soleil ne résident plus seulement dans une extériorité agissant sur le *je*, mais désormais il est justifié que ce je mette sa propre image en parallèle avec lesdits aspects du soleil. Il ne s'agit donc plus de seulement admirer ou craindre, mais d'assimiler et d'intérioriser pour ce *je :* devenir solaire.

Le père solaire étant désormais susceptible d'être identifié à ce *je* poétique, l'universalité même de son pouvoir, qui semblait tout à fait neutre et désintéressée auparavant, devient soudain très polarisée et intéressée, très intentionnelle chez l'artiste. Le déclenchement du vaste pouvoir en question se ramène pour lui à savoir éveiller son sens poétique, à réaliser son désir intime de « fleurir » devant toute chose. On peut à présent tout à fait considérer « le cœur immortel » du vers 16 comme étant aussi celui que veut avoir, ou croit avoir virtuellement, le sujet poétique lui-même, voire l'auteur du texte. Et ainsi on peut dire que la relation entre le père et ce cœur représente, d'ores et déjà, le poète s'éveillant à son être propre, à sa vocation, à l'image de la relation entre le bourreau et la victime de « L'*Héautontimorouménos* »[37].

Finalement, c'est ainsi que se métamorphose le défi de Baudelaire face à l'idéologie naturiste, et peut-être aussi à une image plus ou moins inconsciente relative à son père, projetée dans l'image du soleil, tout ceci au profit de la poursuite de sa vocation. Et cela expliquerait aussi en partie pourquoi le poète n'a pas donné ce poème pour le volume de Desnoyers. Loin de se conformer ou naturisme requis, le poème se signale par un statut du Soleil équivoque au bénéfice d'une perspective humanisante et auto-représentative du poète.

[36] *OC* I, p. 684.

[37] « Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ! » (*OC* I, p. 78-79.)

Or le Soleil, ainsi humanisé et en même temps spécialisé pour se présenter comme un emblème du poète, est introduit, remarquablement, dans le décor urbain. Ici donc, le thème du soleil, qui représente le pôle de l'idéal de l'œuvre baudelairienne, et le thème de la ville, qui représente lui le pôle du spleen, sont réunis, voire amalgamés.

Certes, une scène champêtre se trouve aussi au milieu du poème. Au cours de la lecture du texte, on peut d'ailleurs noter un va-et-vient où change le décor principal : ville — champ — ville, changement qui se fait à mesure du passage d'un bloc de vers à l'autre, donc nettement articulé et facile à repérer. Felix W. Leakey a bien fait remarquer ce point[38], et après lui, Mario Richter puis Bernard Caramatie ont voulu l'expliquer. Ces deux chercheurs rappellent tous deux d'abord le caractère du vieux faubourg parisien, où la ville et la campagne étaient en réalité adjacentes. Ensuite, un point de vue est donné se référant à la pièce qui précède le poème, dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, « Paysage ». Mario Richter explique que le soleil du poème « Le Soleil » se situe dans une zone intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur chez le poète ; qu'on se trouve là à la fois devant un soleil qui se situe dans le cœur du poète, comme dans « Paysage », et devant le soleil réel, qu'on voit objectivement dans le ciel, donc entre la nature et l'artifice ; et qu'à côté de ce soleil, le poète lui-même a une vision irréellement ample pour pouvoir voir à la fois son soleil briller sur la ville et sur la campagne[39]. Bernard Caramatie y souligne pareillement l'annulation de toute distance entre fiction et réel : le symbole du soleil, qui était intériorisé dans « Paysage », est ici extériorisé en une allégorie[40]. Quant à nous, la scène de campagne décrite au milieu du texte paraît de soi se révéler, si l'on ne fait pas intervenir une interprétation intertextuelle liée à « Paysage », de caractère trop fictionnel. La description des aspects champêtres se fait en effet ici sur un mode purement général et imaginaire, et toutes les présentations détaillées et réalistes du poème sont réservées aux objets et aux êtres proprement urbains : la ville, « où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures », avec « tous [s]es hôpitaux » et « tous [s]es palais », et encore ses « porteurs de béquilles » (qu'on peut associer aux invalides des guerres de Napoléon Ier), est bel et bien ici l'unique représentant d'un monde extérieur concret face au sujet lyrique. D'ailleurs, dès le début du poème, le *je* apparaît comme bien évidemment situé dans un milieu urbain, ce milieu

[38] F. W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.*, p. 107.
[39] Mario Richter, *op. cit.,* t. II, p. 892-900.
[40] Bernard Caramatie, *L'Ordre de Baudelaire : lecture des* Fleurs du Mal, Hermann, 2015, p. 250-252.

que, de fait, on ressent bien moins par sa description directe que par le mouvement perceptible du marcheur, le passant d'une rue d'une métropole moderne : flairant dans tous les coins, attendant des hasards, trébuchant et se heurtant.

Bernard Caramatie précise ainsi la progression de la présentation de l'espace du poème : « la confusion entre ville et campagne » — « le paysage purement champêtre » — « le retour à la ville », mais cette fois-ci c'est à la ville que « le pluriel confère un caractère général, loin du "vieux faubourg" initial ». Ainsi, ce que l'on constate notamment, en passant de la deuxième partie à la troisième, et donc du décor idyllique à l'urbain, désenchanté, est une modification concernant la définition de l'action du soleil : une réelle mission est accomplie par l'astre dans les villes ; son action ne consiste plus à *nourrir*, mais désormais à *ennoblir*. Il ne se contente plus de faire croître les êtres du monde, de les élever simplement pour qu'ils deviennent ce qu'ils étaient destinés à devenir ; à présent, il les élève, et les hausse à un plus haut niveau que leur sort naturel. Finalement, c'est ainsi que le pouvoir solaire reprend de la valeur, en s'adaptant à ce nouvel environnement stérile qu'est la ville.

Un tel acte, on imagine qu'il n'exclura pas l'intervention d'une certaine violence. En cela ce soleil qui ennoblit rejoint le soleil cruel de la première partie du poème. Violence motivée sans doute par l'urgence de l'aspiration vers l'infini, preuve de la part divine en l'homme certes, mais qui ne va pas peut-être aussi sans un certain érotisme, comme on peut le sentir en lisant les tout premiers vers : là le soleil frappe, des persiennes fermées, « abri des secrètes luxures », selon le poète. Pénétrer, ou vouloir pénétrer de sa lumière impitoyable jusqu'au cœur de toute chose, parfois en les fouettant à coups redoublés : la cruauté de ce soleil de midi (perçue ou projetée), qui était d'abord caractéristique de la nature, s'imposera désormais comme devant être le devoir du poète, sinon sa nature même.

En d'autres termes, il s'agirait là d'une part du propre type idéal du poète, tel que Baudelaire le conçoit, et de l'autre il s'agirait du devoir d'un poète réel poursuivant sa vocation. Après tout, si l'on considère un Baudelaire voulant déclarer l'ethos poétique qu'il avait nourri au travers du thème du soleil, quel autre poème pourrait mieux que celui-ci, intitulé « Le Soleil », mener à bien cette tâche ? Soleil, il l'est à titre de sujet principal du poème, soleil tel qu'il est objectivement dans la nature, en sa fonction immuable et impartiale, « brillant sur les bons comme sur les méchants », selon la parole biblique, sur la campagne comme sur la ville (« sur la ville et les champs, sur les toits et les blés » [v. 4]) : là il est au centre de la re-création esthétique. Ce faisant, Baudelaire est bien entré dans la riche mémoire des œuvres, dont parle

Judith Schlanger[41], c'est-à-dire des œuvres de toute la tradition littéraire précédente et contemporaine ; tout au moins, n'a-t-on pas vu déjà, abondamment, des traces probables de souvenirs de lectures qu'il a faites de textes de Ronsard, de Régnier, de Boileau, de Pétrus Borel ? Et en recréant son soleil, donc en se positionnant par rapport à ces autres poètes, ce qu'il peint directement dans l'image de ce soleil c'est l'image du poète dans l'espace urbain. Donc il fait du soleil une véritable image de soi en tant que poète original assez engagé en son temps et en son milieu.

Là pourtant, il nous semble fort important de remarquer que c'est en même temps, à l'intérieur du même texte, que sont donnés cet emblème solaire du poète et la figure du *je* lyrique. Dans la première partie du texte, ils sont mis bien en parallèle, l'image du soleil y est dressée délibérément face-à-face, voire contre celle du *je* lyrique. Peut-on dire qu'après cela, il y a une réconciliation de ce *je* avec le soleil dans la deuxième partie, et qu'il s'achemine enfin vers une identification à ce « un poète », dans la dernière partie ?

Le soleil apprend au *je* poète ce qu'est le Poète, il est son archétype céleste. Ce poète qu'est ce *je,* se traîne, s'élance sous sa lumière au sens littéral du terme, exercer sa « fantasque escrime » dans la rue, dans l'espoir de trouver une image, des mots, des rimes, des vers. Il s'agit là d'un petit autoportrait, rarissime, de Baudelaire lui-même au travail. Ce petit autoportrait du poète est intégré dans un plus grand tableau, celui du Soleil, mais celui-ci sera finalement représenté comme le poète par excellence. Baudelaire réfléchit ici sur sa création, sur sa pratique de la création poétique mais sur un mode caricatural, ironique, à l'intérieur d'un tableau allégorique du Soleil, emblème du Poète. Il nous semble que ce travail tâtonnant, divagant, qui piétine et qui erre, du *je,* y est esquissé pour constituer un épisode comique. Si le soleil et le *je* de la première partie du poème vont finalement coïncider en « un poète » au dernier moment du poème, pour suggérer en le soleil le modèle du poète, ce n'est pas du tout que le *je*, cet « escrimeur fantastique », s'identifie d'emblée, à titre gratuit, à ce soleil lanceur de traits ; c'est plutôt, nous semble-t-il, que ce soleil réactive et réanime effectivement la vitalité de tous les êtres, parmi lesquelles se trouve le *je* lui-même. Ainsi, aussitôt après l'évocation de son aspect de père nourricier, c'est le *je* lui-même qui est comme réveillé, nourri, inspiré par le soleil, ce qui lui permet enfin, dans les derniers vers, en conjuguant sans forcer son éloge du vrai poète avec l'expression de son désir de devenir ainsi lui-même, de se présenter lui-même par ce biais.

Notons bien que, dans l'édition originale de 1857 des *Fleurs du Mal*, ce poème faisait partie du groupe des premières pièces, celles qui, formant un ensemble, constituent, d'après

[41] Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres,* Verdier, 2008 (Nathan, 1992).

Alexandre Ourousof, l'« autobiographie symbolique » du poète[42] : la deuxième pièce dans la section « Spleen et Idéal », venant après « Bénédiction » est suivie par « Élévation » et « Correspondances ». Alexandre Ourousof définit précisément le sens du poème comme ayant pour propos « le rôle du poète dans la vie ». Plus tard, en 1861, le poème cèdera sa place et sa fonction, qui vont de paire, à « L'Albatros », ce fameux « autoportrait » de Baudelaire en « poète maudit », et sera réinséré dans la section inédite « Tableaux Parisiens », où il devient encore le deuxième, par ordre de présentation. À notre sens, entre ces deux portraits du poète, il y a notamment cette différence : alors que Baudelaire, en tant que poète romantique, pourrait retrouver sans trop de peine son propre sort dans l'image allégorique donnée par ce « prince des nuées », tragiquement déchu, de « L'Albatros » — cette image, en ce sens, s'imposerait en effet plus fatalement à d'autres poètes qu'à Baudelaire lui-même, et surtout aux plus grands noms du romantisme —, par contre, dans « Le Soleil », l'image solaire, ne semble pas vraiment pouvoir jouer ce rôle d'« autoportrait » pour Baudelaire. Il lui faudrait certes (et d'ailleurs il pourrait bien le vouloir) s'assimiler à ce poète solaire, puissant et glorieux, et il peut peut-être croire y atteindre, de temps à autre, mais maintenir une telle vigueur longtemps se révèle chaque fois impossible à lui : ce ne peut être qu'un état temporaire, seulement un sommet ou un passage, sinon, d'ailleurs, cette autre allégorie de l'albatros n'aurait pas lieu d'être et ne lui serait jamais venue à l'esprit. Le soleil est « père » dans les champs et « roi » dans la ville, et rien d'étonnant à ce que toujours demeure une distance entre une telle image et le *moi* réel de Baudelaire, en proie au spleen, poète déshérité. Surtout, à propos de cette image de « père », est-il besoin de rappeler que le poète a composé ces vers alors qu'il était jeune encore, et que finalement il n'est jamais devenu lui-même père ? Ce statut de Soleil, toute sa vie, Baudelaire a dû y postuler sans jamais y atteindre, et même de moins en moins.

D'après l'histoire du thème littéraire du soleil retracée par Hugues Laroche, ce n'est qu'avec l'arrivée du romantisme que l'image du soleil commence à gagner en complexité[43]. En d'autres termes, c'est avec l'émergence de l'esthétique de l'« originalité », qui d'après Laroche entraînait naturellement l'émergence du « descriptif », que la représentation du soleil a pu, enfin, se voir toujours plus dégagée de la mythologie, débarrassée des stéréotypes classiques. Mais cette suprématie de l'originalité individuelle ne fut alors, et cela non seulement au début du romantisme mais encore à sa grande période, qu'un autre nom du « culte » du *moi.* On peut dire que c'est ce narcissisme qui remplace dès lors l'ancienne mythologie, narcissisme élevé lui-

[42] Alexandre Ourousof, art. cit., p. 14.
[43] Voir l'introduction et le chapitre intitulé « Archéologie solaire » dans Hugues Laroche, *op. cit.* (p. 8, 15-47).

même au statut de culte de sa propre personnalité. Avec ce culte du moi, lié d'ailleurs, et même se confondant avec le culte de la nature, la description romantique du paysage de la nature, dont le soleil est le plus souvent un composant essentiel, se fait par le *moi*. Ainsi, au moment où il décrit cette nature, il se trouve déjà lui-même en train de participer à son paysage. On voit cependant qu'il en va assez différemment chez Baudelaire, ce romantique tardif, en ce qu'il se refuse à « quitter la vie pour embrasser la nature et nous confondre avec son auteur », comme l'écrivait Chateaubriand[44]. D'où le fait que « Le Soleil », l'une des plus anciennes de ses *Fleurs du Mal,* qu'il présente en 1857 comme l'une des pièces liminaires du volume, d'un côté développe un discours qui mériterait le titre d'une poétique du soleil, et de l'autre met en parallèle cette image du *je* poète, affligé dans son espace urbain quotidien, avec le poète-soleil.

Somme toute, relativement aux aspects dont nous avons parlé antérieurement quant à l'image du soleil baudelairien en général, et quant au fait que c'est en tant que feu sacré fondamental mais subjectif que ce soleil se détache, de façon tout intime, du simple paysage du monde extérieur, et qu'il se distingue de la divinité naturiste, il faut bien dire que « Le Soleil » se situe vraiment à une limite. Limite du soleil subjectif et intérieur, mais aussi du soleil de la nature, il faut noter que c'est là que le soleil de Baudelaire s'articule particulièrement avec la conscience de sa vocation de poète. Et c'est précisément ainsi que commence sa réflexion, plus réaliste sur sa propre image et sur sa fonction. Pour ce poète réel, l'acte de *nourrir,* décrit à propos du soleil qui brille sur les champs, demeure d'ordre métaphorique, mais en même temps, il a une valeur effective pour lui-même (pour sa vitalité créative et poétique). Quant à l'acte d'*ennoblir* les choses viles, il s'impose alors comme le but réel de sa vocation.

[44] Chateaubriand, *Génie du christianisme*, cité dans Jean-Yves Tadié, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Armand Colin, 2004, p. 51.

2.2. Le rêve du couchant

2.2.1. Les couchants romantiques

Le romantisme français, avec sa conception nouvelle d'une poésie descriptive, s'est penché longuement sur l'image solaire. En d'autres termes, on s'est très amplement servi de l'image solaire pour renforcer cette réforme réaliste de la poétique. Bien entendu, la poésie descriptive avait déjà été pratiquée abondamment avant l'arrivée du romantisme ; mais Hugues Laroche montre que le goût classique, que ces poésies respectaient toujours, les avait bornées à « une pseudo innovation »[1]. Michel Collot, voulant corriger certains préjugés en matière de description dans la littérature, préjugés qui la lient plutôt au réalisme et au naturalisme, dit que le genre descriptif, confondu même un moment avec l'« effet romantique », a d'abord été un genre poétique et il souligne « l'émergence quasi simultanée » du romantisme et de la description dans la littérature française[2]. Ce moment est donc aussi celui de l'émergence du thème paysager, prédilection de la description. L'évidence ici est le rôle important, tout à fait essentiel, qu'y joue l'image solaire.

Du soleil, les aspects que préféreront les romantiques, ce qu'ils aimeront dessiner et peindre sans jamais se lasser, n'a pas été sa puissance et sa rigueur, celle d'un père nourricier allant parfois jusqu'à la cruauté, aspect qui appartient plutôt à la tradition de la poésie classique, ou plus ancienne. Plus tard dans le même siècle, chez les Parnassiens, la force de l'éclat du jour retrouve sa gloire, selon Hugues Laroche, car la lumière y est en effet conçue comme l'origine de la visibilité, de l'essence de toute forme matérielle, et donc la source même de l'art : l'« héliotropisme de l'imaginaire parnassien », comme le nomme Hugues Laroche[3]. Chez les romantiques du début du siècle, mais à vrai dire déjà chez ceux de la fin du dix-huitième siècle,

[1] C'est sa conclusion, malgré Saint-Lambert dans *Saison* (1769), ou Delille dans *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises* (1800), ou encore Roucher dans *Les Mois* (1779), « poète descriptif aujourd'hui bien oublié mais qui a pour [Laroche] le mérite de placer l'ensemble de son poème sous le signe du soleil » (voir Hugues Laroche, *op. cit.,* p. 24-28). Notons que l'observation de Hugues Laroche sur la poésie descriptive s'articule toujours au thème du soleil, celui-ci étant l'objet de son étude.

[2] Michel Collot, *op. cit.,* p. 21.

[3] Hugues Laroche, « Le Parnasse et la rhétorique solaire » dans *op. cit.,* p. 71.

le soleil qui leur devenait toujours plus cher et plus utile, pour cette nouveauté qu'on voulait apporter en littérature, était celui du moment de son coucher.

Il n'est guère difficile de comprendre la raison de ce choix des romantiques, car on perçoit aisément l'existence d'une sorte d'affinité naturelle entre l'image crépusculaire et le sentiment de la mélancolie, celui-ci constituant bien le génie du mouvement romantique dans son essence. Aussi, Paul Van Tieghem peut dire : « Ils[Les poètes romantiques] reprennent avec plus de force des thèmes qu'avaient souvent traités avec prédilection leurs prédécesseurs préromantiques : ils se plaisent à des spectacles en harmonie avec leur mélancolie ; parmi les heures du jour ils préfèrent le soir, parmi les saisons, l'automne » [4]. C'est ce qu'André Chénier nous fait déjà sentir dans ces vers de l'« Élégie XIV » :

> Douce mélancolie ! aimable mensongère,
> Des antres, des forêts Déesse tutélaire,
> Qui vient d'une insensible et charmante langueur
> Saisir l'ami des champs et pénétrer son cœur ;
> Quand, sorti vers le soir des grottes reculées,
> Il s'égare à pas lent au penchant des vallées,
> Et voit des derniers feux le ciel se colorer,
> Et sur les monts lointains un beau jour expirer[5].

Nous devons la citation de ce poème à Hugues Laroche[6]. En effet, dans ce poème, au-delà de la valeur affective et sentimentale que l'on peut trouver à l'image et au ton, Hugues Laroche relève encore de façon plus précise un style et une sémantique nouveaux, étroitement liés à ce sujet solaire que le texte a choisi. Quelques vers plus loin, on lit encore :

> Il revoit près de lui, tout à coup animés,
> Ces fantômes si beaux à nos pleurs tant aimés,
> Dont la troupe immortelle habite la mémoire.

[4] Paul Van Tieghem, *L'Ère romantique : le romantisme dans la littérature européenne*, t. I, Albin Michel, 2014 (1948), p. 183.
[5] André Chénier, *Œuvres complètes,* texte établi et annoté par Gérard Walter, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 57.
[6] Hugues Laroche, *op. cit.,* p. 34-35.

Là, et notamment dans le vers du milieu, une lecture équivoque est sollicitée par « si beaux à nos pleurs » et « à nos pleurs tant aimés ». Ce style équivoque est recherché, selon Hugues Laroche : « [c]'est cet état d'indécision qui fait la force du couchant, force de la nature du charme, […] la confusion crépusculaire influence jusqu'à la syntaxe et se fait art poétique dans ce vers surprenant. »[7] L'étymologie du mot « crépuscule », Littré l'explique en effet ainsi : « Latin, *crepusculum*, dérivé de *creperus*, douteux, incertain »[8]. Cette confusion est donc provoquée aussi bien sur le plan sémantique, de sorte que « […] mort, beauté, amour, douleur [deviennent] quasi synonymes, dans une sorte de halo de sens qui figure aussi bien un paysage donné qu'une conception de la poésie »[9].

Pour ce qui est de ce terme de « crépuscule », on notera que son emploi lui-même ne va pas sans équivoque. Rappelons que le crépuscule signifie normalement plutôt une atmosphère crépusculaire*,* donc littéralement, d'après l'étymologie, une atmosphère indécise et ambiguë, sans même indiquer précisément tel ou tel moment du jour. Il peut donc s'appliquer aussi bien au moment du levant qu'à celui du couchant, et c'est de ce double sens que Baudelaire profite pour son diptyque « Crépuscule(s) ». Mais on peut imaginer aisément que ce climat de confusion du crépuscule est plus intense, et de façon particulière, à la rencontre de la nuit, au moment vespéral, parce qu'il s'y colore d'un sentiment de mélancolie caractéristique de cette obscurité croissante.

S'agissant du problème de l'image et de l'identité littéraires du couchant, Hugues Laroche note que la tradition avait laissé le couchant relativement à l'abandon, donc dans un état d'indécision, jusqu'à la veille du romantisme[10]. D'après son étude, les images du couchant, ou du crépuscule, comparées aux images de leur pôle opposé matinal, c'est-à-dire aux images de l'« aube » et de l'« aurore », étaient restées relativement indemnes de conventions représentatives, notamment mythologiques[11]. Certes émouvante, la lumière dans le ciel du soir a toujours donné à sentir autant, et même plus que celle naissante et croissante du matin, en un

[7] *Ibid.,* p. 35.

[8] Le *Littré,* l'article « crépuscule ».

[9] Hugues Laroche, *loc. cit.*

[10] *Ibid.,* p. 13-14.

[11] Représentant pour les races primitives « le gage d'un jour de vie », et aussi « le point de départ d'une foule de fictions gracieuses », la déesse Aurore est « l'une des plus anciennes et des plus chères aux hommes selon les mythologues du XIXe siècle » (dont Max Müller, auteur d'*Essai de mythologie comparée* [A. Durand, 1859], notamment) (le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, « Aurore » ; Hugues Laroche, *op. cit.,* p. 12-13).

spectacle aussi grandiose qu'apocalyptique ; toutefois, il n'existe pas même un terme qui désigne cette lumière de façon exclusive[12]. Voici l'explication donnée par Hugues Laroche :

> Les termes qui vont s'imposer ne sont même pas des noms à l'origine mais des adjectifs dérivés d'un verbe (« couchant », « occident ») et le verbe lui-même (« coucher »), répondant symétriquement au soleil levant par l'activité contraire, celle de la chute. Le tout dans une sorte d'insuffisance d'être, de manque de substance accusé par la grammaire : « occident » (1119) comme « orient »[13] désigne originellement le lieu et non la chose, ainsi que le rappelle le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (« *occident* est adjectivé dans *occidens sol,* « soleil tombant, couchant » et substantivé pour désigner le point cardinal situé à l'endroit où le soleil se couche »). « Couchant », substantivé vers 1628, a le même sens géographique, « coucher » ne va guère sans soleil (locution attestée au XVIe). Tous ces termes, on le voit, définissent d'abord une action et non pas un actant, qu'ils sont obligés de nommer séparément. Même substantivés ils n'incarneront jamais vraiment le soleil, ne le désignent au contraire que par métonymie du lieu pour la chose, comme allusivement : le couchant est donc originellement comme l'occident « le lieu où le soleil se couche » (*Dictionnaire étymologique de la langue française*), même s'il en vient ensuite à désigner par ellipse l'astre à son déclin. Il se passe quelque chose quelque part qui n'a pas vraiment de nom propre : c'est la faiblesse constitutive du couchant. Il n'y a pas de dieu du couchant : il n'y a d'abord qu'un moment et un lieu[14].

Avec la lumière du couchant, on a affaire au lieu d'un « manque », et ceci dans le système symbolique traditionnel aussi bien que dans la tradition rhétorique. Mais en conséquence, ce lieu peut se faire, de par sa vacuité relative, qui laisse être en donnant lieu, le lieu idéal pour les tentatives des romantiques d'échapper à toute sorte de formalisme, ancien ou classique.

Ce n'est donc pas hasard si Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme,* en revendiquant pour la description une fonction singulière dans la littérature, prend tout d'abord l'exemple du

[12] Alors qu'il y a deux termes spéciaux pour les lumières du matin (l'« aube » désigne d'abord la toute première lueur du jour caractéristique par sa blancheur, et l'« aurore » la lumière dorée et rose qui fait suite à l'aube), le « crépuscule » peut être également appliqué au matin et au soir. Si le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, rapporte d'abord une première attestation isolée du mot où il désigne le début du jour, puis sa reprise au XVIe siècle avec son sens usuel de « pénombre suivant le coucher du soleil » (voir l'article « crépuscule »). Hugues Laroche voit alors que la spécialisation vespérale du mot est plutôt pour pallier le trou, ou « le vide laissé au couchant par l'absence d'un substantif digne de confiance » (Hugues Laroche, *op. cit.,* p. 13-14).

[13] Quant à ce terme, Hugues Laroche le date de 1080, donc cent ans plus tôt que « l'occident » (*ibid.*, p. 11).

[14] *Ibid.,* p. 13.

soleil couchant. Il y pose d'abord cette affirmation : « Le spectacle de l'univers ne pouvait faire sentir aux Grecs et aux Romains les émotions qu'il porte à notre âme. » Puis il continue :

> Au lieu de ce soleil couchant, dont le rayon allongé tantôt illumine une forêt sombre, tantôt forme une tangente d'or sur l'arc roulant des mers ; au lieu de ces accidents de lumière, que nous retracent chaque matin le miracle de la création, les Anciens ne voyaient qu'une uniforme machine d'opéra[15].

Cette part réaliste que le mouvement du romantisme voulait apporter à la poésie française, il a donc, pour pouvoir le faire, attaqué d'abord au couchant sachant le lieu vide, déserté. Sous le signe du crépuscule, on pourra mieux jouir de la liberté de voir, de songer et surtout de textualiser, indépendamment d'une tradition, ou pourra mettre en texte ces songes qui se déroulent à l'occasion de spectacles singuliers qu'on a sous les yeux. On recourt alors à l'imagination visuelle, impressive. Une nouvelle poétique de la description et du paysage pittoresque s'instaure ainsi, en prenant le spectacle du couchant pour l'un des plus grands thèmes romantiques.

Il est évident que cette avancée du romantisme dans la direction d'une esthétique réaliste se voyait justifiée tant qu'elle se fondait sur une esthétique de *projet*. Les poètes ressentent plus intensément leurs propres émotions et rêveries, incités par un spectacle naturel qui leur ressemble, au lieu de renvoyer leur « âme » à un vieux code mythologique lié à ce spectacle. Ils peuvent désormais revendiquer le droit de se plonger librement dans un spectacle réel mais singulier, l'objectif étant finalement d'y chercher leur propre reflet. Sainte-Beuve écrit ainsi, dans un article du *Globe* du 17 décembre 1825 :

> Tandis que nos poëtes descriptifs s'arrêtaient éternellement à la superficie des choses, et dans leurs peintures froidement élégantes tiraient copie fidèle et monotone de la nature inanimée, on s'avisa en Angleterre d'associer à ces peinture les impressions qu'elles faisaient naître, et de les vivifier par un reflet des sentiments humains[16].

[15] Chateaubriand, *Génie du christianisme,* cité par H. Laroche (*op. cit.,* p. 30), qui lui-même emprunte la citation à *La description littéraire,* de Philippe Hamon (Macula, 1991, p. 83).

[16] Sainte-Beuve, article du *Globe* du 17 décembre 1825, cité dans Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation : L'Œuvre poétique de Victor Hugo des* Misères *au* Seuil du gouffre (1845-1856), Paris, Flammarion, 1969, p. 59 (où Gaudon, en indiquant la référence de sa citation, rectifie la date de la publication : « *Œuvres,* t. I, p. 134-135 (Maxime Leroy donnait, par erreur, la date du 15 décembre) »).

Bien entendu, on suppose là préalablement que, pour ne pas être prise dans le simple narcissisme, toute âme, celle de la nature comme celle de l'être humain, est soumise aux mêmes lois communes de l'univers, comme l'écrit Mme de Staël : « [l]'âme de la nature se fait connaître à nous de toutes parts et sous mille formes diverses » ; « c'est cette alliance secrète de notre être avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur »[17].

Maintes rêveries individuelles sont ainsi esquissées sous prétexte d'une « description » de la nature. Rêveries, dans un dynamisme proliférant de formes, de couleurs et de matières, sur l'objet naturel ou le paysage naturel. Les fantaisies invitées et incitées par la lumière du soleil au moment du crépuscule montrent qu'il est assurément l'une des sources les plus riches. Hugues Laroche le constate dans un chapitre où il traite spécifiquement de la mode de la chronographie solaire à cette époque, qui s'attache à l'aube et au couchant : d'un côté, tout naturellement le champ lexical du feu y est omniprésent et « se développe à travers toute une série de métaphores allant du faisceau jusqu'au braisier » ; de l'autre, notamment, le « pouvoir de fusion » de ce feu est poussé jusqu'à la limite pour se donner comme une matière mi-liquide, mi-aérienne, « une sorte de liquéfaction ou de brumisation de l'or » — or appartenant à l'élément solide terrestre —, voire comme « une sorte de matière synthétique et précieuse »[18].

Là, nous retrouvons notre interrogation sur Baudelaire. Car ce genre de rêveries sur un soleil ramené à son état élémentaire, donc à l'élément du feu, qui, à son tour, est voué à la convertibilité vers (ou au fusionnement avec) d'autres éléments, nous l'avons vu, est une caractéristique de l'imagerie solaire baudelairienne. On sait que Baudelaire lui-même croyait bien faire encore partie du mouvement romantique. Mais il y a une différence entre ces rêveries fluides sur le soleil des romantiques et celles de Baudelaire, dans la mesure où, en premier lieu, chez Baudelaire, le déroulement dynamique des rêveries solaires ne prétend pas tirer son origine de la contemplation d'un paysage supposé *réel* ; et parce que, en deuxième lieu, chez lui, le dynamisme de ses rêveries solaires n'est pas le fruit d'un style fluide de l'écriture. En effet, en pareil domaine, Baudelaire ne pensait lui-même pouvoir rivaliser avec un Victor Hugo, et ne voulait d'ailleurs pas l'imiter. Ce Victor Hugo avait donné tant d'exemples d'images admirables du soleil couchant, ainsi dans le poème intitulé justement « Soleils couchants », qu'il n'en était plus question : tout un enchaînement de soleils en figures solides, puis liquéfiées, rejoignent la vapeur des nuages, brillant de toutes les manières, tombant, flottant, jaillissant,

[17] Mme de Staël, *De l'Allemagne,* t. I, Paris, H. Nicolle, 1814, p. 319.
[18] Hugues Laroche, *op. cit.,* p. 52.

chaudes, refroidies etc.[19] D'après Jean Gaudon, dans *Le Temps de la contemplation,* un poète comme Hugo suppose toujours, à l'origine de ses rêveries du paysage, le réel qu'il « mime »[20]. Le fondement de ces rêveries-là se trouve dans un spectacle réel, ou du moins supposé réellement existant, et c'est une esthétique « mimétique ». Et en même temps, il s'agit aussi d'une esthétique de *projet*.

De telles esthétiques, c'est ce à quoi Baudelaire n'a pas pu adhérer, il les a au contraire refusés nettement. Finalement, si c'est à une *participation* à l'univers qu'un Hugo tenait, par le truchement de son esthétique, avec le cas de Baudelaire, comme on l'a dit, on a un poète qui « immole l'univers à son orgueil », pour emprunter cette formulation à Georges Blin dans son *Baudelaire*[21]. Aussi, souvent le soleil chez Baudelaire, même lorsqu'il est un élément d'un « paysage », est une vision purement intérieure, que le poète s'offre à lui-même, dans sa « lanterne magique » mentale, enfermé dans sa mansarde, ayant condamné « portières et volets »[22]. Il s'agit donc d'un paysage imaginaire, voire fantastique, issu de souvenirs lointains, très distancié du présent. Ainsi, on peut bien voir, dans « Le Balcon », « L'Invitation au voyage » ou « De profundis clamavi », des paysages dans lesquels la présence d'un soleil (ou de soleils) s'inscrit de façon particulièrement intense, impressionnante ou frappante, mais qui sont des paysages qui n'ont rien à voir avec la description d'un spectacle réel. Nous allons traiter de cela plus en détail dans les pages qui suivent.

Quand on rencontre le mot *soleil* dans un poème de Baudelaire il est toujours là moins à titre de comparé que de comparant. Durant la lecture d'un de ses poèmes, on peut souvent deviner dans nombre des choses qui y font leur apparition, des aspects sensibles d'un soleil, celui-ci animant les images de choses, lumineuses ou ternes, chaudes ou froides, douces ou solides, etc. ; de sorte que les rêveries solaires baudelairiennes peuvent être comprises aussi comme les rêveries de choses ou d'êtres qui convergent vers un soleil quintessencié, le « vrai » soleil pour

[19] Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, avant l'exil, t. I, préface par Gaëton Picon, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 785-789.

[20] Voir le dernier chapitre, intitulé « Mimer le réel : la poésie » dans *Le Temps de la contemplation* : pour Hugo, « [l]a poésie ne peut devenir vérité que si, derrière l'image altière du mage, se profile celle d'un poète dont la parole "…devient une voix / De la nature, ainsi que la rumeur des bois" » ; « Hugo est fondamentalement un naturaliste, au sens le plus plein du terme, dont l'œuvre est beaucoup plus qu'un miroir du réel : une tentative pour mimer le réel » (Jean Gaudon, *op. cit.,* p. 379). Dans cette esthétique on trouve aussi le fondement du dynamisme de son style : « Pour qu'il y ait mime, il faut que le poète retrouve le mouvement même dont la nature est animée, et qu'il en invente l'équivalent littéraire » (*ibid.,* p. 378).

[21] Georges Blin, *Baudelaire,* suivi de résumés des cours au collège de France, 1965-1977, Gallimard, 2011, p. 32.

[22] « Paysage », *OC* I, p. 82.

le poète. Ce sont des spectacles illuminés par « le soleil intérieur », selon les mots de Baudelaire lui-même, dans « Du vin et du hachisch » (1851) [23].

C'est donc là l'essentiel d'un soleil fonctionnant comme figure d'un sacré personnel. Ainsi, le soleil qui, existant à la fois dans la nature extérieure et à l'intérieur de lui-même, représentait autrefois la part du rêve chez les romantiques, est devenu chez Baudelaire un soleil exclusivement intériorisé, c'est-à-dire quelque chose de recréé par l'individu.

2.2.2. L'analogie des couchants baudelairiens

Pour faire le bilan provisoire de notre recherche sur le thème du soleil chez Baudelaire, il semble bien à présent que la question de l'attitude de Baudelaire face à la nature y compte moins que celle de la *relation du poète au réel*. Le terme « naturel » ne semble ainsi plus vraiment approprié, guère pertinent pour traiter de la question du soleil de la poésie baudelairienne. Les termes dans lesquels la question se pose seraient plutôt proches de ceux que Clément Rosset utilise dans son livre *L'Anti-nature*.

Dans ce livre, Clément Rosset consacre un chapitre à l'esthétique de l'artifice chez Baudelaire, et il y nomme Baudelaire le premier de ceux qui, selon lui, pratiquent « l'usage naturaliste de l'artifice » [1]. Selon ce philosophe, bien que tous les artistes soient voués par définition à l'artificialisme, ils procèdent, dans cet artificialisme inhérent au concept même de l'art, avec des intentions assez différentes. Pour ne parler que de ceux qui le font de façon à la fois nettement *consciente* et *positive*, puisqu'il y a des artistes qui se réclament d'un certain « naturalisme », et tel est le cas de la plupart des romantiques, Clément Rosset répartit ces intentions ou vœux artistiques en trois catégories, une extrémité représentant une position d'ordre surnaturaliste, tandis que l'autre nous met en face d'une « véritable » intention artificialiste, qui représente en fait une simple indifférence à l'idée de nature. Tout à l'opposé de cette dernière, l'intention surnaturaliste représente donc les moins artificialistes de l'artificialisme. C'est à cette catégorie qu'appartient Baudelaire. Les artistes de cette catégorie, quoique ce soit ceux qui se réclament de l'artifice « avec le plus d'insistance » — parce qu'ils y voient « un refuge contre la nature et une échappatoire au réel » — sont, pour l'essentiel,

[23] *OC* I, p. 379.
[1] Clément Rosset, *L'Anti-nature,* Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1973), p. 90.

« des naturalistes déçus », selon Clément Rosset, « [c]ar ce n'est pas au principe de nature qu'on en veut ici, mais à ses défaillances »[2] :

> Or, une analyse plus approfondie révèle que ce dégoût du naturel procède, chez Baudelaire, de motivations exactement opposées : que c'est, en réalité, une nostalgie du solide et du déterminé qui commande la haine de la nature, coupable de n'avoir su apaiser cette soif naturaliste. La nature est ennuyeuse parce qu'elle n'est pas naturelle : sa monotonie est obsédante parce qu'elle est incapable de monotonie réelle, se contentant de répéter une sempiternelle absence d'ordre et de nécessité ; son opacité accable l'homme d'esprit, parce qu'elle se dérobe à toute préhension intellectuelle, n'étant que hasard[3].

Somme toute, Baudelaire, malgré sa posture officielle, serait directement lié, par un désir « naturaliste », à un *naturalisme* qui est celui du romantisme. L'usage original que Baudelaire a su faire des images romantiques du soleil, cet usage que nous avons précédemment discuté, pourrait être expliqué aussi de cette manière. Pour les romantiques, le soleil était l'objet naturaliste par excellence ; mais l'artificialisme de Baudelaire, cet autre nom de sa quête d'« une solidité supérieure », impliquerait systématiquement un processus de « dénégation et réformation du réel »[4].

Une fois intériorisé et donc devenu objet de l'imagination, le soleil, ou le feu du soleil peut luire, briller et faire émaner sa chaleur partout, et n'importe où. Pourtant il n'en reste pas moins qu'on trouve dans l'œuvre de Baudelaire quelques beaux « paysages » solaires, au sens précis du terme, à savoir certaines étendues de « pays » qui sont encadrées et limitées par un horizon où le soleil apparaît bien comme le principal artisan de leur beauté. Et ses paysages admirables, précisément, sont éclairés la plupart du temps, par des soleils couchants. Pourtant, ces soleils couchants appartiennent rarement au monde réel présent devant le *je* poétique. Selon Michel Collot, un paysage implique naturellement un sujet, car il s'agit d'un « ensemble » « perceptivement et/ou esthétiquement organisé », « un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif »[5]. Le sujet baudelairien refuse de concevoir un tel ensemble à partir du réel, de ce qui est donné dans son existence actuelle.

[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.,* p. 92-93.
[4] *Ibid.,* p. 94, 95.
[5] Michel Collot, *op. cit.,* p. 12-13.

> Dès ses origines, […] le mot *paysage* désigne d'abord un artefact, et c'est cette dimension artificielle qu'une certaine modernité va rappeler et valoriser, pour rabaisser les ambitions métaphysiques du romantisme et dénoncer les prétentions scientifiques du naturalisme. La critique des illusions lyriques et réalistes s'accompagne de la promotion des paysages artificiels de l'art, du rêve ou de la drogue, qu'avait anticipée Baudelaire[6].

Si les soleils couchants sont les plus beaux de ces soleils baudelairiens, ce sont en même temps les plus artificiels ; ce sont des soleils séparés du réel, aux antipodes du réel. Or, il va sans dire qu'un tel artificialisme n'explique pas toute l'esthétique de Baudelaire. La ville, la grande ville qu'est Paris, est à la fois le plus grand artefact humain et le plus grand théâtre pour le spectacle des hasards de la vie. L'urbanisme baudelairien exploite les deux côtés, mais surtout le second. Sa poésie urbaine pousse la modernité dans son réalisme et dans son prosaïsme. Les soleils, images du sacré chez Baudelaire, semblent donc *a priori* être à l'opposé de ce décor urbain qui va devenir de plus en plus présent dans la poésie de Baudelaire.

Le but de l'« artificialisme compensateur », dont Baudelaire et, parmi d'autres écrivains du même siècle français postérieurs à lui, l'auteur d'*À rebours,* sont particulièrement représentatifs, est donc « de saisir, de comprendre, de ne s'arrêter qu'au port de l'ordre et du définitif »[7]. Alors Clément Rosset prend tout de suite l'exemple du poème « L'Invitation au voyage », ou plus précisément les deux « Invitation(s) » (en vers et en prose), dont « le thème […] reconn[aît] le calme de l'ordre comme l'objectif majeur de ce déplacement poétique. » Déplacement vers l'horizon de ce pays où il faudrait pouvoir aller vivre, avec la femme élue, à la fois « enfant » et « sœur ». Berceuse des *Fleurs du Mal,* ce poème dessine si doucement un paysage solaire admirable. Il s'ouvre, justement, par l'évocation des « soleils » de là-bas :

> Aimer à loisir
> Aimer et mourir
> Au pays qui te ressemble !
> Les soleils mouillés
> De ces ciels brouillés !
> Pour mon esprit ont les charmes

[6] *Ibid.,* p. 80-81.
[7] *Ibid.,* p. 94.

Si mystérieux

De tes traîtres yeux,

Brillant à travers leurs larmes[8].

Et plus tard, ce sont encore ces soleils qui closent le tableau :

— Les soleils couchants

Revêtent les champs,

Les canaux, la ville entière,

D'hyacinthe et d'or ;

Le monde s'endort

Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté[9].

Au début des vers cités, l'illustration de la ressemblance entre les soleils mouillés et les yeux de la femme aimée en larmes dénote, par un processus de synecdoque, une correspondance mystique entre celle-ci et le paysage rêvé. Et à la fin, ce « revêtement » de chaude lumière par les soleils couchants donne la touche ultime à ce tableau poli qui luit doucement. Cette dernière image des soleils ne confère pas seulement au paysage une splendeur, mais plus fondamentalement, et plus concrètement, couleur et chaleur.

La lumière est couleur. On sait combien Baudelaire reconnaît l'importance de la couleur dans toutes les images picturales qui lui sont chères, et dans l'art moderne en général. Il insiste ainsi, dans le *Salon de 1846* où il a fait suivre le deuxième chapitre intitulé « Qu'est-ce que le romantisme ? » d'un autre intitulé « De la couleur ». Il y écrit : « Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, *couleur*, aspiration vers l'infini » ; « Que la couleur joue un rôle très important dans l'art moderne, quoi d'étonnant ? Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste »[10]. Ensuite, pour ouvrir le chapitre suivant, il évoque « un bel

[8] Vers 6-12, *OC* I, p. 53.
[9] Vers 35-40, *OC* I, p. 54.
[10] *OC* II, p. 421. C'est nous qui soulignons.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, [...] se trouvent en perpétuelle vibration »[11]. Mais dans son « Invitation », la part de l'élément lumineux semble si particulièrement dominante qu'elle ne laisse plus guère à d'autres éléments, de la nature ou non, l'espace d'exprimer librement « leur propre constitution moléculaire ». Le soleil couchant, suspendu juste au-dessus de l'horizon, a gagné tant d'intensité en sa couleur que le peintre, qui l'a élu pour ce paysage, obtient le droit légitime de ne colorer son tableau que presque exclusivement avec sa couleur. C'est donc sa couleur qui *revêt* tout, au sens strict du terme.

Les couleurs du couchant, de toute évidence, sont riches ; toutefois, dans ce poème, le vocabulaire de Baudelaire ne semble pas épuiser touste la palette de l'artiste. La description de la couleur se révèle assez simple : « d'hyacinthe et d'or ». On semble être loin de la « symphonie du jour », ou encore l'« hymne compliqué », expressions que Baudelaire employait dans le chapitre du *Salon* qu'on vient de citer, pour décrire la couleur, ou les couleurs du moment du couchant[12]. Les couchants n'ont donc pas tous même couleur. Il y a des couchants aux harmonies de bleu, rouge, vert, rose, etc. Toutes sortes de lents mouvements y sont sans cesse mais imperceptiblement mis en œuvre, et un dynamisme grandiose y est impliqué. Mais dans ce poème, il s'agit de couleurs pures et inaltérables, comme les minéraux qui leur donnent leur nom. Quelque heureuse que soit l'harmonie qu'on puisse trouver dans la variété de la nature, celle de tons qui changent avec l'ombre et la lumière, le peintre n'en veut pas. Bien au contraire, ce ne serait pour lui, à ce moment précis, que de l'instable et du fugitif. Or il est dans l'éternité, l'intemporel.

Vu les mots employés pour désigner ces couleurs, *hyacinthe* et *or*, le paysage pourrait donc être rapproché de ce « terrible paysage » artificiel de « Rêve parisien », plein de la brillance de minéraux. Or on peut noter l'absence remarquable du soleil dans « Rêve parisien », absence expressément signalée :

> Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
> De soleil, même au bas du ciel,
> Pour illuminer ces prodiges,

[11] *OC* II, p. 422.
[12] *OC* II, p. 423.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Qui brillaient d'un feu personnel[13] !

Dans « L'Invitation au voyage », brillent des « soleils ». L'emploi de ce pluriel emphatique ou hyperbolique, si on ne le prend pas pour un simple procédé rhétorique, génère l'effet d'une démultiplication, d'échos visuel à l'infini. L'existence de ce soleil, comme sa vertu, est ainsi devenue assurée et quasi perpétuelle. Ce que cela suggère, finalement, est qu'il ne reste là plus rien du soleil réel, à savoir du soleil de la réalité que nous connaissons. Somme toute, on peut dire que par là le paysage de « L'Invitation au voyage » ne brille pas « d'un feu personnel » à un degré moindre que celui de « Rêve parisien ».

Seulement il y a ici cette différence que, dans l'artificialité de « L'Invitation au voyage », sous cette lumière opulente, on sent une chaleur (« une chaude lumière »). L'horizon des soleils y est empli d'une atmosphère chaude, voire languissante. De plus, en celle-ci, viennent se mêler aux « senteurs de l'ambre » les odeurs des « plus rares fleurs » (v. 18-20). On peut se rappeler là un troisième poème, « Le Balcon »[14], cet autre poème nostalgique de soleils si beaux, soleils venus d'un passé à jamais révolu et qui, ces « chaudes soirées », laissent au poète une sensation inoubliablement exquise. Le charme de ce souvenir est aussi, et même plus fortement imprégné de parfums, même si ces parfums ne sont autres que ceux du souffle et du sang d'une femme aimée, c'est-à-dire des odeurs issues d'un corps bien réel. Dans ce poème, les sensations de chaleur et de douceur de la chair féminine se confondent directement avec celle du soleil[15]. Donc, comparée à ce soleil charnel, la douceur de « L'Invitation du voyage » présente beaucoup moins de sensualité ; au lieu de cela, elle gagne en sérénité, et y gagne, surtout, de la durée. Il y a là, entre ces deux poèmes et entre leurs soleils, le même écart qu'entre le feu de braise (« Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon » [v. 6 et 10]) et l'éclat serein des pierres et métaux précieux. Mais cela ne nuit aucunement à sa tonalité affectueuse.

D'autre part, on voit bien que durant ces « soirées illuminées » au balcon, le *je* s'entretenait avec la femme adorée d'« impérissables choses » (v. 9). Mais à présent, à mesure que le *je* se donne au bonheur de ce souvenir, l'angoisse de la perte de ces « serment, parfums, baisers infinis » s'accroît[16]. La pensée de cette perte irrémédiable l'angoisse, ceci malgré (ou à

[13] *OC* I, p. 102.
[14] *OC* I, p. 36-37.
[15] À lire notamment les vers 14-15 : « Je croyais respirer le parfum de ton sang. / Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées ! » ; ou encore toute la dernière strophe : « Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes ? / — Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! » (*Ibid.*)
[16] Lisons de nouveau cette dernière strophe : « [..] Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes […] ? » (*Ibid.*)

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

cause de) son « art d'évoquer les minutes heureuses » (v. 21 et 25), puisque le caractère périssable, éphémère des minutes heureuses est la raison même de la culture de cet art. En revanche, dans « L'Invitation au voyage », nous avons la présentation d'« un pays qui serait déjà par lui-même un art », comme l'a si bien dit Georges Blin[17]. Et en effet, Baudelaire lui-même ne l'a-t-il pas déclaré expressément dans le poème en prose du même titre : « Pays singulier, […] comme l'Art l'est à la Nature » ; « Moi j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dalia bleu* ! »[18].

C'est que, confrontée au poème en vers, « L'Invitation au voyage » en prose en paraît un peu comme une version explicative, où l'on trouve plusieurs formules qui définissent plus précisément les caractères aussi bien matériels que spirituels de ce pays d'évasion, ou plutôt de Salut. Parmi ces formules, il y a surtout, au sujet du temps, ces deux phrases, qui commencent toutes deux également par ce mot d'affirmation, *oui* :

> Oui, c'est là qu'il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l'infini des sensations.

> Oui, c'est dans cette atmosphère […] où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité[19].

Que la notion du temps s'abolisse, ou presque, quand il est plongé dans cette « œuvre d'art », c'est vraiment là le signe que le désir a été réalisé, pour Baudelaire. Finalement, c'est là « une durée devenue pure étendue », « un temps-tableau », pour emprunter les expressions de Georges Poulet dans ses *Études sur le temps humain*[20]. On a peut-être dans le paysage de « L'Invitation du voyage » (en vers), parmi tous les paysages de paradis déployés par Baudelaire, la mise en scène la plus parfaite de sa plus pure espérance, sans aucun espoir de réalisation ici-bas certes, mais ceci ne le privant pas de jouir d'un bonheur réel, en lui épargnant par ailleurs les peines dues au regret ou à la tristesse, apparemment inutiles dans ce cas. Il y a donc ici un bonheur fourni par l'artificialité même d'une beauté conçue, ou l'assurance d'être à coup sûr enfin coupé, isolé, préservé de la réalité. Voici ce que Banville en dit dans son livre *L'Âme de Paris* avec citations du poème : « Hélas ! Qui ne le voit ? les amants ne partiront

[17] Georges Blin, « Résumés des cours au collège de France. 1965-1966 » dans *Baudelaire,* Gallimard, 2011, p. 208.
[18] *OC* I, 301, 302.
[19] *OC* I, p. 302.
[20] Georges Poulet, « Baudelaire », dans *Etudes sur le temps humain*, t. I, Agora, 1989 (1952), p. 371.

jamais, et le pays qui n'est qu'ordre et beauté serait trop parfait pour être jamais habité par des figures mortelles »[21].

Baudelaire connaissait pourtant trop bien la violence du choc que provoque le heurt du rêve voluptueux qui cesse, allant se fracasser contre la réalité. Il décrit cela en plus d'un poème. Ces textes, d'ailleurs, sont souvent d'une composition bipartite. Les deuxièmes parties de « Rêve parisien » et de « La Chambre double », montrent bien cette désolation du sujet poétique après qu'il s'est adonné à une visite dans le monde du rêve. Désormais, la vie du sujet n'en est que davantage affligée.

La rêverie racontée dans « La Chambre double » nous procure une vue de l'intérieur, d'« une chambre véritablement *spirituelle* ». Et ne lui manque pas son soleil, et bien sûr, un soleil couchant. Et cette fois-ci l'atmosphère crépusculaire est encore précisément décrite :

> Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère est légèrement teintée de rose et de bleu. / L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. — C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse[22].

Le lecteur de Baudelaire y retrouve cette description du spectacle intérieur de « L'Invitation au voyage » en prose :

> Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments[23].

Cependant, dans « La Chambre double », à la différence de « L'Invitation au voyage », où il décrit tout simplement cet intérieur lumineux, le poète se donne ici la peine d'indiquer d'abord la nature tout imaginaire de cet espace. Qu'il lui ait fallu ajouter cet adverbe « véritablement » pour dire la spiritualité de la chambre, cela dû au fait qu'il ne s'agit en réalité que d'une chambre toute ordinaire. La chambre, « qui ressemble à une rêverie », est en effet elle-même devenue rêverie, vision hallucinatoire causée par le laudanum et qui disparaîtra d'un coup, au seul

[21] Théodore de Banville, *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs,* Paris, G. Charpentier et Cie, 1890, p. 279.
[22] *OC* I, p. 280.
[23] *OC* I, p. 302.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

frappement à la porte de l'huissier, ne laissant subsister de la féerie que des sentiments hideux de toutes sortes, bien propres à inquiéter quant au sort réel de ce rêveur ainsi réveillé.

On voit donc combien il est aisé de reconnaître le statut tout privilégié du soleil couchant chez Baudelaire. Cette valeur singulière, à la fois psychologique et symbolique du couchant, initie et achève la peinture de son paysage idéal, ou idéalisé. Que ce soit dans l'hébétude de l'ivresse ou du délire, ou dans la conscience claire d'un artiste résolu, et quelque variée qu'ait été la splendeur dans son intensité, c'est presque toujours la lumière vespérale vers laquelle s'orientera la faveur ultime du poète. D'où l'observation de Marc Eigeldinger :

> Aux périls du feu solaire et à l'intensité du flamboiement, image de la mort destructrice, Baudelaire préfère la splendeur du crépuscule, les moments où l'éclat de la lumière est cerné d'ombre ou commence à décliner. Il se soustrait à la chaleur dévorante et à la pure incandescence pour se réfugier dans la sphère de la lumière douce et tamisée qui recèle les semences de la spiritualité. La clarté brutale du soleil signifie l'anéantissement de toute vie, tandis que la lumière, enveloppée de brume et d'opacité, crée un climat idéalisé, propice au surgissement du souvenir et à l'essor de l'imagination[24].

La beauté du couchant, outre son pouvoir d'ordre spirituel et métaphysique, a aussi son pouvoir profond d'ordre affectif. Felix Leakey, s'agissant de la « phase » de misanthropie cinglante dans la pensée baudelairienne qu'il situe notamment dans la période postérieure à l'année 1857, dit : « Parmi tous les aspects de la Nature, […] c'est le soleil couchant qui semble, durant cette époque, avoir détenu la signification émotionnelle la plus profonde pour Baudelaire. »[25] Ce qui n'est d'ailleurs alors pas nouveau chez le poète, ajoute Felix Leakey, si l'on prend en compte la description très précoce d'un paysage de couchant qui nous a été transmise, écrite alors qu'il avait à peine dix ans : « Le jour étant tombé, je vis un bien beau spectacle, c'était le soleil couchant ; cette couleur rougeâtre formait un contraste singulier avec les montagnes qui étaient bleues comme le pantalon le plus foncé. »[26] Ainsi donc, quand on lit par exemple, dans une lettre à sa mère où il regrette l'échec de sa relation avec Jeanne : « … en voyant un bel objet quelconque, un beau paysage, [je regrette :] pourquoi n'est-elle pas avec

[24] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », art. cit, p. 362.

[25] Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.,* p. 267. Nous traduisons. Voici la phrase originale : « Of all these aspects of Nature, […] it is the setting sun which seems, during this period, to have held the deepest emotional significance for Baudelaire. »

[26] *CPl* I, p. 4.

moi, pour admirer cela avec moi… », le « beau paysage » qui vient immédiatement à l'esprit de son lecteur, c'est d'abord celui d'un couchant, car l'on songe au souvenir de Jeanne associé à ce beau spectacle, souvenir transmis dans un poème comme « Le Balcon », notamment.

Si, en effet, à la fin du « Balcon », le regret douloureux de ces soleils couchants et des jours heureux du passé ouvre vers un avenir incertain (« Renaîtront-ils […] / Comme montent au ciel le soleil rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes ? »), la nostalgie du poète peut aussi situer ces soleils dans le passé mythique d'une « Vie antérieure », sorte d'au-delà de la vie présente, sérénité toute paisible d'un Âge d'or :

> J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
> Que les soleils marins teignaient de mille feux,
> Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
> Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.
>
> Les houles, en roulant les images des cieux,
> Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> Les tout-puissants accords de leur riche musique
> Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux[27].

À l'horizon de cette région primordiale de « La Vie antérieure », Baudelaire intensifie tout tranquillement le pouvoir latent de son spectacle chéri, jusqu'au point de proclamer l'effet de véritables synesthésies. « La fusion de la couleur avec l'harmonie et la mélodie, favorisé par le contact avec le miroir des eaux », dit Marc Eigeldinger[28], qui rappelle ce poème juste à la suite de sa citation du passage ci-dessous, tiré du *Salon de 1846,* dans le chapitre « De la couleur » (déjà cité plus haut) :

> Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés ; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangés et rose tendre qui

[27] *OC* I, p. 17-18.
[28] Marc Eigeldinger, « L'image du crépuscule chez Baudelaire », dans *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner,* t. I, « mettre en images, donner en spectacle », textes réunis par Stéphane Michaud, José Corti, 1988, p. 298.

> sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur[29].

Dans ces correspondances horizontales entre les perceptions des différents sens, on perçoit nettemment la prédominance de celles entre la vision et l'audition. Il s'agit de ce qu'on peut appeler l'harmonie « hoffmannesque » (ou « hoffmanique », pour être fidèle à la préférence de Baudelaire). Au temps de Baudelaire, celle-ci ne charmait pas seulement Baudelaire mais beaucoup d'autres écrivains et artistes, et ceci depuis déjà la fin des années 20, époque où le nom et les textes de l'écrivain allemand commencèrent à atteindre la célébrité en France, devenant ensuite un véritable phénomène de mode. Ses *Contes fantastiques,* qui renouvelèrent le sens du mot *fantastique*, ont créé aussi du même coup un genre à part, et ouvert de nouvelles perspectives pour l'art, dans plusieurs domaines, allant bien au-delà du seul cadre littéraire, jusqu'au monde musical et aux beaux-arts[30]. De fait, un peu plus loin que ce passage cité du *Salon de 1846*, Baudelaire fait allusion, puis cite directement un passage des *Kreisleriana,* dont le souvenir de lecture remonterait assez loin dans sa jeunesse :

> J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de 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 concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois. »[31]

[29] *OC* II, p. 423.

[30] Voir de José Lambert, son introduction à *Contes fantastiques* II, traduction de Loève-Veimars, chronologie, introduction, notices et notes de José Lambert, Flammarion, coll. GF, 1980, p. 9-30.

[31] *OC* II, p. 425-426. Cet extrait vient d'un texte traduit en 1832 : *Contes et fantaisies,* traduction par Loève-Veimars, publiée chez Renduel (voir la note de Claude Pichois [*OC* I, p. 426, n. 1]).

On lit encore, dans l'essai de Baudelaire, « Choix de maximes consolantes sur l'amour », donné la même année que le *Salon* :

> Vous tous qui nourrissez quelque vautour insatiable, — vous poètes hoffmaniques que l'harmonica fait danser dans les régions du cristal, et que le violon déchire comme une lame qui cherche le cœur, — contemplateurs âpres et goulus à qui le spectacle de la nature elle-même donne des extases dangereuses, — que l'amour vous soit un calmant[32].

Ce que ce passage nous suggère plus particulièrement sur ces correspondances de type hoffmannien, c'est que Baudelaire y admet qu'il ne lui est pas complètement inconnu de rencontrer un tel bonheur face et grâce à la contemplation d'une nature à la fois réelle et présente, en deça de toute contrée purement imaginaire retirée en un âge mystiquement reculé. D'ailleurs, quant à ce genre de fantastique dont E. T. A. Hoffmann est le maître et l'initiateur, Pierre-Georges Castex a clairement souligné sa face réaliste : « [le fantastique] se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». Et, plus précisément, s'agissant du conteur : « Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé ; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière. »[33] Théophile Gautier défend d'ailleurs ce conteur pour son « sentiment vif et vrai de la nature » et il insiste : il avait « toujours un pied dans le réel »[34]. C'est pourquoi également le réaliste Champfleury ne repousse pas cet auteur fantastique, loin de là : il traduit ses *Contes posthumes* en 1856.

Il faudrait comprendre en ce sens comment Baudelaire peut faire d'un couchant présent son paysage mystique d'« Harmonie du soir », couchant unique, *fantastique* et *hoffmanique*. Felix Leakey a remarqué la ressemblance du poème, par plusieurs motifs et détails, « éléments hoffmaniques », avec le passage du « jardin délicieux » dans *Le Chat Murr,* passage qui avait été mis en épigraphe par Banville pour « La dernière pensée de Weber » de ses *Stalactites*[35]. Et

[32] *OC* I, p. 546.

[33] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8.

[34] Théophile Gautier, « Contes d'Hoffmann », *La Chronique de Paris,* 14 août 1836, cité dans *ibid.,* p. 87.

[35] « Je me promenais dans un jardin délicieux : sous l'épais gazon on voyait des violettes et des roses dont le doux parfum embaumait l'air. Un son doux et harmonieux se faisait entendre, et une tendre clarté éclairait le paysage. Les fleurs semblaient tressaillir de bonheur et exhaler de doux soupirs. Tout à coup, je crus m'apercevoir que j'étais moi-même le chant que j'entendais, et que je mourais. » Citation de Felix W. Leakey, dans « Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal" : "Harmonie du soir" », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 67e Année, no 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 343-356.

si l'on ne retient dans ce jardin d'Hoffmann qu'« une tendre clarté », Baudelaire en a fait véritablement dans sa poésie la reine de ce foyer de lumière :

> Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Le soleil qui apparaît au vers 12, puis reparaît au vers 15, c'est la dernière image, répétée, de ce « pantoum libertin ». Il comble ainsi, de sa vision rouge, la vertigineuse harmonie de cette atmosphère vespérale, déjà emplie du parfum des fleurs, du son du violon et même de la vibration du « cœur », qui tous s'entre-répondent en un chœur symphonique. On peut dire que l'impression en est profonde et la beauté particulièrement frappante. Mais il est vrai aussi que son ton, obscur et inquiétant, où s'infiltre la pensée de la nuit, celle-ci introduite d'abord par « le néant vaste et noir » au vers 10, puis confirmée par ce naufrage de l'astre du jour, ajoute finalement à la beauté mystérieuse, numineuse, du poème. On dirait que cette pensée de la nuit, derrière laquelle s'embusque naturellement celle de la mort, représente la part du réel que contient cette fantaisie baudelairienne, tirée de la contemplation du spectacle réel d'un couchant remarquable.

En répétant cette image du soleil au vers pénultième, Baudelaire y ajoute même un petit dispositif, pour le mettre mieux en valeur : les points de suspension. De sorte que le poème se termine ainsi : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige… / Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir ! » Un ostensoir, pièce d'orfèvrerie prenant souvent la forme du soleil : son image, suivie encore d'un point d'exclamation, a donc pour effet de répondre au précédent en l'orientant vers une image rehaussée, sacrée et religieuse, du soleil.

Le poème auquel on a affaire ici est une pièce de vers dont la forme est unique dans *Les Fleurs du Mal,* et l'est presque d'ailleurs même dans la poésie française. Sa réussite formelle est singulière et remarquable : outre qu'il a emprunté sa caractéristique principale de répétition et d'alternance au pantoum, forme d'origine malaise que la poésie française avait découverte depuis *Les Orientales* (1829) de Hugo mais qu'elle ne s'était pas encore vraiment appropriée, Baudelaire y accomplit aussi la gageure de composer tous ses vers, en quatre quatrains, sur deux rimes seules[36]. Si bien que ce poème, en dépit de sa transgression de la règle « absolue et

[36] Avant Baudelaire, « L'Heure du berger » d'Auguste Vacquerie, daté de 1838, et qui est « le premier vrai pantoum français connu à ce jour », « tiré des oubliettes […] par Alain Chevrier [1988] », avait réalisé la même gageure, et après Baudelaire, c'est le cas de « Pantoum » de Glatugny (*Les Vignes folles* [1860]), inspiré sans doute par « Harmonie du soir » de Baudelaire (voir la partie sur « les premiers pantoums français », avec une table utile pour comparaison, de Jean-Louis Aroui, « Métrique et intertextes dans le *Pantoum négligé* » dans *La Poésie jubilatoire : Rimbaud, Verlaine et l'*Album zutique, Paris, Garnier, 2010, p. 337-347.)

inévitable » du pantoum, marquée « nettement et brutalement » par Banville dans son *Petit traité de poésie française*, peut malgré tout être pertinemment estimé comme une des meilleures réalisations du « caractère incantatoire » du pantoum, comme le juge Graham Robb[37].

Quant à ladite règle de Banville, celle de mettre parallèlement dans chaque strophe deux sens distincts l'un de l'autre, et de le poursuivre tout au long du poème, voici ce qu'il en écrit :

> J'ai énoncé nettement et brutalement la règle par laquelle un sens doit se poursuivre, d'un bout à l'autre du poëme, dans les deux premiers vers de chaque strophe, tandis qu'UN AUTRE SENS doit se poursuivre, d'un bout à l'autre du poëme, dans les deux derniers vers de chaque strophe. Mais il n'y a rien de si simple que cela dans un art qui, pour la moitié au moins, est musique et harmonie, et qui vit d'affinités mystérieuses. Oui, *en apparence*, les deux sens qui se poursuivent parallèlement dans le Pantoum, doivent être absolument différents l'un de l'autre ; mais cependant ils se mêlent, se répondent, se complètent et se pénètrent l'un l'autre, par de délicats et insensibles rapports de sentiment et d'harmonie. Ceci rentre dans le côté presque surnaturel du métier de la poésie. Non que les procédés par lesquels s'obtient cette *similitude dans la dissemblance* ne puissent être ramenés, comme tout peut l'être, à des principes mathématiques ; mais ce sont là des calculs transcendants que le maître imagine tout seul et que l'écolier ne saurait apprendre[38].

D'après lui, donc, le pantoum finalement jette un défi salutaire au « côté presque surnaturel du métier de la poésie », en concrétisant en sa forme cette « affinité mystérieuse » entre deux sujets apparemment dissemblables. Mais encore ne peut-il s'agir de n'importe quels sujets : certains sujets peuvent être considérés comme plus aptes que d'autres à inciter à atteindre à une telle beauté surnaturelle. Graham Robb, insistant sur le fait que le pantoum en français, à l'époque de Baudelaire, n'avait pas encore de forme arrêtée, pas même à son nom (parfois *pantoun*), fait bien remarquer que le pantoum se définissait alors plutôt par le thème[39]. Les deux sujets poursuivis dans un pantoum portent plutôt d'ordinaire l'un sur le paysage et l'autre sur l'amour. D'ailleurs Banville, dans le *Traité* a dévalué son « Monselet d'automne » (*Odes funambulesque*) comme exemple de pantoum, parce qu'il est « écrit sur une donnée bouffonne », et donne un nouvel essai, écrit cette fois sur un paysage et une femme. L'harmonie établie entre la description d'un paysage à la fois séduisant et mélancolique et un sentiment d'affection

[37] Graham Robb, *op. cit.,* p. 223.
[38] Théodore de Banville, *Petit Traité de poésie française,* Paris, G. Charpentier, 1881, p. 247-248.
[39] Graham Robb, *op. cit.,* p. 223.

profonde, c'est donc, dès la traduction d'une pièce malaise en vers blanc dans une note des *Orientales,* ce que le pantoum révélait avant tout, avec sa façon particulière de répéter certains vers. En ce sens donc, si Baudelaire n'a évidemment pas distingué formellement les deux choses dans sa construction, il a pourtant bien réalisé l'*esprit* d'une telle construction formelle. Et d'ailleurs, un tel parallélisme simple entre un paysage que le sujet a sous les yeux et un mouvement tout intérieur aurait-il pu vouloir être mis en œuvre par Baudelaire ? Chez Baudelaire, nous semble-t-il, ces deux choses étaient déjà trop bien distinguées dans son esprit. Par conséquent, l'art qu'il retient pour son effet, dans la forme du pantoum c'est plutôt cette puissance d'envoûtement qui fait se confondre les choses, au lieu d'attendre assez passivement une correspondance automatique entre elles, du fait de leur poursuite parallèle. Puisqu'il ne s'agit pas du tout, ici, du pays qui, tout naturellement, « te ressemble ».

On a beaucoup parlé de la musicalité du poème, et le fait que, ainsi que « L'Invitation au voyage », le poème ait été mis en musique du vivant même de l'auteur, témoigne en lui-même de sa prééminence quant à la musicalité parmi les poèmes de Baudelaire. Il s'agit là en effet de deux « chansons » des *Fleurs du Mal*, qui sont uniques dans le recueil par leur forme respective, deux poèmes où le thème et le rythme s'appellent réciproquement. Mais si la forme de « L'Invitation », berceuse en vers impairs, qui sont « plus vagues et plus solubles dans l'air », recèle en elle le pays d'une analogie aussi parfaite que fragile de l'art, « Harmonie du soir » est plutôt la tentative d'atteindre une pareille analogie entre un paysage et l'intériorité du sujet, en s'appuyant sur la puissance formelle du pantoum — en un mot, sur l'art. Mais dans les deux cas, c'est le paysage du soleil couchant qui est chanté.

2.2.3. L'incompatibilité entre rêve solaire et espace urbain

Dans la première partie de « Chant d'automne » [40], le retentissement sur le pavé des bûches de bois appelle aussitôt l'image d'un soleil glacé. La perception auditive fait évoquer au poète de façon fort réaliste les circonstances du poème, la provision de bois faite pour l'hiver dans la

[40] *OC* I, p. 56-57.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

ville. Puis, pour la comparer avec l'état dans lequel va tomber son propre cœur, il suggère le plus misérable et le plus insensible de ses soleils qu'on puisse imaginer :

> Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
> Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé. (V. 7-8.)

Il s'agit en effet de ce genre de soleil qu'on rencontre aussi dans « De profundis clamavi », celui d'« un univers morne à l'horizon plombé », d'« un pays plus nu que la terre polaire »[41]. Finalement, avec l'assimilation du bruit entendu au clouage de quelqu'un dans un cercueil, l'engourdissement du poète peut culminer en l'apothéose d'un pressentiment funèbre.

La deuxième partie du poème constitue, en son entier, une imploration du poète à sa bien-aimée, mais cette imploration ne va pas sans ironie. Il lui dit : « tout aujourd'hui m'est amer, » y compris ses beaux yeux. C'est-à-dire tout ce qui aurait pu peut-être, parfois, malgré tout, être beau et reposant, à ce moment précis, n'est plus que consternation. Sauf une chose : l'image d'un soleil se couchant.

> Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,
> Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer. (V. 19-20.)

Alors, quitte à être sa propre dupe, il prie cette bien-aimée d'être elle-même pour lui ce soleil : « Et pourtant aimez-moi, […] / Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère / D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant [v. 21-24]. » ; « Ah ! laissez-moi, […] / Goûter de l'arrière-saison le rayon jaune et doux [v. 26-28] ! » C'est là le dernier bastion où il pourrait espérer trouver le repos, pauser tous ses échecs, et atténuer l'amertume de la chute de tout un jour, de toute une année, ou de toute une vie.

Le poème montre justement, nous paraît-il, jusqu'à quel degré le paysage du couchant peut représenter pour Baudelaire l'horizon d'une promesse absolue de bonheur. Il symbolise en lui, sans aucun intermédiaire, une telle beauté idéale, celle qu'on comprendra n'avoir pas dû attendre de la réalité, une fois faites toutes les expériences de la vie. D'autre part, l'antithèse qu'on trouve dans pareil soleil, par rapport au soleil polaire évoqué dans la partie précédente,

[41] *OC* I, p. 32.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

est très révélatrice. Dans cet environnement parisien, alors que ce bruit répétitif des bûches qu'on entasse se fait entendre partout, obsédant l'esprit du *je* en le peuplant de pensées funèbres, un soleil devenu bloc rouge apparaît à l'esprit assiégé comme le représentant cet état, tandis que le songe d'un beau paysage purement symbolique, surgit comme la tentative d'un dernier sursaut vital contre la pétrification totale de son esprit.

Mais alors, ne peut-on également penser, à l'inverse, que c'est grâce à une intériorisation totale de cet espace du paysage de sa prédilection qu'il a pu obtenir, enfin, cette « marge » qui lui a permis d'introduire dans sa poésie une place pour cet espace insuffisant de la ville, où sa vie piétine quotidiennement ? Une fois l'idéalisation primordiale réalisée, la part essentielle du rêve qui avait été auparavant placée dans la nature en ayant été ainsi extraite, subtilisée, le poète peut alors tourner son regard de nouveau vers l'extérieur. Et finalement, il décide de faire face à ce milieu de la rude réalité urbaine telle qu'il la vit quotidiennement. Tant qu'il demeurera en ce monde réel, il ne cherchera pas la « vraie vie » ailleurs que dans cette ville où il habite. Vie, ville : ce sont là deux termes de poids égal et presque interchangeable, inexorablement, pour lui. « Horrible vie ! Horrible ville ! » écrit-il dans « À une heure du matin »[42].

En effet, ce n'est pas seulement que ce lieu soit foncièrement insuffisant, médiocre, mais aussi et surtout qu'il se sent en perpétuelle discordance avec lui. La ville le défie, dans sa vie chaque jour, dans son art toujours. Cette métropole moderne qu'était devenue Paris, bien qu'elle restât à la fois étrange et difficile à envisager comme sujet de poésie pour les romantiques amoureux de la nature idyllique, néanmoins les plus forts d'entre ceux-ci dans les années 30 étaient parvenu, d'une manière ou d'une autre, à la saisir, sous une forme mythique, à l'intégrer dans leur programme poétique universel. Ainsi, dans « Paris » de Vigny, était érigée pour elle sous la forme des images métaphoriques et mythiques de « roue » et de « fournaise » toute l'histoire et les accomplissements modernes de la capitale, pour culminer dans le traditionnel amalgame avec le mythe de Sodome et Gomorrhe. Et Victor Hugo, le très puissant poète encyclopédique, avait transformé dignement son Paris en le lieu de l'expérience du sublime.

Karlheinz Stierle[43] voit dans « La Pente de la rêverie » (*Les Feuilles d'automne*) et dans « À l'Arc de triomphe » (*Les Voix intérieures*) deux visions hugoliennes particulièrement illustratives, où une perspective englobante vient réconcilier réalité urbaine et fantastique dans une parfaite harmonie momentanée ; de plus, « Novembre » (*Les Orientales*) prouve bien que, même devant cette réalité de la ville, la plus épaisse, la plus positive qui puisse être, l'art du

[42] *OC* I, p. 287.
[43] *Op. cit.,* p. 363-380.

poète, en « recourant au rythme de l'alexandrin et à la solennité de sa figure syntactique », pouvait néanmoins parvenir à faire sentir la résonance de l'imaginaire absent, c'est-à-dire d'un sublime absent de la seule description factuelle en elle-même[44]. Il faut dire que chez Baudelaire, pareil moment visionnaire, où le poète perce sa ville d'un si long regard, est assurément rare. À force de rejeter toutes ces perspectives qui étaient propres au chant de la vie bucolique et idyllique — en un mot, au chant de la vie contemplative, une perspective qui lui était restée la plus active, le plus souvent, était celle de s'abandonner lui-même, flâneur dans les rues de cette ville, à accompagner le mouvement de la métropole. La grande ville moderne qu'est Paris devient pour ainsi dire presque la seule réalité qui mérite désormais d'être saisie et exprimée poétiquement aux yeux de Baudelaire, puisque c'est là le seul lieu réel de son existence. Or, la plupart du temps, nulle extase enchanteresse ne s'y produire : ce réel ne fait surgir que les images dépouillées de l'ennui et du spleen.

Un poème de Hugo, intitulé « Rêverie » (*Les Orientales* [1829]), peut être lu de façon assez instructive dans une comparaison avec le « Chant d'automne » des *Fleurs du Mal :*

> Oh ! laissez-moi ! c'est l'heure où l'horizon qui fume
> Cache un front inégal sous un cercle de brume,
> L'heure où l'astre géant rougit et disparaît.
> Le grand bois jaunissant dore seul la colline :
> On dirait qu'en ces jours où l'automne décline,
> Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt.
>
> Oh ! qui fera surgir soudain, qui fera naître,
> Là-bas, — tandis que seul je rêve à la fenêtre
> Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, —
> Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
> Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
> Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or[45] !

[44] *Ibid.,* p. 372.
[45] Victor Hugo, *Œuvres poétiques, op. cit.*, p. 679.

Ici, vu depuis sa fenêtre, s'étend d'abord le paysage d'un horizon où le soleil se couche paisiblement, nimbé de brume, qui peu à peu cache le bois, la colline. Cette disparition, ce lent naufrage, rend le poète mélancolique et il creuse un vide en son esprit. Il en vient à souhaiter voir surgir, pour le combler, la vision grandiose d'une ville imaginaire, qui effacerait cette vue de la forêt rouillée sous une lumière humide d'automne. Certes, cette ville « mauresque » n'est pas l'odieuse ville industrielle moderne qu'est devenue Paris à beaucoup d'égard ; non, c'est bien plutôt quelque cité pittoresque orientale, dorée. Nous employons ce dernier mot spécifiquement dans le sens qu'Hugo a donné au terme ainsi qu'à « asiatique » dans le recueil, sens qui d'ailleurs est bien large, et quasi abusif, mais qui en tous cas s'oppose exactement à ce que signifiait Paris pour lui en tant que centre de la culture et la civilisation à la fois modernes et européennes. C'est donc l'image mythique d'une civilisation lointaine, avec « ses flèches d'or », qui suggère ce sublime qu'avaient atteint les Anciens dans un Ailleurs rêvé. Pourtant, Hugo synchronisera finalement cette image avec celle de son Paris contemporain, moyennant le gothique et sa Notre-Dame. Mais somme toute, on peut constater là que si, chez Hugo la vue d'un couchant réel fait naître l'image d'une ville fantastique, où se mêle tout un orient contrastant avec sa propre ville Paris, chez Baudelaire, au contraire, dans « Chant d'automne », est mis en œuvre une « anti-idéalisation » : l'image du couchant idéalisé est mise de côté. Le poète garde seulement du paysage cet usage de devenir un symbole personnel, puis dans l'autre partie du poème il affronte l'image toute nue du réel urbain. Il faut pourtant reconnaître que quant à ce sujet du thème urbain, Baudelaire marche dans les pas du *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve, recueil paru la même année que *Les Orientales,* même s'il va plus loin dans cette direction. Ainsi, s'il y a bien encore fantaisie ou mythe urbain possibles chez Baudelaire, ils ne sont pas à chercher dans le registre du sublime, comme chez Hugo, mais plutôt dans celui du grotesque. Le poème « Les Sept Vieillards », dédié justement à Hugo, en témoigne sans doute excellemment. Ou encore, un poème en prose comme « Mademoiselle Bistouri » n'en serait-il pas aussi un bon exemple[46] ?

Or, *dans* ce monde dénudé où son existence se trouve inexorablement et foncièrement ancrée, Baudelaire conserve encore, et d'autant plus, le désir de se distinguer. Dans le poème « Le Soleil », au sein de l'environnement parisien, le *je,* qui erre seul dans la rue, avoue :

[46] Le début du poème s'ouvre justement par cette description d'une scène urbaine baignant dans une atmosphère énigmatique et mystérieuse, où le *je* rencontre l'héroïne, tout comme « un spectre » qui « raccroche le passant » : « Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille… » (*OC* I, p. 353.)

> Je vais m'exercer *seul* à ma fantasque escrime,

Au fond, cette escrime n'est autre que l'escrime du dandysme.

Ernest Raynaud, dans *Baudelaire et la Religion du Dandysme* (1918), décrit ainsi les débuts du dandysme chez Baudelaire, à l'âge de vingt ans :

> Baudelaire ne se soucie point d'être confondu avec le professionnel homme de lettres. Il aurait horreur d'écrire par métier. Composer des vers n'est pour lui qu'un moyen de parfaire le dandy qu'il veut être ; c'est un signe de distinction, de supériorité ; c'est un surcroît d'élégance ; une fleur à la boutonnière.
>
> Son ambition, c'est d'utiliser ses loisirs à s'affiner par la méditation, à cultiver sa sensibilité, à s'accroître intérieurement d'une riche moisson spirituelle[47].

On sait qu'en ses débuts de sa vie de majeur, Baudelaire disposait d'une somme assez importante, qu'il avait héritée de son père François, mais pas d'une richesse qui puisse être étalée, ni même suffisante pour lui permettre de soutenir une vie tout à fait oisive. Elle aurait pu néanmoins lui garantir une vie assez aisée, s'il avait su dépenser avec modération, en travaillant aussi un peu. Et il est intéressant pour nous de voir que le critique ici utilise la même métaphore, de la « moisson », que Baudelaire dans « Le Soleil » : on y lit que le soleil « commande aux moissons de croître et de mûrir ». Ainsi, s'il s'agit bien d'un poème de jeunesse, comme on le suppose le plus souvent aujourd'hui, et même antérieur ou du moins proche de la date du conseil judiciaire de 1844, le poète aura pu se contenter vraiment de donner à cette image un sens purement spirituel.

Mais, à deux ans seulement de là, les circonstances ont changé. Condamné à vivre d'une toute petite rente que lui verse Ancelle, et ayant par contre déjà contracté pas mal de dettes, s'il voulait donc encore pratiquer son activité d'écrivain, il devait désormais s'en faire un vrai

[47] Ernest Raynaud, *Baudelaire et la religion du dandysme,* Mercure de France, 1918, p. 18.

métier, comme Balzac. Or son dandysme s'est ici avéré un obstacle, comme le signale E. Raymond :

> Ses scrupules d'artiste, son souci de la perfection, qui ne lui permettent de travailler qu'à ses heures, compliqueront singulièrement sa tâche. L'originalité de ses productions inquiète les éditeurs et les directeurs de journaux. Ses gains restent dérisoires[48].

Sa tentative de suicide de juin 1845 atteste de son désespoir. « Baudelaire a survécu, écrit E. Raynaud, mais une part de son génie a sombré peut-être, parce que l'épanouissement de ses facultés exigeait l'indépendance et le loisir. » Et un peu plus loin :

> On peut dire que le Poète a donné toute sa mesure. Il a atteint son apogée.
>
> Il restera un prosateur, d'ailleurs émérite, toujours en quête du moi juste, du tour expressif, et auquel la découverte d'Edgard Poe, en 1848, infusera une vertu nouvelle ; mais l'arbre est attaqué dans sa sève. Bientôt, le style se dessèche ; l'effort pénible se fait sentir. Les jours passent. La ruine se précipite. Le dandy n'est plus en possession de dessiner la coupe de ses vêtements[49].

Bien entendu, il n'y a pas à cela que des circonstances individuelles. S'y ajoute « le caractère bâtard du régime », à savoir celui de Louis-Philippe, qui « entache plus ou moins toutes les productions de l'époque et tend à stériliser les meilleurs dons » [50]. C'est le poison de l'éclectisme.

Ayant tout bien pesé, son dandysme doit alors en rabattre pour voir devenir compatible avec les conditions réelles qui sont faites à son existence : il doit se réconcilier avec l'idée d'un travail d'écriture professionnelle. La vie élégante devenue impossible, il lui reste ce seul moyen de s'assurer une distinction hors du lot commun. Désormais, toute cette gageure repose sur son œuvre. Ses poèmes, ses textes doivent eux-mêmes être des « moissons » spirituelles (et financières), l'acte de création n'est plus le moyen du dandysme mais une fin en lui-même. Le

[48] *Ibid.,* p. 22.
[49] *Ibid.,* p. 23.
[50] *Ibid.,* p. 33.

poète *je* du poème « Le Soleil » devient ainsi le poète réel ; son escrime dans les rues accablées d'un soleil cruel est réellement combat, il s'escrime à la fois pour l'écriture et pour le dandysme.

La tâche est difficile, et d'autant plus que la société, donc le milieu littéraire lui-même est gangrené par le prosaïsme. Ernest Raynaud qui, dans le livre cité, voulait montrer la réelle bonne foi, et même la Foi, de Baudelaire, attribue la modernité que constitue l'urbanisme baudelairien à cette « sensibilité » particulière à la vie de son époque chez le poète : « Sous ses allures cinglantes de dandy, il cache un cœur compatissant. »[51] Et un peu plus loin : « Baudelaire ne se console pas [...] de n'avoir pas pu soutenir jusqu'au bout le rôle héroïque de dandy qu'il s'était tracé »[52]. Ce serait donc *malgré* son dandysme qu'il aurait introduit la ville en poésie. Mais outre cette sensibilité innée il y avait aussi en lui, selon nous, une réflexion très consciente sur les conditions existentielles de sa propre vie, et sur son époque en général ; le poète n'a pu qu'exacerber cette sensibilité. Le soleil en roi dans la ville comme emblème du poète, dans le poème « Le Soleil » placé en deuxième position parmi les poèmes de « Spleen et Idéal », pourrait certes témoigner encore d'une certaine répugnance de sa part à prendre ce décor urbain pour la vraie matière de sa poésie. L'emblème y représenterait là avant tout la lutte pour l'idéal. Mais, en le transférant à la deuxième place des « Tableaux parisiens », le poète déclare désormais par là que, lorsqu'on veut interpréter cet emblème, c'est l'aspect natif de Paris qui doit être accentué, plus que tout autre.

Dès lors, dans cette image caricaturale que brosse du *je* le poème, de ce poète qui va flairant par les rues, trébuchant et se heurtant, le lecteur qui lui-même a bien compris quelles étaient les conditions de vie de cette modernité, ne voit pas un simple comédien, mais peut-être aussi, derrière, la tragédie des modalités pratiques de la vie urbaine moderne. Ces modalités sont ce que Benjamin a nommé, assez proprement, « l'expérience du choc ». L'œuvre devient de simple transfiguration de la souffrance un défi sérieux lancé à cette réalité inhumaine.

Tout l'acte de ce défi se déroule sous le signe du soleil de midi. Mais la distance entre l'image de cet opulent mais cruel soleil et l'image piteuse que Baudelaire dresse spontanément de lui-même est bien grande. Le plus souvent, le soleil de midi chez Baudelaire « accable » « de sa lumière droite et terrible » (« La Belle Dorothée ») ; il est lumière et chaleur qui « f[ont] rage ». Aux antipodes de l'autocaricature baudelairienne lisible dans « Le Soleil », il y a cette autre autocaricature, dans « La Béatrice », située elle dans « la nature », et faite sous le masque du

[51] *Ibid.,* p. 42.
[52] *Ibid.,* p. 43.

personnage célèbre d'une tragédie officielle (Hamlet). C'est un poème présumé ancien lui aussi, qui remonterait aux jours du jeune dandy de l'Hôtel Pimodan :

> Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure,
> Comme je me plaignais un jour à la nature,
> Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
> J'aiguisais lentement sur mon cœur le poignard[53],

La scène se déroule donc ici dans la nature, quoiqu'elle soit bien délabrée. Dans la deuxième partie du poème, le poète, par la voix des démons nains nomme se fait nommer directement « caricature » (v. 13), « ombre d'Hamlet » (v. 14), peinte à la manière de Delacroix[54]. Sans aucun doute c'est là la figure qu'il brocarde maintenant mais sous laquelle il ésirait se montrer auparavant, non sans une certaine complaisance. Ce stéréotype romantique, devenu grotesque à son époque, il le fait devenir la risée de sa muse, ironiquement appelée « Béatrice » : la maîtresse de son cœur se révèle être l'amante de ses pires ennemis, la trahison est parfaite et ne laisse rien à désirer pour ce *je*. Quant à l'heure où est placée la scène du poème, c'est justement midi : « Je vis en plein midi descendre… ». Et à la fin du poème, face à cette vérité « obscène » enfin dévoilée, le poète s'écrie : « Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil ! » (v. 27). L'imperturbabilité de ce soleil complice du mal atteint ici effectivement son apogée, qui l'égale à l'obscénité du crime dont il est victime.

Ce qui caractérise donc le soleil de midi, c'est d'un côté, son imperturbabilité quasi obscène face au crime, et d'un autre côté, cette mise en valeur, par son éclairage aveuglant, des desseins les plus vils. La différence entre ces deux poèmes quant à la perception du même objet semble

---

[53] *OC* I, p. 116.

[54] Les vers 13-15 : « Contemplons à loisir cette caricature / Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture, / Le regard indécis et les cheveux au vent. » (*OC* I, p. 117.) On parle du hamlétisme de Baudelaire. L'édition de Crépet-Blin relate ce qu'écrit Léon Daudet sur cet aspect de Baudelaire, qui aurait peut-être cherché « par cabotinage et transfert psychique, à renouveler l'aventure du prince de Danemark au souffle court », et le témoignage de Théodore de Banville : « on ne voyait d'autres figures que la collection complète des *Hamlet* de Delacroix, sans cadres, attachés au mur par des clous, et une tête peinte, dans laquelle le même Delacroix avait symbolisé la Douleur. » (*Op. cit.*, p. 500-501.) Claude Pichois note dans l'édition de la Pléiade : « La suite des lithographies sur Hamlet qu'il possédait à l'Hôtel Pimodan était à la fois un hommage à Delacroix et à Shakespeare » ; « Delacroix, le plus souvent, coiffe son Hamlet, mais il laisse celui-ci la tête nue, les cheveux au vent, lors de la rencontre avec le spectre sur la terrasse. » (*OC* I, p. 1067-1068.) Mario Richter dit de l'apparition de Hamlet dans ce poème : « un grand personnage littéraire et tragique, en se montrant précisément — un peu comme l'Hamlet chéri du siècle romantique et devenu un stéréotype ridicule — "Le regard indécis et les cheveux au vent" ». Puis il l'associe à l'image du poète dans « Le Soleil » : « C'est dans cette attitude imitative, grotesque et extravagante que nous récupérons sans aucun doute, du moins en partie, l'image que le poète avait déjà donné de lui-même dans […]« Le Soleil », où il était apparu comme un absurde *poète* qui se promenait dans les rues de Paris ». (Mario Richter, *op. cit.,* t. II, p. 1379.)

traduire en son principe l'attitude du sujet poétique : activité, dans « Le Soleil », et passivité, dans « La Béatrice ». De même, la distinction des décors : de la nature désolée de « La Béatrice », au fantastique édulcoré, au décor de la ville livrée dans toute sa nudité au « Soleil ».

Au sujet du dandysme, il faut aussi noter que Baudelaire a réservé comme emblème ultime de son dandy, très clairement, cette image du soleil à son couchant[55]. Lorsqu'il écrit ainsi, en 1863, dans « Le Peintre de la vie moderne » : « Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie », ce n'est là que la confirmation des propos qu'il avait déjà tenus auparavant, notamment en 1857 dans « Notes nouvelles sur Edgar Poe » :

> Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles : ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves[56].

> Aristocrate de nature plus encore que de naissance, le Virginien, l'homme du Sud, le Byron égaré dans un mauvais monde, a toujours gardé son impassibilité philosophique, […] il reste ce que fut et ce que sera toujours le vrai poète, — une vérité habillée d'une manière bizarre, un paradoxe apparent, qui ne veut pas être coudoyé par la foule, et qui court à l'extrême orient quand le feu d'artifice se tire au couchant[57].

Cet homme qui « ne veut pas être coudoyé par la foule », et surtout qui est à contraster avec le méprisable « homme moderne », ou « homme civilisé », c'est-à-dire avec l'homme de son temps et de son monde, cet homme, c'est « l'homme sauvage », à qui revient tout honneur et toute gloire :

[55] *OC* II, p. 712.
[56] *OC* II, p. 320.
[57] *OC* II, p. 322.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> […] l'homme sauvage, époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal[58].

Ce type héroïque d'homme, dans un monde de civilisation démocratique et moderne, tel qu'il est décrit ici, nous en reparlerons plus tard. À présent, affirmons seulement que l'image du soleil couchant, chez Baudelaire, fournit le plus important des éléments à ses rêveries heureuses de poète esthéticien du dandysme, et qu'en même temps elle devient aussi le symbole même de ce dandysme. Aussi l'image du soleil couchant chez Baudelaire représente-elle l'espace poétique le plus pur, et à la puissance symbolique la plus grande, que le poète puisse se trouver pour lui-même, où il lui soit possible de se réconcilier enfin avec lui-même sans plus se faire souffrir, où il puisse se complaire en lui-même. Et c'est aussi un lieu si solennel qu'il peut s'y séparer radicalement de sa réalité quotidienne. Dès lors, l'image incarne en elle-même un défi à son milieu, ce milieu propre des expériences journalières du poète, ce milieu qui n'est pas moins décevant pour lui, en fait, que la nature elle-même.

Selon Jean Gaudon, la poésie de Victor Hugo, face à l'antithèse du jour et de la nuit, de la lumière et de l'ombre, du bien et du mal, avance l'image du couchant, et du crépuscule en général — y compris donc également celui de l'aurore —, comme le remède réunificateur qui surmontera à la fois le dualisme de ce monde et l'usage excessif de ces antithèses conceptuelles chez le poète lui-même [59]. Les effets de clair-obscur en deviennent ainsi comme l'emblème de cette poésie. Il en va différemment chez Baudelaire, même s'il est vrai que dans « Hymne à la beauté » on peut lire cependant ce vers, que Jean Gaudon d'ailleurs cite :

> Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;

Ce couchant et cette aurore peuvent certes suggérer la beauté idéale de la fin et du début réunis, au-delà du simple dualisme des valeurs traditionnelles, mais ils n'impliquent pas une perspective transcendante comme chez Hugo, une vision véritablement progressiste de l'univers à venir un jour, enfin « unifié » et « homogène ». Le poème de Baudelaire débute par : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, » et se termine par « De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, […] / L'univers moins hideux et les

[58] *OC* II, p. 325-326.
[59] Jean Gaudon, *op. cit.,* p. 394-400.

instants moins lourds ? » Ces derniers vers, qu'on fait remonter jusqu'à Voltaire[60], suggèrent plutôt un esthétisme radical, poussé jusqu'à un degré blasphématoire, coupé de l'éthique ou de tout autre principe normatif. Il s'agit du surnaturalisme de l'idéal esthétique de Baudelaire, qui se situe à l'horizon de sa rupture radicale avec le monde réel. Le clair-obscur du crépuscule, chez Baudelaire, ne peut pas être l'emblème de sa poésie, comme il l'est au contraire chez Hugo.

À l'intérieur de la section « Tableaux parisiens », dans le poème XCIX, « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,…* », c'est-à-dire dans l'une des deux pièces où, selon Baudelaire lui-même, des « choses intimes de famille » sont rapportées, il y a un soleil du soir qui rayonne sur la maison de Neuilly, qui donc est « voisine » de la ville. Ce soleil couchant, derrière la table du dîner, nous révèle de manière allusive quelle était l'ambiance de l'union intime, si étrangement silencieuse, entre mère et fils.

> Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
> Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
> Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,
> Contempler nos dîners longs et silencieux,
> Répandant largement ses beaux reflets de cierge
> Sur la nappe frugale et les rideaux de serge[61].

Souvenir d'une époque heureuse, malgré tout, cette intimité n'exclut cependant pas une culpabilité qu'il ressent sous ce soleil observateur, œil qui ne juge pas mais devant lequel le sujet poétique se juge, lui, et coupable. Ce sentiment, la pièce suivante le confirme, « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse,…* » (poème C). Selon les deux poèmes, la vie d'elle-même s'écoule calme, paisible, plaisante, dans cette maison où l'on est satisfait : longs dîners, lits chauds, bonnes causeries, etc. Seulement, il y a eu un mort (ou des morts) dans la famille il y a peu, et le *je* ne peut en délivrer ses pensées, qui lui redisent sans cesse que son bonheur et son plaisir ne sont pas, face à ce deuil, légitimes, et donc pas innocents. À la présence du fantôme de « cette âme pieuse », qu'il imagine lui reprocher son oubli dans « *La servante au grand cœur…* » correspond, dans « *Je n'ai pas oublié…* », celle du soleil du soir. Soleil cette

[60] L'édition de Crépet-Blin cite ces vers de *La Henriade* (chant VI, édition de 1727) : « Sors-tu du noir abîme ou descends-tu des cieux ? / Faut-il que je t'encense ou bien que je t'abhorre ? » (*Op. cit.,* p. 334.)
[61] *OC* I, p. 99.

fois non assimilable au poète lui-même, mais en qui s'incarnent ses remords et ses regrets les plus incurables[62]. On se souvient alors de nouveau de ce qu'écrit Marc Eigeldinger :

> L'astre est lié aux expériences et aux événements spirituels de l'existence, associé à l'aventure de l'amour, à la recherche de la Beauté et au sens de la mort ; il préside au travail créateur du poète et de l'artiste[63].

C'est en effet souvent avec l'image de cet astre au moment du soir que Baudelaire crée son paysage poétique à la fois, paradoxalement, solennel et intime. Il y trouve l'intimité la plus grande qu'il puisse rêver, la réponse juste à son besoin d'amour et un espoir, si bien que ce paysage en devient quelque chose qui peut être difficilement coïncidé avec la réalité extérieure. Le lieu de cette réalité, la ville est liée aux expériences et aux événements quotidiens, à l'échec de son existence, elle est associée à toutes les blessures qu'il rencontre dans ses aventures en amour, comme dans sa recherche de la Beauté : elle est le théâtre même des diverses figures de la mort. Ainsi, lorsque le poète introduit, face à ce décor d'une réalité sinistre par excellence, l'astre à son zénith comme un guide pour sa poétique, tout se passe comme s'il livrait, avec lui et en lui, bataille à cette réalité, armé de la puissance solaire et avec une sorte de sainte violence. Enfin, dans ces soirs dans la ville ou près de la ville, auréolés de son souvenir, le soleil, outre qu'il représente par son ardeur l'espérance déçue que le poète avait placée jadis en l'amour de sa bien-aimée, « mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses », le soleil couchant parle, dans son silence austère, à sa culpabilité.

[62] Comme l'a dit Yves Charnet, à propos de ce fantôme de « *La servante au grand cœur…* » (« Baudelaire/Paris : Une impossible intimité », *L'Année Baudelaire,* nº 1, « Baudelaire, Paris, l'Allégorie », Klincksieck, 1995, p. 78).
[63] Marc Eigeldinger, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire » art. cit., p. 374.

Troisième partie : le crépuscule du soir dans la grande ville

3.1. Le contexte du « Crépuscule du soir »

3.1.1. La composition du « Crépuscule du soir » : 1840 ou 1850 ?

Si la datation de son frère, « Le Crépuscule du matin », remonte bien, si l'on en croit la mémoire d'Ernest Prarond, jusqu'au début des années 1840[1], celle du « Crépuscule du soir » demeure, et demeurera toujours à moins de nouveau document, dans une plus épaisse obscurité. Pourtant, nous ne pouvons pas éviter de tenter d'aborder au moins encore une fois la question, ne fût-ce que pour vérifier ou confirmer certaines observations philologiques déjà faites par des chercheurs avant nous, et qui, en fait, ne sont elles-mêmes pas tout à fait simples.

Il y a un manuscrit[2] qui nous permet d'attester pour la première fois l'existence des deux « Crépuscule(s) », manuscrit dont l'envoi par Baudelaire à Théophile Gautier, pour la *Revue de Paris*, accompagné d'une lettre, est daté par Claude Pichois d'entre septembre 1851 et début janvier 1852[3]. Ce qui veut dire simplement que ces deux poèmes étaient prêts (on ne sait depuis quand) pour être publiés à cette date. La *Revue de Paris* ne donna pas suite à cet envoi, mais la date de leur réelle publication, dans la *Semaine théâtrale*, la première, sous le titre de « Les Deux Crépuscules », n'en est pas du tout éloignée : 1er février 1852. Du coup, cela fait plus de dix ans de délai pour placer la date de composition du « Crépuscule du soir ». On ne peut écarter définitivement l'hypothèse qu'il pourrait s'agir, de même que son frère, de l'un des poèmes les plus anciens de Baudelaire. En d'autres termes, il reste possible que le poème ait été composé avant le conseil judiciaire, avant la tentative de suicide, à l'époque où Baudelaire profitait encore d'une vie de dandy, pleine d'espérances et d'ambitions de toutes sortes, quoique nuancée déjà d'un esprit d'opposition, sombre et baroque[4]. Mais il peut aussi s'agir d'une création postérieure à cette époque de vie facile, et le poème il daterait alors soit de la seconde phase de sa jeunesse (la deuxième moitié des années 1840), soit d'un peu avant son envoi à Gautier.

[1] Eugène Crépet rapporte ainsi ce témoignage : « Voici, et sans nul doute, les titres des pièces dites par lui [Baudelaire], vers ce temps (1843), entendues par nous, par moi : […] CXXVII. *La diane chantait dans la cour des casernes,* déjà parfaite et arrêtée. Cette pièce doit se rapporter à un temps où, demeurant avec sa mère et son beau-père le général, il entendait en effet la trompette matinale ; […]. Je suis certain que toutes ces pièces étaient composées avant la fin de 1843. » (E.-J. Crépet, *Baudelaire,* étude biographique d'Eugène Crépet, revue et complétée en 1907 par Jacques Crépet, suivie des *Baudelairiana* d'Asselineau, Paris, Messein, 1949, p. 42.)

[2] C'est ce manuscrit qui s'appelle « Douze poèmes », nous l'avons mentionné déjà à plusieurs reprises dans la première partie (voir la note 3, page 30-31).

[3] Voir surtout *CPl* I, p.799.

[4] Nous avons traité dans la partie précédente (chapitre 2.2.3.) du rapport entre le dandysme et l'écriture, avant et après le conseil judiciaire de Baudelaire.

Faut-il rappeler qu'entre temps, outre ce changement dans ses conditions personnelles de vie, le poète subissait aussi les bouleversements politiques et sociaux intervenant en France : la révolution de Février 1848, aussitôt suivie par l'échec du mouvement insurrectionnel des ouvriers, en juin de la même année, qui laissera un profond traumatisme historique et culturel pour le reste du siècle, comme le montre l'ouvrage de Dolf Oehler[5] ; puis à la fin de l'année, l'élection de Napoléon III ; et enfin, le coup d'État du décembre 1851, qui tire de la bouche de Baudelaire cette fameuse déclaration sur son état « physiquement dépolitiqué »[6].

Somme toute, il existe un écart entre le jeune Baudelaire, qui n'était cependant certes déjà pas épargné par le pressentiment d'un « guignon » le concernant, mais qui pourtant avait encore des raisons de garder certains espoirs et illusions, et le Baudelaire du début des années 1850, aussi désillusionné que « déplumé », pour reprendre le terme dont Charles Asselineau s'est servi, se rappelant son ami à cette époque. Si ce « guignon », qui maintenant a toutes les apparences de la réalité, ne l'avait pas encore rendu aussi colérique que dans ses dernières années, comme on le voit dans *Mon cœur mis à nu* ou dans les écrits sur la Belgique, il était bien « déplumé », sans avoir pour autant la moindre consolation littéraire ou presque, puisqu'aucun aboutissement ne couronnait les projets littéraires qu'il faisait pourtant sans cesse, à commencer par celui d'un recueil de ses poésies.

Il y a, parmi les faits rappelés dans les souvenirs d'Asselineau qu'on vient de mentionner, un détail relatif à nos poèmes :

> « Il donna quelques articles au *Magasin des familles* de Léo Lespès et au *Monde littéraire,* journal de trois mois dirigé par Babou. Vers la même année (51), Monselet fonda chez Giraud et Dagneau, éditeurs, rue Vivienne, la *Semaine théâtrale*, feuille de chou qui eut 9 numéros. Baudelaire y donna les drames et les romans (la critique) l'*Ecole [sic.] païenne* et les *Deux Crépuscules*. Précédemment, la *Revue politique* dirigée par Amail lui avait refusé des poésies. Il en revint très irrité. M. Amail, saint-simonien et républicain vertueux, lui avait dit en lui rendant son manuscrit : "Nous n'imprimons pas de ces fantaisies-là, NOUS AUTRES." »[7]

Ce témoignage est peu cité aujourd'hui, sinon par Graham Robb dans *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852,* qui s'en est servi comme un argument pour appuyer son

[5] Dolf Oehler, *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx,* traduit de l'allemand par Guy Petitdemange et Patrick Charbonneau, Payot, « Critique de la politique », 1996.
[6] *CPl* I, p. 188.
[7] E.-J. Crépet, *op. cit.*, p. 285. C'est nous qui soulignons.

hypothèse d'une possible composition du « Crépuscule du soir » antérieure aux années 1850, probablement à la même époque que « Le Crépuscule du matin », ce dernier poème, étant fait remonter par Graham Robb jusqu'à la fin des années 1830[8]. Bien entendu, la question de la justesse de la mémoire d'Asselineau mise à part, le fait relaté dans ce témoignage n'apporte pas en soi une vraie différence dans les conjectures sur la date de composition du poème. Il s'agirait donc seulement, peut-être, pour ces deux poèmes, d'une éventuelle autre tentative de les faire paraître avant la première publication effective dans la *Semaine théâtrale*. Graham Robb a présumé que cette tentative aurait eu lieu vers 1849.

Finalement, à défaut d'une preuve plus sûre et plus simple, seule une étude attentive du contenu et de la forme du texte peut peut-être permettre aux chercheurs de conjecturer encore. Mais, bien sûr, les avis des différents commentateurs de Baudelaire ne semblent pas non plus vouloir trouver d'accord là-dessus. Souvent, on veut reconnaitre dans ce poème l'influence de la pensée maistrienne — plus précisément, l'influence que Baudelaire aurait reçu de sa lecture de Joseph de Maistre. Mais, comme cette lecture ne remonte pas avant l'année 1850, au plus tôt, « Le Crépuscule du soir » n'aurait alors été écrit que peu avant l'envoi du manuscrit à Gautier (« Douze poèmes »). C'est l'hypothèse qui semble la plus généralement soutenue, ou à tout le moins la plus souvent transmise aux lecteurs des *Fleurs du Mal* par leurs commentateurs (soit explicitement, soit implicitement). Par exemple, dès l'édition de Jacques Crépet parue en 1922, on trouve pour appuyer cela, dans une note au poème, la citation des passages ci-dessous de J. de Maistre, tirés du septième entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg.*

> […] la nuit est dangereuse pour l'homme […] nous l'aimons tous un peu parce qu'elle nous met à l'aise. La nuit est une complice naturelle constamment à l'ordre de tous les vices […].
>
> […] Cependant peut-on s'empêcher de contempler avec délice le bonheur de l'homme qui peut se dire chaque jour avant de s'endormir : *Je n'ai pas perdu la journée*[9].

Bien que Jacques Crépet précise nettement, par précaution, que ce ne serait sans doute que « par exagération » qu'on pourrait attribuer l'inspiration du poème à de Maistre[10], l'éditeur a bien pensé que la ressemblance d'une idée ou de plusieurs du poème et du passage cité méritait

[8] Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 226.

[9] Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg,* t. II, Garnier, cité dans *Les Fleurs du Mal. Les Épaves,* notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Conard, 1922, p. 458 (c'est le commentateur qui fait toutes les coupures au sein de la citation ; c'est l'auteur original qui souligne).

[10] *Ibid.,* p. 457-458.

d'être remarquée. La même citation se retrouve encore dans l'édition de Crépet-Blin en 1942, mais cette fois-ci il n'y a plus la même précaution de prudence, qui peut-être avait été jugée excessive ou inutile[11]. Depuis, on a vu dans l'édition d'Antoine Adam de 1959, puis dans l'édition de la Pléiade de Claude Pichois de 1975, la possibilité de cette datation avait bien positivement été considérée[12]. Mais cette idée que la nuit soit dangereuse et complice du vice est en effet d'une grande banalité, tout comme l'idée du contentement qu'on éprouve à avoir bien rempli sa journée par un travail assidu, Baudelaire n'a évidemment guère dû attendre trop longtemps pour les concevoir et n'aura pas eu besoin de la découverte de Joseph de Maistre pour y parvenir. Si toutefois les exégètes de Baudelaire, continuellement, n'ont pu se retenir d'incliner à se souvenir ici de Joseph de Maistre, cela est plutôt à expliquer, plus que par ce seul fragment de pensée, par une affinité plus générale et plus profonde entre les deux auteurs : « Baudelaire, dit Alexander Otto, eût sans doute été maistrien sans même avoir à lire Joseph de Maistre, tant il se tient par son goût, et par de mystérieuses et providentielles affinités, au diapason des préférences de Joseph de Maistre. » On lui accordera sans trop de difficulté[13].

Quant à Felix Leakey, tout d'abord son « Index chronologique des textes de Baudelaire », inséré dans son ouvrage de 1969, avait situé le poème à l'année 1849, au plus tôt[14]. Apparemment, ce critique ne faisait alors pas si grand cas, s'agissant de la création de ce poème, de l'inspiration maistrienne. En fait, il semble bien que, si ce n'était pour vouloir invoquer comme source probable de Maistre, il ne serait pas du tout gênant d'attribuer à la composition d'un poème de Baudelaire paru avant 1857 une date qui précède d'au moins plusieurs années sa première publication. C'est d'ailleurs pourquoi, lors d'un des premiers essais visant à établir la chronologie des textes des *Fleurs du Mal*, Fernand Caussy, en 1906, présumait une composition assez précoce pour toutes les pièces d'envoi à Gautier, en général[15]. Et presque trente ans après son ouvrage de 1969, Felix Leakey, dans son article « 'Les quatre crépuscules de la grande ville' : Baudelaire and Désaugiers » (1997)[16], a proposé une autre source des deux « Crépuscule(s) » en vers, sans doute avec plus de vraisemblance : il s'agit des deux chansons en diptyque de M.-A. Désaugiers, intitulées respectivement « Tableau de Paris à cinq heures du

[11] Crépet-Blin (éd.), *op. cit.,* p. 463-464.

[12] Antoine Adam (éd.), *op. cit.,* p. 389 ; *OC* I, p. 1026.

[13] Alexander Otto, « Baudelaire et Joseph de Maistre. Notes sur la méthode de Charles Baudelaire et le "Méménto divin" » dans *Joseph de Maistre,* dossier conçu et dirigé par Philippe Barthelet, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Les Dossiers H, 2005, p. 664-668.

[14] Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature, op. cit.*, p. 348.

[15] Fernand Caussy, « Chronologie des "Fleurs du Mal" », *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature,* vol. XXXVI, juillet-décembre 1906, Slatkin Reprints, 1968, p. 329.

[16] « 'Les quatre crépuscules de la grande ville' : Baudelaire and Désaugiers », *French Studies Bulletin*, Vol. 18, Issue 62, Spring 1997, p. 3-7.

matin » et « Tableau de Paris à cinq heures du soir », pièces retenues dans une anthologie *Chants et chansons populaires de la France,* parue en 1843[17]. En effet, Baudelaire cite un fragment de ces chansons (celui du « soir ») dans « Quelques caricaturistes français » (*Le Présent*), en 1857[18]. Après cela, Claude Pichois, avec Pierre Dupont, dans *L'Atelier de Baudelaire*, ne mentionne plus le nom de Joseph de Maistre, mais présente d'abord cet article de Felix Leakey, non sans une certaine réserve toutefois[19]. Si *L'Atelier de Baudelaire* admet bien la possibilité d'une inspiration générale par les chansons de Désaugier pour la conception de tous les deux « Crépuscule(s) » (et peut-être aussi du titre de la nouvelle section des *Fleurs du Mal* de 1861), en ce qui concerne les détails des poèmes, surtout pour celui du soir, il penche plutôt pour une autre source, source qu'a proposée Walter Benjamin, celle du cycle londonien d'Auguste Barbier, publié dans les années 30, dont nous allons nous occuper plus tard, dans le chapitre III. En effet, les éléments de l'ambiance parisienne aux heures du matin et du soir, que présentent en commun les poèmes de Baudelaire et les chansons de Désaugiers ne sont tous que des éléments très typiques, qui étaient très familiers aux lecteurs du XIXe siècle — par exemple, Louis Sébastien Mercier en présentait déjà dans « Les heures du jour » de son *Tableau de Paris*[20], ils seraient donc plutôt à rattacher, très généralement, à la tradition du tableau de Paris.

Lorsqu'on interroge maintenant la forme du poème, on note d'emblée que le prosaïsme en est le caractère saillant, mais cela ne nous empêche pas non plus de considérer le poème comme une pièce ancienne de Baudelaire. Voici Graham Chesters qui, pendant deux chapitres de son livre, s'occupe de la question de la maîtrise et de la manipulation par Baudelaire de la versification française, et qui développe des observations bien intéressantes sur les deux « Crépuscule(s) du soir » (des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*)[21]. Pour lui, l'intérêt de ces deux textes apparaît grand, surtout si l'on veut pouvoir suivre chez Baudelaire la transgression progressive de la frontière entre le vers et la prose, notamment au travers de ce thème

[17] C'est dans ce recueil en trois tomes (les deux chansons furent insérées séparément, l'une dans le t. I et l'autre dans le t. II) que Baudelaire aurait lu les deux « Tableau(s) » de Désaugier, alors que leur première publication remonte à une date beaucoup plus ancienne (*Chansons et poésies fugitives* [1818]) (*ibid.,* p. 3, n. 3 et 4).

[18] « Quoi qu'en dise la race des optimistes qui, selon Désaugiers, se laissent quelquefois choir après boire, au risque d'écraser *un pauvre homme qui n'a pas dîné*, il y a des génies qui ont passé de ces nuits-là ! » (*OC* II, p. 561 ; c'est Baudelaire qui souligne.) Et voici la cinquième strophe du « Tableau de Paris à cinq heures du soir » : « Les repas finissent ; / Les teints refleurissent ; / Et trop aviné, / Un lourd gastronome / De sa chûte assomme / Le corps d'un pauvre homme / Qui n'a pas diné. » (*Chants et chansons populaires de la France*, Paris, Delloye, 1843 [s. p.]), Mais dater exactement cette citation par Baudelaire même poserait un problème encore délicat. En ce qui concerne les textes de Baudelaire sur les caricaturistes, on considère que leur première version aurait déjà été faite en 1846, au plus tard ; ensuite, un remaniement notable daterait de 1851-1853, avant la dernière mise à jour, peu avant la publication — en l'occurrence, de 1857 (*OC* I, p. 1342).

[19] Claude Pichois et Pierre Dupont, *op. cit.,* p. 497-498.

[20] Voir *supra*, p. 59.

[21] Graham Chesters, *Baudelaire and the Poetics of Craft,* Cambridge University Press, 1988. Voir surtout les deux derniers chapitres, intitulés respectivement : « *Experimentation and urban poetics*, I: *the limits of poetry* »; « *Experimentation and urban poetics*, II: *the transformation of a prose-poem* ».

particulièrement approprié à la modernité littéraire de son temps qu'est « la grande ville ». Or il pense que cette transgression, en cours selon lui depuis assez longtemps, et qui mènera enfin le poète dans le domaine inédit du poème en prose (et non de la prose poétique), transgression telle qu'on la voit dans *Le Spleen de Paris*, se laisse le mieux saisir dans la métrique du « Crépuscule du soir » en vers, dont on peut déjà remarquer aisément l'irrégularité et le prosaïsme. Plutôt attaché à l'hypothèse d'une composition précoce du poème, il suppose donc que Baudelaire aurait toujours été assez hésitant devant cette transgression, ce qui fait qu'elle aurait avancé lentement et que ce mouvement de défi au modèle classique de la versification aurait donc été probablement amorcé très tôt, c'est-à-dire dès la jeunesse du poète, plusieurs années peut-être avant 1851, pour pouvoir aboutir si tard à ses derniers fruits[22].

Ensuite, au travers de l'observation faite par Graham Robb dans le livre que nous avons cité plus haut[23], on peut entendre un jugement qui, à l'égard de la versification de notre poème, est nettement pertinent pour notre présente question. Mais il est intéressant de noter que les prémisses de Graham Robb quant à l'évolution stylistique de la poésie en vers chez Baudelaire allaient dans le sens inverse de celle posées par Graham Chesters. Pour Graham Robb, cette souplesse dans la versification que l'on constate dans « Le Crépuscule du soir » représente une expérimentation formelle en poésie qu'il considère comme déjà plutôt typique du jeune Baudelaire ; tandis qu'après, au fur et à mesure de ses expériences, les goûts et les choix poétiques de celui-ci l'auraient de plus en plus rapproché d'une forme aux contours arrêtés de type assez classique, débarrassée de l'influence des romantiques de la génération précédente. Graham Robb affirme ainsi que la forme continue à rimes plates, avant d'être peu à peu abandonnée, était celle que Baudelaire utilisait souvent dans les années 40, et il croit remarquer également des ressemblances assez notables entre « Le Crépuscule du soir » et les vers envoyés à Sainte-Beuve vers 1844[24], où Baudelaire rapportait les passions et les troubles de l'âge adolescent, donc une composition assurément née de bonne heure dans sa carrière. Somme toute, selon Graham Robb, il n'y a aucune raison de ne pas estimer que le poème appartient aux années 40, voire éventuellement à la période toute débutante de l'écriture poétique de Baudelaire, tout à fait en même temps que « Le Crépuscule du matin ».

Donc, après tout, c'est à ce dernier observation que nous voulons nous ranger (avec Felix Leakey [1997] et Claude Pichois [2005]), pour commencer l'ensemble de nos conjectures et de

[22] Graham Chesters désigne le poème ainsi : « *a poem of which a manuscript version was already circulating in 1851, and which may well have been composed several years before that* » (*ibid.*, p. 153).
[23] Graham Robb, *op. cit.,* p. 225-229.
[24] « Tous imberbes alors, sur les bancs de chêne,… » (*OC* I, p. 206-208.)

nos analyses de ce poème. Peut-être est-il d'une création ancienne, mais alors il n'y a aucune garantie qu'il ait alors eu déjà sa forme actuelle, « déjà parfaite alors et arrêtée », comme Prarond le dit du « Crépuscule du matin ». Il est possible que le poète l'aurait ensuite révisé à plusieurs reprises au cours des années. Mais il peut tout aussi bien être le résultat d'une inspiration un peu plus tardive, avec le soin pris d'adopter une manière plus ancienne, dans l'intention de le coupler avec ses vers plus anciens du « Crépuscule du matin » ? Aucun élément interne du poème, du texte tel que nous l'avons aujourd'hui, ne saurait nous renvoyer décisivement à telle ou telle époque. Cependant, attardons-nous encore un instant sur un petit détail du texte.

Un détail du tableau : les lueurs parisiennes

Puisqu'il s'agit d'un poème du paysage urbain d'une forme le plus souvent qualifiée de « réaliste », il est possible de penser que certains des détails donnés dans la description de la ville pourraient bien servir au lecteur d'indices pour lui faire deviner la date de l'origine du texte, malgré la banalité très générale du spectacle décrit, que nous avons soulignée dans notre première partie. Mais, s'il y avait de tels indices, ils ne concerneraient pas seulement la datation du texte, mais vaudraient aussi pour une interprétation plus profonde du sentiment du *je* lyrique face à la ville. Et en effet, il y a un petit détail qui suggère plutôt l'ancienneté de ce spectacle parisien, c'est celui de l'éclairage publique parisien. Lisons en effet les vers 14-15 du « Crépuscule du soir » :

> À travers les lueurs que tourmente le vent
> La Prostitution s'allume dans les rues [25];

Antoine Compagnon, dans *Baudelaire : l'irréductible*, alors qu'il datait pourtant immédiatement ce poème de 1851, y a toutefois bien relevé « la trace de la physionomie de la

[25] *OC* I, p. 95.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

capitale avant le gaz », que « les plus anciens poèmes » des *Fleurs du Mal,* tels que « Le Vin des chiffonniers », ont bien conservée[26].

> Souvent à la clarté rouge d'un réverbère
> Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre[27],

Cette notation dans ce dernier poème, dont Prarond rappelle qu'il l'a entendu de bonne heure, avec « Le Crépuscule du matin » (poème pour lequel on dispose du plus grand nombre de manuscrits et de versions imprimées parmi les poèmes de Baudelaire), ainsi que le thème des chiffonniers qui s'est développé sous la monarchie de Juillet, font qu'on fait aujourd'hui peu de difficultés pour le considérer comme une pièce ancienne.

Le livre d'Antoine Compagnon a consacré au problème du gaz une grande partie de son chapitre sur le Paris de Baudelaire [28]. Selon le critique, l'installation du gaz fut l'un des aspects de la modernité qui changea autant l'allure des boulevards parisiens, dans les années 40, que la distribution des journaux à grand tirage, et que la « contagion » de la photographie. Pour mieux s'informer sur ce fait historique, on peut recourir aussi au livre de Simon Delattre sur la nuit parisienne au XIXe siècle : on y constate que, du vivant de Baudelaire, les deux modes d'éclairage ont toujours coexisté dans l'ensemble à Paris, bien que ce soit déjà dès 1844 que les becs de gaz l'emportèrent en nombre sur les lanternes à huile[29]. Ainsi l'observation que fait Henri Murger, en 1851, dans *Scènes de la vie de jeunesse,* cité par Antoine Compagnon, paraît bien significative : « Il y a maintenant à Paris plus de poëtes que de becs de gaz »[30]. Cependant, dans les citations faites ci-dessus des vers de Baudelaire, on reconnaît bien l'aspect vacillant de la lumière fragile émise par des réverbères à huile, rougeâtre, et menacée sans cesse par le vent. À cela, du reste, on pourrait bien joindre encore ce qu'en dit « Le Crépuscule du matin » :

> Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,
> La lampe sur le jour fait une tache rouge ;
> Où l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,

[26] Antoine Compagnon, *Baudelaire : l'irréductible*, Flammarion, 2014, p. 193.
[27] *OC* I, p. 106.
[28] Voir les sections successives intitulées respectivement : « Une grande barbarie éclairée au gaz » ; « À tout casser » ; « Dialectique du gaz » de l'ouvrage cité (Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 190-213).
[29] Simon Delattre, *op. cit.,* p. 843.
[30] Henri Murger, *Scènes de la vie de jeunesse*, cité dans Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 192.

Imite les combats de la lampe et du jour[31].

Déjà auparavant, tous ces vers de Baudelaire, où vacillait caractéristiquement pareille lumière, « qui palpite et qui bouge », avait fort attiré l'attention des écrivains contemporains, de sorte que dans maints tableaux de la capitale de l'époque, l'expression même de « lumières tourmentées par le vent » n'était plus qu'un cliché. Ainsi lit-on, dans le texte de Paul de Kock *La Grande Ville, nouveau tableau de Paris* :

> Les réverbères voient chaque jour le gaz envahir la place, la rue, le boulevard qu'ils éclairaient jadis, ou qu'ils étaient censés éclairer ; car, en vérité, les réverbères n'ont jamais répandu autour d'eux une lumière vive et franche ; leur flamme vacillante était souvent tourmentée par le vent, qui trouvait le moyen de pénétrer par des fentes entre les carreaux mal joints de la lanterne ; au-dessous du réverbère, une lumière rougeâtre attristait les objets sans permettre de bien les distinguer ; puis, à quelques pas, l'ombre était plus épaisse, plus ténébreuse encore[32].

Dans la scène ci-dessus décrite, nous sommes en 1842. « Mais, dit ensuite de Kock, l'huile est petit à petit chassée de tous les postes qu'elle occupait. » Ce sera donc bientôt tout à fait comme on peut l'observer dans certains autres tableaux parisiens de Baudelaire, par exemple, dans « L'Amour du mensonge » ou dans « Les Yeux des pauvres », ou encore dans « Mademoiselle Bistouri » :

> Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
>
> Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
>
> Où les torches du soir allument une aurore[33],

> Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café tout neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, […] Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, […][34]

[31] *OC* I, p. 103.
[32] Charles-Paul de Kock, *La Grande Ville, nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique,* illustration de Gavarni, Victor Adam, Daumier, D'aubigny, H. Emy, etc., t. 1, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842, p. 45.
[33] « L'Amour du mensonge », *OC* I, p. 98.
[34] « Les Yeux des pauvres », *OC* I, p. 318.

> Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, […][35]

Dans ces poèmes, vers ou prose, tous des années 60, la présence des réverbères *à gaz* souligne le tout récent aspect qu'a pris la capitale française, celle-ci ayant subi, ou subissant encore, la profonde transformation haussmannienne, changement dont on sait bien qu'il fit tant se plaindre le poète, en procédant « plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel ». La lumière à gaz résume à elle seule cette impression d'embellissement et de sécurisation de la vie grâce au progrès matériel issu de la science, et donc quasiment toute l'idéologie bourgeoise contemporaine, dans laquelle s'incarne toute la décadence spirituelle de l'esprit moderne de son temps.

Ainsi, à comparer ces trois poèmes, le paysage de la ville décrit dans « Le Crépuscule du soir » a certainement l'air de relever de l'ancien Paris. À la différence de cette lueur tourmentée, celle du gaz une fois allumée se mit à resplendir fièrement, inspirant plus de sûreté, le soir, dans les rues, pour toutes les activités nocturnes de la ville. Il s'agit donc d'une invention moderne typique, qui permet d'assurer définitivement, dirait-on, la prospérité de toutes les formes de prostitution nocturne dans la capitale. Tandis que dans « Le Crépuscule du soir », cette prostitution se présentait encore très franchement avec un air sournois et inquiétant, et ainsi ne dissimulait pas mais avouait, avec le visage du mensonge affiché, tout le danger et l'obscénité des aventures nocturnes. Baudelaire écrit, dans *Mon cœur mis à nu* :

> Théorie de la vraie civilisation.
>
> Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel[36].

Et avant ces notes, il avait écrit en 1856, dans « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » :

> […] les États-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus amoral, – qu'une grande barbarie

[35] « Mademoiselle Bistouri », *OC* I, p. 353. Ici, surtout, la description du faubourg si naturellement éclairé par le gaz est d'autant plus significative que la diffusion des becs de gaz fut naturellement bien retardée dans les quartiers du faubourg comme dans ceux, pauvres, de l'intérieur de Paris.

[36] *OC* I, p. 697.

> éclairée au gaz, — et que sa vie intérieure, spirituelle, de poète ou même d'ivrogne, n'était qu'un effort perpétuel pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique[37].

Antoine Compagnon considère que Baudelaire avait de la haine pour l'éclairage à gaz, le voyant comme un représentant de l'idéologie du Progrès, d'une part, mais d'autre part que cette même invention moderne avait également contradictoirement su gagner la faveur du poète par son image d'explosion de lumière, et que par conséquent elle était finalement devenue un symbole de l'énergie créatrice pour Baudelaire. Il nous semble alors très intéressant de suivre le critique quand il prend un exemple particulier dans les deux « Crépuscule du soir », en vers et en prose, pour illustrer ce qu'il nomme la « dialectique du gaz » chez Baudelaire, y retraçant le mouvement typique qu'il souligne chez le poète, soit celui d'être à la fois « moderne et antimoderne ». Selon Antoine Compagnon, l'évolution du « Crépuscule du soir » chez Baudelaire rend notablement compte du changement dans l'allure des rues parisiennes : on y voit tout d'abord des rues faiblement éclairées par les lanternes à huile, dans le poème en vers, puis la première version du poème en prose, publiée en 1855, nous les donne encore comme « banalement » (expression d'Antoine Compagnon) éclairées[38], avant qu'on lise enfin, en 1862 : « […] scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté ! »[39] C'est donc dans ce scintillement et dans cette explosion finale, succédant aux « lueurs que tourmente le vent » qu'Antoine Compagnon fait remarquer « le retournement de la poétique baudelairienne en faveur du gaz »[40].

Mais est-ce à dire que, rapportée à cette dernière image brillante du gaz, celle des lanternes à huile dans le poème en vers doive être considérée comme exprimant l'opposé de la modernité, c'est-à-dire comme renvoyant à une nostalgie baudelairienne du passé ? Nous tenons cela pour peu probable, parce que dans cette image de la lampe à huile vacillante on peut bien lire un autre aspect inquiétant de la ville *actuelle*. Et d'ailleurs, à examiner les textes avec attention, l'apparition dans les textes respectifs de chacun des deux modes d'éclairage publique ne suit pas l'ordre chronologique de leur rédaction : après les belles images explosives du gaz, dans

[37] *OC* II, p. 297.

[38] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 210. Il s'agit d'une ligne du texte de 1855 : « 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. » (*OC* I, p. 1327. C'est nous qui soulignons.)

[39] *OC* I, p. 312.

[40] Antoine Compagnon, *op. cit.,* p. 207.

« Le Crépuscule du soir » en prose, Baudelaire parle encore, dans le même texte quelques lignes après, des lumières à huile.

> Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de la nuit, les feux des lampes [*version définitive :* candélabres] qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, […] imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de vie[41].

Cette image des « taches d'un rouge opaque » des lampes au crépuscule se situe dans le droit fil de l'image originale du « Crépuscule du matin ». Si la transfiguration laudative de l'image du gaz est plus frappante dans le poème en prose de la dernière version, c'est que cette image correspond mieux à la résonance explosive du sentiment de délivrance éprouvé par le sujet lyrique, sentiment affirmé dès le commencement du poème et qui fait distinguer nettement ce texte de l'autre « Crépuscule du soir ». Il nous semble par conséquent plutôt que Baudelaire utilise à chaque fois parmi ces images de lumière simplement celle qui s'adapte le mieux au sentiment à exprimer, et non à un jugement de lui préétabli en la matière, selon qu'il se sent « pro-moderne » ou « anti-moderne » au moment où il écrit la ligne. La lumière rouge et incertaine, au crépuscule, et la lumière éclatante dans la nuit, ces deux modes d'éclairage public, représenteraient *l'un comme l'autre* pour Baudelaire une des facettes actuelles, plus ou moins récentes mais modernes toutes deux, de son Paris, le dernier cri du mode de vie urbain.

Somme toute, l'examen de ce détail de l'éclairage public nous laisse affirmer encore, relativement à la question précise qui concerne ce présent chapitre, la possible ancienneté de l'inspiration comme de la conception du « Crépuscule du soir » en vers. Mais cela nous a fourni en outre une découverte non moins intéressante sur les diverses facettes de l'image de la lumière dans les deux « Crépuscule(s) du soir ».

[41] *OC* I, p. 312.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

3.1.2. Les publications pré-originales : 1852-1855

Les considérations critiques qui précèdent sur le poème « Le Crépuscule du soir » laissent admettre — sans pouvoir l'assurer — que Baudelaire aurait pu faire entrer très tôt ce thème du crépuscule (vespéral) urbain dans sa poésie, du moins pour ce qui est de sa conception, sans doute dès le début des années 1840, ou même à la fin des années 1830. De fait, si le poème sur le *crépuscule* urbain du matin avait bel et bien été écrit alors, pourquoi ne pourrait-on penser que Baudelaire aurait pu avoir déjà l'idée de composer aussi un poème sur le *crépuscule* urbain tout court, à savoir du soir ? Mais, finalement, nous ne nous interrogeons sur la question de la date du poème qu'afin de trouver quelque information sur cette association des thèmes du crépuscule et de la grande ville. Même si le style des vers et l'aspect de la ville décrit dans le texte référaient en effet à un temps ancien, celui des années 40, cela n'indiquerait pas pour autant exactement quand commence la montée de ce thème, celui-ci que le poète traitera à partir de ce moment répétitivement dans ses divers nouveaux essais poétiques. Car on n'est toujours pas certain du moment où ce poème, « Le Crépuscule du soir » en vers, a pu prendre son ton actuel, moraliste, qui le fait nettement distinguer de son poème frère du matin. En effet, c'est ce ton catégorique qui va se prolonger dans les traitements postérieurs du thème (dans « Le Crépuscule du soir » en prose comme dans les deux sonnets, et même dans « La Solitude », qui à l'origine était la suite immédiate du « Crépuscule du soir » en prose), le sujet poétique s'y mettant constamment plus ou moins en posture d'observateur. C'est peut-être là qu'on entend la voix d'un Joseph de Maistre. Une attitude aussi catégorique aurait-elle été possible pour le Baudelaire des années 40, qui écrivait encore en 1846 « Aux bourgeois », et qui en 1848 se lançait encore dans la révolution ? Donc une date proche de la première publication du poème, début 1852, époque où Baudelaire se mit à s'enthousiasmer pour l'idéologie maistrienne, ou plus généralement, pour la manière maistrienne de raisonner[42], aurait plus de sens en particulier de ce point de vue. Si la mémoire de Prarond n'avait pas été exacte, il serait plus probable que celui-ci se serait trompé sur les vers du matin, et non qu'il aurait oublié avoir entendu les vers du soir alors qu'il se rappelait bien veux du matin. Ce qui nous inclinerait à penser, en fin de compte, en faveur de l'hypothèse d'un achèvement tardif du poème du soir.

Mais il n'y a pas que la découverte de Joseph de Maistre qui, pour cette époque, pourrait nous servir de référence utile pour la lecture du poème. En interrogeant les circonstances des

[42] « De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner. » (*OC* I, p. 669.)

premières publications du texte du poème, soit ses pré-publications avant qu'il soit inséré dans *Les Fleurs du Mal*, on remarque encore quelques particularités qui, quoique ambiguës et dispersées, semblent orienter la lecture du poème vers l'impression d'une rédaction assez adaptée au contexte plus spécifique et particulier de la période 1852-1855. C'est ce dont nous parlerons dans les pages suivantes.

Historiquement, la période en question correspond rigoureusement aux toutes premières années du Second Empire. Dans une perspective tenant compte de la longue préparation du recueil des *Fleurs du Mal,* c'est-à-dire de ce « complexe et (quasi) interminable *work in progress* » de Baudelaire, pour reprendre les mots d'Yves Charnet préfaçant le livre dans une reprise de l'édition originale de 1857 (en 1997)[43], cette période va de la dernière phase des *Limbes* — de durée incertaine, allant de la dernière annonce de ce titre, en décembre 1852, jusqu'à la première apparition du nouveau titre, « Les Fleurs du Mal », en juin 1855, période durant laquelle le recueil est resté sans doute sans titre[44]. Si l'on veut bien tenir aussi compte des tentatives de publication du poème, dans la *Revue de Paris,* et peut-être même avant, dans cette ambiguë *Revue politique*[45], le début de la période en question peut être reculé jusqu'au lendemain de l'échec de la révolution de 1848. Dans ce dernier cas l'existence significative du « Crépuscule du soir » recouvrirait donc effectivement toute l'époque des *Limbes*. On va examiner les conditions et la situation de Baudelaire en ce temps-là, puis son principe d'alors, de pré-publication de sa poésie, en général.

À cette époque, les gens du milieu littéraire ne connaissaient guère encore bien le Baudelaire poète. Malgré la précocité de son talent, « cette réserve si rare » [46] de Baudelaire en matière de publication de sa poésie, avant le recueil de 1857, lequel, croyait-il encore alors, allait être pour lui un terme « définitif », est très remarquable. Cela est bien étonnant, surtout eu égard à son âge. L'observation d'une telle prudence par Baudelaire, une fois que celui-ci eut été plus ou moins détaxé des diverses dénominations provocatrices le liant généralement à la décadence, a longtemps contribué à sa nouvelle image de poète « classique ». Certes, cette image court à son

[43] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Édition condamnée de 1857,* préface d'Yves Charnet, La Table Ronde, 1997, p. vi.

[44] Selon le témoignage d'Asselineau, confirmé par Poulet-Malassis et Charles Monselet : « Le livre n'avait pas de titre alors, après avoir été baptisé tour à tour les *Lesbiennes* et les *Limbes* ; grande affaire ! et Dieu sait s'il en fut longuement question ! Celui qui donna le titre définitif, Fleurs du mal, c'est Hippolyte Babou, je m'en souviens très bien, un soir au café Lemblin, après une longue enquête sur ce sujet. » (« Baudelaire, recueil d'anecdotes, par Charles Asselineau », dans E.-J. Crépet, *Baudelaire, op. cit.*, p. 295.) Dans la correspondance, on trouve la dernière mention par Baudelaire de « Les Limbes » dans sa lettre du 10 mai 1852 à Watripon, tandis que la première mention de « Les Fleurs du Mal » ne paraît que le 7 avril 1855, dans sa lettre à Victor de Mars (*CPl* I, p. 199, 312).

[45] Témoignage d'Asselineau, voir *supra,* p. 176.

[46] Marcel A. Ruff, *Baudelaire,* Paris, Hatier, 1966, p. 89.

tour le risque de se figer ; mais voilà que des études plus récentes sur la dimension également journalistique de Baudelaire nous en préservent, en faisant mieux valoir un autre côté de lui, moins connu. Là, cependant, il faudra bien entendu cette fois se garder d'exagérer cette dimension journalistique dans le Baudelaire des *Fleurs du Mal* au point d'en faire une image essentielle de celui-ci, surtout quand on pense à l'édition originale. Lors de la plupart des publications faites dans des journaux et revues des futures *Fleurs* de 1857, l'objectif du poète était avant tout de donner au public une idée du recueil retardé mais toujours à paraître « très *prochainement* ». Une première annonce de ce recueil avait alors déjà eu lieu en octobre 1845 sous le titre de *Les Lesbiennes*, donc peu après la publication d'« À une Créole », dans *L'Artiste* (le 25 mai) — le poème constituant d'ailleurs les tout premiers vers que Baudelaire ait jamais livrés à la presse. Les pré-publications des vers de Baudelaire, avant 1857, ne furent pas du tout faites au même rythme que leur création, d'où d'ailleurs toutes ces difficultés dans le travail de datation de ses pièces individuelles. Ainsi Graham Robb a bien souligné que « Baudelaire ne livre au public que peu de vers avant la publication des *Fleurs du Mal* et surtout avant 1850 »[47]. On ne recense en fait que *quatre* poèmes différents imprimés sous son nom avant 1850. Lorsqu'on voit Baudelaire se retirer au dernier moment de sa collaboration à *Vers,* en 1843, ou faire publier sous le masque de son ami Privat d'Anglemont à plusieurs reprises, quelques vers qui n'y survivront pas, la réserve obsessionnelle de ce poète durant les années 40 apparaît comme un fait évident. En 1852, Prarond dit à propos de Baudelaire, certes non sans un peu d'exagération : « un poète qui a eu cette rare fortune, en récitant parfois pour lui seul ou quelques amis de la grande poésie, d'obtenir presque une renommée sans publier un seul vers »[48]. La réputation d'alors de Baudelaire de poète de valeur avait donc été acquise surtout simplement par ouï-dire, ou par l'intermédiaire de ses relations immédiates, peu nombreuses ; et demeurait de plus confinée à l'intérieur d'un cercle assez étroit de connaisseurs. Maxime Du Camp, qui un soir de décembre 1850, à Constantinople, a dînait avec le général Aupick et Mme

[47] Graham Robb, *op. cit.,* p. 16.

[48] *De quelques écrivains nouveaux*, Michel Lévy, 1852, p. 7. Claude Pichois et Jean Ziegler ont fait remarquer dans leur biographie de Baudelaire, auquel nous devons nous-même ce témoignage, qu'au moment du rapport de Prarond Baudelaire n'était « plus vraiment » un « poète en chambre », ayant publié onze sonnets dans *Le Messager de l'Assemblée* du 9 avril 1851, et que là donc Prarond « se trompait ». Cependant, d'après ce qu'ils font aussi remarquer dans le même livre, il n'est pas impossible d'imaginer qu'insérés dans ce feuilleton, ces sonnets n'auraient pas alors eu les lecteurs qu'ils méritaient, plus sérieux ou d'un goût plus raffiné (Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire, op. cit.,* p. 301-302).

Aupick, ainsi qu'avec Flaubert, répondit ainsi à la demande du général s'enquérant des nouvelles de la littérature à Paris :

> J'ai reçu, il y a peu de jours, une lettre de Louis de Cormenin, dans laquelle il m'écrit : J'ai vu dernièrement, chez Théophile Gautier, un Baudelaire qui fera parler de lui ; son originalité est un peu trop voulue, mais son vers est ferme ; c'est un tempérament de poète, chose rare à notre époque[49].

La formation et l'évolution du poète des *Fleurs du Mal,* dirait-on, s'étaient dans les années 1840 largement faites au moyen de communications familières, et même confidentielles, dans des cafés ou chez des amis. Pourtant, même quand il récitait ses vers seulement devant des proches durant cette première partie de sa jeunesse, il ne le faisait pas sans un certain calcul, toujours avec réflexion et, de façon très sélective il choisissait les vers à présenter en fonction de ses auditeurs[50]. Car il ne s'agissait pas là seulement d'une sorte de test, l'objectif n'en était pas seulement la perfection de ses vers, mais aussi son insertion comme auteur dans le milieu littéraire contemporain de Paris. En 1846, dans « Conseils aux jeunes littérateurs », Baudelaire, âgé de vingt-cinq ans, écrit ainsi :

> Les jeunes écrivains qui […] disent : « C'est un beau début, il a eu un fier bonheur ! » ne réfléchissent pas que tout début a toujours été précédé et qu'il est l'effet de vingt autres débuts qu'ils n'ont pas connus[51].

En effet, à ses yeux, chacune de ces séances de récitation, aussi bien que chacune de ses pré-publications dans la presse, devaient faire partie de ces « vingt autres débuts », « souvent invisibles à l'œil nu »[52], précédant le véritable et définitif. Lui qui avait tant « l'horreur de la plaquette »[53], il préparait encore et encore ce vrai début poétique, qui devait consister en un vrai volume, lequel ne devrait notamment pas être « un pur album »[54]. Il faudrait donc dire que le poète Baudelaire s'est toujours pensé, peu importent les titres successifs, comme l'auteur d'un

[49] *Ibid.,* p. 276.
[50] *Ibid.*, p.185.
[51] *OC* II, p. 13.
[52] *Ibid.*
[53] Lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1857, *CPl* I, p. 376.
[54] Lettre à Vigny du 16 décembre 1861, *CPl* II, p. 196.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

recueil, *Les Lesbiennes, Les Limbes* ou *Les Fleurs du Mal*, et non comme le poète des « Chats », ou d'une certaine poésie, celle chantant « Le Vin », par exemple.

Tout cela nous amène à cette supposition : au-delà de tout simple recueil de ses pièces de vers, il a toujours cherché, dès le départ, quelle cohérence logique pourrait faire du livre un parcours s'approfondissant au fil des poèmes. Et cette attitude circonspecte à l'égard de la logique du livre dans son ensemble représentera finalement aussi la logique visée par Baudelaire pour son début professionnel, à savoir pour son insertion dans le champ littéraire.Tel est aussi le principe qui distingue ce premier volume poétique de Baudelaire de son projet ultérieur d'un recueil de poèmes en prose, où tout doit être « à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement », ceci nous accordant ces « admirables commodités » de pouvoir « couper où nous voulons »[55].

« J'aime les titres mystérieux ou les titres pétards », écrit-il à son éditeur Poulet-Malassis en 1857[56]. Chercher un tel titre pousse autant vers une comédie mystificatrice que vers une quête sérieuse de l'originalité. Quand le poète, en exprimant sa répugnance à l'égard de toute « école » dont il aurait été le fondateur, écrivait en 1866, à sa mère : « Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. »[57], il souhaitait maintenir une attitude qu'il avait alors déjà inventée et prise. Rester seul et unique dans son domaine. Ce territoire propre, pendant la préparation de presque vingt ans des *Fleurs du Mal*, il avait sans cesse cherché à l'ouvrir pour lui seul et unique. La recherche d'un titre adéquat faisait partie de la recherche de la logique du livre, mais ce n'était que la partie la plus visible : sous ce titre qui exprimait cette logique, il y avait tout un travail d'organisation, d'architectonique, de situation de chaque pièce individuelle dans l'ensemble, en respectant et illustrant la structure du tout.

À présent, examinons de plus près quelles avaient été les circonstances concrètes des pré-publications des poèmes des *Fleurs du Mal* déjà publiés avant 1857. C'est à partir de 1851 que Baudelaire se montre vraiment sérieusement préoccupé par ce sujet, en faisant paraître (ou voulant faire paraître) dans divers journaux et revues de nombreuses pièces en une seule fois. Le 9 avril, onze poèmes de Baudelaire paraissent ainsi sous le titre collectif « Les Limbes » dans *Le Messager de l'Assemblée.* À cette date, le mot « réserve » ne s'applique plus à lui, ou, à tout le moins, ne vaut plus comme auparavant. Après ce véritable évènement, il veut bien et

[55] « À Arsène Houssaye », *OC* I, p. 276.
[56] *CPl* I p. 378.
[57] Lettre à sa mère du 5 mars 1866, *CPl* I, p. 625.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

même s'efforce constamment désormais de faire imprimer encore plus par « paquet » sa poésie. Pourtant, *Le Messager de l'Assemblée* n'avait pour public que ceux qui « cherch[aient] normalement de moindres œuvres »[58]. Alors quelle put bien être la raison d'une telle publication dans *Le Messager* ? La réponse pourrait être trouvée en partie, ou du moins indiquée, malgré l'anachronisme, dans une lettre adressée le 18 janvier 1855 à Emile Montégut, critique et traducteur éminent de l'époque, qui collaborait alors depuis déjà huit ans à la *Revue des Deux Mondes* :

> De plus, vous savez, pour ne prendre qu'une des nombreuses raisons qui me rendent *impatient*, combien je suis intéressé à savoir — car je ne l'ai jamais su que très vaguement, très incomplètement — *l'effet que peut produire sur le public* un gros paquet de poésie de moi[59].

Baudelaire laisse entendre ici que le destinataire sait déjà très bien le motif de sa demande, ce destinataire étant, lors de cette publication dans *Le Messager,* déjà son ami ou le devenant peu après, car son nom paraît pour la première fois dans la correspondance de Baudelaire en mars 1852[60]. Il ne semble donc pas trop imprudent d'imaginer Baudelaire impatient, pendant presque toute la première moitié des années 1850, de connaître la réaction du public, celui-ci devant être alors bien plus important qu'il l'avait été jusqu'alors, et réagissant à des poésies données en plus grand nombre.

Il avait ainsi annoncé, en 1845, un livre de poésie, *Les Lesbiennes,* à « paraître incessamment », et en 1847, cette annonce avait été répétée déjà cinq fois[61] . En 1848, dans *L'Écho des marchands de vins,* il n'avait pas tardé à confirmer la validité de cette annonce mais en changeant cependant le titre, pour *Les Limbes*, et en apportant une précision, quant à l'éditeur, Michél Lévy, et même quant à la date de publication, fixée au 24 février 1849. Une fois la fièvre quarante-huitarde calmée — sans la parution du livre — donc vers 1850-1851, Baudelaire pourra enfin tenir dans ses mains, nous dit Asselineau, un exemplaire du manuscrit « magnifiquement calligraphié » en « deux volumes in-4° cartonnés et dorés » de ces *Limbes,*

[58] Pichois et Ziegler, *op. cit.,* p. 274.

[59] *CPl* I, p. 309. C'est nous qui soulignons.

[60] *CPl* I, p. 189.

[61] On a donc un total de six annonces de 1845 à 1847 : la première en octobre 1845, sur la couverture de *L'Agiotage* de Pierre Dupont (« Pour paraître incessamment : *Les Lesbiennes,* par Baudelaire-Dufaÿs » ; la deuxième en mars 1846, sur la couverture des *Stalactites* de Banville, citant un vers de « L'Ame du vin » ; la troisième au début de mai, sur la couverture de *Salon de 1846* de Baudelaire (*Les Lesbiennes* et *Le Catéchisme de la femme aimée)* ; la quatrième à la fin de 1846, sur la couverture du deuxième tirage des *Stalactites* ; la cinquième et la sixième au début de 1847, sur les couvertures de *Chien-Caillou* et de *Pauvre Trompette* de Champfleury (*Les Lesbiennes* et *Le Catéchisme de la femme aimée*).

qui servira plus tard précisément à l'impression des *Fleurs du Mal*[62]. Ainsi, après s'être retenu avec patience de presque rien laisser paraître contrairement à ce que font ces mille versificateurs qui pullulent grâce à cette « machine » inventée du romantisme[63], il vise, dans *Le Messager de l'Assemblée,* autant à faire connaître au public que son livre, « destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne » va « paraître prochainement chez Michel Lévy », qu'à découvrir par avance l'effet que ce livre aura lors de sa parution, à partir de cet échantillon de onze poèmes.

Comme on l'a déjà remarqué, le public du *Messager de l'Assemblée* n'était pourtant guère de ceux qui eussent pu désaltérer sa curiosité. Mais ce petit aboutissement lui-même, qui constitue les débuts de Baudelaire dans la grande presse, le jour de son trentième anniversaire, fut sans doute dû à l'amitié avec lui de Champfleury qui était alors à la direction de la revue, donc un peu un « cadeau ». À partir de là, son « impatience », loin de s'en apaiser, semble s'exacerber au contraire avec le temps. Alors, entre septembre 1851 et janvier 1852, s'appuyant toujours sur une amitié personnelle avec la direction, Baudelaire tente à la nouvelle *Revue de Paris,* périodique exclusivement littéraire à cette époque et dont l'un des directeurs était Théophile Gautier, de livrer au public un relativement « gros paquet » de sa poésie. En envoyant à Gautier son « second paquet », Baudelaire énumère huit pièces[64] que lui-même a choisies pour l'impression :

> L'*incorrigible* Gérard prétend au contraire que c'est pour avoir abandonné le bon culte que Cythère est réduite en cet état.
>
> Voilà donc, cher ami, ce *second* petit paquet. J'espère que tu trouveras de quoi choisir. Je désire vivement que ton goût s'accorde avec le mien. Pour mon compte, voilà ce que je préfère :
>
> *Les Deux Crépuscules ; / La Caravane ; / Le Reniement de saint Pierre / L'Artiste inconnu ; / L'Outre de la volupté ; / La Fontaine de sang ; / Le Voyage à Cythère.*
>
> Protège-moi ferme. Si on ne grogne pas trop contre cette poésie, j'en donnerai de plus *voyante* encore[65].

[62] Pichois et Ziegler, *Baudelaire, op. cit.,* p. 273 ; Felix W. Leakey, « Baudelaire et Asselineau en 1851 : Asselineau critique de Corot », *Bulletin baudelairien,* VIII, n° 2, 9 avril 1973, p. 10-11.
[63] À ce sujet, voir l'introduction de Graham Robb à son ouvrage, *op. cit.,* p. 9-11.
[64] En comptant chacun des « Deux Crépuscules ».
[65] *CPl* I, p. 180.

« Les Deux Crépuscules » sont là mentionnés pour la première fois par la plume du poète lui-même, accompagnés de leur manuscrit le plus ancien qui nous reste aujourd'hui (« Douze poèmes »)[66]. Et de plus, ils paraissent en tête de liste. L'ordre de cette liste correspondrait-il à un ordre de préférence, comme Marcel A. Ruff croit l'avoir deviné[67] ? Tout au moins, être donné en premier nous semble être en soi un fait assez révélateur. En effet, dans le manuscrit même des poèmes qui sont alors donnés, ces « Deux Crépuscules » apparaissent premiers, venant directement après une phrase qui présente brièvement l'ensemble des morceaux comme « tirés du livre *Les Limbes* »[68].

« Protège-moi ferme » ; « Si on ne grogne pas trop », dit-il. Ainsi, dès qu'il a pris au sérieux, pour faire connaître son œuvre poétique, le moyen de la presse, Baudelaire a entamé ce « conflit perpétuel » qu'il aurait désormais toujours avec les dirigeants de revues et de journaux[69], problème dont on fait cependant d'ordinaire plus grand cas pour la genèse du *Spleen de Paris* que pour celle des *Fleurs du Mal.* On devine que la défense de Gautier n'a pas été suffisamment efficace, puisqu'un seul poème des huit poèmes proposés ci-dessus (« Le Reniement de saint Pierre ») paraîtra dans la *Revue de Paris*, au cours du dernier mois de l'année, mais cependant avec un autre poème, qu'on suppose avoir été envoyé postérieurement à ce « second » paquet, « L'Homme libre et la mer ». Mais entre temps, dans la *Semaine théâtrale*, « Les Deux Crépuscules » inédits furent tout de même imprimés.

Rappelons que, s'agissant de la datation actuelle de ces envois des « Douze poèmes », soit entre fin septembre 1851 et début janvier 1852, l'argument de Claude Pichois est tiré de l'intention hypothétique de Baudelaire de « n'offrir à la *Revue* que des inédits ». Cela veut dire qu'au moment où le poète donnait finalement ses poèmes à la *Semaine théâtrale,* il s'était déjà rendu compte, voire était assuré, que la *Revue de Paris* n'insérerait jamais les poèmes en question. Cependant ç'avait été perdre espoir un peut tôt, puisqu'on sait qu'en tous cas la *Revue de Paris* finira par publier certains de ses envois, et même l'une de ses pièces les plus hardies.

[66] Le manuscrit des « Deux Crépuscules » n'appartient pas au même « paquet » que la lettre citée, mais au paquet précédent.

[67] Marcel A. Ruff, *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (1955), p. 247.

[68] *Douze poèmes de Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 2.

[69] On le voit encore à lire, par exemple, dans la lettre à Émile Montégut : « Il faut, si l'opinion de M. de Mars, comme il est très probable, m'est hostile, incliner Buloz à juger lui-même, et lui montrer l'avantage de l'audace en toutes choses. » (*CPl* I, p. 309.)

Serait-ce qu'il jugeait la *Semaine théâtrale* trop insignifiante, tant en diffusion qu'en réputation, ou qu'il avait alors vraiment besoin de donner ces vers précis à ce moment-là, à cette revue ?

Les deux années suivantes se passèrent plus silencieusement : en 1853, Baudelaire « récita ses vers pour la première fois en public »[70] ; en janvier 1854, deux poèmes sur le(s) « Chat(s) » furent publiés dans le *Journal d'Alençon,* de Poulet-Malassis, et en novembre « Le Vin des chiffonniers », dans *Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole,* de Gustave Mathieu[71]. Enfin, on assiste le 1er juin 1855, dans la *Revue des Deux Mondes,* à la publication historique de dix-huit poèmes sous le titre générique « Les Fleurs du Mal ». Et à peu près en même temps, ou plus précisément quinze jours avant, a lieu la parution de l'*Hommage à C. F. Denecourt*, ouvrage d'une quarantaine de contributeurs dont Baudelaire, chez Hachette[72]. D'une part, « Les Deux Crépuscules » y font leur deuxième présentation au public, préfacés par une lettre du poète lui-même, et d'autre part, ces poèmes, « Le Soir » précédant désormais « Le Matin », sont suivis de deux autres textes inédits en prose, qui sont baptisés respectivement, l'un « Le Crépuscule du soir » (il est à noter que le poème en prose fut donc le premier à recevoir ce titre exact, avant le poème en vers), et l'autre « La Solitude ». Quant à ces derniers, il ne s'agit pas seulement des premiers poèmes en prose à être publiés par Baudelaire, mais cette publication constitue aussi exactement la toute première apparition chronologique de poèmes en prose dans la biographie du poète telle que l'on a aujourd'hui.

Après juin 1855, Baudelaire aurait, semble-t-il, su assez de ce qu'il avait voulu savoir[73]. En 1856, un premier ouvrage en un volume de lui parut, non pas sa poésie mais une traduction d'Edgar Poe, tandis qu'il ne s'en évertuait pas moins à tenter de réaliser son projet de recueil poétique. Enfin, il trouve ses éditeurs définitifs, en décembre : Poulet-Malassis et De Broise. Le travail d'impression commença durant février 1857, et avant le mois de juin douze poèmes auront été publiés, en avril et en mai, dans la *Revue française* et dans *L'Artiste.*

Somme toute, au cours des publications pré-originales connues de ses vers durant la période de 1851 à 1857, Baudelaire a connu deux ou trois moments majeurs, la livraison de « paquets » de sa composition à des périodiques importants de l'époque (*Le Messager de l'Assemblée,* la *Revue de Paris,* la *Revue des Deux Mondes*). Mais il connut aussi des épisodes moins décisifs

[70] Parmi les poèmes les plus sollicités : « Le Vin de l'assassin », « À une mendiante rousse », « Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) ». (« *Baudelaire,* recueil d'anecdotes, par Charles Asselineau », art. cit., p. 293.)

[71] Pour ne mentionner que les publications faites sous le nom du poète, sinon il y eut aussi « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire…* », cité en janvier 1855 dans le roman de Charles Barbara.

[72] *Op. cit.*

[73] La *Revue des Deux Mondes* ne donna plus rien de Baudelaire, alors que ce dernier voulait encore mêler François Buloz à ses affaires (voir sa lettre à François Buloz du 13 juin 1855, *CPl* I, p. 313-315).

de publications très minces et isolées dans de petits périodiques, dont un provincial (*Semaine théâtrale, Journal d'Alençon, Jean Raisin*). Ajoutons à cela, comme un cas un peu spécial, la contribution à un volume d'hommage. Il y a donc lieu de penser que durant cette période, s'agissant de ces publications dans de petites revues et de l'*Hommage à C. F. Denecourt,* à côté de son aventure dans la grande presse, les motifs de l'action de Baudelaire pouvaient différer, et que ces publications mineures ne procédaient sans doute pas d'abord d'un souhait de « publicité » pour son futur recueil. Consistant en seulement une ou deux pièces de vers, insérées dans des pages rédigées par ses relations littéraires jeunes et proches, pages destinées à un public fort limité, loin de tout prestige et même de toute excellence, ces publications paraissent être de simples continuations de sa collaboration journalistique et amicale de la décennie précédente, et on pourrait les dire essentiellement circonstancielles, donc faites sans véritable ambition. Peut-être cela prouve-t-il simplement le malaise dans lequel Baudelaire se trouvait à l'époque, quoiqu'on puisse toujours douter, chez Baudelaire, que même la moindre des présentations de sa poésie soit exempte de calcul. Et à y regarder plus attentivement, on discerne notamment deux moments particuliers où le poète finit par ne pas rechercher simplement l'occasion de présenter ses vers. En effet, en deux occasions de publication Baudelaire semble avoir trouvé en outre des circonstances propices pour progresser plus nettement dans sa critique littéraire, c'est-à-dire dans la critique qu'il fait du milieu littéraire contemporain : dans la *Semaine théâtrale* d'abord*,* et ensuite dans l'*Hommage à C. F. Denecourt.* À la première, il donne deux poèmes qui font suite à deux articles de critique, articles très « courageux », selon l'expression de Claude Pichois, contre certaines tendances littéraires de l'époque. Au second, il livre la fameuse lettre à Fernand Desnoyers, qui devance ses poésies en guise d'introduction. C'est donc bien dans les deux cas que ses poèmes sont doublés directement de textes critiques. Et dans les deux cas, le choix des œuvres qu'il donne est le même : « Les Deux Crépuscules ». Cela nous invite donc à essayer de resituer la publication de ces deux « Crépuscule(s) » dans le cadre de la critique que fait Baudelaire de la littérature contemporaine ; c'est ce que nous allons faire dans les pages suivantes.

D'ailleurs, de l'anecdote de cette *Revue politique* de Monsieur Amail[74] – quoiqu'elle ne soit pas confirmée par une preuve positive — à ses deux réelles publications dans la *Semaine théâtrale* et dans l'*Hommage,* en passant par les manuscrits liés à la *Revue de Paris*, tous ces incidents et évènements nous semblent prouver suffisamment en eux-mêmes une volonté expresse chez Baudelaire en ce temps-là de faire imprimer ses deux « Crépuscule(s) », malgré

[74] Voir *supra,* p. 176.

cette époque *limbique* pour lui, en plusieurs sens. À cela s'ajoute le fait que Baudelaire, lors de leur publication dans l'*Hommage*, mettait « Le Soir » avant « Le Matin », inversant donc l'ordre précédent de ces deux poèmes, et les accompagnait de ses deux premiers textes de poèmes en prose, qui venaient vraisemblablement d'être composés, comme en une prolongation de ce thème du soir urbain. Tout cela semble finalement témoigner d'une véritable montée du thème du crépuscule dans la ville dans l'inspiration baudelairienne, et c'est cette intensité qui va entraîner comme son résultat concret l'apparition de ce que nous avons appelé le « cycle du crépuscule du soir parisien » chez Baudelaire.

3.2. La poésie à l'époque « limbique » : assumer les conditions réelles de la vie moderne

3.2.1. « Très *spécialement parisiens* » : l'« école » de Baudelaire en 1852 et son enjeu littéraire

Le 20 mars 1852, Baudelaire rapporta à Poulet-Malassis la « mort » de la *Semaine théâtrale,* dont le dernier numéro comportait, outre « un *très bon* article » (souligné par Baudelaire) de Champfleury, « deux pièces de vers » de lui-même, qui, disait-il, « n'[étaient] pas mauvaises »[1] et qui n'étaient autres que les deux « Crépuscule(s) ». Cette qualification de ses poèmes, malgré l'habituel euphémisme, est loin de faire deviner une très grande ambition derrière eux, du moins telle que celle qu'il exprimera plus tard dans une lettre à Jean Morel en 1859 à propos de la série des « Fantômes parisiens » (« Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles ») : « c'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter ; et je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie. » [2] Par la suite, le 27 mars, soit sept jours après cette lettre à Poulet-Malassis, Baudelaire envoya, à Madrid cette fois-ci, les pages elles-mêmes découpées dans la *Semaine théâtrale,* pour briser son silence de neuf mois avec sa mère :

> Je ne serais pas fâché que tu les lusses, quand tu auras le temps. Je doute fort que tu les comprennes tout à fait ; il n'y a aucune impertinence dans ceci. Mais ils sont très *spécialement parisiens*, et je doute qu'ils puissent être compris hors des *milieux* pour lesquels et sur lesquels ils ont été écrits. *Les drames et les romans honnêtes, chiffres au crayon : 0, 2, 3, 4, 5, 6. L'école païenne :* 6 *[sic]. Les deux crépuscules :* 7, 8[3].

Il est vrai que, concernant les propos soulignés par Baudelaire lui-même, « très *spécialement parisiens* » et « *milieux* pour lesquels et sur lesquels ils ont été écrits », le sens général en demeure vague, et de surcroît leur attribution à tel ou tel texte peut être discutée, et d'autant plus qu'il y a plusieurs textes dont Baudelaire s'occupe en même temps. Ainsi, Antoine Adam,

[1] *CPl* I, p. 189-190.
[2] *CPl* I, p. 583.
[3] *CPl* I, p. 191. C'est Baudelaire qui souligne.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

dans son commentaire sur « Le Crépuscule du soir »[4], a pensé que Baudelaire ne visait ici par ses mots que les deux articles critiques où il venait de s'en prendre, tour à tour, à deux courants dans le domaine littéraire à Paris en ce temps-là, à savoir « Les Drames et les Romans honnêtes » et « L'École païennes ».

En effet, entre ces deux articles insérés dans la revue à deux mois d'intervalle (l'un le 27 novembre 1851, l'autre le 22 janvier 1852), il existe à l'évidence, sinon une continuité, à tout le moins un rapport de connexité, et il concerne les milieux *littéraires* parisiens. Bien qu'elles semblent en apparence assez contradictoires à première vue, les pensées de Baudelaire proclamées dans ces deux articles contre chacune des deux « écoles » littéraires révèlent en fait une cohérence profonde dans leurs principes. Chacun des deux articles a valeur de complément pour l'autre pour faire connaître le jugement de Baudelaire sur la structure établie du champ littéraire d'alors, et ces articles peuvent donc indiquer quelle est la position relative de Baudelaire lui-même. Il s'agit en fait de la place qu'il veut occuper ou même, le cas échéant, créer. À cet égard, on comprend bien pourquoi Baudelaire écrit à sa mère qu'il doute qu'elle puisse saisir la portée de ces articles, car l'intention qui les anime ne peut être en fait saisie que par quelqu'un qui aurait déjà suffisamment, non seulement compris, mais encore réfléchi personnellement là-dessus, à savoir sur la situation spécifique du domaine en question au sein des grands courants culturels et historiques de la société. En revanche, quant aux deux paysages poétiques parisiens donnés dans le dernier numéro de la revue, il n'y a certes rien, semble-t-il, qui pourrait paraître aussi obscur à sa mère. Leurs traits « spécialement parisiens » ne devaient poser aucun problème à Mme Aupick. Bien que celle-ci accompagnât depuis trois ans à l'étranger le Général Aupick, qui y remplissait la fonction d'ambassadeur, elle connaissait bien sûr aussi bien que le poète la ville décrite dans ces poèmes, pour autant qu'il ne s'y agit que de la vie parisienne dans ses aspects les plus généraux à l'époque. En outre, on ne voit pas trop comment de tels paysages poétiques auraient pu être composées « pour » et « sur » les mêmes milieux que lesdits articles.

Donc, c'est ainsi qu'on peut comprendre pourquoi un exégète comme Antoine Adam soustrait ces poèmes de la portée du commentaire de Baudelaire dans sa lettre citée[5]. Mais est-ce là la seule conclusion possible, ou même la plus convaincante ? On devine mal la raison du doute du poète sur les capacités de sa mère à comprendre des idées et des images immédiatement représentables dans « Les Deux Crépuscules ». Par contre, si l'on suppose qu'il

[4] Antoine Adam (éd.), *op. cit.,* p. 388.
[5] *Ibid.*

s'agit du motif derrière leur publication dans ladite revue à ce moment précis, pour ne pas dire nécessairement, donc, du motif qui se trouve derrière leur première composition, alors la même considération critique sur le milieu littéraire parisien que celle qu'on trouve dans ces deux articles de la *Semaine théâtrale* ne pourrait-elle valoir aussi bien pour ces poèmes ? Parce qu'à le voir faire suivre ainsi, dans la même revue (du 1er février 1852) des œuvres de lui, à si peu de temps d'intervalle (dix jours d'écart seulement), de ses précédentes attaques littéraires lancées d'un ton si audacieux, on conçoit mal que Baudelaire n'ait pas considéré la question de la cohérence et de l'articulation entre ses critiques et ses pratiques littéraires. Et nous ne sommes pas du tout la seule à conjecturer ainsi. Alain Vaillant, dans *Baudelaire journaliste. Articles et chroniques,* présente cette publication de février dans la *Semaine théâtrale* de ces poèmes comme « la mise en application des deux articles précédents »[6]. Après toutes les considérations faites au sujet de leur obscure composition, il semble très peu probable que ce soit des articles critiques que les poèmes étaient issus directement ; mais à notre avis, il se peut fort bien que ces vers aient contribué, eux aussi, à faire mieux cerner à Baudelaire ces principes de la littérature qu'il s'était formé peu à peu et sur lesquels il aurait voulu insister dans les deux articles, en leur ajoutant comme une sorte de troisième élément critique, mais donné comme un exemple appliqué des conclusions communes aux deux articles, sous forme de poésie.

La *Semaine théâtrale,* qui ne vécut que du 6 novembre 1851 au 1er février 1852, nous rapporte précisément ce temps où, d'après Eugène Crépet, « [d]étaché de la politique par le coup d'État, Baudelaire retourna d'abord au journalisme, mais en se bornant à la littérature »[7]. C'était aussi le temps où « le nouveau régime confinait d'ailleurs tous les écrivains d'un esprit et d'un caractère indépendants »[8]. Comme l'heure n'était qu'au commencement de « ces années où les grandes revues se fer[maient] aux jeunes écrivains, aux poètes nouveaux »[9], ces jeunes littérateurs, dans cette situation délicate, avaient été obligés de créer leur propre organe pour faire imprimer plus librement leurs œuvres et leurs pensées. La *Semaine théâtrale* fut donc l'une de ces tentatives, que suivit le projet du *Hibou philosophe,* ce journal mort-né pour lequel on ne dispose aujourd'hui que de quelques notes préparatoires retrouvées dans la correspondance de Baudelaire. Dirigée par ceux entre lesquels il circulait, rassemblés en un clan, dont le membre Baudelaire, la *Semaine,* neuf numéros au total, fut pour ainsi dire « emportée dans la

[6] *Op. cit.*, p. 90.
[7] E.-J. Crépet, *op. cit.,* p. 89.
[8] *Ibid.*
[9] Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire, op. cit.,* p. 289.

tombe »[10] par ses peu nombreux collaborateurs. Quatre de ces collaborateurs de la *Semaine*, soit Baudelaire, Charles Monselet, Armand Bascher et Champfleury, puis un nouveau membre s'y adjoignant qui s'appelait André Thomas, projetèrent ensuite à eux cinq de fonder *Le Hibou philosophe*. C'est donc en examinant les notes concernant cet organe successeur, notes rédigées par Baudelaire et adressées à Champfleury, qu'on peut se faire une idée des intérêts communs à ces jeunes écrivains, ainsi que de la teneur de leurs principaux arguments.

Le contenu du journal allait se centrer proprement sur la littérature, mais en traitant aussi les faits artistiques : éreintages comme éloges y seraient pratiqués, traductions, nouvelles, comptes rendus seraient proposés. Mais surtout, tout était commandé par ce principe : « Eviter toutes tendances, allusions visiblement *socialistiques,* et visiblement *courtisanesques.* »[11] Finalement, la préoccupation prédominante de tous les articles qui devaient y être imprimés, en tous cas telle que Baudelaire la souhaitait, nous semble bien s'exprimer dans la proposition ci-dessous :

> Faire les articles sur q[uel]ques auteurs anciens, ceux qui, ayant devancé leur siècle, peuvent donner des leçons pour la régénération de la littérature actuelle, ex. : *Mercier, Bernardin de Saint-Pierre,* etc…. [12]

Ainsi, remettre la littérature contemporaine sur les voies de sa régénération, c'était bien en cela que résidait le but de l'organe. Et, par rapport à cet objectif, il y avait une tâche particulière à remplir, tâche qui est signalée à quelques lignes d'intervalle :

> Faire à NOUS CINQ un grand article (la Vente aux enchères des vieux mots), de l'École pompeuse classique, de l'École classique galante, de l'École romantique naissante, de l'École satanique, de l'École lame de Tolède, de l'École olympienne (V. Hugo), de l'École plastique (T. Gautier), de l'École païenne (Banville), de l'École poitrinaire, de l'École du bon sens, de l'École mélancolico-farceuse (Alf[red] de Musset)[13].

Il fallait faire un grand article collectif sur toutes ces diverses « écoles » littéraires. Par leur classement et par leurs dénominations mêmes, on devine des jugements personnels, parfois

[10] E.-J. Crépet, *op. cit.,* p. 90.
[11] *OC* II, p. 51.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.* « NOUS CINQ », souligné dans le texte.

assez inventifs, dans les mots employés ou créés par Baudelaire, et il semble en outre qu'il avait déjà reçu, plus ou moins, le consentement du destinataire et des trois autres personnes concernées. Parmi ces onze écoles, Baudelaire avait déjà écrit sur deux, la païenne et celle du bon sens. Contre cette dernière, Champfleury avait mené lui aussi, dans la même *Semaine,* une attaque intitulée « Premier pétard attaché à la perruque de l'École du "Bon Sens" »[14].

Quant à cette désignation d'« école du bon sens », son invention avait été revendiquée par Baudelaire[15]. Elle fut bientôt adoptée, d'abord par ses amis, ensuite par d'autres. Autrement, cette cible pouvait aussi être appelée « l'école *vertueuse* », comme dans la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834). Cette école était sans doute celle que Baudelaire, et beaucoup d'autres avec lui, considéraient comme l'ennemi à attaquer au premier chef, avec le plus d'urgence, car elle menaçait la liberté de l'art en général, et l'autonomie de toute création artistique en particulier. Pour cette raison, elle était aussi la plus facilement attaquable par la critique réunie de toutes les écoles.

Il s'agissait en effet là de la tendance polémique pour une moralisation de la vie du public français, tendance qui s'infiltrait notamment dans le domaine théâtral, depuis déjà la monarchie de Juillet, ou depuis la défaite des *Burgraves* contre *Lucrèce,* en 1843. C'est sans doute l'arrêté du 12 octobre 1851 issu du ministre de l'Intérieur Léon Faucher qui donna immédiatement à Baudelaire le désir de rédiger l'article « Les Drames et les Romans honnêtes ». Vers la fin de cet article, Baudelaire mentionne le nom du ministre, puis désigne « son décret satanique »[16]. C'est que par cette mesure du gouvernement de la Deuxième République, prise à la veille du coup d'État, on décidait d'accorder des primes de 5,000 francs et de 8,000 francs chaque année à l'auteur d'une pièce théâtrale satisfaisant « à toutes les conditions désirables à un but moral et d'une exécution brillante », ou bien « de nature à servir à l'enseignement des classes laborieuses pour la propagation d'idées saines et le spectacle de bons exemples »[17]. S'ajoutant à un déjà ancien prix de vertu, le prix Montyon, fondé par le baron de Montyon en

[14] E.-J. Crépet, *op. cit.,* p. 89-90, n. 1. Selon la « Bibliographie mise à jour de l'œuvre de Champfleury », établie par Michela Lo Feudo (dans *Bérose — Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, consultée sur http://www.berose.fr/?Bibliographie-mise-a-jour-de-l-oeuvre-de-Champfleury), cet article parut dans la *Semaine théâtrale* du 13 novembre 1851.

[15] « En passant, voici l'histoire du mot. Je causais avec Saint-Alme d'un ouvrage de ce genre, et je dis : faut-il être bête pour croire qu'on fait une comédie avec du bon sens ! Saint-Alme se tordit de joie. Il trouva ma folie si grande qu'il fit de notre conversation une nouvelle à la main. Par Viard, Champfleury, etc., qui adoptèrent le mot, le mot est resté. » (*OC* II, p. 98.)

[16] *OC* II, p. 43.

[17] Jean-Claude Yon, « La commission des primes aux ouvrages dramatiques (1851-1856) : un échec instructif », communication au colloque « L'art officiel dans la France musicale du XIXe siècle » organisé par l'Opéra-Comique les 8 et 9 avril 2010, consultée sur *Bru Zane Mediabase Ressources numériques autour de la musique romantique française* (http://bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles), p. 4.

1782 et décerné depuis par l'Académie française, que Baudelaire mentionne aussi[18], cette décision constitue le « pendant *positif* » de la censure pour soutenir la réaction bourgeoise, dans l'intention explicite de faire de l'art et de la littérature un moyen de propagande. Ce passage conclut le texte de Baudelaire :

> De quoi diable se mêle M. le ministre ? Veut-il créer l'hypocrisie pour avoir le plaisir de la récompenser ? Maintenant le boulevard va devenir un prêche perpétuel. Quand un auteur aura quelques termes de loyer à payer, il fera une pièce honnête ; s'il a beaucoup de dettes, une pièce angélique. Belle institution [19]!

Une telle intention, une telle idée de l'art et de la littérature était d'ailleurs largement contestée et critiquée par les écrivains du temps, outre Baudelaire et ses collaborateurs. Comme on peut le voir déjà dans la préface à *Mademoiselle de Maupin,* au moins ceux qui prenaient leur *art* au sérieux se moquaient fort depuis longtemps de l'absurdité d'une « école exclusivement morale », comme d'un « art utile ». En fait, depuis la chute de la première génération du romantisme, la tendance semblait dans un changement d'attitude à l'égard de la question de l'art, et la doctrine de « l'art pour l'art » était de plus en plus répandue. Ainsi, en moins de dix ans selon Charles Asselineau, dans la préface à son recueil de nouvelles *La Double Vie* (1858), cette école était déjà tombée, et cela toute seule ; la raison n'en pouvait être plus évidente, ni mieux formulée :

> L'école du Bon Sens qui certes ni par ses œuvres, ni par sa durée n'a acquis une grande importance littéraire, a du moins cette valeur comme fait démonstratif qu'on aura vu une littérature périr, pour s'être inquiétée d'être vertueuse avant que de s'occuper d'être une littérature. […] Dès lors, ni les encouragements ministériels, ni les prix de vertu, ni cet engouement qui sert les réactions, rien ne pouvait la sauver ; elle est tombée. Elle est tombée, parce qu'au lieu de prouver sa vertu en faisant *bien,* elle a cru qu'en faisant *le bien*, elle prouverait son génie. Faire le bien est du domaine de la morale ; bien faire est la mission de l'artiste [20].

[18] « Qui empêche deux coquins de s'associer pour gagner le prix Montyon ? L'un simulera la misère, l'autre la charité. » (*OC* II, p. 43.)
[19] *Ibid.*
[20] Charles Asselineau, *La Double vie. Nouvelles par Charles Asselineau,* Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858, p. XXI-XXII.

Cela nous fait penser que le véritable objectif stratégique de Baudelaire dans « Les Drames et les Romans honnêtes » n'était plus de faire tomber cette école, qui y est visée directement. Il s'agirait plutôt d'ouvrir le feu, en profitant de la circonstance dudit décret, mais en visant de suite d'autres écoles, plus ardues à attaquer, mais qui méritaient mieux la peine de le tenter. En effet, au long de l'article en question, Baudelaire ne concentre pas le tir sur la seule école bourgeoise. Il met en parallèle « l'école socialiste », et aussi déjà l'école païenne (« une cohue de poètes abrutis par la volupté païenne »). Et bientôt un second article lui succédera, intitulé « L'École païenne ».

La grande énigme de cet article contre les « païens » demeurera toujours dans cette question : *qui* y est ciblé, exactement ? Malgré l'indication nette du nom de Théodore de Banville dans le passage cité plus haut du projet du *Hibou philosophe*, ce que suggère le texte de cet article reste assez diffus. Ici, c'est tout le contraire de la critique précédente, où Baudelaire n'hésitait pas une seconde à prononcer à découvert le nom de tel ou tel auteur ou de telle œuvre, ainsi Émile Augier, *Kean ou Désordre et Génie* (Dumas père)*, Jérôme Paturot* (Louis Reybaud), Berquin. Tandis que jamais un auteur ou une œuvre précise n'est mentionnée dans « L'École païenne »[21]. En revanche, l'article est riche d'anecdotes. Il commence par l'histoire d'un banquet commémoratif et se termine par l'histoire d'un artiste qui s'était vu refiler de la fausse monnaie, en passant par celle de l'artiste que le critique avait rencontré, sans doute en un temps d'émeute dans la rue. Cependant, Baudelaire a l'air d'avoir des textes bien concrets en tête pour aborder sa critique de ces « folies », dans une perspective « purement littéraire » : « Pastiche ! pastiche ! »

Là, on n'aurait pas tort d'avoir le sentiment qu'il a vraiment existé une telle « école », ou du moins qu'on puisse bien parler de celle-ci, tout comme on le fait de l'« école du bon sens ». Certes, ici comme là, l'emploi du mot *école* est péjoratif, car narquois ; il est évident que dans aucun des deux cas le mot n'est à entendre *stricto sensu,* et il n'y a pas eu d'écrivains qui se soient volontairement regroupés sous un programme ou une théorie et une pratique officiellement déclarés comme tels. Il est pourtant intéressant pour nous de percevoir comment l'utilisation du mot se nuance dans chacun des deux articles successifs, en fonction de la matière. Ainsi, pour « Les Drames et les Romans honnêtes », on voit bien que Baudelaire a évité délibérément de donner pour titre à l'article son nom d'« école du bon sens » ou d'« école vertueuse », tandis que tout au long du texte il reprendra sans cesse l'expression pour

[21] Certes, Baudelaire y mentionne le nom de Henri Heine, mais l'attaque vise plutôt ceux qui auraient « trop lu et mal lu Henri Heine », donc la génération postérieure à Heine.

tourmenter ses victimes. Pour « L'École païenne », c'est tout le contraire, le mot ne fait son apparition qu'une seule fois, et c'est dans ce titre. On dirait que, dans le premier cas cette dénomination d'*école* est déjà assez établie dans le milieu, alors que dans le second cas il s'agit d'un travail de marquage, au fer rouge mais à répéter, par ce péjoratif ridiculisant l'adversaire.

Or, dans sa préface à *La Double Vie* qu'on vient de citer ci-dessus, dont le texte avait été relu et corrigé à l'état d'épreuve par Baudelaire, Asselineau affirme qu'il n'y a plus d'écoles littéraires pour sa génération, et il le regrette d'ailleurs :

> Que nous ne savons ni où nous allons, ni d'où nous venons ; que nous ne procédons de personne ni d'aucun principe ; qu'il n'y a plus d'unité ni dans les volontés, ni dans les idées. Cela est vrai : les écoles aujourd'hui s'appellent la Revue jaune, la Revue rose, la Revue verte et la Revue saumon[22].

Il est lamentable, selon lui, de voir qu'« à peine trouverait-on aujourd'hui deux écrivains assez d'accord sur un seul point pour signer une déclaration commune. »[23]

> Dernièrement, […] on m'a fait l'honneur de me dire que j'étais d'une coterie. Ah ! plût à Dieu ! Plût à Dieu que l'amour de l'art fût actuellement assez vivace pour créer de ces amitiés vigoureuses qui, du moins, témoignent d'une forte organisation de la vie littéraire. Certes nous avons eu tort de nous tant moquer des *cénacles* et des *drapeaux tenus d'une main ferme.* Les alliances d'esprits prouvent au moins que c'est sur le terrain de l'esprit qu'est la guerre, et qu'avant tout l'esprit est compté pour quelque chose.

« Coterie donc ! ajoute-t-il, coterie soit ! Petite église encore, si l'on veut »[24]. Mais quant à Baudelaire lui-même, il est vrai que ce sont d'abord ses propos de réprobation, voire de répulsion qui sont bien connus à ce sujet : « Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible ; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe. » (Lettre à sa mère, le 5 mars 1866) [25]. Pourtant d'un autre côté, dans un chapitre (XVII) intitulé « Des écoles et des ouvriers » de son *Salon de 1846,* il écrit :

[22] Charles Asselineau, *La Double vie, op. cit.,* p. XI.
[23] *Ibid.,* p. XIII.
[24] *Ibid.,* p. XIV.
[25] *CPl* II, p. 625.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Il y avait des écoles sous Louis XV, il y en avait une sous l'Empire, – une école, c'est-à-dire une foi, c'est-à-dire l'impossibilité du doute. Il y avait des élèves unis par des principes communs, obéissant à la règle d'un chef puissant, et l'aidant dans tous ses travaux[26].

Baudelaire s'y montre nostalgique de l'existence d'écoles, contre « [l]e doute, ou l'absence de foi et de naïveté » qui est « un vice particulier à ce siècle ».

Au long de ses essais critiques, en matière de littérature comme d'art, on constate que Baudelaire n'aime pas trop employer le mot *école* ; seule, écrit Asselineau, « l'école (dite) romantique » reste pour lui une référence, constante, dans le domaine littéraire. Car, seule, elle est digne de ce nom d'école, authentique, et non dans un sens ironique péjoratif, avec un ou des maître(s) qui ont bien « le droit de régner » ; ou encore il y a là, dans une véritable « école », cette « association d'esprits […] qui, sentant chez chacun d'entr'eux une parcelle de la même vérité, se réunissent pour se compléter et pour avoir raison ensemble »[27]. Mais c'est pendant cette période de la *Semaine théâtrale* qu'on observe, donc assez exceptionnellement, que le mot arrive assez fréquemment mais moins rigoureusement sous sa plume. Avant les deux textes de ladite revue et le projet du *Hibou philosophe,* on lit dans la notice sur les *Chants et Chansons* de Pierre Dupont, rédigée par Baudelaire probablement en été 1851, concernant les développements de la poésie dans les temps précédants : « les services qu'a rendus l'école dite romantique » ; « [l]a puérile utopie de l'école de l'*art pour l'art* »[28]. Cette dernière phrase, dans son édition critique Jean-Luc Steinmetz (*Écrits sur la littérature* [2005]) l'a fait suivre de cette remarque : « Cette école, qui n'a jamais vraiment existé, renvoie aux tenants d'une poésie de la forme, prônant la beauté et l'impassibilité. Elle se trouvait des garants dans les écrits de Gautier, de Banville, et de Victor de Laprade. Les futurs Parnassiens allaient, aux alentours de 1865, en valider la doctrine implicite. »[29]

On sait bien que, lorsqu'on fait une critique de la primauté de la morale et du « bon sens » sur l'art et la littérature, les arguments qu'on avance sont nécessairement teintés, plus ou moins, de cet esthétisme de « l'Art pour l'Art ». Ainsi dans « Les Drames et les Romans honnêtes », Baudelaire cite volontiers l'« éclatante » préface de *Mademoiselle de Maupin* ; et plus tard il reprendra de cet article quelques passages pour un autre article « Théophile Gautier », pour

[26] *OC* II, p. 491.
[27] Ces mots sont d'Asselineau, mais sans doute imprégnés d'idées partagées avec son ami.
[28] *OC* II, p. 26. C'est Baudelaire qui souligne.
[29] Baudelaire, *Écrits sur la littérature,* édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2005, p. 92, n. 2.

défendre jusqu'à un certain point l'esthétisme de ce poète, le Dilettantisme (en capitale) que celui-ci a introduit dans le domaine de la littérature. Mais dans « L'École païenne », les hommes de lettres qu'il vise sont accusés, autant que de leur culte pour une antiquité mythique, pour leur goût immodéré de la seule forme, pour leur idolâtrie de la plastique (« Plastique ! plastique ! »). L'influence de Henri Heine « mal lu », unie à un crédo immoral de l'Art pour l'Art est catastrophique. Les « écoles » incriminées en deviennent par conséquent assez nombreuses, puisque nous parvenons à une somme d'au moins trois « écoles » de celles de la liste figurant dans les notes sur *Le Hibou philosophe* : l'« école païenne », l'« école olympique » et l'« école plastique ». Aussi, l'édition de Claude Pichois a-t-elle conclu qu'il s'agit dans cet article de « types » de poètes (auxquels aurait pu appartenir Baudelaire lui-même, comme on peut le deviner dans le titre du recueil *Les Lesbiennes*, par exemple), plutôt que de poètes réels[30].

C'est donc ainsi que Baudelaire se situe : en renvoyant « dos à dos » les deux grandes directions qui s'opposent dans le domaine : celle qui, en déniant le droit à une existence autonome de l'art et de la littérature, veut les inféoder à l'ordre moral, politique ou social, et celle qui, en revendiquant trop peut-être l'autonomie de l'art et de la littérature, s'adonne à un formalisme creux et au vain culte d'une image rose de l'Antiquité mythique. Mais il ne s'agit pas là chez Baudelaire seulement d'un mouvement de rejet purement négatif. Dans une certaine optique, on pourrait discerner aussi qu'un mouvement de progression se trace au travers de ces deux articles. On s'aperçoit tout d'abord qu'il y a entre les deux critiques la transition du domaine des « drames et romans », donc celui mêlé de la prose, vers le domaine concernant en propre la poésie. Mais, plus essentiellement, Baudelaire dans « L'École païenne », après s'être bien moqué de cette « école » créée à la demande du public bourgeois et de quelques institutions officielles, fait une mise au point plus positive sur la question du futur de son art :

> Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide[31].

Il avait écrit un peu plus haut :

[30] *OC* II, p. 1099.
[31] *OC* II, p. 49.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'environner exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition[32].

À cet égard, l'usage satirique caractéristique du mot *école* par Baudelaire à l'époque, en matière de littérature, pourrait bien finalement refléter en lui-même une préoccupation du poète particulièrement intense alors : médiation sur ce qu'est ou pourrait être la littérature nouvelle en cette époque postromantique, préoccupation qui se poursuit sans cesse chez lui, dans une interaction *avec* et *contre* ce qui agite les *milieux* contemporains.

Mais, si l'on s'interrogeait sur Baudelaire lui-même, quant à son rapport personnel avec ce même terme *école* ? S'agissant de cet écrivain, qui s'imposait, dès son entrée dans la carrière, presque obsessionnellement, d'être « original », la question même peut avoir l'air bien impertinent. Toutefois, lorsque Baudelaire propose à quatre autres jeunes écrivains ce projet d'un article collectif sur les « écoles », cela ne suggère-t-il pas au moins une « coterie », où l'on partagerait quelques étincelles de la même vérité, rassemblés non pour imposer un programme ou un système uniforme mais pour indiquer en général, et à plusieurs, une certaine direction qui pourrait être adoptée, en évitant et dénonçant tant d'erreurs contemporaines ? En fait, aux yeux des gens du temps, Baudelaire formait bien une telle constante et solidaire union avec l'un de ces quatre, Champfleury, le destinataire direct de sa note : celle qui s'appelle « réaliste ».

Que la condamnation des *Fleurs du Mal* en 1857 ait été prononcée contre le « réalisme » attribué à Baudelaire est un fait incontestable : elle le fut contre « l'effet funeste des tableaux qu'il présente au lecteur, et qui, […] conduisent nécessairement à l'excitation des sens par un *réalisme grossier* et offensant pour la pudeur »[33]. De surcroît, cette accusation n'avait alors rien d'étonnant, on en avait fait le « pronostic »[34]. Mouvement qui gagnait simultanément la peinture et la littérature (romans), le *Réalisme* avait pour instigateur en littérature Champfleury et pour maître en peinture Gustave Courbet, lequel avait d'ailleurs représenté Baudelaire dans une œuvre notoire, « L'Atelier du peintre », en 1855. C'est avec les deux, et un autre, Charles Toubin, que Baudelaire avait édité *Le Salut publique,* juste après la révolution de 1848. Depuis,

[32] *OC* I, p. 47.

[33] *OC* I, p. 1182. C'est nous qui soulignons.

[34] Selon Champfleury : « À peine levé, le procureur impérial prononçait le mot de *réalisme* et tenait le poète pour un de ses plus ardents sectaires. Baudelaire grimaçait sur son banc, irrité par la réalisation de mon pronostic. » (« Le poète Baudelaire (Extrait inédit des *Mémoires de Champfleury*) », *Figaro,* le 12 août 1866, cité dans André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905),* Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007, p. 33.)

et jusqu'à l'année qui nous intéresse ici, leur relation, surtout avec Champfleury, avait été de la sorte la plus proche et la plus fréquente : « de 12 à 15 heures par jour, de 1848 à 1852 »[35].

Bien entendu, aujourd'hui l'injustice de cette suspicion de *réalisme* portée contre Baudelaire est largement comprise. On n'avait pas attendu pour cela sa réhabilitation de 1949 ; déjà, vingt ans seulement après sa mort, on était largement d'accord sur l'originalité de ce poète, qui le libérait de toute « compromission » avec une « école » quelconque. De son vivant, cette incorporation avait été faite évidemment *malgré* le poète lui-même. Selon Baudelaire, c'est bien fautivement qu'on lui avait « fait l'honneur » — ainsi ironisait-il vers 1855 déjà, dans un texte visant le réalisme de Champfleury, « Puisque réalisme il y a »[36], — d'être l'un des adeptes, ou même le « chef » de ladite école[37].

Outre ce démenti formel de Baudelaire quant à *son* réalisme, celui-ci a insisté souvent sur le manque de définition rigoureuse de ce mot de « réalisme », dans le projet d'article « Puisque réalisme il y a » et aussi dans divers autres textes critiques : c'était, écrivait-il, l'« un de ces mots à l'influence magique, et dont le sens peut n'être pas bien déterminé » ; un « mot vague et élastique » ; un « mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé »[38]. André Guyaux l'a bien souligné dans *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du Mal *(1855-1905)*[39] en parlant d'« un certain attentisme sémantique » chez Baudelaire. Le critique y suggère que Baudelaire entendait plutôt le mot dans le sens de la doctrine platonicienne, donc du spiritualisme, investissant lui le mot *réalité* de la notion des Idées. Mais il y a surtout, dans ce prétendu « réalisme » baudelairien, une manière d'aborder le dégoûtant, un « brutalisme » qui, bien au-delà d'une simple représentation descriptive du réel, « contraint le lecteur à voir ce qu'il ne veut pas voir ». C'est donc là qu'on doit trouver « la transgression du réalisme baudelairien », un dépassement qui est une dénonciation.

Or, si c'est de ce réalisme *cruel et grossier,* à bien distinguer du réalisme de Champfleury, qu'on accuse les pièces condamnées, et d'autres poèmes de Baudelaire comme « Une charogne », on peut dire qu'il y a encore un autre « réalisme », selon la terminologie baudelairienne, moins condamné par lui : celui qui est selon lui grossier d'une autre façon et que l'on peut avec plus de justice associer à Champfleury et à Courbet, et qu'on nommera

[35] Selon Champfleury (E.-J. Crépet, *op. cit.,* p. 90, n. 1.).
[36] *OC* II, p. 58.
[37] Jules Lermina, « Notes au crayon, Charles Baudelaire », *Le Soleil,* 3 septembre 1867, cité dans Yoshio Abé, « Baudelaire et la peinture réaliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* nº 18, 1966, p. 210.
[38] « Puisque réalisme il y a » ; « Madame Bovary » ; « Salon de 1859 ». (*OC* II, p. 57, 80, 627.)
[39] André Guyaux, *op. cit.*, p. 31-44.

réalisme *prosaïque*. On voit donc combien l'étendue sémantique couverte par ce malheureux terme de « réalisme » est vaste autant que floue, au point qu'il faut y opérer des subdivisions ; Mais si l'idéologie et les pratiques concrètes qui peuvent être qualifiées de « réalisme » sont diverses, finalement, il faut aussi reconnaître que les aspects que prend le « réalisme baudelairien » lui-même sont plutôt divers et complexes.

Baudelaire avait découvert son flanc aux accusations de *réalisme*, de diverses manières. Mais il l'avait fait d'abord, comme on en a déjà donné un aperçu plus haut, du simple fait des relations amicales voire intimes qu'il entretenait avec des personnages principaux de ladite école. Or, en un sens, on n'avait pas vraiment tort de considérer ce réel bon temps de voisinage entre Baudelaire, qui croyait du reste toujours que, selon sa compréhension du terme, « [t]out bon poète fut toujours *réaliste* »[40], et ces soi-disant réalistes auxquels Baudelaire faisait maintenant le reproche de ce que nous pourrions appeler vulgarisme[41], c'est-à-dire qu'on n'avait pas tort de voir un lien entre ces différents réalismes. Un bon bout de temps, pourrait-on dire, passera avant le moment où Champfleury pourra commencer à hisser un drapeau sous ce nom en capitales de « réalisme ».

La question est complexe. On a ainsi les études de Yoshio Abé, qui montre bien que Baudelaire, après avoir été « plus réaliste » que Courbet et Champfleury dans ses poèmes du début des années 1840 — Yoshio Abé en cite pour exemples : « L'Âme du vin », « Le Vin des Chiffonniers », « Le Crépuscule du matin » —, a ensuite guidé ses deux amis dans la voie de ce réalisme au cours des années suivantes de leur amitié, jusqu'à ce qu'enfin, à l'occasion du salon 1850-1851, « Un enterrement à Ornans » dû à l'un d'eux, et défendu par l'autre, fasse éclater la bataille réaliste[42]. Champfleury a alors donné un texte qui, selon Yoshio Abé, « éclaire la filiation » de Baudelaire à Courbet (et aussi à Champfleury lui-même) :

> « Le peintre ornanais a compris entièrement des idées d'un livre rare et curieux (*Le Salon de 1846,* par M. Baudelaire) où se trouvent encore ces lignes vraies : « que le peuple des coloristes ne se révolte pas trop ; car, pour être plus difficile, la tâche n'en est que plus glorieuse. Les

[40] « Puisque réalisme il y a », *OC* I, p. 58.

[41] « M. Gustave Flaubert. Madame Bovary – La Tentation de saint Antoine », *OC* II, p. 80.

[42] Yoshio Abé, « Baudelaire et la peinture réaliste » Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1966, nº 18, p. 205-214 ; « "Un Enterrement à Ornans" et l'*habit noir* baudelairien — Sur les rapports de Baudelaire et de Coubet — », *Études de Langue et Littérature Françaises. Bulletin de la Société de Langue et de Littérature Françaises au Japon*, nº 1, Tokyo, Hakusuisha, 1962, p. 29-41.

> grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris. »[43]

Quant à Baudelaire lui-même, on le voyait encore en 1853 vouloir ainsi présenter Champfleury aux futurs lecteurs anglais des *Aventures de Mademoiselle Mariette* : « Un des principaux adeptes de l'école dite *Réaliste*, qui prétend substituer l'étude de la nature et l'étude de soi-même à la folie *classique* et à la folie *romantique*. »[44] Concernant une prétention ainsi définie, Yohio Abé considère que « très certainement » Baudelaire lui-même, à ce moment précis, ne pouvait se penser comme étranger à elle[45]. Quant à nous, il nous semble du moins que cette ambition de substituer à la « folie » de l'époque une idée plus positive se trouve bien dans le droit fil de ses articles de l'époque, de la notice sur l'œuvre de Pierre Dupont et de ceux de la *Semaine théâtrale*. Au reste, même dans la note de « Puisque réalisme il y a », alors qu'il vise exactement la nouvelle école, Baudelaire cherche encore une « excuse » pour Champfleury, dans l'intention qui était la sienne à l'origine :

> D'ailleurs, en somme Champfleury était excusable ; exaspéré par la sottise, le poncif, et le bon sens, il cherchait un signe de ralliement pour les amateurs de la vérité.[46]

Que la réaction de Champfleury contre ces dernières absurdités de l'époque en art et en littérature ait été légitime en soi, certes, convient Baudelaire, mais, finalement, « cela a mal tourné », s'est mal terminé.

Ainsi, selon Yoshio Abé, « Baudelaire pensait que sa propre génération devait se distinguer des précédentes par une prise de position *positiviste* vis-à-vis du monde et de soi-même »[47]. Certes, quant à ce mot de *positiviste,* souligné en italique par le chercheur, il ne va pas sans risque de malentendu. Ici, le mot devrait s'entendre dans son sens assez général, c'est-à-dire par opposition aux mots *classique* et *romantique* donnés dans sa lettre à Champfleury (citée plus haut). Il s'agit d'une orientation commune à l'origine à ces deux amis, en termes de prise de position littéraire. Se dressant contre le classicisme et contre le romantisme antérieurs, et

[43] « Mouvement des arts » dans *L'Ordre* (le 21 septembre 1850), cité dans Yoshio Abé, « Baudelaire et la peinture réaliste », art. cit., p. 206.
[44] *CPl* I, p. 209.
[45] Yoshio Abé, « Baudelaire et la peinture réaliste », art. cit., p. 210.
[46] *OC* II, p. 58.
[47] Yoshio Abé, *loc. cit*.

contre tout ce qu'il considérait comme devenu aberration en matière d'art et littérature, Baudelaire, qui s'oriente vers la modernité, a pendant un moment eu de bonnes relations avec ces partisans du *réalisme*, avant que ce dernier se révèle finalement comme une aberration de plus par sa manière exclusivement positiviste, et qu'il lui faille par conséquent s'en éloigner définitivement. Cette relation entre Baudelaire et la bande de Champfleury, qui va de la fin des années 1840 jusqu'au début des 1850, n'aurait pas duré que de l'effort fait par cette bande pour « accaparer » le poète, pour reprendre le mot de Théophile Gautier[48], mais c'est bien Baudelaire lui-même qui voulait alors tirer parti de certains points de vue qu'ils avaient eu en commun. De surcroît, il avait besoin du soutien de Champfleury pour avancer et oser la hardiesse de ses propres idées. La publication des *Limbes* dans *Le Messager de l'Assemblée* est un exemple de ces avantages réels et pratiques de leur relation.

Partageant alors une certaine perspective « positiviste » sur la réalité du monde et sur les voies de l'art, ils se trouvaient d'accord notamment sur la question du choix du sujet, comme on peut le voir dans les phrases du *Salon de 1846* citées par Champfleury et reproduites plus haut. De plus, peut-être aussi s'accordaient-il sur la question du style jusqu'à un certain degré, puisqu'en art les deux questions sont toujours nécessairement et étroitement liées. Or, les perspectives positivistes de Baudelaire et de Champfleury, qui n'étaient cependant pas dans un rapport d'inclusion mutuelle, trouvaient toutes deux leur origine dans un même modèle antérieur : elles doivent être mises d'abord sous le signe de la paternité de Balzac.

C'est de cet écrivain que Baudelaire rappelle le nom, à la fin de son *Salon de 1846*, sur un ton grave et solennel[49] ; puis il réapparaît justement dans son premier article de la *Semaine théâtrale,* contre les bien-pensants en littérature : Baudelaire y cite le cas de Balzac tout un paragraphe durant, et il termine l'article par l'annonce d'un ouvrage sur Balzac et Diderot, qu'il n'aura jamais donné[50]. Une note dans l'édition de la Pléiade évoque le début des années 1850, où Baudelaire partageait tant avec Champfleury une même passion pour l'écrivain qui venait de disparaître que cette passion avait failli, par un certain arrivisme de la part de Baudelaire, le brouiller avec son ami[51]. En 1848, dans son compte rendu inséré dans *Le Corsaire-Satan,* d'un volume de contes de Champfleury, Baudelaire note la convenance et la justesse de la dédicace

[48] On lit : « Un instant, l'école réaliste a cru pouvoir accaparer Baudelaire » (*Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, I, « Les Fleurs du Mal », édition définitive, augmentée d'un grand nombre de poëmes nouveaux, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 52).

[49] « […] — et vous, ô Honoré de Balzac, vous le plus héroïque, le plus singulier, le plus romantique et le plus poétique parmi tous les personnages que vous avez tirés de votre sein ! » (*OC* II, p. 496.)

[50] *OC* II, p. 41-42.

[51] *OC* II, p. 1098.

de l'auteur[52], c'est-à-dire qu'il était justifié d'avoir mis ses œuvres, si « sensées », si « simples » et si « naturelles », sous l'« auguste patronage » de Balzac ; celui-ci y est considéré surtout comme un « observateur » et un « naturaliste » [53]. Certes, à l'égard de ces qualificatifs, et surtout de celui d'« observateur », il exercera plus tard son « droit de se contredire ». En 1859, en effet, dans un article inséré dans *L'Artiste* (sur « Théophile Gautier »), on le voit écrire : « J'ai mainte fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur » ; alors que Balzac doit recevoir bien plutôt le rang de « visionnaire passionné » du vrai monde parisien[54]. Peut-être Baudelaire a-t-il eu le vif besoin alors de distinguer l'art balzacien du servile « observatisme », pour ainsi dire, des réalistes.

C'est donc finalement parce qu'il mérite ce dernier titre de *visionnaire*, qu'aux yeux de Baudelaire, Balzac doit être opposé à Gautier, cet habitant d'un monde « plus éthéré »[55]. Malgré la dédicace des *Fleurs du Mal,* qu'il offre à Gautier, Baudelaire se met sous le patronage de Balzac, ce grand écrivain du genre populaire, du roman de mœurs, et il s'éloigne donc du monde de Gautier en se plongeant dans sa vision parisienne, ce qui pourrait encourager un certain réalisme. De sorte que cette veine réaliste joue en effet un grand rôle dans le fait que ses *Fleurs* dépassent finalement, selon les termes de Baudelaire, cette même année que l'article sur Gautier (publié en 1859), « les limites assignées à la Poésie ». On sait que cela constitue une part de ce qu'on appelle aujourd'hui le *prosaïsme* de Baudelaire, l'autre part étant l'*urbanisme* de Baudelaire. Enfin, il conviendrait ici de noter que ce sont ces deux aspects que les deux poèmes de « Crépuscule(s) » mettent avant tout en valeur : reconnaître, au point de vouloir l'exprimer directement, le réel quotidien qu'est la grande ville, ici Paris, sujet moderne et en tout cas dangereusement prosaïque pour la poésie ; puis expérimenter aussi un prosaïsme formel en vers qui en est le corrélatif.

C'est à partir du point de vue d'un tel « réalisme » qu'il nous paraît pertinent d'appréhender la logique de cette insertion des « Deux Crépuscules » dans la *Semaine théâtrale* comme étant un écho à ses deux articles précédents. Pour nous résumer, nous dirons que Baudelaire, dans cette correspondance intime avec sa mère, n'a peut-être pas pris suffisamment le soin de rendre ses propos plus clairs ; mais cette expression de *spécialement parisiens* s'applique bien aussi aux deux textes poétiques qui y étaient attachés, et ce en au moins deux sens : ils sont d'abord *parisiens* dans leur sujet — la réalité parisienne qu'il veut, en tant qu'auteur, saisir ; et ils sont

[52] « À M. Honoré de Balzac », dans Champfleury, *Feu miette. Fantaisies d'été*, Martinon, 1847, p. 5-10.
[53] *OC* II, p. 22.
[54] *OC* II, p. 120.
[55] *OC* II, p. 121.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

ensuite parisiens dans l'optique de critique littéraire qu'ils suggèrent, s'ils étaient comme la mise en œuvre de cette critique des courants parisiens faite dans les deux articles. En un mot, ce mot de *parisien* peut ici être remplacé par celui de *réaliste* (donnant donc « spécialement réaliste »), dans la mesure où ce mot « vague et élastique » peut ici s'entendre un peu spécialement grâce au cadre contextuel qui vient de lui être tracé. En outre, cette caractérisation s'appliquerait aussi bien à leur deuxième publication, en 1855, dans le recueil *Hommage à C. F. Denecourt,* accompagnée de la lettre « antinaturaliste » du poète. En ce cas, c'est cet « anti-naturalisme » qui éclaire le sens de « réalisme-urbanisme », et réciproquement.

3.2.2. De l'esthétique moderne à l'éthique de la vie humaine

Il va de soi que le texte du dernier chapitre du *Salon de 1846,* « De l'héroïsme de la vie moderne » [56], texte que, comme nous l'avons vu, Champfleury utilise pour soutenir le réalisme de Courbet (et aussi le sien) comme s'il s'agissait d'un texte précurseur de ce mouvement, n'est pas moins important pour Baudelaire eu égard à ce qu'on peut bien appeler son « réalisme » à lui. L'apologie de l'« habit noir » que, à en croire Champfleury, « Un enterrement à Ornans » semble illustrer, ou plus généralement, l'apologie de la mode moderne, fait partie d'un appel général lancé aux artistes pour une étude sur la représentation de la vie moderne : « rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne ». C'est cette formule précise qui constitue en elle-même la thèse principale de Baudelaire dans ce texte.

De fait, Baudelaire avait déjà exprimé la même thèse il y a un an, lors de son premier *Salon*. En 1845, en présentant pour la première fois l'idée en question, il formule cette devise, qui deviendra le titre même du dernier chapitre de son *Salon* d'un an plus tard, à savoir qu'il réclame pour la première fois cet « héroïsme *de la vie moderne* », en soulignant lui-même en italiques, ce qui a pour effet d'attirer naturellement toute l'attention sur cet adjectif, ce fameux terme ambigu de *moderne*. Pour expliquer donc ce qui est impliqué par cette devise, équivoque, il ajoute aussitôt :

[56] *OC* II, p. 493-496.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Celui-là sera le *peintre,* le vrai peintre, qui saura arracher à la vie *actuelle* son côté épique [c'est nous qui soulignons « actuelle »], et nous faire voir et comprendre […] combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies[57].

Là, il utilise en contraste les adjectifs *épique* et *actuelle,* et l'« épique actuel » sonne un peu à première vue comme un oxymore. Mais le sens d'*actuel* est beaucoup moins ambigu, ou bien, beaucoup plus clair que celui de cet adjectif de *moderne* ; d'autant plus qu'il est restrictif. D'un point de vue pratique, ce que Baudelaire signifie par une vie ainsi entendue ne change pas de 1845 à 1846. Dans le *Salon de 1846,* les artistes sont invités à chercher leur sujet nettement dans « le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, — criminels et filles entretenues, — »[58], et plus précisément, il s'agit du spectacle de ces actualités que toutes les gazettes et revues contemporaines, telles « la *Gazette des tribunaux* et le *Moniteur* », livraient quotidiennement à leurs lecteurs. En d'autres termes, ce qu'on pouvait trouver dans ces images, que les journaux déployaient déjà chaque jour devant les yeux de tout un chacun, et ne faisant par là que la « prouver », sur un ton de simple journalisme, illustrait l'existence d'un certain héroïsme en cette vie contemporaine. C'était aux artistes de les transfigurer, par leur art, en art.

Cependant, il faut bien voir qu'au travers de la modification par formulation spécifique, faisant passer de l'expression d'un constat à celle d'une thèse militante, en passant du terme d'*actuel* à celui de *moderne,* il y avait un renforcement du concept et du rôle de l'Histoire et de sa valeur. Voici ce qu'on lit dans « Le Peintre de la vie moderne », passage célèbre :

> Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent[59].

Il nous semble important de noter que le spectacle du présent est promu donc plutôt au nom de sa « valeur historique », et non à titre de *réalité* ou chose *réelle* — quelle que soit la conception de ce terme de réel, idéaliste, réaliste, positiviste, etc. —. Baudelaire est donc bien conscient

[57] *OC* II, p. 407.
[58] *OC* II, p. 495.
[59] *OC* II, p. 684.

qu'on a beau avancer la « qualité essentielle de présent » dans la « représentation du présent », on n'en peut nullement pour autant en absolutiser le présent par rapport au passé en matière de représentation artistique. C'est dire qu'il a compris l'une des deux « apories de la modernité » que Gérald Froidevaux a distinguées dans son *Baudelaire : représentation et modernité* : que « les modernes d'aujourd'hui sont les anciens de demain » et que « [l]'exigence de modernité affirme la valeur de la vie, de la création, du mouvement, contre le poids mort de l'Histoire »[60].

On lit aussi, dans le chapitre intitulé « La modernité » :

> [Constantin Guys] cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité ;* car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit […] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire[61].

Tout comme pendant son siècle la perspective historique s'était imposée partout dans le champ du savoir et de la culture, la conscience esthétique de Baudelaire s'est développée dans cette conscience historique avec une perception des deux côtés de la Beauté, comme on le lit encore dans une célèbre formule à quelques lignes d'intervalle : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

Il présente cela comme « une théorie rationnelle et historique du beau »[62]. En fait, il l'avait écrit dès 1846 :

> Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Sa conception du beau, en ce qu'elle admet deux composants (dont l'articulation et la coïncidence en un même objet est problématique quoique logique) pour expliquer la pérennité

[60] Gérald Froidevaux, *Baudelaire : représentation et modernité,* José Corti, 1989, p. 110. Relevant la coexistence de deux significations de *Moderne* : « nouveau » et « passager », Gérald Froidevaux souligne que Baudelaire avait pleinement percé les implications des deux.

[61] *OC* II, p. 694.

[62] *OC* II, p. 685.

et l'incarnation historique du beau, est rationnelle. Or la rationalité de cette conception ne dépend pas seulement de son inclusion de ce facteur historique, mais il s'agit plus fondamentalement de l'introduction d'une idéologie relativiste dans l'esthétisme de Baudelaire, quoique partiellement — car c'est sans vouloir, bien entendu, pour autant en exclure la foi en « la beauté universelle »[63].

Écrivant son rapport sur l'Exposition universelle de 1855, excellente occasion de « comparaison des nations et de leurs produits respectifs », Baudelaire se pose avec acuité cette question : « que dirait un Winckelmann moderne […] en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre […] ? »[64] Et juste avant cette question, il présente une petite démonstration de son relativisme étendu en une vision embrassant le monde entier :

> Quoiqu'il y ait dans la nature des plantes plus ou moins saintes, des formes plus ou moins spirituelles, des animaux plus ou moins sacrés, et qu'il soit légitime de conclure, d'après les instigations de l'immense analogie universelle, que certaines nations – vastes animaux dont l'organisme est adéquat à leur milieu, — aient été préparées et éduquées par la Providence pour un but déterminé, but plus ou moins élevé, plus ou moins rapproché du ciel, – je ne veux pas faire ici autre chose qu'affirmer leur *égale* utilité aux yeux de CELUI qui est indéfinissable, et le miraculeux secours qu'elles se prêtent dans l'harmonie de l'univers[65].

Or, si l'on peut percevoir dans ce passage combien cette idéologie demi-relativiste s'y trouve formulée bien curieusement en termes théologiques et mystiques, c'est que cette pensée est une conclusion induite d'interrogations sur l'*idéal* esthétique menées de façon plutôt obstinée par le critique Baudelaire. Pour en revenir à l'année 1846, Baudelaire a bien senti la nécessité de consacrer un chapitre de son *Salon* à ce sujet spécifique, et ce chapitre s'intitule donc « De l'idéal et du modèle ». Il y affirme en termes tranchants que si « l'idéal, cette absurdité » existait vraiment tel quel dans ce monde et était découvert par les hommes, ce serait trop désespérant, voire désastreux pour chacun d'y comparer « son pauvre *moi* »[66].

[63] *OC* II, p. 576.
[64] *Ibid.*
[65] *OC* II, p. 575.
[66] *OC* II, p. 455. C'est Baudelaire qui souligne.

> Quoique le principe universel soit un, la nature ne donne rien d'absolu, ni même de complet ; je ne vois que des individus.

Le principe de la nature est absolu, mais pas la nature qui en découle. Cette ligne, il l'a commentée lui-même ainsi : « Rien d'absolu : — ainsi, l'idéal du compas est la pire des sottises ; — ni de complet : — ainsi il faut tout compléter, et retrouver *chaque idéal* »[67], voilà donc le principe sous lequel se constitue son idéalisme esthétique autant relativiste qu'individualiste.

Bien entendu, ce même principe influe aussi sur certaines instances panthéistes et naturalistes baudelairiennes — ou plutôt panthéistiques, pour employer le terme préféré de Baudelaire — qui sont caractéristiques du Baudelaire de cette époque précise. Dans son compte rendu de *Prométhée délivré* de Louis Ménard, inséré le 3 février 1846 dans *Le Corsaire-Satan,* il regrette justement de son ami qu'il n'ait pas donné un bon développement, su son talent, du « côté panthéistique et naturaliste » de la question [68]. Puis un mois plus tard, tout à la veille de l'ouverture du Salon, dans « Choix de maximes consolantes sur l'amour », publié dans le même *Corsaire-Satan*, il réclame « une vue plus synthétique des choses »[69] : « Dites hardiment, et avec la candeur du vrai philosophe : "Moins scélérat, mon idéal n'eût pas été complet. Je le contemple, et me soumets ; d'une si puissante coquine [l'amante scélérate] la grande Nature seule sait ce qu'elle veut faire. Bonheur et raison suprêmes ! absolu ! *résultante* des contraires ! Ormuz et Arimane, vous êtes le même ! " »[70] David Kelley dit, dans son introduction au *Salon de 1846* de Baudelaire : « C'est en adoptant un point de vue synthétique analogue à celui de la nature, "résultante des contraires", que Baudelaire s'attaque à l'un des grands problèmes esthétiques de la première moitié du XIXe siècle, celui de "l'idéal". »[71] Si l'on veut parler d'une philosophie de la nature chez Baudelaire, l'usage du terme *nature,* dès cette époque, commence cependant déjà à paraître bien équivoque. Comme David Kelley l'écrit par la suite, Baudelaire utilise alors tout au long de son *Salon* ce terme de *nature* comme un critère artistique, et en même temps il se sert à plusieurs reprises du même mot comme antonyme d'*idéal*[72]. Du moins dans la phrase citée plus haut, où le *principe* universel est opposé à la *nature* qui en est issue, les deux termes d'*idéal* et de *nature* ne sont pas dans un rapport antonymique l'un envers l'autre. De même que l'on trouve diverses formes de beauté dans la nature, l'idéal n'est pas seul et

[67] *Ibid.* C'est nous qui soulignons.
[68] *OC* II, p. 11.
[69] *OC* I, p. 550 et sq.
[70] *OC* I, p. 550. C'est Baudelaire qui souligne.
[71] David Kelley, « Introduction » à *Salon de 1846,* Oxford University Press, 1975, p. 17.
[72] *Ibid.*

unique, bien que chaque idéal comme tel — tout comme d'ailleurs tout objet de la nature — doive reposer sur, ou participer de, ce *principe* de l'unité et de l'harmonie : « [t]oute femme étant un morceau de la femme *essentielle* », dit-il à la fin de ses « Maximes consolantes »[73].

Finalement, un rôle important est accordé au « tempérament » de chacun pour tirer de chaque modèle l'idéal. Un tel idéal, s'il est saisi, est nommé « *la beauté tirée du tempérament* » ; c'est là l'expression de Stendhal, à qui Baudelaire n'emprunte d'ailleurs pas moins de trois paragraphes pour conclure le chapitre en question de son *Salon,* les guillemets le protégeant de l'accusation de *plagiat* en signalant la citation[74].

En effet, l'influence de Stendhal sur les deux premiers *Salons* de Baudelaire semble évidente, et semble l'avoir toujours semblé. Et pourtant, Pierre Laforgue, dans son *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme,* affirme qu'il y a nécessité de mieux reconnaître cette dette qu'a Baudelaire, surtout dans cette plaquette de 1846, envers Stendhal, soit le Stendhal de l'*Histoire de la peinture en Italie*[75]. Il est vrai que pour la plupart des biographes et commentateurs de Baudelaire, et notamment les plus éminents comme Claude Pichois et Jean Pommier, le nom de Stendhal soulève le plus souvent la question d'un plagiat[76], tant il n'est pas rare que Baudelaire s'appuie sur Stendhal pour avancer ses idées, en le citant ou bien de mémoire, avec ou sans guillemets. La question se déplace alors souvent sur les arguments qui permettent de parler d'une *redécouverte* des idées de Stendhal par Baudelaire. Mais ces arguments obscurcissent peut-être une optique qui permettrait de sonder mieux une couche où dans les œuvres baudelairiennes gisent certaines thèses d'une flagrante modernité et d'origine stendhalienne. Car l'influence de telle ou telle thèse stendhalienne semble toujours très signifiante chez Baudelaire, et elle va bien au-delà de ses premiers essais critiques ; elles demeurent pour lui parmi les principes de base de son esthétique tout au long du développement de celle-ci, et donc aussi de sa poétique, même dans les écrits les plus tardives. L'une de ces thèses serait sans doute celle de cette « invention moderne » de l'*idéal* esthétique que Stendhal croit découvrir chez Michel-Ange.

La possibilité même du concept de « beau idéal moderne », Baudelaire l'a découverte ou confirmée par l'*Histoire de la peinture en Italie*. L'hypothèse d'une certaine relativité de l'idéal

[73] *OC* I, p. 552. C'est Baudelaire qui souligne.

[74] Il s'agit d'un chapitre entier de l'*Histoire de la peinture en Italie,* intitulé « Comment l'emporter sur Raphaël ? » (*Histoire de la peinture en Italie,* t. II, Paris, Didot, 1817, p. 106-112), *OC* II, p. 457-458.

[75] « Stendhal, Shakespeare, Baudelaire et le rouge idéal » dans Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme,* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 43-52.

[76] Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire,* José Corti, 1945. Voir notamment le chapitre XVIII, « De Stendhal et de trois œuvres d'art ».

esthétique est ainsi devenue une base ferme, et la notion d'idéal chez lui s'est vue délivrée de son absolue intemporalité, telle que soutenue par l'Antiquité ou par les théoriciens néo-classiques du XVIIIe siècle. Selon Pierre Laforgue, la réflexion de Baudelaire sur le modèle et sur l'idéal s'inspire entièrement de l'idée stendhalienne ; bien plus : celle-ci est au cœur du poème « L'Idéal », que le critique considère comme l'exacte mise en œuvre poétique de l'esthétique du *Salon de 1846.* De même, Jean Prévost, auteur de deux essais *sur la création*, création chez Baudelaire et création chez Stendhal, dit que Baudelaire a retenu notamment deux formules de l'esthétique de Stendhal, dont l'une est la définition stendhalienne de l'idéal, laquelle serait du reste, selon Prévost, à l'origine de l'« une des plus importantes découvertes de Baudelaire esthéticien et poète : il y a un idéal de toute chose »[77]. « Et c'est après avoir lu l'*Histoire de la peinture* fragmentaire, écrit Prévost, telle que l'a publiée Stendhal, que Baudelaire déclare : "Michel-Ange …[est] à un certain point de vue l'inventeur de l'idéal chez les modernes." »[78] En fait, ces mots de Baudelaire sont de Stendhal, cités sans guillemets, pour ouvrir le chapitre « De quelques dessinateurs ». Il s'agit du chapitre qui vient juste après « De l'idéal et du modèle », c'est-à-dire que Baudelaire y fait cet emprunt implicite justement après avoir cité déjà longuement ce même auteur. Notons bien qu'après cette citation explicite Baudelaire avait ajouté ce commentaire : « Cela s'imprimait en 1817 ! »[79] Cela veut dire qu'il était clairement conscient de la modernité même de l'idée en question.

L'autre formule esthétique de Stendhal que Prévost relève aussi comme retenue par Baudelaire, se trouve à la fois dans *l'Histoire de la peinture en Italie* et dans *De l'Amour* ; c'est celle qui définit le rapport entre la beauté et le bonheur. Cet emprunt, Baudelaire l'a répété à plusieurs reprises. D'abord pendant l'année 1846, deux fois. Comme dans ses sources, la formule paraît une fois dans un texte de critique d'art et l'autre dans une théorie de l'amour : le *Salon de 1846* et le « Choix de Maximes consolantes sur l'amour ».

Voici ce qui est écrit par Stendhal : « La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur ; les passions sont la manière accidentelle. »[80] Et une autre version, plus brève, plus aphoristique : « La beauté n'est que la *promesse* du bonheur. »[81] Baudelaire emprunte la première version, et y faisant allusion il la paraphrase dans le deuxième chapitre du *Salon,* où se trouve sa fameuse définition originale du romantisme. Il y affirme

[77] Jean Prévost, *op. cit.,* p. 44 et sq.
[78] *Ibid.*, p. 45.
[79] *OC* II, p. 458.
[80] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie, op. cit.*, p. 130, n. 1.
[81] Stendhal, *De l'amour,* Michel Lévy, 1853, p. 34, n. 1.

d'abord que pour lui le romantisme est « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau », et ensuite : « Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur », ce qui est une reprise de l'affirmation stendhalienne mais qui se présente quasiment comme une déduction.

Quant à la deuxième version de la maxime de Stendhal (où « promesse » remplace « recherche »), il l'utilise rigoureusement dans le même contexte que Stendhal, celui de l'« *amor caecus* » (« l'amour aveugle » ou l'amour qui rend aveugle). C'est à propos d'une laideur trouvée chez la femme aimée et qui devient beauté. C'est en fait tout un long commentaire de ce qui n'était qu'une note chez Stendhal : « [Les traces de vérole] seront désormais non seulement un objet de douce sympathie, mais encore de volupté physique, si toutefois vous êtes un de ces esprits sensibles pour qui *la beauté est surtout la promesse du bonheur*. »[82] Ici, la variation que Baudelaire a imposée à la phrase originelle de Stendhal mérite quelques commentaires. Par rapport à celle de Baudelaire, la phrase de Stendhal est de portée plus limitée et de tournure restrictive, et négative. Baudelaire a écrit « est », au lieu de « n'est que » ; et il ajoute « surtout ». La phrase de *De l'amour* est suivie par une glose qui éclaire davantage encore la nature relative du bonheur, donc de la beauté qui en est la promesse seulement : « Le bonheur d'un Grec était différent du bonheur d'un Français de 1822. Voyez les yeux de la Vénus de Médicis et comparez-les aux yeux de la Madeleine de Pordenone […]. »[83] Mais en traduisant la beauté en promesse de bonheur, de plaisir physique vu le contexte, donc en un mot qui désigne un état affectif, de satisfaction, de jouissance, la formule de Stendhal refuse toute valeur absolue à cette vertu esthétique. Corrigeant ou infléchissant celle de Stendhal, la formulation de Baudelaire déclare déjà la beauté comme étant une valeur qui se soumet à une autre, le bonheur, un moyen servant à une autre fin. Seulement, le lien qui rattache la *beauté* au *bonheur* est renforcé très positivement chez Baudelaire.

Autre mention de la formule de Stendhal quelques années plus tard, en août 1851. Cette date la situe entre la notice pour le recueil de Pierre Dupont et l'envoi des « Douze poèmes » à Gautier — et les articles dans la *Semaine théâtrale.* Baudelaire écrit dans un album détenu par une certaine Mme Ledoux :

> À mesure que l'homme avance dans la vie, et qu'il voit les choses de plus haut, ce que le monde est convenu d'appeler la beauté perd bien de son importance, et aussi la volupté, et bien

[82] *OC* I, p. 548. C'est nous qui soulignons.
[83] Stendhal, *De l'amour, op. cit.*, p. 34.

> d'autres balivernes. Aux yeux désabusés et désormais clairvoyants toutes les saisons ont leur valeur, et l'hiver n'est pas la plus mauvaise ni la moins féerique. *Dès lors la beauté ne sera plus que* la promesse du bonheur, c'est Stendhal, je crois, qui a dit cela. La beauté sera la forme qui garantit le plus de bonté, de fidélité au serment, de loyauté dans l'exécution du contrat, de finesse dans l'intelligence des rapports. Quels moyens pouvais-je efficacement employer pour persuader à un jeune étourdi que l'irrésistible sympathie que j'éprouve pour les vieilles femmes, ces êtres qui ont beaucoup souffert par leurs amants, leurs maris, leurs enfants, et aussi par leurs propres fautes, n'est mêlée d'aucun appétit sexuel ?
>
> . . . . . .
>
> Si l'idée de la Vertu et de l'Amour universel n'est pas mêlée à tous nos plaisirs, tous nos plaisirs deviendront tortures et remords[84].

La formule y retrouve sa forme originelle, et est comprise en un sens stendhalien, désabusé. Pourtant, le commentaire lui fait déborder cette fois-ci largement le domaine esthétique en lui donnant une portée morale. On notera les termes qui sont étrangers à une pure théorie esthétique comme : « l'irrésistible sympathie », « la Vertu », « l'Amour universel », « remords ».

L'opposition entre beauté et laideur sans plus, concepts abstraits, trouve ici une concrétisation : il s'agit de l'opposition entre la beauté de la jeunesse et la laideur de la vieillesse, ou, puisqu'on dit d'ordinaire que la beauté physique compte moins chez les hommes, entre la beauté de la jeune fille et la laideur de la vieille femme. La sympathie, la compassion, la charité, la vertu d'amour universel, qui ne sont accompagnées d'aucun désir sexuel, détrônent ce culte de la beauté physique au nom de la beauté morale de la compassion. En effet, Baudelaire reconnaît la difformité de la vieillesse, en parlant de ces « monstres disloqués » qui « furent jadis des femmes », dans « Les Petites Vieilles ». Ce sont donc les mêmes sentiments qui déjà s'expriment en 1851 que dans ce poème qu'il ne composera qu'en 1859. Faudra-t-il rappeler le fait que ce poème est l'un de ces « Fantômes parisiens », qui, avec « Le Cygne », sont considérés comme les éléments les plus importants de la section « Tableaux parisiens », et qui aujourd'hui sont jugés comme les poèmes par excellence de la modernité des *Fleurs du Mal* ? Puis, la même veine thématique est explorée dans *Le Spleen de Paris,* dans « Le Désespoir de la vieille » et dans « Les Veuves ». On a affaire au même sentiment de compassion, et il s'agit

[84] *OC* II, p. 37. C'est nous qui soulignons — dans le texte, « la promesse du bonheur » est en italiques.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

là finalement du milieu spirituel où Baudelaire s'initie à sa nouvelle poétique et dont on voit l'épanouissement depuis les alentours de 1860.

Outre les termes et expressions d'ordre *éthique* dans le passage cité, on perçoit aussi dès la ligne du début des accents mélancoliques et désabusés. Ce sont d'abord ceux d'un homme qui vient d'atteindre la trentaine. En outre, il y a probablement là les traces laissées par l'année 1848. Mais ce texte nous paraît surtout être très représentatif de ce qu'est devenu le dandy pur esthète de 1846, après avoir dans sa vingtaine traversé une époque de révolution et de socialisme fiévreux décevants. La référence à Stendhal est restée constante et solide, mais a mûri.

Par ailleurs, ne peut-on voir dans la phrase conclusive du texte cité (outre une confession) une certaine ressemblance avec la formule sur laquelle se termine « L'École païenne » : « …toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide »[85] ? Dans cet avertissement solennel, qui pourrait être déroutant non seulement pour des lecteurs plus ou moins familiers de l'œuvre baudelairienne en général mais aussi pour des lecteurs qui viennent de lire son précédent article, où toute l'hérésie de l'enseignement a été condamnée, Jean-Luc Steinmetz veut relever « quelque teinture des raisonnements de Poe »[86]. De Poe, dont l'influence sur Baudelaire devenait en effet de plus en plus visible chez lui à l'époque, alors que ses premières traductions allaient bientôt paraître. L'observation de J.-L. Steinmetz ne s'oppose pas à ce que dit dans sa note Claude Pichois sur cette même mise en garde : « [La formule de conclusion] appartient à cette époque où Baudelaire croit ardemment à l'unité mystique du monde »[87], car c'est un éminent métaphysicien illuminé que Baudelaire a d'abord vu et admiré en Edgar Poe. De fait, dans « Les Drames et les Romans honnêtes », Baudelaire parle d'une certaine « croyance », *foi* à « l'unité intégrale », ce qui pourrait bien être une référence à cette mystique.

Mais Baudelaire n'aurait pas formulé cela, sans doute, en des termes purement métaphysiques ou relevant d'un certain mysticisme. Dans ce même article contre l'« école du bon sens », il apprécie la qualité de la réponse de Balzac contre l'attaque de l'un des partisans de ladite école[88]. Certes, avec ce Balzac, Baudelaire n'a pas moins partagé le goût pour la pensée mystique et l'enthousiasme pour la pensée swedenborgienne, mais il souligne en ce

[85] Voir *supra,* p. 208.

[86] Jean-Luc Steinmetz, dans la préface à son édition critique des critiques littéraires de Baudelaire, *Écrits sur la littérature, op. cit.,* p. 15.

[87] *OC* II, p. 1101.

[88] Il s'agit des lettres de Balzac parues dans la *Semaine*, notamment le 11 octobre 1846, qui impressionnèrent vivement Baudelaire ; Il les mentionne encore plus tard dans ses notes pour son avocat lors du procès des *Fleurs du Mal,* en 1857 (voir *OC* I, p. 194).

romancier plutôt simplement « la clarté et la *bonne foi* » (c'est nous qui soulignons) de quelqu'un qui traite une question « à fond », et non un penseur mystique[89]. De même, dans « L'École païenne », il dit savoir que nombreux sont les gens de « de *bonne foi* » qui se sentent d'autant plus navrés par la « comédie dangereuse » du paganisme[90]. Ce n'est donc pas forcément, insiste-t-il, grâce à une certaine foi religieuse ou à une compréhension métaphysique de l'univers, mais tout simplement par la « bonne foi » qu'on pourra aborder la question, d'emblée, comme il faut.

> Y-a-t-il un art pernicieux ? Oui. C'est celui qui dérange *les conditions de la vie*. […] La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale[91].

Une réflexion sincère sur les conditions de la vie suffirait à faire entrevoir cette « unité intégrale ». Une telle pensée vient sous la plume d'un esthète-né, certes, mais très conscient des dangers de l'esthétisme d'un vain « art pour l'art ». Il écrira encore plus tard, dans *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »[92], mais croit lui-même s'être appris dans ses propres expériences de la vie que la Beauté « n'est qu'une promesse » du Bonheur.

Alors qu'il voulait se distinguer nettement de la philosophie cousinienne, à la mode en son temps, qui prêchait l'indissolubilité de la triade Beau-Bien-Vrai, à savoir la doctrine de l'identification absolue et systématique entre ces trois transcendantaux traditionnels[93], ce qui selon lui pouvait entraîner comme effet secondaire la confusion des différents domaines pratiques et des différentes facultés humaines, Baudelaire voulait pouvoir sentir très empiriquement cette « unité intégrale », non pas y croire seulement puis bâtir un système là-dessus. Ainsi « L'École païenne » est un article qui est fort de plusieurs anecdotes, riches d'expérience, vécue. Emprunter une voie exclusivement ou esthétique ou morale, ou bien scientifique ou philosophique, ne peut aboutir à rien de vrai ni de beau ni de bon, mais seulement à l'absurde, parce que cela est contraire aux conditions réelles de la vie humaine en ce monde.

---

[89] *OC* II, p. 41-42.

[90] *OC* II, p. 49. C'est nous qui soulignons.

[91] *OC* II, p. 41. C'est nous qui soulignons.

[92] *OC* I, p. 701.

[93] Il s'agit de son célèbre cours « Du Vrai, du Beau, du Bien », dont la première publication remonte à 1836 (Victor Cousin, *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai du beau du beau et du et du bien*, Paris, Hachette, 1836), avant d'être remaniée et rééditée à plusieurs reprises.

3.2.3. Le « guide philosophique et religieux »

« L'*héroïsme* de la *vie moderne* » : à chacun des deux côtés de la préposition *de,* Baudelaire n'a pas donné moins de poids, moins de sens. Tandis que le réalisme de Champfleury ne prenait au sérieux que le second terme, lui conférant ou même le confondant avec le *réel,* pour Baudelaire, ni la vie moderne ni la modernité ne présentaient immédiatement la réalité telle qu'un poète ou un artiste n'aurait plus qu'à la représenter. Que la perception et la conscience de l'historicité chez Baudelaire soient fidèles complètement au principe de la part du relativisme sur lequel elles se fondent, cela est à souligner. Car c'est bien grâce à ce principe-là qu'il voulait, d'une part pouvoir apprécier autant le monde moderne que l'antique ou le classique, et d'autre part dénier fermement l'idée d'un progrès dans l'histoire. De surcroît, il n'y a pas plus de réalité dans le moderne que dans l'antique, l'un n'est pas plus réel que l'autre. Baudelaire ne veut rien absolutiser de la temporalité dans ce monde naturel ou matériel, et à la fin, c'est plutôt l'*héroïsme* qui doit se charge de tenter ce qui « n'est complètement vrai que dans *un autre monde* »[94]. Il y a un héroïsme qui subsiste dans la vie de l'homme, même en ces temps modernes, et donc ceux-ci ont un côté *épique*, qui fait qu'il est essentiel de s'attacher à la vie telle qu'elle existe actuellement, historiquement et relativement[95]. Même dans ses habits modernes ternes, l'homme peut encore être héroïque, mais il sera « autrement héroïque »[96].

Baudelaire, dans les articles de la *Semaine théâtrale*, contre l'erreur de l'école païenne comme contre celle de l'école vertueuse, prescrit constamment un *guide* de la « philosophie » et de la « religion », pour nous sauver aussi bien de l'esthétisme que du moralisme :

> Puissent la religion et la philosophie venir un jour, comme forcées par le cri d'un désespéré ! (« L'École païenne »)[97]

[94] *OC* II, p. 59.

[95] Le problème de la conception que se fait Baudelaire de cet « héroïsme » sera abordé plus précisément au cours du chapitre suivant (3.3.2.). Pour l'instant, on se contentera de s'en tenir à ce qui dans le *réalisme* s'oppose à cette dimension héroïque, par son utilitarisme, son positivisme, son matérialisme.

[96] *OC* II, p. 495.

[97] *OC* II, p. 48.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Si le lecteur ne porte pas en lui un guide philosophique et religieux qui l'accompagne dans la lecture du livre, tant pis pour lui. (« Les Drames et les Romans honnêtes »)[98]

Si Baudelaire ne veut pas entendre seulement par là le recours à certaines croyance ou doctrines religieuses ou mystiques, ou s'il ne s'agit pas que d'une façon de signifier l'ensemble des enseignements de la raison ou de la morale, au sens le plus général des termes, on peut se demander à quel genre de philosophie ou de religion plus particulières il peut bien faire allusion, par lesquelles il se laisserait guider. Se demander quelle peut bien être la philosophie ou la religion personnelles de Baudelaire, ce serait là une bien trop vaste question, bien entendu, et dont l'effort pour trouver une réponse précise et nette pourrait bien être d'autant plus vain qu'il s'agit de quelqu'un qui dit ouvertement de lui-même qu'il n'a pas de « conviction »[99]. Mais du moins en matière d'art, c'est-à-dire pour sa propre vocation, Baudelaire a bien des convictions, et s'il fallait les caractériser en un mot, le moins mauvais terme serait encore *romantisme.*

Ce mot désigne d'abord le plus souvent un « mouvement » littéraire européen mais qui apparaît en France vers 1820, on en voit les premiers chez des auteurs allemands, dits « pré-romantiques », et dont les premiers romantiques français ont subi l'influence, surtout par l'intermédiaire de Mme de Staël. Chez les écrivains allemands, ce courant d'idées est alors d'abord largement philosophique. Ou encore on peut dire, avec Michel Crouzet, que « le romantisme, exceptionnelle matrice d'œuvres littéraires, est en soi "philosophie" sinon "religion" »[100]. Certes, il est difficile d'en parler comme d'un système d'idées organisées et développées de façon méthodique, tellement ce qu'on appelle l'esprit romantique lui-même réside dans le refus fondamental du joug des systèmes. De même, Baudelaire considéra finalement tout système comme « une espèce de damnation »[101]. Mais si l'on s'interroge simplement chez lui sur la philosophie romantique telle que Baudelaire l'a appréhendée, on peut déjà trouver une bonne définition du romantisme tel qu'il le conçoit : « intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini ».

Cette définition, dont il a tiré directement le concept de l'art moderne, donne comme une suite de mots-clés sur l'attitude philosophique qu'il considère comme essentielle au romantisme *:* c'est celle qui se fonde sur la reconnaissance de l'*infini spirituel* de l'univers mais d'une manière *subjective*, ressentie. Cela est d'ailleurs tout proche de ce qu'en dit un poète

[98] *OC* II, p. 42.
[99] « Mon cœur mis à nu », *OC* I, p. 680.
[100] *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Robert Laffont, 1999, p. 888.
[101] « […] un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpétuelle ; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est un cruel châtiment » (*OC II*, p. 577).

allemand du début du siècle, qu'on considère comme un chef de l'école souabe : « Cette apparition mystique de notre esprit le plus profond en image […] en un mot : ce présage de l'Infini dans la contemplation, c'est cela le romantique »[102] ; ou encore l'un des premiers (pré-)romantiques en France n'a-t-il pas aussi témoigné, ou bien « confessé », ainsi son expérience du sublime face à l'immensité immatérielle durant ses promenades solitaires :

> Alors dans l'esprit perdu dans cette immensité, je ne pensois pas, je ne raisonnois pas, je ne philosophois pas, je me Sentois avec une sorte de volupté accablé du poids de ces univers, je me livrois avec ravissement à la confusion de ces grandes idées, j'aimois à me perdre en imagination dans l'espace, mon cœur resserré dans Les bornes des êtres s'y trouvoit trop à l'étroit, j'etouffois dans L'univers, j'aurois voulu m'elancer dans L'infini[103].

Donc, cette « philosophie », c'est d'abord d'admettre une puissance spirituelle intérieure à l'homme lui-même et le faisant sans cesse aspirer à s'élever vers l'infini par le truchement de l'imagination subjective créatrice. Ce serait là le principe de la philosophie romantique de Baudelaire ou, en tous cas, il est peu d'autres attitudes philosophiques qu'on puisse affirmer de façon aussi positive chez lui.

Même si, encore ainsi le principe romantique de la philosophie de Baudelaire est peut-être trop vague, pourtant le constat en est indéniable ; il peut être fait à tout moment de sa vie et il est comme le noyau immuable de ses pensées, qui paraissent tantôt plutôt traditionnelles, et tantôt radicalement modernes. En fait, c'est ce qu'il a d'abord recherché plus tard en chacun de ses nouveaux maîtres à penser.

En présentant *Bérénice* d'Edgar Poe*,* dans *L'Illustration* du 17 avril 1852, il met l'accent sur la dimension philosophe de l'auteur : « Edgar Poe n'est pas spécialement un poète et un romancier ; il est poète, romancier et *philosophe* »[104] :

---

[102] Ludwig Uhland, dans « *Über das Romantische* » (1807) (dans *Werke,* Band 2, München, Winkler, 1980, consulté sur « http://www.zeno.org/nid/2000582592X »). Nous traduisons. Voici le texte original en allemand : « *Dies mystische Erscheinen unsres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten der Weltgeister, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte : dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist das Romantische.* »

[103] Lettre de J.-J. Rousseau à Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, du 26 janvier 1762, *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau,* édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, t. X, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1969, p. 55.

[104] *OC* II, p. 289. C'est nous qui soulignons.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Il porte le double caractère de l'illuminé et du savant. […] mais ce qui fera son éternel éloge, c'est la préoccupation de tous les sujets réellement importants, et *seuls* dignes de l'attention d'un homme *spirituel* : probabilité, maladies de l'esprit, sciences conjecturales, espérances et calculs sur la vie ultérieure, analyses des excentriques et des parias de la vie sublunaire, bouffonneries directement symboliques. Ajoutez à cette ambition éternelle et active de sa pensée, une rare érudition, une impartialité *étonnante et antithétique* relativement à sa nature *subjective,* une puissance extraordinaire de déduction et d'analyse, et la *roideur* habituelle de sa littérature, — il ne paraîtra pas surprenant que nous l'ayons appelé *la tête forte* de son pays. C'est l'idée opiniâtre d'utilité, ou plutôt une curiosité enragée, qui distingue M. Poe de tous les romantiques du continent, ou, si vous l'aimez mieux, de tous les sectaires de l'école dite romantique[105].

Ce passage pourrait servir de référence directe pour éclairer la dernière phrase de « L'École païenne » : Baudelaire a trouvé en Poe le modèle d'une littérature qui « marche fraternellement » « entre la science et la philosophie ». Mais « la tête forte » des États-Unis renvoie finalement à une variante du romantisme, c'est un romantique américain. C'est la dimension d'« illuminé », opposée à celle de « savant », que Poe a en commun avec les romantiques européens. En effet, l'essentiel de la « foi » de Baudelaire en « l'unité intégrale » mystique du monde n'est autre que l'aspect platonicien du romantisme. Si Baudelaire, dans les années 50, admet que la littérature romantique « classique » est bien révolue, il reste encore du Romantisme ce guide qu'est sa philosophie spiritualiste, qui l'inspire constamment, dans sa critique comme dans sa propre création, y compris et surtout au moment où l'on doit tirer le côté héroïque de la matière moderne, et cela alors que la tendance générale de l'époque est bien plutôt vers le bas, tout au contraire, étant à la fois positiviste et matérialiste. Notons seulement que ce qui ne fait pas de la pensée de Baudelaire une pensée véritablement « orthodoxe » platonicienne est que Baudelaire ne voit pas nécessairement, comme Michel Brix l'a signalé, des passerelles immédiates entre l'univers visible et l'univers invisible[106].

En 1857, Baudelaire se plaint ainsi, dans son article sur *Madame Bovary* : « Depuis plusieurs années, la part d'intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée ; son budget d'enthousiasme allait se rétrécissant toujours. Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de

[105] *OC* II, p. 289. C'est Baudelaire qui souligne.

[106] Michel Brix, « Balzac, Gautier et Baudelaire étaient-ils platoniciens ? » dans *Le romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire, Bruxelles,* Peeters/Société des Études Classiques, « collection d'études classiques », 1999, p. 125.

l'imagination »[107]. Et un peu plus loin dans sa critique contre l'école réaliste, où il se met à la place d'« un esprit bien nourri et enthousiaste du beau », Flaubert, et où il parle par sa bouche, il lui prête ces mots :

> Et aussi, comme nos oreilles ont été harassées dans ces derniers temps par des bavardages d'école puérils, comme nous avons entendu parler d'un certain procédé littéraire appelé *réalisme,* — injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires, — nous profiterons de la confusion des esprits et de l'ignorance universelle.[108]

Ce que Baudelaire entend par ces « bavardages » réalistes, ce sont ces vaines descriptions minutieuses, comme i leurs auteurs voulaient faire rivaliser leur art avec la photographie. On y idolâtre l'exactitude matérielle, au contraire de la pratique de l'auteur de « Madame Bovary » qui, même dans le choix du sujet le plus vulgaire, en employant un style subtil parvient à exprimer les sentiments graves et le tour de force noble de son héroïne, héroïque. Le critique fait parler encore ainsi cet esprit qu'il devine chez Flaubert : « Je n'ai pas besoin […] que mon *héroïne* soit une héroïne ». Mais, parce qu'elle a « des nerfs, de l'ambition, une aspiration irréfrénable vers un monde supérieur », « ce bizarre androgyne » devient une véritable « héroïne » aux yeux de Baudelaire, un « héros en jupons »[109].

En fin de compte, cet appel à relever et chanter l'héroïsme de la vie moderne lancé par Baudelaire dans le *Salon de 1846* peut être compris comme un appel à la découverte d'une grandeur d'ordre spirituel, ici et maintenant, dans la pleine conscience de son historicité, au milieu même de la vie quotidienne présente, à l'aide de l'imagination, cette reine des facultés. Le bon réalisme, tel que le fait d'accepter la simple représentation de l'habit noir, car celui-là en soi constitue déjà une tentative avant-gardiste pour l'époque, est à trouver dans une voie philosophique tout à fait différente. Il y a un dénominateur commun entre l'école du bon sens, l'école païenne et l'école réaliste, c'est que toutes trois, en poursuivant chacune son goût exclusif ou du *bien*, ou du *beau*, ou encore du *vrai*, réduisent la littérature à un formalisme matériel. La première ne voit dans la littérature qu'un moyen de propagande, la deuxième ne

[107] *OC* II, p. 79.
[108] *OC* II, p. 80.
[109] *OC* II, p. 80-81.

veut créer que volupté plastique ou « sentimentalisme matérialiste », et la troisième s'aplatit à une pure représentation mimétique de la nature extérieure. Cependant, dans *Madame Bovary,* roman paru presque en même temps que ses *Fleurs du Mal,* Baudelaire voit tenue « une vraie gageure » et la voie de la littérature moderne.

Baudelaire devait et voulait relever cette gageure en donnant sa poésie, ses *Fleurs du Mal* qu'il avait préparées si longtemps. Selon la formule par laquelle Baudelaire présentait ses *Limbes,* en avril 1851 dans *Le Messager de l'Assemblée,* c'était un livre « destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne »[110]. Depuis la première annonce des *Limbes* dans *L'Écho des marchands de vins* de novembre 1848, le titre, y étant donné seul, avait provoqué chez ses contemporains un malentendu, comme on peut le voir chez Jean Wallon, écrivant ainsi : « ce sont sans doute des vers socialistes et par conséquent de mauvais vers. Encore un devenu disciple de Proudhon par trop ou *trop* peu d'ignorance »[111]. C'est pourquoi, en juin 1850, dans *Le Magasin des familles,* la deuxième annonce du livre comporte cette note supplémentaire sur le contenu : « destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne », note qui voulait sans doute avoir d'abord pour mission de dissiper un tel soupçon de « poésie socialiste », comme Graham Robb le pense[112]. Enfin, la troisième et dernière annonce, dans *Le Messager,* « l'histoire spirituelle de la jeunesse moderne », révèle bien plus clairement la conscience historique du poète et sa volonté, ou son ambition, de faire accéder celle-ci à un autre ordre plus élevé, et pour ainsi dire spirituel.

3.2.4. Retracer l'histoire de l'esprit contemporain

Lorsque Baudelaire écrit « arracher le côté épique », le terme *épique* n'est pas à prendre seulement au sens figuré du mot, pour désigner quelque chose de simplement merveilleux ou d'extraordinaire. Pour son recueil de poésie en préparation, il prenait bien le concept d'épique en ce sens propre du mot : ce qui est propre à l'épopée, ou qui s'applique à l'épopée. Dominique Combe, dans un article sur le sujet du « poème épique moderne » chez Baudelaire (cette formule est donnée par Baudelaire dans son écrit sur Hugo à propos de *La Légende des*

[110] *OC* I, p. 793. C'est nous qui soulignons.
[111] Jean Wallon, *La Presse de 1848, ou Revue critique des journaux publiés à Paris depuis la Révolution de Février jusqu'à la fin de décembre*, Pillet fils ainé, 1849, p. 114.
[112] Graham Robb, *op. cit.*, p. 187.

siècles)[113], montre que, en dépit de la condamnation définitive globale du « poème long » prononcée par Baudelaire lui-même à l'instar d'Edgar Poe, ou encore de certains arguments retrouvés chez les défenseurs de Baudelaire, ses contemporains tels que Charles Asselineau et Barbey d'Aurevilly, ou encore chez la postérité comme Valéry, qui décrivent les poèmes de celui-ci comme tout étrangers à la matière proprement épique, Baudelaire a en réalité sans cesse interrogé, à travers ses critiques littéraires, « la lancinante question de l'épopée », question qui tracassait les écrivains du XIXe siècle, et il en a tiré des réflexions appliquées à son œuvre[114]. En effet, cet article et un autre sur le même sujet du même chercheur, et encore les études de Graham Robb que nous avons déjà plusieurs fois citées, nous semblent montrer qu'il est possible d'affirmer à présent que Baudelaire a réalisé une application de sa réflexion sur le genre épique dans sa création poétique, en la concrétisant de deux manières, au moins, distinctes : d'abord quant à la *composition* de l'ensemble de ses poèmes ; ensuite, quant au *décryptage (et re-cryptage) du spectacle de la vie moderne*. Cela a dû constituer une nouvelle gageure littéraire à tenir pour lui, pour son œuvre en préparation. Et pour finir, le titre du projet de son recueil de poèmes, pendant la période qui nous intéresse dans le présent chapitre, *Les Limbes,* paraît particulièrement significatif eu égard à cette question de l'épique œuvrant au sein des *Fleurs du Mal*.

Abordons d'abord la question de cette « poésie à grandes proportions », selon les termes d'Asselineau[115], d'une poésie sur un mode itinéraire et narratif. Concept de la théologie chrétienne, les *limbes* désignent d'abord ce lieu où séjournent les âmes des morts demeurées sans baptême mais qui pourtant ne méritent pas l'Enfer, telles que celles des Justes parmi les Anciens, morts avant que soit venu le Rédempteur Jésus-Christ, ou encore les enfants morts prématurément, avant d'être baptisés. Et, dans le nom de cette région de l'Au-delà, il n'est pas difficile d'entendre une référence, notamment à la *Divine Comédie* de Dante. Les commentateurs et les critiques n'ont jamais manqué de le reconnaître. Baudelaire n'a d'ailleurs aucune intention de le cacher, puisque figure parmi les poèmes parus sous ce titre collectif dans *Le Messager de l'Assemblée* en 1851, un poème intitulé « La Béatrix »[116]. Dominique Combe

[113] « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains », *OC* II, p. 140.

[114] Dominique Combe, « Le "poème épique condamné" Baudelaire, Hugo, Poe » dans *Les Fleurs du Mal. Acte de colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 53-64 ; Dominique Combe, « Le "poème épique moderne" » dans *Baudelaire une alchimie de la douleur. Études sur* Les Fleurs du Mal, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, p. 25-43.

[115] *OC* I, p. 1201.

[116] Poème qui deviendra définitivement « De profundis clamavi » dans le recueil, en passant par « Le Spleen » en 1855, lors de la publication dans la *Revue des Deux Mondes.* D'ailleurs, Théodore Vénon, l'auteur d'un autre recueil de poésies intitulé *Les Limbes* à l'époque, celui-ci paru bien réellement en 1852, a eu aussi une même référence littéraire, regrettant clairement sa Béatrix. (Graham Robb, *op. cit.,*p. 188)

souligne la double filiation dans les modèles épiques de la littérature occidentale dont Baudelaire pouvait s'inspirer pour forger son propre nouveau concept de l'épique. Ce voyage en Enfer que fait en un sens Baudelaire avec le parcours des *Fleurs du Mal* relèverait du deuxième de ces grands modèles épique, le modèle médiéval, biblique et chrétien, qui succède au premier, antique et païen, celui de l'*Iliade* d'Homère[117].

On sait que déjà, lors du procès des *Fleurs du Mal,* dans l'article de plaidoyer où est donné cette expression célèbre d'« architecture secrète », Barbey d'Aurevilly avait comparé l'auteur du livre à Dante[118]. Certes, selon les propos de Barbey d'Aurevilly, cette référence et cette comparaison valent pour la violence implacable et la cruauté de l'œuvre. Mais d'autre part, compte tenu du trouble profond de l'époque où ce Dante athée et moderne qu'est Baudelaire vit, selon d'Aurevilly, on ne peut le tenir pour responsable de l'absence du « merveilleux épique » dans son recueil. Ici, par *épique,* serait évidemment signifié plutôt un périple spirituel qui mérite d'être raconté dans un récit d'une ampleur assez considérable, nourri de sentiments et de visions nobles, etc. Or, pour un critique comme Dominique Combe, l'unité forte des *Fleurs du Mal*, l'« architecture secrète » de ces poésies dantesques, ne prouve autre chose, en fait, que l'effort fait par le poète pour aborder ce genre de l'épopée, et cela en contournant ainsi rigoureusement le problème de « l'hérésie de la longueur » en poésie, cette hérésie qu'il avait condamnée en accord avec l'Edgar Poe de « *The Poetic Principle* ». Bref, Baudelaire a fait prendre à son recueil poétique l'allure d'une épopée sous l'angle rhétorique de la *dispositio*[119].

En effet, c'est d'un point de vue similaire que Graham Robb parle aussi de cette ambition qu'ont *Les Fleurs du Mal* de parvenir à inventer une poésie épique moderne propre[120]. Selon Graham Robb, c'est dès que Baudelaire a conçu, pour offrir ses poèmes au public, l'idée de bâtir un recueil *cohérent* que cette question de l'*épique* a dû se proposer au choix du poète de façon très positive. Déjà, car il ne faudrait pas considérer Baudelaire comme le seul à l'époque à être tenté par l'idée, ils sont nombreux à vouloir conférer à leur recueil de poèmes, malgré des contenus plutôt « intimes » et personnels, l'apparence prestigieuse de ce genre, à savoir une « unité biographique, philosophique ou religieuse », et à vouloir en faire finalement « une sorte d'Odyssée » (on se réfère ici donc à ce premier modèle de l'épopée occidentale, celui de la

[117] Dominique Combe, « Le "poème épique moderne" », art. cit., p. 25 et sq.
[118] *OC* I, p. 1195-1196.
[119] Dominique Combe, « Le "poème épique condamné" Baudelaire, Hugo, Poe », art. cit.
[120] Si ce n'est que, précédant l'étude de Dominique Combe (2003), celle de Graham Robb (1993) avançait encore cela avec réserve : « Si [Baudelaire] rejette plus tard l'épopée comme genre poétique, après la découverte de Poe, il semble néanmoins avoir voulu inventer, comme Hugo, "le poème épique moderne" » (G. Robb, *op. cit.,* p. 169.)

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Grèce antique d'Homère) [121]. Ainsi peut-être, Baudelaire, lui aussi, au début, avait-il visé comme son but de bâtir son « auto-épopée », avant *Les Limbes*.

Dans *Les Lesbiennes,* ce premier projet des futures *Fleurs du Mal,* Marcel Ruff voit peu de possibilité que Baudelaire ait déjà eu cette intention de « présenter une argumentation logique »[122] avec son oeuvre, parce que le poète n'avait à l'époque, à en croire M. Ruff, composé que trop peu de pièces pour justifier pareil titre. Contre cet avis, Graham Robb considère que le recueil de poèmes que concevait Baudelaire s'oriente très tôt vers l'ordre épique, mais ceci d'abord sous le signe de Lesbos, lieu privilégié de la poésie antique, de la poétesse légendaire Sapho. Voici ses arguments précis : d'abord, la caractérisation morale de ce titre, *Les Lesbiennes,* plutôt que d'utiliser le nom qui désigne la nature des poèmes, comme « Méditations », « Odes », « Ballades », « Poèmes », etc., qui était l'usage très répandu à l'époque[123], donne l'impression d'un grand thème, de l'inspiration générale du recueil ; les lecteur de l'époque auraient considéré ce titre comme caractérisant l'ensemble des poèmes eux-mêmes, et ainsi, par *Les Lesbiennes,* Baudelaire aurait déjà voulu soumettre ses poèmes à un regroupement opéré selon une certaine thématique ; enfin, contrairement à la tendance à interpréter en un sens trop restreint, on aurait bien tort de ne tenir compte pour le justifier que de certains poèmes au lien apparent avec ce titre, comme « Lesbos », les deux « Femmes damnées »[124]. En effet, s'il s'agit bien d'une qualification honorifique et représentative, et non pas indiquant forcément la matière traitée, donc d'une qualification autour de laquelle peut se former un sens narratif pour l'ensemble du recueil, de manière plus générale, alors le titre *Les Lesbiennes* ne semble pas moins la mériter que *Les Fleurs du Mal.* Graham Robb y voit même volontiers « les premières traces de l'itinéraire spirituel que suggère l'ordre des *Fleurs du Mal* »[125], ordre dont on va reparler plus bas.

Mais s'agissant à présent des *Limbes,* même si ce titre n'est pas celui du premier projet à vouloir appliquer un cadre et un mouvement épiques au recueil, l'importance de ce deuxième projet quant au programme d'un « épique moderne » n'en reste pas moins grande. Car il signifie notamment la transition, pour ce cadre, d'une inspiration païenne à une catholique, et on peut dire en ce sens qu'ainsi le projet lui-même se modernise. Cependant, « évolution philosophique, dit Graham Robb, mais également esthétique »[126]. Cette transition coïncide effectivement avec

[121] *Ibid.,* p. 169-170.
[122] Marcel Ruff, *op. cit.,* p. 229-230, mentionné par Graham Robb, *op. cit.*, p. 170.
[123] Graham Robb (avec Marcel Ruff qui, selon lui, avait relevé ce point en premier), *op. cit.,* p. 170-171.
[124] *Ibid.*
[125] *Ibid.,* p. 184.
[126] *Ibid.,* p. 185.

la période de la critique de l'« école païenne »[127]. Claude Pichois a bien dit que, parmi ceux à qui l'article s'en prend, il ne faut pas oublier, en premier, Baudelaire lui-même[128]. À ce point de vue, on peut aussi revenir sur cette lettre accompagnant le manuscrit des *Limbes* (« Douze poèmes »), adressée à la *Revue de Paris,* lettre qui commence par : « L'*incorrigible* Gérard [de Nerval] prétend au contraire que c'est pour avoir abandonné le bon culte que Cythère est réduite en cet état ». Elle donne la liste des poèmes, qui s'ouvre sur « Les Deux Crépuscule » et se clôt par « Le Voyage à Cythère » (« Un voyage à Cythère »)[129]. Les commentateurs ne considèrent d'ordinaire cette désapprobation de Baudelaire que comme concernant le dernier poème de la liste en particulier, et ne veulent pas la lier à l'ensemble des poèmes qui y sont alors donnés. Mais peut-être ce message révèle-t-il la direction dans laquelle Baudelaire était alors résolu à mener son projet de recueil ? Si l'île de Vénus est devenue ce désert, dit Baudelaire, ce n'est pas à cause de l'abandon du culte de la déesse antique, mais à cause de ce culte lui-même : il se peut donc que ce soit bien là le fond « *voyant* »[130] que Baudelaire suggère pour les poésies qu'il présente à la *Revue de Paris*.

Du paganisme au christianisme, ce changement de paradigme épique pour l'œuvre révèle une évolution dans sa gestation. Cela mène à un changement dans le rapport entre le sujet épique mis en œuvre et la société actuelle où vit le poète. Avec *Les Limbes,* il ne s'agissait pas seulement d'un temps plus récent. Des *Lesbiennes* aux *Limbes,* on change de centre, en passant du temps mythique au temps historique.

Il faut dire qu'au temps de Baudelaire, l'île des Lesbiennes ne restait plus tout à fait en dehors de l'Histoire, à cause de la révolution grecque contre la Turquie. On était donc rappelé alors à ces ruines de la splendeur passée, comme pour Cythère. Il conviendrait sans doute par conséquent, vu l'allure des trois poèmes qui traitent directement du sujet, et vu ce fait même qu'il ait donné un temps son titre au recueil, d'entendre par là cette représentation du monde ancien qui renvoie, comme Graham Robb l'a fait remarquer, à l'un des thèmes majeurs des *Fleurs du Mal,* qui est également le grand thème du romantisme, de songer à l'évocation de l'ancien paradis perdu[131]. Bien entendu, ce « primitivisme » n'est pas aussitôt à comprendre comme signifiant une évocation du monde idyllique de la tradition, évocation d'un paradis

[127] L'article n'est publié qu'en 1852 mais le texte commence par l'évocation d'une rencontre lors d'un banquet commémoratif de la révolution de Février. La première annonce des *Limbes* fut faite en novembre 1848, et elle mettait pour date de publication le 24 février 1849.
[128] *OC* II, p. 1099.
[129] *CPl* I, p. 180. Voir *supra,* p. 193.
[130] *Ibid.*
[131] Graham Robb, *op. cit.,* p. 174.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

parfaitement pur et innocent, puisque, même si le mot *lesbienne* n'avait pas encore systématiquement comme aujourd'hui le sens d'homosexuelle pour le grand public, mais désignait plutôt, de façon assez, neutre une habitante de Lesbos, malgré tout l'île en question était bien connue comme « foyer de corruption et de mœurs dissolues »[132]. Du reste, les trois poèmes de Baudelaire exploitent très explicitement ce sens moderne, duquel le milieu où vivait le poète était déjà bien familier. De là, finalement, selon Graham Robb, « un sens où se conjuguaient un hellénisme nostalgique et une modernité choquante », d'où ce titre « mystérieux, plutôt que pétard »[133], mais « pétard » pourtant. Pour Graham Robb il s'agit donc déjà là de la quête spirituelle qui anime les futures *Fleurs du Mal*, cette « aventure typiquement baudelairienne : reconquérir le paradis au milieu du monde moderne »[134]. Mais peut-être faudrait-il dire, encore plus directement, « *au milieu* » de la modernité ? Une quête qui aurait été intitulée *Les Lesbiennes*, n'aurait-elle pas paru plutôt chercher à arracher quelques pépites du passé mythique à ce sentiment moderne ?

Au fur et à mesure des expériences que vivait Baudelaire, il ne pouvait plus se contenter d'une décadence moderne drapée à l'antique. L'île de Lesbos se rapprochait bien de celle de Cythère. Dans le poème condamné en 1857 qui porte son nom, Lesbos est comparée à Paphos, ville de Chypre consacrée, comme Cythère, au culte d'Aphrodite, et Sapho y apparaît comme une rivale de Vénus. Baudelaire place la poétesse plus haut que la déesse. Contrairement à celui attribué à celle-ci, le patronage de celle-là aurait pu être toujours bénéfique à son pays, et c'est d'ailleurs depuis la mort de Sapho, celle qui advint le jour même de son blasphème, que son île eut à se lamenter. Pourtant, le trajet du périple spirituel du poète exigeait qu'il connût de plus en plus, afin de faire voir de mieux en mieux, le train de sa vie réelle, parisienne, en perçant tout voile légendaire. Ceci fait, il passe finalement au modèle dantesque des *Limbes :* dans cette région mythique du Dogme catholique, l'esprit contemporain peut encore trouver à s'incarner immédiatement : *Les Limbes* font encore partie du monde moderne historique. Dans cet espace intermédiaire, on peut aussi voir une représentation par excellence du temps contemporain, où cohabitent le poète et son public, à l'opposé de cet Âge d'or mythique, refuge du seul poète. Le sens qu'a conféré la doctrine fouriériste au concept en serait une preuve, à savoir cette connotation socialiste et politique que Jean Wallon a d'emblée saisi dans ce titre. Du reste, il y a aussi l'exemple de Balzac avec *La Comédie humaine,* qui avait déjà recouru exactement

[132] Noté ainsi dans l'article « Lesbos » du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* de Larousse, cité par Claude Pichois, dans *OC* I, p. 793.
[133] Graham Robb, *op. cit.,* p. 180, cette dernière qualification du titre est donnée, elle, par la notice de l'édition de la Pléiade (*OC* I, p. 794).
[134] *Ibid.,* p. 184.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

comme lui à ce modèle dantesque, pour profiter de la « légitimité culturelle de l'épopée », en transfigurant toutes ses aventures dans la vie contemporaine, surtout parisienne[135]. Pour Baudelaire, c'est surtout cette connotation d'un état marginal, mélancolique, crépusculaire, d'entre-deux, ambivalent, qui compte. Toutes les résonances de la vie sociale et politique de l'époque ainsi que celle des évènements historiques les plus récents, tels que la vie sous le pouvoir guizotiste, l'échec de la révolution etc., peuvent bien trouver leur intersection dans l'atmosphère limbique. Du côté de la vie personnelle du poète, cette atmosphère est aussi celle où il vit toutes ses angoisses, celle qui tourne alors vraiment à un état qui devient perpétuel. Dans le *Salon de 1846,* à propos de la coupole de la bibliothèque du Luxembourg décorée par Delacroix, il cite longuement cette partie du texte de Dante, où celui-ci conte sa visite en un « lieu mystérieux » qui n'est autre qu'un des Limbes, et il introduit alors une citation de ce passage par ces lignes :

> Au lieu de peindre Apollon et les Muses, décoration invariable des bibliothèques, E. Delacroix a cédé à son goût irrésistible pour Dante, que Shakespeare seul balance peut-être dans son esprit, et il a choisi le passage où Dante et Virgile rencontrent dans un lieu mystérieux les principaux poètes de l'antiquité : [suit une citation du passage][136].

Il n'est donc pas inimaginable qu'à ce moment-là Baudelaire ait pris conscience en lui-même de ce « goût irrésistible pour Dante » et de cette fascination pour ses *Limbes*.

« C'est l'époque [des *Limbes*], dit Graham Robb, où Baudelaire trouve un des grands sujets des *Fleurs du Mal* — un sujet mélancolique »[137]. Ayant noté que la parution des *Limbes* dans *Le Messager de l'Assemblée,* où trois des onze sonnets sont intitulés « Le Spleen », est largement dominée par les thèmes et champs lexicaux de « mort », « noir » et « nuit », Graham Robb souligne que le poète, qui considère Dante comme « le poète le plus sérieux et le plus triste », a alors clairement recherché l'effet de ces couleurs plombées pour sa poésie[138]. Ensuite il rappelle aussi que Baudelaire, en mai 1852, laisse cette note à Antonio Watripon pour sa biographie : « Et dans quelques journaux des poésies d'un accent généralement douloureux »[139]. Graham Robb note encore que tout cela allait bien avec le développement du paradoxe propre

[135] Thomas Conrad, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *Romantisme,* nº 172, 2016 (2), p. 35-45.
[136] *OC* II, p. 437-438.
[137] Graham Robb, *op. cit.,* p. 197.
[138] Lettre à Nadar du 16 mai 1859, *CPl* I, 575.
[139] *OC* I, p. 784.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

au sujet baudelairien, et pour reprendre les mots de Baudelaire dans « Pierre Dupont », en 1851 : le spleen est l'un des « poisons nécessaires à la création des chefs-œuvre »[140]. Mais, parmi tant de faits relevés par le chercheur, ce qui semble primordial est que la découverte ou redécouverte du sujet mélancolique a vraiment aidé Baudelaire à identifier l'état de son *moi* d'alors avec l'état de la société, ou de ses contemporains en général. Et, par là, à entrer en sympathie avec autrui, tout simplement. Graham Rob écrit :

> Dans les onze sonnets du *Messager de l'Assemblée,* Baudelaire fait preuve de ce qu'il appelle la « coquinerie naïve » du poète personnel — « Moi, je pense… moi, je sens… » [*OC* II, p. 27.] Mais, en exigeant une poésie qui possède une importance historique, qui concerne directement la société, et qui ne soit pas appréciée uniquement, comme l'était *Joseph Delorme,* par les « initiés », Baudelaire indique son vœu de donner une portée générale au *moi* lyrique. C'est ainsi que ces poèmes qui racontent un désespoir intime, individuel, sont destinés en même temps par Baudelaire à retracer une histoire — celle de la jeunesse moderne[141].

Et en effet, le texte de la notice pour les *Chants et Chansons* constitue vraiment un bon échantillon pour savoir où en était alors la méditation du poète sur le rôle de la poésie comme expression ou « symptôme » des sentiments du public contemporain. Il n'aime pas la « coquinerie naïve » des poètes de son temps, et déclare clairement : « je préfère le poète qui se met en communication permanente avec les hommes de son temps »[142]. À la différence de la mélancolie des poètes romantiques, creuser le filon du thème dépressif et funeste donne à Baudelaire un moment propice où il transforme les drames ou aventures du *moi* lyrique en celles d'un *héros* de son temps, digne d'une narration épique.

On pourrait constater ainsi le lent travail d'une mise en œuvre par le poète de cet épique moderne, travail qui le fait passer, sous l'égide du prestige de certain modèle d'épopée, du mode simplement narratif (le fil narratif qui se manifeste à travers l'ensemble du recueil) à un deuxième mode, celui de l'identité collective, qui le voue désormais à l'interprétation et à la représentation de la vie de ses contemporains, notamment parisiens. Pour finir, il nous semble que c'est le fait de vouloir faire ainsi de son *moi* un héros vraiment représentatif de l'esprit contemporain qui a posé chez le poète les fondements pour introduire de plus en plus activement dans sa poésie d'autres personnages parisiens, plus humbles. En effet ce projet a fait souvent

[140] *OC* II, p. 31.
[141] Graham Robb, *op. cit.,* p. 200-201.
[142] *OC* II, p. 27.

s'identifier le héros dans une partie de son *moi,* par empathie, à quelques-uns de ces personnages qu'il rencontrait, et même s'il se distingue toujours nettement d'eux, l'interprétation même de ceux-ci sera désormais faite de façon allégorique, à travers un jeu d'intertextualité, selon le double modèle de l'épopée occidentale, païen et chrétien. Ainsi sa poésie devient un véritable « palimpseste » en recueillant le modèle des héros des épopées antiques et modernes, au service d'une peinture de la vie urbaine contemporaine, en utilisant la mémoire collective[143].

[143] Voir Dominique Combe, notamment la partie « L'allégorisation épique » dans son article « Le "poème épique moderne" », art. cit., p. 31-35.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

3.3. Le crépuscule dans la grande ville

3.3.1. Désillusion et pessimisme

Revendiqué dès ses premières critiques d'art, l'« héroïsme de la vie moderne » de Baudelaire ou son éloge de l'« habit noir », cette esthétique de la recherche du spirituel dans une conscience pleinement historique, va donc se concrétiser dans sa propre création littéraire en s'adaptant à l'évolution de son projet de recueil de poésies. Si l'on veut définir cette gageure que soutiennent *Les Fleurs du Mal* par cette expression d'« épique moderne », il faut dire que c'est pendant la période des *Limbes* qu'elle commence à se former, et à mériter vraiment ce nom. Ou plus précisément, le modèle dantesque qu'il adopte à l'instar de Balzac fait décisivement se concentrer ce pari de l'épique moderne à celui d'un épique moderne *parisien*.

Pour en revenir à ce qui concerne directement nos « Deux Crépuscules », il est à présent peu douteux pour nous que Baudelaire avait attribué à ces poèmes un rôle fort important dans le projet des *Limbes*. Certes, il est vrai que les deux poèmes ne parurent pas dans *Le Messager de l'Assemblée*, où le poète ne donna d'ailleurs que des sonnets ; pour expliquer ce dernier fait, on peut supposer tout simplement des raisons éditoriales, que Baudelaire n'aurait pu disposer de suffisamment d'espace dans le journal. Mais l'allure du manuscrit des « Douze poèmes » avec la lettre qui leur est attachée, destinés à la *Revue de Paris,* envers laquelle Baudelaire nourrissait une attente autrement plus grande et plus proprement littéraire —Baudelaire fait paraître dans la lettre les deux poèmes non seulement en tête de liste du choix des pièces à publier[1], mais encore, dans le manuscrit même, il les donne à la suite directe du titre collectif, c'est-à-dire clairement en premier, inscrits juste en-dessous du titre —, semble prouver l'importance des deux « Crépuscule(s) » dans ce projet des *Limbres*. En outre, étant donné qu'il s'agit finalement presque du seul endroit du livre entier des *Fleurs du Mal* où est représenté dans sa généralité le paysage de la grande ville, comme nous l'avons vu dans la première partie, l'importance de ces

[1] Voir *supra,* p. 193.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

poèmes dans cette épopée urbaine que le projet se voulait être peut facilement et en toute logique se deviner.

Mais à présent, il faut se souvenir qu'au cours de cette évolution du projet, une étape qu'on peut qualifier de socialiste et humanitariste est intervenue. On n'a ici aucunement l'intention d'exagérer cette dimension socialiste dans la poésie de Baudelaire, même à ses heures d'effervescence, autour de la Révolution de 1848, et nous suivons en cela Claude Pichois, qui cite lui-même Léon Cellier : « pour un romantique, les considérations sociales et mystiques sont inextricablement mêlées ». Il nous avertit de ne pas oublier qu'avant 1848 « théories sociales, idées esthétiques, attitudes politiques se commandent alors les unes les autres », et que « lire Swedenborg, c'est se promettre de serrer un jour la main de Proudhon »[2]. Pourtant, pour n'énumérer que quelques faits évidents, le titre *Les Limbes* évoquait à l'époque assez clairement une connotation fouriériste, qui était également l'une des inspirations de Proudhon, ce qui ne pouvait échapper à ses contemporains[3] ; Baudelaire avait fondé alors avec des amis *Le Salut public*, ce titre ayant été proposé par lui-même. À l'époque des « Douze poèmes », l'un d'eux est déclaré d'un « socialisme mitigé », dans un commentaire de la propre main de l'auteur.

Ce poème, « La Rançon », n'entrera pas en juin 1857 dans *Les Fleurs du Mal,* mais paraîtra cinq mois plus tard dans *Le Présent.* Le poème commence ainsi :

> L'homme a, pour payer sa rançon
> Deux champs au tuf profond et riche,
> Qu'il faut qu'il remue et défriche
> Avec le fer de la raison.

Les « deux champs » allégoriques sont bien définis à l'intérieur du texte :

> L'un est l'Art, et l'autre l'Amour[4].

[2] Claude Pichois, « Baudelaire en 1847. Petit essai de sociologie littéraire » dans *Retour à Baudelaire,* Genève, Slatkine Érudition, 2005(À la Baconnière, 1967 ; 1976), p. 85-86.

[3] Ce dont Jean Wallon a témoigné. Voir *supra,* p. 231.

[4] *OC* I, p. 173.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Selon le poème, au moment du Jugement dernier, c'est en montrant sa moisson et les fleurs provenant de ses deux champs que l'homme pourra espérer l'indulgence de Dieu. Rien, là, pourrait-on s'étonner, qui mérite particulièrement le commentaire de Baudelaire. « Mitigée, le qualificatif est faible, et vraiment faible la dose de socialisme que Baudelaire mettait dans ce poème en 1851-1852, et qu'on trouve d'ailleurs seulement dans la dernière strophe du manuscrit des « Douze poèmes », commente Claude Pichois, car cette strophe, jugée trop dangereuse sans doute, fut supprimée dans la version de 1857, lors de sa publication dans *Le Présent*[5]. Auparavant, le poème se terminait en effet ainsi :

> Mais pour que rien ne soit jeté
> Qui serve à payer l'esclavage,
> Elles grossiront l'apanage
> De la commune liberté.

« Amputée de sa dernière strophe, dit Claude Pichois, "La Rançon" apparaît comme un poème sentencieux où l'on voit Dieu récompenser au Jugement dernier ceux qui auront créé de belles œuvres inspirées par l'Art et par l'Amour. »[6] Il va sans dire que « l'Amour » ici, compte tenu de ce ton d'aphorisme chrétien, c'est bien l'« Amour universel » bien purgé de toute volupté, tel que nous l'avons vu exalté dans la pensée donnée à Mme Ledoux en 1851[7].

Même sans avoir été durablement un vrai républicain révolutionnaire, Baudelaire a toutefois vécu, pendant les journées de février 1848, des moments d'exaltation où il n'aura pu s'empêcher, lui aussi, de nourrir, plus ou moins, des espérances quant à un changement du monde. Ainsi quand il apprend sur le boulevard du Temple, avec ses amis, la nouvelle de la démission de Guizot, signifiant donc « la guerre civile finie presque avant d'avoir commencé »[8]. Pour reprendre les mots des biographies d'Asselineau et d'Eugène Crépet : influencé par « l'enthousiasme, la fervente énergie qui bouillonnaient dans toutes les têtes et emphatisaient les écrits et les œuvres de toutes sortes »[9], « l'esprit assez large pour embrasser, dans la même question, les points de vue les plus opposés »[10] il avait voulu lui aussi prendre part au

[5] *OC* I, p. 1158-1159.
[6] *Ibid.*
[7] Voir *supra,* p. 222-223.
[8] Toubin, *Souvenirs d'un septuagénaire,* cité dans Claude Pichois et Jean Ziegler, *op. cit.,* p. 252.
[9] Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre,* Paris, Alphonse Lemerre, 1869, p. 30.
[10] E.-J. Crépet, *op. cit.,* p. 77.

renversement du révoltant état actuel des choses, et donc « [i]l avait accepté, dans leurs extrêmes conséquences, les doctrines révolutionnaires »[11]. Cependant, une fois passé cet orage juvénile, le mouvement d'alors avait néanmoins laissé une grande ouverture d'esprit à Baudelaire, ouverture qui n'aurait pas été si grande sans lui. Ne rencontrant nullement une traduction dans la réalité, cette espérance fut prise en charge par son imaginaire et ne devint point despotique dans sa pratique de l'art. Après cela, il est clair plus que jamais que l'Art et l'Amour, qui auront tenté de « grossir » « l'apanage de la commune liberté » devront se contenter, finalement, de gagner « le suffrage des Anges ».

Plus tard, en 1861, dans l'une de ses « Réflexions » sur ses contemporains, Baudelaire s'est souvenu de l'effet qu'avait eu le mouvement d'alors sur un poète comme Pierre Dupont, sans le mener pourtant sur une voie qui n'était pas la sienne authentique :

> […] l'activité révolutionnaire, qui emportait à cette époque presque tous les esprits, n'avait pas absolument détourné le sien de sa voix *naturelle*[12].

Peut-être Baudelaire s'identifie-t-il au poète car il nous semble qu'il en va plus ou moins de même pour le critique lui-même et sa poésie. D'ailleurs, il est vrai qu'être un révolutionnaire dévoué et être en sympathie avec le peuple malheureux sont deux choses distinctes. Vu que les conditions douloureuses de vie du peuple et du prolétariat atteignaient leur pire depuis 1846, et qu'il en était de même pour Baudelaire lui-même, nul doute que cela pouvait aider le futur auteur du « Cygne » à ne pas rester indifférent aux manifestations de la détresse populaire — c'est ce que Claude Pichois nous dit dans son « Baudelaire en 1847 »[13]. Aussi, « Le Crépuscule du soir », quand le poème est lu dans une comparaison avec deux autres poèmes du temps, l'un d'Auguste Barbier, l'autre de Pierre Dupont, montre bien la façon qu'a la « voix naturelle » du poète, se détournant de la voie « socialiste mitigée » et humanitariste, reste fidèle à sa nature, ce qui la faut sombrer dans une pensée beaucoup plus mélancolique sur l'« amour », nous révélant le véritable enjeu du poème.

[11] *Ibid.,* p. 81.
[12] *OC* II, p. 173. C'est Baudelaire qui souligne.
[13] Claude Pichois, *Retour à Baudelaire, op. cit.*, p. 90-92.

« Les Mineurs de Newcastle » et « Le Repos du soir »

De toute façon, comme on l'a fait remarquer au chapitre précédent, en cherchant à faire parler son *moi* lyrique au nom des hommes de son temps, surtout dans son traitement de thèmes de mélancolie et de souffrance, Baudelaire considérait que pour la poésie c'était vertu même sinon obligation, de communiquer l'essence de la réalité contemporaine historique et sociale. En 1851, écrivant la notice sur Pierre Dupont, Baudelaire paraît bien n'être qu'à deux pas d'une littérature d'engagement. Il écrit :

> […] je préfère le poète qui se met en communication permanente avec les hommes de son temps, et échange avec eux des pensées et des sentiments traduits dans un noble langage suffisamment correct. Le poète, placé sur un des points de la circonférence de l'humanité, renvoie sur la même ligne en vibrations plus mélodieuses la pensée humaine qui lui fut transmise ; tout poète véritable doit être une incarnation, et, pour compléter d'un manière définitive ma pensée par un exemple récent, malgré tous ces travaux littéraires, malgré tous ces efforts accomplis hors de la loi de vérité, malgré tout ce dilettantisme, ce *voluptuosisme* armé de mille instrument et de mille ruses, quand un poète, maladroit quelquefois, mais presque toujours grand, vint dans un langage enflammé proclamer la sainteté de l'insurrection de 1830 et chanter les misères de l'Angleterre et de l'Irlande, malgré ses rimes insuffisantes, malgré ses pléonasmes, malgré ses périodes non finies, la question fut vidée, et l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité[14].

Ce « poète qui vint dans un langage enflammé proclamer… », c'est Auguste Barbier.

Ce qu'il dira, en 1861, de Barbier est plus critique : Baudelaire parle des « moments où il s'est montré le plus infidèle à l'idée poétique pure » ; des « poésies *adaptées* à la révolution de 1830 et aux troubles spirituels ou sociaux qui la suivirent » ; des « poésies *adaptées* à des circonstances, […] marquées du misérable caractère de la circonstance et de la mode », et déclare enfin que « la même affectation d'utilité et de morale vient gâter les plus nobles impressions »[15]. Néanmoins, malgré cette impression tardive devenue plus défavorable, l'influence reçue par Baudelaire pendant sa jeunesse de ce poète, aux « accents sublimes » est indéniable, allant des allusions à ses lectures des *Iambes* (1831) jusqu'aux recueils suivants, *Il*

[14] *OC* II, p. 27.
[15] « Auguste Barbier », *OC* II, p. 143-144.

Pianto (1833) et *Lazare* (1837) (auquel se réfère « chanter les misères de l'Angleterre et de l'Irlande » ci-dessus). Elles se retrouvent chez lui ici et là dans plusieurs écrits critiques — pas seulement littéraires, mais aussi dans un *Salon*[16] —. Et on en voit la trace même dans sa poésie : suivant Graham Robb[17], on peut bien voir derrière le titre « (Le) Spleen », que Baudelaire avait conféré à au moins six sonnets de 1851 à 1857[18], une allusion au poème de Barbier du même titre (dans le recueil *Lazare*). En l'occurrence, cette influence de Barbier sur la poésie, et sur le projet en général des *Limbes* est rendue encore plus significative et particulière par le fait que trois « Spleen(s) » constituèrent vraiment la structure des *Limbes* lors de leur publication dans *Le Messager de l'Assemblée.* En effet, on attribue d'ordinaire au projet des *Limbes* la série des poèmes définitivement intitulés « Spleen » dans *Les Fleurs du Mal,* poèmes qui, finalement, ne seront qu'au nombre de quatre. Il nous faut donc examiner aussi ces poèmes qui sont au centre de notre intérêt, « Les Deux Crépuscules », dans leur rapport avec ceux de Barbier.

« Les poèmes "à la mode" (*Tendenzgedichte*) de Barbier, nous avertit Walter Benjamin, ont exercé sur Baudelaire une influence plus profonde qu'on a bien voulu le dire. »[19] Et, notamment, le critique allemand a justement rapproché certains vers, qu'on cite ci-dessous, et qui proviennent des « Mineurs de Newcastle », dans *Lazare,* des derniers vers de notre « Crépuscule du soir » : « […] ils finissent / Leur destinée et vont vers le gouffre commun ; / L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un / Ne viendra plus chercher la soupe parfumée, / Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. » Voici en effet les vers de Barbier :

> Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme
>
> Aux douceurs du logis, à l'œil bleu de sa femme,
>
> Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau[20].

[16] « Pierre Dupont », « Théophile Gautier », *Salon de 1845* (« Etex »). (*OC* II, p. 27, 106, 376.)

[17] Graham Robb, *op. cit.,* p. 201.

[18] « Le Mort Joyeux », « La Cloche fêlée » et « Spleen » (LXXV étaient intitulés chacun « Le Spleen », lors de leur publication dans *Le Messager de l'Assemblée* en 1851 ; pour les deux « Spleen(s) » (LXXVI et LXXVII), on voit des variantes avec un article défini dans l'épreuve de l'édition de 1857 ; quant à « Spleen LXXVIII », aucune leçon n'est à notre disposition pour son titre.

[19] Walter Benjamin, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, La fabrique, 2013, p. 964*,* n. I. Nous avons utilisé cette traduction du texte de Benjamin en raison de sa traduction du mot allemand « *Tendenzgedichte* », traduction qui diffère de celle de Jean Lacoste (qui le rendait par « poème à thèse » [*op. cit.*, p. 168]).

[20] *Iambes et poèmes*, Paul Masgana, 1841, p. 240-241, cité par Walter Benjamin, *ibid.,* p. 964. Il s'agit des trois derniers vers de la huitième strophe du poème.

Par rapport à ces vers de Barbier, selon Benjamin Baudelaire n'aurait apporté pour les siens qu'« un petit nombre de retouches magistrales », de façon à « faire de ce qui n'était que le "lot du mineur " la fin banale du citadin des grandes villes »[21]. Plus précisément, ce qui était le gouffre réel de la mine, chez Barbier, est devenu, chez Baudelaire, « le Gouffre »[22], allégorique du lot « commun » à tous les êtres humains, car il désigne la mort, la mort elle-même et non un lieu particulier, la mine, le lieu de travail quotidien, et le tombeau malheureux d'un mineur. Mais malgré cette différence quelque chose de commun réunit tous ces hommes destinés au « gouffre », ici comme là, et retiendra notre attention : les uns comme les autres, à leur dernier moment, pensent à la douceur de leur foyer et à leur compagne aimée. Et c'est finalement à partir d'une telle pensée commune du foyer et de l'être aimé que vont diverger définitivement, et de façon croissante, les perspectives respectives des deux poètes. En effet, le texte de Baudelaire, après un blanc, ajoute encore ces deux vers, comme une sorte de post-scriptum : « Encore la plupart n'ont-ils jamais connu / La douceur du foyer et n'ont jamais vécu ! » Si dans le poème de Barbier le malheur se trouve dans cette mort elle-même, affreuse mais assez rare malgré tout, qui sépare à jamais l'époux de l'épouse et de ses enfants, malheur fatalement lié à ses conditions de travail mais qui représente les mauvaises conditions générales de vie et l'exploitation de la classe ouvrière, par contre, pour Baudelaire, il s'agit de la représentation de toute la condition humaine générale : c'est dans la vie même que réside la vraie misère dès le début, dans cette vie où l'idée du foyer, ou d'un tel centre d'affection quotidienne, n'est qu'une pure illusion. Et c'est le destin des gens malades dans l'hôpital — plus malheureux que tous les autres dans cette ville — qui le présente exemplairement, sous sa forme nue.

Dans « Le Crépuscule du soir », la classe ouvrière parisienne est décrite d'ailleurs comme plutôt relativement « chanceuse » dans cette ville infernale, comparée à ceux qui ne peuvent même pas dire qu'ils aient travaillé, ou alors pas honnêtement, durant la journée, à ceux qui, le crépuscule venant, vont s'adonner aux plaisirs malhonnêtes, voire scandaleux de « la Prostitution » et du « Jeu », quand ce n'est pas le vol, voire le crime[23]. Les fortunés de cette grande ville moderne ne sont donc pas les bourgeois riches, même si c'est encore moins les bas-fonds criminels. De toute façon, on est ici dans l'enfer terrestre par excellence. Les ouvriers, même s'ils ont dû supporter leur écrasant labeur, du moins peuvent trouver le soir, le dos courbé, le refuge et repos assurés du foyer. Somme toute, le point de vue de Baudelaire est ici moins celui d'un socialiste que celui d'un moraliste, voire d'un moraliste chrétien. Quant au texte qui

[21] *Ibid.,* alors que nos citations directes ici sont de la traduction de Jean Lacoste (*op. cit.*, p. 167-168, n. 2).
[22] La majuscule est du manuscrit « Douze poèmes ».
[23] Majuscules des « Douze poèmes ».

fait pendant (en vers) à ce poème, « Le Crépuscule du matin », c'est là peut-être un poème plus conforme à une interprétation socialisante, surtout par son évocation de ces « pauvresses » ou par l'image finale allégorique de Paris en « vieillard laborieux ». On trouverait donc bien ici quelques traits dénonçant les conditions sociales de la vie du peuple dans cette capitale française moderne ; mais certes, ces images, à n'en pas douter, n'ont guère ce propos. Quoique ces poèmes n'aient été publiés que seulement six mois plus tard que le texte cité plus haut sur « Pierre Dupont », où le poète faisait cette assertion quant au principe de l'art : « l'art fut désormais inséparable de la morale et de l'utilité »[24], le poète ne semble maintenant plus guère emporté par la cause révolutionnaire ou même humanitariste.

À présent, tournons-nous, pour un contraste vers un poème de Pierre Dupont, « Le Repos du soir », qui esquisse, comme « Le Crépuscule du soir » de Baudelaire, un tableau de la vie quotidienne des habitants de la grande ville à la fin de leur journée. Comme de juste, une scène semblable, et quelques descriptions et expressions analogues à celles de Baudelaire, s'y trouvent.

Tous les fuseaux s'arrêtent dans les doigts :
La lampe brille, une blanche fumée
Dans l'air du soir monte de tous les toits ;
C'est du repas l'annonce accoutumée :
Les ouvriers, si las, quand vient la nuit
Peuvent partir, enfin la cloche sonne ;
Ils vont gagner leur modeste réduit,
Où sur le feu la marmite bouillonne.

Reposons-nous !
Le repos est si doux :
Que la peine sommeille,
Jusqu'à l'aube vermeille !

La ménagère et les enfants sont là,

[24] *OC* II, p. 27.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Du chef de l'âtre attendant la présence,

Dès qu'il paraît, un grand cri : « le voilà ! »

S'élève au ciel, comme en réjouissance ;

De bons baisers, la soupe, un doigt de vin,

Rendent la joie à sa figure blême ;

Il peut dormir, ses enfants ont du pain,

Et n'a-t-il pas une femme qui l'aime ?

Reposons-nous ! […]

Tous les foyers s'éteignent lentement,

Dans le lointain, une usine qui fume

Pousse de terre un sourd mugissement,

Les lourds marteaux expirent sur l'enclume :

Ah ! détournons nos âmes du vain bruit

Et nos regards du faux éclat des villes ;

Enfermons-nous sous l'aile de la nuit,

Qui mène en rond ses étoiles tranquilles !

Reposons-nous ! […][25]

Baudelaire connaissait assurément cette chanson, au moins depuis le milieu des années 50. « Le Repos du soir », avait été publié dans le troisième tome de *Chants et Chansons* (1854), et fut de nouveau intégré en 1862 dans *Les Poëtes français* (t. IV)[26]. Plus tard, Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme* citera aussi ce poème[27]. Il s'agit de l'un des trois morceaux de Pierre Dupont recueillis dans cette anthologie éditée par Eugène Crépet, avec une

[25] Pierre Dupont, *Chants et chansons (poésie et musique),* t. III, Alexandre Houssiaux, 1855, p. 82-83. (Le poème en entier n'est pas reproduit ici mais seulement les trois derniers couplets, avec le refrain.)

[26] *Les Poëtes français : recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours,* avec une notice littéraire sur chaque poëte, par MM. Charles Asselineau, Hippolyte Babou, Charles Baudelaire et al. ; précédé d'une introduction par M. Sainte-Beuve, t. IV, Hachette, 1863, p. 619-620.

[27] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme,* suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 325.

présentation de Baudelaire, ce qui en fait la deuxième notice écrite par lui sur l'auteur. Notons que cette fois-ci, le registre jadis élogieux du critique à propos du poète s'était bien refroidi, comme cela avait été le cas pour Barbier à la même époque, comme nous l'avons vu plus haut[28]. Le poème de Dupont sonne en entier comme un développement des vers 5-10 du « Crépuscule du soir » (« Ô soir, aimable soir, désiré par celui … Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit. ») ; quant à la conclusion, les derniers mots du poème (« détournons nos âmes du vain bruit ») correspondent aussi à ceux du « Crépuscule du soir ». Mais à côté de ces éléments similaires, d'ailleurs bien banaux, il nous faut bien plutôt constater ce qui distingue cette scène du soir parisien selon Dupont de celle de Baudelaire : chez Dupont, c'est d'abord le poème du soir de l'ouvrier parisien à l'ère de l'industrialisation, et les « citadins » sont ici essentiellement des ouvriers ; ou mieux, c'est une évocation de la famille ouvrière. Le soir venu vient enfin pour l'ouvrier de Paris le moment du repos au sein de sa famille, dans son foyer, où sa femme et ses enfants l'accueillent et où l'attendent donc baisers, soupe et vin. Rappelons ce que nous avons signalé plus haut comme commun aux poèmes de Barbier et de Baudelaire, l'évocation de la compagne et du foyer : « Ne viendra plus chercher la soupe parfumée, … auprès d'une âme aimée. » Finalement, cette évocation du « foyer » constitue le point commun, et bien essentiel, de tous ces trois poèmes ; d'où le fait que la tonalité négative et profondément pessimiste du « Crépuscule du soir » en ressorte encore plus, par son unicité.

D'ordinaire, ce thème du « repos du soir au sein de la famille » peut être considéré comme plutôt un thème essentiellement bourgeois. C'est selon ce point de vue que Hans Robert Jauss a d'ailleurs donné une étude intitulée « La douceur du foyer : la poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature », où il analyse un corpus de poèmes lyriques français traitant ce thème, écrits ou publiés en 1857, en tête desquels se trouve notre poème « Le Crépuscule du soir » : « Ce que le repos du soir près la journée finie apporte à la famille bourgeoise, […] c'est assurément Baudelaire qui, sur la ligne de crête du lyrisme de cette année 1857, en a donné la vision la plus puissante. Évoqué du point de vue des exclus : prostituées, criminels, joueurs, pensionnaires de l'hôpital, le thème alors déjà banal du bonheur au coin du feu recouvre dans "Le Crépuscule du soir", avec le pathétique de la négation, une

[28] Il le fut tant qu'Eugène Crépet refusa la notice de Baudelaire pour ladite anthologie (*OC* II, p. 1144).

force poétique douloureusement pénétrante. »[29] Nous traiterons nous aussi de façon plus approfondie qu'ici et sous cet angle, cette question du « foyer », dans notre quatrième partie.

Quant à ce qui entraîne chez Baudelaire dans ce poème cette profonde divergence de perspective, il semble que ce ne soit pas foncièrement un manque d'empathie ou de compassion ; la misère des conditions du prolétariat urbain ne lui était pas indifférente. Mais concernant ce malheur, il lui semble inhérent à la condition humaine, et il semble que Baudelaire l'ait constamment envisagé avec un profond pessimisme, voire avec une sorte de fatalisme. Cela prévalait donc comme « naturellement » sur toute autre perspective pour le poète, et les évènements et les circonstances socio-politiques qu'il avait vécus depuis 1848 renforçaient à merveille, pour ainsi dire, ce noir penchant. Ainsi n'aurait-il pu mieux se préparer pour la découverte de Joseph de Maistre.

La mélancolie du poète et la nostalgie du foyer

On peut dire que la disgrâce de la perspective socialiste et humanitariste au vu des événements, alors même que cette perspective n'était pourtant que mitigée, avait abattu, dorénavant, presque tout essor romantique dans la poésie de Baudelaire. Et la tournure que prenait sa vie personnelle n'était vraiment pas faite pour le disposer en faveur d'idées moins pessimistes, mais consonnait avec l'aggravation des conditions sociales. Outre que les conditions objectives de sa vie empiraient, il est important de noter la conscience de plus en plus aiguë qu'il prenait du désordre de sa vie. Graham Robb, après toutes ses considérations sur les divers aspects de l'époque et du projet des *Limbes,* dit ainsi : « la condamnation du poète indigné ne se dirigera plus vers l'extérieur, contre un roi et un gouvernement cyniques ou amoraux, mais contre l'Ennemi intérieur » ; « [d]e même, [son] rêve d'un monde uni et équitable sera dramatisé non par l'indignation politique, mais par les souffrances de l'individu »[30]. « Mais combien nous devons […] préférer, dit Baudelaire lui-même, la plainte de cette individualité maladive qui, du fond d'un cercueil fictif, s'évertuait à intéresser une société troublée à ses mélancolies irrémédiables. »[31] C'est donc de cette manière précise, à

[29] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978, p. 297.
[30] Graham Robb, *op. cit.*, p. 204.
[31] *OC* II, p. 27.

savoir, en se mettant à l'écoute de la peine de l'individu dans une société, peine qui est la sienne d'abord mais pas seulement la sienne, donc à un niveau à la fois intime et objectif, que le poète, estime Baudelaire, devra s'efforcer de faire naître une « communication permanente avec les hommes de son temps » (pour citer ces mots encore, une troisième fois, dans la présente étude), et qu'il devra tenter de rendre musicalement « la pensée humaine qui lui fut transmise »[32]. Car il sait que son irrémédiable mélancolie est aussi celle de son « frère lecteur », celle de toute une société urbaine pas seulement perverse, mais souffrante, et pas seulement physiquement mais métaphysiquement.

C'est l'époque où Baudelaire apprend amèrement cette leçon, sans appel, que toutes les aventures de sa vie dépendent d'« un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve », et surtout pas en amour — l'aventure la plus intime de chacun. Apparemment, il comprend enfin la nature de sa relation avec Jeanne Duval. Cette « seule femme aimée » par Baudelaire, pourtant à propos de qui, dès 1848, il disait déjà : « *je n'aime plus depuis longtemps que par devoir* »[33] alors qu'il restait en concubinage avec elle. C'est sans doute avec elle qu'il se rend en octobre de la même année à Châteauroux pour se présenter pour le poste de rédacteur en chef d'un journal conservateur[34], et c'est elle encore qu'en 1850, demandant des billets pour la dernière répétition d'une pièce de théâtre à laquelle Nerval a collaboré, il désigne comme « [s]a femme »[35]. Mais en mars 1852, il décida finalement de rompre et de la quitter pour « [s]e sauver » — la lettre du 27 mars où il en fait part à Mme Aupick est, notons-le, celle à laquelle il joint ses publications dans la *Semaine théâtrale,* c'est-à-dire ses deux critiques littéraires et « Les Deux Crépuscules »[36]. Cela est confirmé en mars suivant, où il rapporte à sa mère avoir quitté Jeanne depuis un an[37]. Séparation qui ne rompt pourtant pas vraiment une relation qui avait duré près de dix ans, certes ; mais il y avait néanmoins dans cette lettre de 1852 à sa mère un jugement qui semblait définitif, et douloureux, de Baudelaire sur cette femme en tant que compagne : vivre avec elle était devenu un « obstacle » pour lui, non seulement à tout bonheur, mais surtout « au perfectionnement de l'esprit », et tout cela même en surmontant sa « honte »[38].

---

[32] *Ibid*.

[33] Lettre à sa mère du 8 décembre 1848, *CPl* I, p. 154. C'est Baudelaire qui souligne.

[34] Il s'agit du *Représentant de l'Indre*, journal des principes d'ordre et de conservation. Un voyage à Châteauroux, payé par Mme Aupick, accompagné d'une « actrice », la « favorite » du poète, dit l'article du *Figaro* du 19 janvier 1887, cité par Pichois et Ziegler, *Baudelaire, op. cit.,* p. 269.

[35] *CPl* I, p. 164. Il est vrai qu'on parle également de la possibilité qu'il s'agisse là d'une certaine Mlle Caroline Dardart (voir la note de Claude Pichois [*CPl* I, p. 722]). Mais même si c'est le cas, on pense que Baudelaire était alors toujours en pleine relation avec Jeanne, et qu'il est possible que Baudelaire ne voyait cette Mlle Dardart, une lorette sans doute, que par une riposte aux infidélités de Jeanne (voir Pichois et Ziegler, *op. cit.,* p. 318).

[36] Lettre à sa mère du 27 mars 1852, *CPl* I, p. 194.

[37] Lettre à sa mère du 26 mars 1853, *CPl* I, p. 213.

[38] Lettre à sa mère du 27 mars 1852, *CPl* I, p. 193.

Lorsque plus tard (après 1856) son amour pour elle, dit-on, se sera élevé au rang de véritable Amour, ce sera par l'éclairage d'un sentiment de charité, et non sans s'accompagner de regrets et de remords profonds ; dorénavant, s'il vient parfois la revoir, ce sera par sacrifice.

Bien entendu, ce n'est pas qu'il aura avec cela renoncé à toute passion pour les femmes ; tout au contraire : il commence aussitôt à tenter de gagner les faveurs d'au moins deux autres femmes, Mme Sabatier et Marie Daubrun. Mais on peut douter désormais qu'il y mette autant de zèle, de dévouement et de naïveté qu'avec Jeanne. De toute façon cette passion pour ces deux femmes a apparemment quelque chose d'abstrait et de volage : Baudelaire les courtise presque en même temps. Plus précisément, il rallume a « flamme » selon les faveurs et défaveurs, et tour à tour — selon Albert Feuillerat, observation qui est confirmée par Claude Pichois et Jean Ziegler : la « passion » pour Mme Sabatier est chaque fois ranimée en l'absence de Marie à Paris[39]. Le 9 (ou 10) décembre 1852, le premier message anonyme, celui qui contient les vers intitulés « À une femme trop gaie », est envoyé à Mme Sabatier ; quant à Marie, depuis ses débuts à Montmartre, en 1845, et surtout son incarnation de la *Belle aux cheveux d'or,* à la Porte Saint-Martin en 1847, Baudelaire la suit, comme l'ancien titre (de 1855) de « L'Irréparable »[40], pourrait le prouver. À la fin de 1852, elle joue un rôle dans une pièce écrite par deux amis de Baudelaire, Boyer et Banville, ce dernier étant déjà devenu alors, dit-on, son amant. En fin de compte, Baudelaire est prudent : il s'agit plus d'une relation avec des images fictives de ces deux femmes que de relations réelles (qui à peine commencées seraient coupées, sinon même avant, si nécessaire). Bref, une relation avec des muses, qui laisseront leur empreinte dans l'œuvre du poète. Deux images qui se distinguent d'ailleurs fort bien l'une de l'autre, répondant aux attentes que Baudelaire a placées en chacune, celle de l'Ange gardien avec Mme Sabatier et celle de la féminité familière, comme d'une sœur, avec sa douceur et sa patience, dans Marie, sans trop chercher à savoir si la réalité y correspond.

La première image est — sciemment — trop spirituelle, ce qui pour autant n'en exclut pas tout à fait le côté charnel, mais surtout, elle est cette autorité pure qui la préserve de toute intimité réelle, et il n'est même guère besoin à cet égard de mentionner le message du 31 août 1857 pour s'en convaincre[41]. Quant à la deuxième, Baudelaire est en concurrence, défavorable, avec Banville, et il n'est là non plus nullement destiné à faire partie des gagnants. Par

[39] A. Feuillerat, *Baudelaire et la Belle aux cheveux d'or,* New Haven, Yale University Press, 1941, p. 34, cité dans Claude Pichois et Jean Ziegler, *op. cit.,* p. 325-326.

[40] Poème qui fut intitulé lors de sa publication en 1855 : « À la Belle aux cheveux d'or ».

[41] « Et enfin, enfin il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant. — Et si par malheur pour moi j'acquiers le droit d'être jaloux ! ah ! quelle horreur seulement d'y penser ! » (*CPl* I*,* p. 425.)

conséquent, à la fin de 1855, on voit Baudelaire cohabiter de nouveau avec Jeanne, ne serait-ce que pour pouvoir déclarer, seulement un an plus tard : « Ma liaison, liaison de quatorze ans, avec Jeanne est rompue. »[42]

Il faut cependant bien noter qu'en ce temps-là, c'est largement poussé par le besoin vital d'une sécurité, autrement dit d'un « foyer » que Baudelaire rejoint Jeanne. C'est ainsi que le 4 décembre 1854 il écrit à sa mère : « Je rentrerai dans le concubinage, et si je ne suis pas installé le 9 janvier chez Mlle Lemer je serai chez l'autre. Il me faut à tout prix une famille ; c'est la seule manière de travailler et de dépenser moins. »[43] Après donc avoir « rompu » cette liaison longue de quatorze années avec Jeanne, il écrit le 4 novembre 1856 à sa mère, voulant encore une fois bien décourager ce désir si conformiste de celle-ci de voir son fils enfin « *semblable à tout le monde* » : « Vous savez bien que je n'en suis pas là, et que ma destinée sera faite autrement », puis il ajoute, certes avec ironie mais non moins significativement : « Pourquoi ne parlez-vous pas un peu de mariage, comme toutes les mamans ? »[44] Ces derniers propos ne révèleraient-ils pas quelque propre désir d'une vie plus stable, à la fois matériellement et affectivement ? Parce qu'il est « si parfaitement rompu au métier de la vie, qui n'est que mensonge et vaines promesses », il se sent déniaisé et bien « incapable de retomber dans les mêmes inextricables pièges de cœur »[45]. Il est devenu « réaliste », et y revenant, en 1854, il écrit — ironiquement — encore à sa mère : « Quand donc aurai-je un valet de chambre et un cuisinier — et un ménage ? »[46] À lire entre les lignes, il semble qu'il va chercher tout de suite à se mettre en concubinage, « en ménage », pour de solides raisons, pratiques et économiques, et pour ainsi dire égoïstes, et pourtant, à lire sa biographie, on a du mal à croire qu'il ait jamais habité avec une autre femme que Jeanne, même très furtivement[47]. En 1858, après avoir quitté son hôtel pour partir à la « maison-joujou » de sa mère, c'est chez Jeanne qu'il demeure provisoirement, pour y revenir encore en 1859, quand il est de retour à Paris entre ses deux séjours à Honfleur, pour régler quelques affaires y compris la visite du Salon de l'année.

En tous cas, dans cette lettre à sa mère du 11 septembre 1856 où il rapporte que Jeanne l'a quitté ultimement, il dit bel et bien qu'il avait bien mis en celle-ci « toutes ses

[42] *CPl* I, p. 356.
[43] *CPl* I, p. 302.
[44] *CPl* I, p. 359-360.
[45] *Ibid.*
[46] Lettre du 22 août 1854, *CPl* I, p. 290.
[47] Sinon, il faudrait peut-être penser, éventuellement, à l'héroïne du poème en prose « La Soupe et les nuages », où la scène se déroule dans une salle à manger, entre un poète et sa femme, qui lui a préparé le repas. Il s'agit ici d'une certaine Berthe, qu'on confond parfois avec Jeanne, qui porta elle aussi ce nom, mais Claude Pichois affirme que c'est bien une autre femme, avec qui Baudelaire aurait entretenu une liaison en 1863-1864, femme qui serait peut-être venue de Paris rejoindre Baudelaire à Bruxelles (voir *OC* I, p. 1139-1141).

espérances, comme un joueur »[48]. Propos qui font songer à ce qu'il dira à Ancelle vers la fin de sa vie au sujet de ses *Fleurs*, phrase célèbre : « Faut-il vous dire […] que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine* ? »[49] Baudelaire écrit en effet à sa mère :

> Moi je sais que, quelque agréable aventure, plaisir, argent, ou vanité qui m'arrive, je regretterai toujours cette femme. Pour que ma douleur, que vous ne comprendrez peut-être pas bien, ne vous paraisse pas trop enfantine, je vous avouerai que j'avais mis sur cette tête toutes mes espérances, comme un joueur ; cette femme était ma seule distraction, mon seul plaisir, mon seul camarade, et malgré toutes les secousses intérieures d'une liaison tempétueuse, jamais l'idée d'une séparation irréparable n'était entrée clairement dans mon esprit. Encore maintenant, et cependant je suis tout à fait calme, — je me surprends à penser en voyant un bel objet quelconque, un beau paysage, n'importe quoi d'agréable : pourquoi n'est-elle pas avec moi, pour admirer cela avec moi, pour acheter cela avec moi ?

Certes, après quelques lignes décrivant les tristes effets de ses « plaies », il reconnaît lui-même le côté égocentrique de son chagrin :

> Mon idée fixe était une idée égoïste d'ailleurs : je voyais devant moi une interminable suite d'années sans famille, sans amis, sans amie, toujours des années de solitude et de hasards, — et rien pour le cœur. Je ne pouvais même pas tirer de mon orgueil ma consolation[50].

Mais, du moins ici, il s'inquiète plus du manque sentimental que du devoir d'économiser. Cela prouve une fois de plus que, lorsqu'il a songé à tenter de vivre une union harmonieuse avec une femme aimée, c'était lors de sa relation avec Jeanne Duval, et celle-ci gardera une importance primordiale et sans rivale pour Baudelaire. Une seule autre femme pouvait se mesurer en importance avec elle : sa mère, évidemment. Or, même pour pouvoir maintenir avec sa mère ces « rapports naturels qui n'auraient jamais dû être interrompus », pour reprendre ses mots de 1851, il devait se donner, sans cesse, une peine effroyable, comme en témoigne l'alternance fréquente entre tutoiement et vouvoiement dans ses lettres d'alors[51]. Si l'on peut supposer

[48] *CPl* I, p. 356.
[49] *CPl* II, p. 610.
[50] *CPl* I, p. 356-357.
[51] *CPl* I, p. 178.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

qu'après la mort du général Aupick le fils et la mère n'ont plus à craindre le pire dans leur relation, les vicissitudes que Baudelaire aura continué à subir, sa vie durant, avec sa « chère mère » lui auront coûté beaucoup d'énergie, et rongé le moral.

Somme toute, la période du début ou de la première moitié entière des années 50 peut être nommée pour Baudelaire celle de la désillusion définitive de tout rêve romantique au sens propre et au sens banal, notamment celui d'aimer ou d'avoir un *foyer* — et c'est en vain que le besoin d'un foyer au sens de *domicile* lui deviendra sans cesse plus pressant. Tout sera désormais comme il l'écrit dans « *Semper eadem* », poème publié pour la première fois en 1860 mais qu'on estime toutefois appartenir au cycle de Mme Sabatier, d'abord du fait de son ton, puis de sa place dans l'édition de 1861 — situé à la frontière entre les cycles de Jeanne Duval et de Mme Sabatier — : il y avoue que pour lui l'amour n'est plus qu'« un *mensonge* », car « Quand notre cœur a fait une fois sa vendange, / Vivre est un mal »[52].

Concernant sa carrière, une comparaison entre les deux lettres à sa mère, adressées respectivement fin 1848 et été 1851, est significative pour montrer sa vision d'alors sur ce sujet. Le 8 décembre 1848, ainsi s'exprimait Baudelaire, à l'âge de « vingt-huit ans moins quatre mois » :

> […] je me crois obligé de vous donner ces explications : actuellement à vingt-huit ans moins quatre mois, avec une immense ambition poétique moi séparé à tout jamais du *monde honorable* par mes goûts et par mes principes, qu'importe si bâtissant mes rêves littéraires, j'accomplis de plus *un devoir,* ou ce que je crois un devoir au grand détriment des idées vulgaires d'honneur, d'argent, de fortune ?
>
> Quant à moi, malgré que la littérature soit moins en faveur que jamais, je suis toujours le même, c'est-à-dire que je suis parfaitement convaincu que mes dettes seront payées, et que ma destinée s'accomplira glorieusement[53].

Mais le 30 août 1851, voici comment parle le même homme, à trente ans, dans une lettre envoyée à sa mère et accompagnée de son article sur Pierre Dupont :

[52] *OC* I, p. 41.
[53] *CPl* I, p. 154.

> Je suis très inquiet et très triste. […] *J'ai eu toutes les peines du monde à me remettre au travail.* [...] Mais à trente ans, Balzac avait depuis plusieurs années pris l'habitude d'un travail permanent, et jusqu'ici je n'ai de commun avec lui que les dettes et les projets. […]
>
> *Je suis vraiment très triste.* Tu liras sans doute avec plaisir ou plutôt avec les yeux vaniteux d'une mère ce gros travail que je t'enverrai *le mois prochain ;* mais après tout, c'est une méchante affaire. Tu verras quelques pages étonnantes sans doute ; et le reste n'est qu'un ramas de contradictions et de divagations. Quant à l'érudition, il n'y en a que l'apparence. Et après ? Après, que montrerai-je ? Mon livre de poésie ? Je sais qu'il y a quelques années, il aurait suffi à la réputation d'un homme. Il eût fait un tapage de tous les diables. Mais aujourd'hui, les conditions, les circonstances, tout est changé. Et si mon livre *fait long feu,* après ? quoi ? Le drame, le roman, l'histoire même peut-être. Mais tu ne sais pas ce que c'est que les jours de doute. […] Après tout, peut-être dans huit jours, serai-je plein de confiance et d'imagination ? […]
>
> Mais il n'y a pas à reculer. Il faut que dans le courant de 1852, je sois relevé de mon incapacité, *et qu'avant le jour de l'an ; j'aie déjà payé quelques dettes, et publié mes vers*. Je finirai par apprendre cette phrase par cœur[54].

Se référant dans les deux cas à son âge, il dresse donc à chaque fois un petit bilan de sa vie et expose sa vision du futur. Comparés à ses propos de 1848, ceux de 1851 sont autrement plus sombres, emplis de doute et de pessimisme. Comme il le répète avec insistance, Baudelaire a écrit ce dernier message alors qu'il était « *vraiment très triste* », mais ce qui est le plus remarquable c'est qu'il avoue un manque radical de confiance en lui, procède à une autocritique à la fois lucide et exagérée, mais surtout ne croit plus du tout en sa « destinée », en violent contraste avec sa première lettre. Il vit maintenant des « jours de doutes ». Il a encore son projet de livre sur le chantier mais il doute de son succès à présent. Pis encore, il avoue avoir les plus grandes difficultés à se mettre au travail, être stérile.

Le « devoir » dont il parle dans la première lettre désigne Jeanne, et la deuxième lettre est envoyée juste au moment où sa relation avec elle tire sur sa fin. En fin de compte, sa relation avec cette femme comme *devoir* va être, nous semble-t-il, particulièrement parallèle avec ses ambitions littéraires. Baudelaire en 1848 projetait d'accomplir au travers de cette relation un rêve aussi noble qu'il pouvait l'espérer du côté de la littérature. Il savait aller contre les « bien pensants », aller contre les « idées vulgaires » notamment d'honneur, en vivant avec cette

[54] *CPl* I, p. 177-178.

femme tout en nourrissant des ambitions littéraires ; il avait maintenu cette relation en allant contre ces « idées vulgaires » et cela lui permettait aussi de se distinguer. On comprend donc que quand il a dû admettre qu'il lui fallait la quitter, finalement, en mars 1852, pour « se sauver », il ne l'ait pas fait sans un vif sentiment d'humiliation. Pourtant cette rupture, qui s'étend du début de 1852 à 1854, comme la série d'autres ultérieures, ne l'a pas empêché de continuer de se charger, autant qu'il le pouvait, de cette femme. On peut retenir notamment le fait qu'à la fin de 1853, il est intervenu de bon cœur à la suite de la mort de la mère de Jeanne, Jeanne Lemaire ou Mme Duval. Lors de sa tentative de suicide de 1845, il était resté chez cette dame pour guérir, au lieu de rentrer chez sa propre mère (et son beau-père). Cette dame et sa fille l'y soignèrent, et c'est donc ce *foyer* qu'il retrouva alors en revenant du seuil de la mort. C'est donc pour lui, presque dix ans plus tard, un souvenir qui lui impose « un Devoir *forcé* »[55].

Si l'on veut évoquer la mélancolie, la dépression de Baudelaire, on ne peut pas ne pas considérer aussi le problème de sa santé physique. Concernant l'époque qui nous occupe, il eut justement « une nouvelle explosion » de la vérole entre la fin de 1849 et le début de 1850, maladie qu'il avait contractée dès l'âge de vingt ans. Il a immédiatement « pallié »[56] aux suites de cette rechute, mais elle devait se reproduire encore en 1861, sous une « nouvelle forme ». Il souffrait par ailleurs aussi de désordres gastro-intestinaux, assez fréquemment, dus à la fois à son alcoolisme et à cette syphilis, et ils lui causaient des douleurs contre lesquelles il eut recours à l'usage du laudanum dès 1847. Quoique son usage de l'opium se soit limité strictement à cette nécessité médicale, l'effet toxique commença inévitablement à se faire sentir sur son système nerveux (des symptômes à distinguer des troubles d'origine constitutionnelle qui apparaissent dès 1854, selon Claude Pichois). Or cette santé physique défaillante, naturellement, affecte sa santé morale : « ces affections nerveuses […] me détruisent jour à jour, et […] annulent le courage, vomissements, insomnies, cauchemars, défaillances »[57]. Mais surtout, Baudelaire semble avoir toujours lié très directement cet état de stérilité à la détérioration de sa santé physique. De cette « oisiveté », comme elle était d'abord psychique, il se sentait coupable et voulait donc se réformer : « Peut-être, dans la tristesse où je suis plongé, ma terreur grossit-elle

[55] *CPl* I, p. 241.
[56] *CPl* II, p. 152.
[57] Lettre à sa mère du 6 mai 1861, *CPl* II, p. 152.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

le mal. Mais il me faut un régime sévère, et ce n'est pas dans la vie que je mène que je pourrai m'y livrer » [58]. Cette culpabilisation était encore plus nuisible à son moral.

Il est notable que c'est lorsqu'il publie son premier essai sur le vin et le hachisch, en 1851, dans *Le Messager de l'Assemblée*, que les réflexions de Baudelaire sur les futurs *Paradis artificiels*, l'entraînent à réfléchir profondément sur le sujet de l'« hygiène », comme nécessaire à un mode de vie productif et régulier pour la création. Pour se référer à ses *Journaux intimes*, la série des notes qu'on appelle « Hygiène » n'appartient qu'au début des années 60 au plus tôt, mais cette question « si intéressante pour les artistes et les écrivains » de « l'hygiène du travail et de la conduite de la vie »[59] l'intéressait depuis bien plus longtemps ; et surtout, depuis cette époque où, déjà trentenaire, il n'avait toujours pas publié son premier livre et avait toutes les raisons de s'impatienter de lui-même, elle devait être perçue comme vraiment sérieuse. On peut d'ailleurs relever, dans ses articles de critique littéraire de cette époque, la valeur décisive qu'a le champ lexical de la maladie : par exemple l'article sur Pierre Dupont et celui sur « L'École païenne » commencent tous deux par une affirmation diagnostique (« le symptôme », « symptomatique »). Notamment dans « L'École païenne », critique du primat de l'esthétisme, Baudelaire dénonce cette aberration païenne au moyen d'un petit récit anecdotique où un poète païen condamne la dégénérescence de la santé publique sous l'effet d'« une mauvaise hygiène » due au culte chrétien, culte où, selon ce poète, les femmes vénèrent « un vilain pendu »[60]. Et il y avertit du danger d'un fanatisme de ce genre par une comparaison avec « un mangeur d'opium » : « […] cette déplorable manie, qui tend à faire de l'homme un être inerte et de l'écrivain un mangeur d'opium. »[61] Les arguments de cette critique sont largement inspirés par un point de vue moraliste, qui peut d'ailleurs se retourner contre lui-même sous la forme d'une sorte d'auto-censure — puisque Baudelaire ne peut lui-même être exonéré de cette suspicion d'un paganisme passé. Ainsi, ce critique de l'école païenne est déjà bien le futur théoricien esthétique-moraliste des *Paradis artificiels*. Il y fait un « rappel à l'ordre » et à « la loi de la vie »[62], dont la transgression nous ouvre l'Enfer (« le péché contient son enfer »), tout comme il l'avait fait dans « Du vin et du hachisch », où ceux-ci devenaient « les conditions primordiales de son existence » (argument qui sera repris dans « Le Poème du hachisch », en 1860)[63]. On peut en conclure que cette philosophie et cette religion qu'il revendiquait alors dans

[58] *CPl* II, p. 152-153.
[59] « L'Œuvre et la vie de Delacroix », *OC* II, p. 762.
[60] *OC* II, p. 46.
[61] *OC* II, p. 47.
[62] *OC* II, p. 48.
[63] *OC* I, p. 396, 438.

sa recherche d'une voie nouvelle pour la littérature ne l'étaient pas tant pour inciter les amoureux de la seule forme à tourner leur passion vers la réalité sociale que pour répondre, d'abord, à cette question vitale pour la réalité individuelle : en quoi consistait une hygiène morale créatrice.

3.3.2. Face à la passion nocturne de la ville

Baudelaire qui, en mettant au cœur de son œuvre la mélancolie, avait découvert que sa mélancolie personnelle et la mélancolie de la société de son temps pouvaient coïncider, au fond, comprit aussi fort bien ce que ce spleen avait d'essentiellement *urbain*. Disant cela, on pense bien sûr tout d'abord à la série proprement intitulé « Spleen ». Au sujet de cette série, il faut distinguer ses deux versions différentes, l'une de 1851, donc appartenant aux *Limbes*, et l'autre, qui commence à partir de 1857, et qui figure dans *Les Fleurs du Mal*. Il n'est pas question ici d'aborder tous les poèmes de la série, mais on notera qu'un seul poème, des *Limbes* aux *Fleurs du Mal*, a conservé son titre originel de « Spleen ». C'est le poème que le poète a toujours présenté en tête de la série, en 1851 comme en 1857, le poème qui porte pour incipit : « Pluviôse irrité contre la ville entière… ». Victor Brombert en a fait, par la pertinence de ses analyses, devenues classiques aujourd'hui[64], une pièce exemplaire du procédé de *dépersonnalisation* qui va se développer au profit de la percée et la poussée d'une nouvelle esthétique du lyrisme moderne chez Baudelaire. En bref, le critique montre que le poète dans ce texte précis procède par le moyen d'un système de transferts métonymiques, à l'opération d'une dispersion de son *moi* dans l'ensemble de la ville. Il s'agit donc d'un procédé qui implique en profondeur une synchronisation de la mélancolie intérieure avec la mélancolie extérieure, sur le plan historique comme sur le plan anhistorique.

D'autre part, il nous semble intéressant de noter aussi qu'au niveau architectural de la série en question — sous sa forme définitive et composée donc de quatre pièces, dont trois sont inédites dans *Les Fleurs du Mal* de 1857 — les « Spleen(s) » laissent voir une structure qui manifeste parfaitement cette synchronisation du sujet poétique et de sa ville. Tout d'abord, on a deux poèmes extérieurs, encadrant donc la série, LXXV : « *Pluviôse, irrité…* » et LXXVIII :

[64] Victor Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire », *Romantisme,* nº 6, « Figures du lyrisme », 1973, p. 29-37.

« *Quand le ciel bas et lourd pèse…* ». Ils dépeignent le tableau sinistre que présente la ville, sans interférence explicite du sujet qui parle, son existence se confondant avec celle du spectacle qui l'entoure. Puis on a ensuite deux poèmes intérieurs, encadrés, LXXVI : « *J'ai plus de souvenirs…* », et LXXVII : « *Je suis comme le roi…* ». Ceux-là commencent d'emblée par la première personne *je*, qui s'investit par extériorisation de son état intérieur dans la ville entière.

S'agissant maintenant du texte du « Crépuscule du soir », nos observations de la première partie de cette étude nous ont permis d'affirmer que Baudelaire, dans ce poème, *ne* réalise *pas* un tel accord, à savoir une identification entre le sujet poétique et l'objet du poème, qui est la ville. En fait, c'était précisément à la question de ce rapport entre le *je* et sa ville que nous avions voulu nous attacher et nous concluions alors de cette lecture du paysage de la ville que le poète, en tant que moraliste, y voulait maintenir une distance d'avec le tableau qu'il peignait.

Dès le premier mot du poème, avec le déictique *voici*, puis avec « l'homme », qu'il prononce bientôt au vers 4, mot employé sur un ton grave et objectif, le poète-moraliste annonce une séparation entre le sujet de l'énonciation et son objet. Le moraliste ne laisse donc pas entendre directement que le spectacle qu'il décrit est une expression de sa subjectivité, il le brouille. Dans une attitude détachée, il choisit de rester toujours *observateur* de ce paysage, quoiqu'éventuellement, certains détails dans la description puissent faire deviner au lecteur une sympathie de la part de l'auteur, et inciter ce lecteur à la faire sienne. On pourrait peut-être là parler plutôt d'une prétention à l'impersonnalité chez ce sujet lyrique, impersonnalité comme le poète le dit à propos de l'auteur de *Madame Bovary*[65]. Mais il ne s'agit plus là d'une dépersonnalisation qui inscrit l'identité du sujet poétique seulement, et très implicitement, dans les aspects du monde et des objects qu'il représente : ici, tout au contraire, le *je* va ressusciter au beau milieu du spectacle dépeint au travers du lancement d'une apostrophe à la deuxième personne, « toi », toi qui s'avère aussitôt n'être autre que lui-même (« mon âme »). Cette première personne incarne finalement sa conscience discriminatrice, et c'est là qu'on peut apprécier la différence entre « Les Deux Crépuscules ». À la différence du poème du soir, « Le Crépuscule du matin » ne peut ou ne veut aboutir à une telle dépersonnalisation. Autrement dit, l'auteur a beau y prétendre rester observateur, parce que le sujet qui y parle, ou « l'instance intérieure », comme disait Ross Chambers, semble disparaître totalement dans son discours au

[65] « Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons […] objectif et impersonnel. » (*OC* II, p. 80.)

profit du monde extérieur. D'après Ross Chambers, il ne reste donc dans « Le Crépuscule du matin » que le monde extérieur et le langage, et « tout se joue entre eux. »[66]

Pourtant, un tel choix quant à son attitude pour le sujet poétique du « Crépuscule du soir », ce refus conscient de la part du poète de faire ou de laisser coïncider son *moi* avec le paysage qu'il regarde n'empêche pas son lecteur de sentir néanmoins dans le poème un certain engagement, avec à l'arrière-plan des expériences propres au *je* dans la description que donne celui-ci. Mais à présent, une fois encore sur ce rapport entre le sujet et l'objet dans ce poème, mais cette fois afin de nous interroger pour aller au-delà de la question de l'attitude à laquelle le sujet semble se résoudre consciemment, nous nous poserons la question de la nature des expériences inscrites dans le texte.

On peut dire que, dans chacun des deux paysages urbains de ses « Deux Crépuscules », le poète retrouve des expériences personnelles propres différentes. Tout d'abord, pour la grande ville au matin, c'est celle de la ville au moment où elle est condamnée à reprendre son lourd labeur répétitif quotidien, qui semble comme un mécanisme sempiternellement remonté depuis toujours, sans fin. Il s'agit, au sens large du terme, d'un labeur qui s'appelle vie humaine, labeur dont personne donc ne peut se considérer comme épargné. C'est là certainement quelque chose avec lequel le poète veut sympathiser, et même qu'il estime sans doute. En effet, si jamais il méprisait cette ville épuisée, exténuée dès l'aube non seulement par le travail accompli pendant la journée d'hier mais aussi par une nuit mal passée (car même la nuit elle ne se repose pas), il aurait aussi, inévitablement, le même dédain pour lui-même. Tout le vécu du poète dans la ville est un morne enfer, d'où peut-être cette disparition du *moi* sans doute, afin de faire parler la ville à sa place. À côté de cela, cet air louche que prend le soir la ville, quand elle commence à faire chauffer sa luxure morbide, voluptueuse et criminelle, lui rappelle des expériences également pénibles, mais d'un tout autre genre. Réveillant un sentiment d'horreur et de répugnance, ces expériences provoquent chez le poète un raidissement pour se tenir à distance, pour garder cette fois-ci une conscience individuelle, lucide et objective, pour se maintenir au-dessus de la perception et de la sensation au lieu de s'y intégrer, et succomber.

La nature de cette passion qui prend possession de la ville au soir est du même genre que la passion qu'on rencontre dans « Le Jeu ». Il est certain que Baudelaire voit une profonde parenté entre la frénésie généralisée de cette ville vespérale qu'il voit dans « Le Crépuscule du soir » et

[66] Ross Chambers, art. cit., p. 385.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

cette « ferveur » morbide spécifique qu'il trouve dans les salles de jeu, cette « passion tenace » et despotique qui « préférerait […] [l]a douleur à la mort et l'enfer au néant »[67].

Baudelaire a toujours gardé, dans les éditions publiées de son vivant des *Fleurs du Mal*, en 1857 comme en 1861, pour ces deux poèmes urbains nocturnes, « Le Jeu » et « Le Crépuscule du soir », des places consécutives dans son recueil, quoique l'ordre exact soit renversé de 1857 à 1861. Poème d'une composition plutôt proche de l'année de la parution des *Fleurs du Mal*, « Le Jeu » précède immédiatement dans l'édition originale « Le Crépuscule du soir », dont il devient ensuite dans la deuxième édition cette fois-ci la pièce suivante. L'importance du lien établi entre ces deux poèmes est éclipsée, nous semble-t-il, par l'autre lien, trop évident, celui entre les deux « Crépuscule(s). Ce qui fait que certains éditeurs ultérieurs des *Fleurs du Mal* n'ont pas toujours considéré comme tout à fait inviolable le voisinage instauré entre « Le Crépuscule du soir » et « Le Jeu » à l'intérieur du recueil. L'édition de Robert-Benoit Chérix intercale ainsi entre les deux pièces « Recueillement » — la raison de cette décision ne nous est d'ailleurs pas du tout incompréhensible, car « Recueillement » semble une prolongation évidente du « Crépuscule du soir », et c'est d'ailleurs l'une des constatations préalables sur lesquelles repose toute notre étude — mais couper ainsi la continuité des deux tableaux nocturnes, à l'effet inquiétant, par un apaisement musical tel que celui de « Recueillement » a pour effet une déperdition de l'intensité de cette énergie noire que cumulent les deux poèmes[68].

Pour parler plus précisément, dans la suite des deux tableaux l'atmosphère morbide puis infernale va en gradation, à mesure que les ténèbres de nuit dans la ville s'épaississent[69].

> Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
> Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant
> Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
> Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
>
> Enviant de ces gens la passion tenace,
> De ces vieilles putains la funèbre gaieté,
> Et tous gaillardement trafiquant à ma face,

[67] *OC* I, p. 96.
[68] La troisième édition procurée par Banville et Asselineau, en 1868 (*op. cit.*), ne modifie d'ailleurs pas l'ordre des poèmes au moins pas ceux-là.
[69] Bien entendu, on parle ici de l'édition de 1861. Pour l'édition de 1857 c'est l'inverse, les ténèbres *s'atténuent.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

L'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté !

Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer du néant[70] !

Ainsi, dans cette vie noire mais intensifiée du « Jeu », il y a une ardeur de la passion. De là, une oscillation dans l'attitude de *je* : vitalité aveugle ou lucidité mortifères, laquelle est à préférer ? Nous avons déjà traité le problème de cette ambiguïté dans l'attitude de *je* envers « Le Crépuscule du soir ». La conscience moraliste se tient à distance du spectacle urbain mais la bouillonnante vie, son désir qui s'en dégage, fascinent le *je*, et il oscille. Or, dans le texte du « Crépuscule du soir » on ne le devine qu'à travers une tension, tension entre le regard jeté sur le spectacle décrit et l'interpellation de sa propre « âme », conscience morale ou volonté morale, qui finalement l'emporte. En revanche, dans « Le Jeu », ce ballottement est représenté de façon explicite, et sans solution. Le *je* s'y rend compte de ce qui le fascine, et en reste là : sur un aveu. Seule la deuxième moitié du texte a été citée ci-dessus, le poème a d'abord décrit cette scène de la salle de jeu, en a fait un tableau clos sur lui-même, ce « noir tableau ». En fait, ce début est marqué par les caractéristiques d'une véritable *ekphrasis*, et même il ne manque pas de source précise : une estampe, que Baudelaire a décrite dans « Quelques caricaturistes français » et attribuée, sans doute fautivement, à Carle Vernet[71]. Après viennent les trois strophes citées, où apparaît dans le tableau le sujet (« Je me vis ») en personne, dans un coin reculé. Intégré dans le plus profond de l'« antre » de ce tripot sordide, en spectateur impuissant et, à sa grande horreur et honte, captif, fasciné, jaloux. Le sujet poétique parle désormais ici à un niveau de conscience qui est autre que celui du « Crépuscule du soir », finalement parfaitement détaché et objectif dans sa condamnation. Là, il est donc observateur retiré, s'abstenant d'entrer dans le jeu qu'il a décrit, sa figure est nettement distinguée des autres, mais en même temps, c'est avec horreur qu'il lit en lui-même un regret et une envie de ces autres qu'il regarde, impuissant mais

[70] *OC* I, p. 96.
[71] *OC* I, p. 1028 ; *OC* II, p. 544-545.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

attiré par eux ; il s'en effraie, horrifié par son propre désir d'identification à ces gens soumis à une aveugle passion, dans leur état infernal.

La fascination, donc, cette force d'attraction, est bien plus forte dans ce « noir tableau » que dans le tableau crépusculaire, tant l'atmosphère dans « Le Jeu » est plus fantastique ; mais d'un autre côté, de ces personnages du tripot (vus de près), la masse, la foule, tous ces gens de la ville baudelairienne qui commencent à s'agiter au crépuscule (vus de loin) ne sont guère différents dans leur nature. La population parisienne chez Baudelaire, est loin d'être ces pauvres innocents de la poésie socialiste. Pour lui, ce sont aussi des gens qui s'abandonnent au Jeu (vers 23 du « Crépuscule du soir »)[72], cette « passion à la fois violente et contenue », pour reprendre ses propres mots dans son article sur les caricaturistes[73]. Son Paris est ce lieu fourmillant d'une vie malsaine, plein d'individus « doués de l'ardeur vitale dont [Balzac] était animé lui-même »[74].

Mais de tels personnages, balzaciens, Baudelaire ne les avait-il pas loués d'être véritablement *héroïques,* dans sa critique en 1846[75] ? Alors, si, moraliste, sa conscience de créateur se sépare résolument de ces personnages et refuse de faire coïncider l'héroïsme qu'il se souhaiterait — et qu'il appelle de ses vœux — avec les basses passions de la foule, est-ce pour rester ce poète-dandy qu'il ambitionnait d'être, est-ce pour, se détachant de la foule, rester, seul, à désirer un monde plus élevé et plus pur ? On sait jusqu'à quel point et de quelle manière Baudelaire a poussé la dimension morale dans son dandysme, jusqu'à en faire une forme d'ascétisme. Ainsi, un précepte comme : « Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir *devant un miroir*. »[76] n'est évidemment pas à comprendre comme concernant le choix de sa seule toilette. Or, par rapport à cette règle de *se regarder* sans cesse dans le miroir, le choix du *je* moraliste du « Crépuscule du soir » ne nous semble pas poursuivre ce principe jusqu'au bout. Il se retranche du monde, alors que sa situation réelle est toujours au milieu de ce qu'il vient de décrire — ce faisant, il se coupe de son propre désir sans s'y être confronté, sa sensibilité restant fascinée par cette passion nocturne, malgré son odeur

[72] La majuscule initiale est donnée ici d'après les leçons de l'*Hommage à C. F. Denecourt,* en 1855 (OC I, p. 1027).
[73] *OC* II, p. 545.
[74] *OC* II, p. 120.
[75] « Le Salon de 1846 », *OC* II, p. 496.
[76] « Mon cœur mis à nu », *OC* I, p. 678.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

de soufre. Ainsi ce sujet moraliste, au fond, s'éloigne de cette « force » et de ce « courage » de « contempler [son] cœur et [son] corps sans dégoût » (« Un voyage à Cythère »)[77].

Baudelaire créera plus tard cette section « Tableaux parisiens » où s'intégreront les deux « Crépuscule(s) », et il écrira ce fameux texte « À Arsène Houssaye », en guise de préface à ses poèmes en prose, texte que l'on considère aujourd'hui comme une sorte de manifeste de la nouvelle poétique qui, selon lui, doit s'attacher à peindre l'expérience de la grande ville. Or presque à la même date que la dédicace à Houssaye, ce poète de Paris fait aussi un article à la louange de Richard Wagner, qui vient de présenter son *Tannhäuser* à Paris. Il y écrit ces lignes :

> On dirait que Wagner aime d'un amour de prédilection les pompes féodales, les assemblées homériques où gît une accumulation de force vitale, les foules enthousiasmées, réservoir d'électricité humaine, d'où le style héroïque jaillit avec une impétuosité naturelle. […] Cependant le maître, toujours plein de goût et attentif aux nuances, n'a pas représenté ici la turbulence qu'en pareil cas manifesterait une foule roturière. Même à l'apogée de son plus violent tumulte, la musique n'exprime qu'un délire de gens accoutumés aux règles de l'étiquette ; c'est une cour qui s'amuse, et son ivresse la plus vive garde encore le rythme de la décence. La joie clapoteuse de la foule alterne avec l'épithalame, doux, tendre et solennel ; la tourmente de l'allégresse publique contraste à plusieurs reprises avec l'hymne discret et attendri qui célèbre l'union d'Elsa et de Lohengrin[78].

Ce que Baudelaire nomme « le style héroïque » sort donc bien de ce « réservoir d'électricité humaine », des foules excitées. Mais ces foules semblent orientées par un idéal chez Wagner. Et le poète garde toujours comme un rêve le bonheur de rencontrer ce genre de foule, si décente et élégante, pour son oeuvre. La réalité est si différente, ses foules parisiennes sont si grossières. Si bien que, même dans les poèmes en prose, au travers desquels Baudelaire voudrait donc se plonger dans cette ville des rencontres et des « innombrables rapports », il y a parfois des moments où le poète nous expose dans toute leur nudité ses blessures reçues de la vie parisienne, vie soumise à cette « tyrannie de la face humaine ». Ce sont des moments où, se sentant incapable de les supporter stoïquement, il ne désire plus rien d'autre que de souffrir uniquement

[77] Voir ce que Victor Brombert a dit à propos du *je* dépersonnalisé de « Spleen » (LXXV), art. cit., p. 35.
[78] *OC* II, p. 800-801.

« par soi-même ». Ainsi, dans « À une heure du matin », s'enfermant derrière ces « barricades » de chez lui, le poète se sépare de cette vitalité à double tranchant de la foule[79].

Ainsi, quand on lit « À une heure du matin », on voit bien que le texte du « Crépuscule du soir » ne peut tout de suite s'y superposer, parce que la voix très subjective, humble, voire humiliée, de ce poème en prose est très différente de celle du moraliste : le *je* s'y exprime sur un mode très intime, comme on le ferait dans son journal :

> Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise[80] !

Le *je* ici est réellement l'auteur, le « producteur de vers », le poète, et il voudrait pouvoir remonter un peu dans son estime de soi, retrouver un peu de valeur, grâce à ce à quoi il peut être bon : ses vers. La création est devenue pour lui un acte vital de rédemption à ses propres yeux, car il sait que lui, s'entremêlant à cette « horrible ville », s'est conduit aussi vilement que ceux qu'il méprise : il doit regagner le droit légitime de les mépriser en leur redevenant supérieur, par ses vers.

La foule, telle qu'il la trouve dans sa ville, quoique puissante, pleine d'énergie, et par là attrayante, ne peut pas ne pas souiller par son contact celui qui poursuit un idéal sublime, c'est ce que le Baudelaire du « Crépuscule du soir » montre, moyennant un examen prétendument objectif. Pourtant, à d'autres moments (« Le Crépuscule du matin ») il peut ressentir de la compassion pour la foule — c'est peut-être qu'il est alors suffisamment content de lui, après avoir fait un beau vers ? Il y a en lui ces « deux postulations simultanées »[81]. D'un certain point de vue, on peut comprendre cela ainsi, son rapport avec la foule ou sa ville : poussé par le « désir de monter en grade » vers « Dieu, ou spiritualité », s'il se maintient un temps dans cette aspiration noble, il aura alors compassion, tel un bon soleil éclairant avec bienveillance les malheureux. Mais si le plaisir morbide de s'avilir, de descendre, l'aspiration vers « Satan, ou

[79] « À une heure du matin », *OC* I, p. 287.
[80] *OC* I, p. 288.
[81] *OC* I, p. 682-683.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

animalité », l'emportent, alors il sera entraîné à faire couler dans son estime tout et tous, afin de pouvoir diminuer sa propre culpabilité, ou noyer celle-ci dans la bassesse universelle. C'est ainsi que le paysage de la grande ville qu'il esquisse dans « Le Crépuscule du soir » devient une véritable peinture de l'Enfer et un bestiaire. Cette instance qui juge solennellement, le moraliste, pourrait correspondre paradoxalement au moment où le poète se trouve au plus bas, son *moi* aussi rétréci que celui d'« À une heure du matin ». « Le vrai héros s'amuse tout seul », dira Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*[82]. Pourtant il est vrai aussi que « prendre un bain de multitude » n'est pas interdit à pareil héros qui s'amuse tout seul, tant *multitude* et *solitude* s'équivalent pour le poète quand il est « actif et fécond »[83]. Ce qui mène à penser que, quand il pense qu'il doit vraiment se retrancher du monde, corps et âme, cela prouve qu'il ne s'estime alors, en tant que poète, à ce moment précis, pas suffisamment actif et fécond. C'est lors de ce manque, nous semble-t-il, qu'il s'admoneste, mais, si cela est fait sans cruauté, avec douceur, cela engendre la belle suite lyrique de « Recueillement ».

Telle était d'abord non seulement la conclusion de ce poème à lui seul, mais aussi, puisque les deux pièces étaient présentées dans l'ordre de *matin-soir,* celle des « Deux Crépuscules ». Ainsi, parmi plusieurs significations possibles pour peindre le développement de son sentiment envers la foule parisienne, il privilégiait l'attitude du moraliste pour finir son panorama urbain dans le diptyque. Certes, Baudelaire a finalement inversé l'ordre de ces deux pièces, et cela dès la contribution à l'*Hommage*, puis dans le recueil des *Fleurs du Mal* : le diptyque y est désormais présenté *soir-matin* et non *matin-soir.* Mais dans l'*Hommage,* c'est le thème du soir qui prévaut globalement (avec les poèmes en prose). Et dans *Les Fleurs du Mal* de 1857, les voilà désormais séparés l'un de l'autre ; par la suite, en 1861, lorsque ces deux pièces seront réinsérées dans la nouvelle section « Tableaux parisiens », leur continuité elle-même ne sera plus maintenue : « Le Crépuscule du soir » se trouve juste au milieu de la section, marquant un pic, tandis que « Le Crépuscule du matin » clôt la section. C'est qu'à partir du moment où le poète décide d'accorder l'autonomie à chacun de ses « Crépuscule(s) », on ne peut plus interpréter le rapport entre les deux pièces comme on pouvait le faire auparavant. Désormais chacun des deux « Crépuscule(s) » se trouve soumis davantage à la logique de la section où il est inséré, voire à celle de la totalité du recueil, et c'est dans cette perspective que la lecture du « Crépuscule du soir » liée à celle du « Jeu » (après ou avant lui) prend sens.

[82] *OC* I, p. 682.
[83] « Les Foules », *OC* I, p. 291.

3.3.3. Le conflit des héroïsmes modernes et la figure du *je* dans « Le Crépuscule du soir »

Si la conscience morale du poète désespère de la foule, c'est d'abord de sa manière de vivre dans la ville moderne : non de la misère de ses conditions matérielles d'existence, mais de la bassesse de ses mœurs. Entrevoyant la puissance et la profondeur des passions qui s'emparent d'elle, y compris même chez ceux qui sont les plus démunis, passions qu'il attribue aux « démons » (v. 11), il exècre la ville, instigatrice de ces passions autant que de la soumission si facile de la foule à celle-ci. Il ne se sent pas du tout chez lui mais en exil en ce lieu, et ce lui est sans doute alors l'occasion douloureuse de s'enorgueillir de sa différence, de l'aspiration à une pureté et une sublimité dont elle n'a pas le moindre pressentiment. En marquant la conscience qu'il a d'être solitaire, loin au-dessus de l'horrible ville, il marque aussi clairement l'impossibilité où il se trouve de faire quoi que ce soit pour aider ces gens, et encore moins les sauver en accomplissant une quelconque fonction prophétique, attachée au poète par les romantiques de la génération précédente, le phare du peuple, tel Hugo, ce Meilleur des Citoyens.

Face à cette antinomie que nous avons relevée entre le geste de se démarquer de sa propre fascination de *je*-poète dans « Le Crépuscule du soir », et le principe du vrai dandy, qui se doit de se mettre sans cesse devant le miroir morale, le poète doit admettre qu'il ne peut être un pur dandy pittoresque. Mais il reste vrai que ce *je*-poète aspire encore fâcheusement — car de façon impuissante — à l'idéal du dandy, cette « intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde »[84]. S'agissant maintenant du problème de la figure du dandy baudelairien, du dandysme de Baudelaire, la référence ultime fournie par Baudelaire lui-même se trouve dans le chapitre IX du « Peintre de la vie moderne » :

> Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme et un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie. Mais, hélas ! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons. Les dandys se

[84] *OC* II, p. 691.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes[85].

Ainsi la figure du dandy est-elle dressée vigoureusement comme le dernier « héros » contre la décadence de la société ou de la civilisation humaine vécue par Baudelaire. C'est donc ce que veut être le sujet du « Crépuscule du soir ». À lire le passage cité ci-dessus, on voit que par le mot *héroïsme* est affirmé la nécessité d'un nouvel élitisme ou d'une sorte de nouvelle aristocratie, que Baudelaire trouve dans le phénomène qu'on appelle dandysme. La fierté de l'individu nommé « dandy » est évidente, mais d'un autre côté, à lire attentivement le passage, on voit que ce mépris radical qu'a l'individu d'élite baudelairien pour les hommes, les foules, n'est pas en soi inhérent à son concept de *héros*. Ce mépris ne concerne précisément que la foule moderne historique. Baudelaire regrette, à voir la foule de son temps de « décadence », ces « prodigieux myrmidons », le peuple valeureux des temps anciens mythiques, dont, à l'en croire, les traces sont décidément tombées dans l'oubli par suite de la démocratie moderne. Le dandy est un héros, mais point un héros comme le fut jadis un Achille. On ne peut nullement attendre encore, entre le dandy et la foule parisienne, ce rapport qu'entretenait Achille avec ses Myrmidons. Si Achille est le meilleur des Achéens, *aristos Achaion*, le dandy moderne est trop à l'opposé de la foule moderne, et il en est d'autant plus isolé et solitaire en cette époque de démocratie montante.

À présent, force nous est de nous demander : cet « héroïsme du dandy », ainsi conçu, comment se définit-il précisément par rapport à l'« héroïsme de la vie moderne » que Baudelaire proclame de Balzac, depuis les deux premiers *Salon*(s) ? Si ces deux héroïsmes ne s'identifient pas, comment ces deux concepts s'articulent-ils dans la pensée de Baudelaire sur la modernité ? Apparemment, l'enjeu réside d'abord dans le terme commun, *héroïsme*, à savoir dans la vision que Baudelaire se fait de l'héroïsme, dont il n'a pas donné une élucidation particulière, comme c'est aussi le cas de tant d'autres concepts dans ses écrits théoriques.

Dans les *Salons,* quand il a voulu expliciter son idée à l'aide du terme *épique*, Baudelaire n'a pas plus clarifié sa conception au-delà de celle de l'emploi coutumier des mots concernés, comme lorsqu'on parle ordinairement de l'épopée, « poème héroïque » autrement dit « poème

[85] *OC* II, p. 711-712.

épique », donc pour désigner toujours vaguement l'implication d'un homme dans une action où il fait preuve d'un certain mérite très supérieur, et qui donc vaut la peine d'être racontée.

Si l'on s'interroge sur ce qu'est cette nature héroïque dans la conception de Baudelaire on est intrigué, car en général l'adjectif *héroïque*, ou sa forme nominalisée *héroïsme,* ne viennent pas du tout rarement sous la plume de Baudelaire : celui-ci entend partout de la musique *héroïque*, voit partout de la peinture *héroïque*, admire un sacrifice *héroïque* ou même de l'*héroïsme* dans la guérison d'une malade[86], etc. Parmi ses nombreuses mentions de l'*héroïsme*, celle faite lors de son compte rendu de l'exposition universelle de 1855 est notable : dans le chapitre sur Ingres, il tient pour être le grand mérite des maîtres du néo-classicisme des générations précédentes — soit David, Guérin et Girodet : « le goût de l'*héroïsme* », et aussitôt il parle de l'« influence stoïcienne salutaire » dont on est animé par la « contemplation perpétuelle de l'histoire grecque et romaine »[87]. Il dit aussi, ensuite, qu'à part cet « inflexible David » qui « ne cessa jamais d'être *héroïque* », Guérin et Girodet eurent « quelques légers grains corrupteurs » du futur Romantisme. Ainsi cet *héroïsme* peut sembler être le valeureux héritier d'une tradition remontant à l'Antiquité, mais cela n'est pas inévitable. Les propos de Baudelaire sur Fromentin, dans son « Salon de 1859 », sont plus clairs sur ce point, et par conséquent utiles à citer :

> Aussi il n'est pas difficile de comprendre de quel amour il aime les noblesses de la vie patriarcale, et avec quel intérêt il contemple ces hommes en qui subsiste encore quelque chose de l'*antique héroïsme*. Ce n'est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes[88].

Ainsi le dandysme est défini comme « le dernier *héroïsme* », cet « antique *héroïsme* » étant inversement défini comme « dandysme patricien ». L'Antiquité semble plus n'être qu'une « enveloppe amusante », et surtout la plus connue, d'un contenu spirituel au fond invariable, de cette gravité stoïcienne. En 1863, dans « L'Œuvre et la vie de Delacroix », parlant du style des écrits du peintre qui vient de disparaître, Baudelaire ne voit, dans le secret de celui qui était pour lui l'un des plus grands types vivants de l'artiste, autre chose que « la concentration de

[86] Il écrit dans « Un mangeur d'opium » : « malgré tout l'héroïsme développé dans sa patiente guérison » (*OC* I, p. 496).
[87] *OC* II, p. 584. C'est nous qui soulignons.
[88] *OC* II, p. 650. C'est nous qui soulignons.

toutes les forces spirituelles vers un point donné. »[89] Et il cite aussitôt la maxime d'un « moraliste d'outre-mer », le philosophe américain Emerson : « *The hero is he who is immovably centred.* »[90] En fait, c'est bien cette phrase qui représenterait l'essence de la conception baudelairienne du *héros* et de l'*héroïsme*, essence dont il veut s'imprégner profondément en tous points et qui se trouve volontairement au cœur de sa vision poétique et artistique. Après avoir cité l'original il le répète, en le traduisant en français — « Le héros est celui-là qui est immuablement concentré » —, pour en tirer enfin cette application adaptée à son domaine :

> « La maxime que le chef du *Transcendantalisme* américain applique à la conduite de la vie et au domaine des affaires peut également s'appliquer au domaine de la poésie et de l'art. On pourrait dire aussi bien : « Le héros littéraire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré. »[91]

Il s'agit donc avant tout de la fermeté d'une force qui ne se disperse plus, applicable dans toute la vie morale et intellectuelle, et qui trouverait son équivalent physique dans la physionomie de soldats calmement prêts au combat[92]. Ce qui renvoie précisément à l'idée, au sens le plus épuré du mot, le plus fidèle à la définition donnée par le dictionnaire, de « force d'âme » ou de « grandeur d'âme », qui distingue le grand homme des autres, mais ne le rend pas forcément dédaigneux des autres (au contraire plutôt, quand il est vraiment grand).

Mais l'héroïsme du dandy, que Baudelaire veut héritier de cet antique héroïsme, ne saurait être compris moyennant une interprétation seulement historique identifiant trop les deux héroïsme, car avant tout chez le dandy idéal l'héroïsme suppose en outre des conditions plus restreintes et singulières que l'héroïsme « vulgaire » en général. L'idéal du dandy chez Baudelaire est le type d'un personnage, sorte de surhomme doué d'une intelligence suprême, mais pas seulement : sinon lui-même chrétien, du moins d'époque christianisée, et enfin : vivant dans une réalité hostile, et non dans l'intemporalité ou l'Âge d'or du mythe. Il est résolu à aller

[89] *OC* II, p. 754 et sq.
[90] *OC* II, p. 755.
[91] *Ibid.*
[92] Le chapitre « Le militaire » : « J'ai actuellement sous les yeux une de ces compositions d'une physionomie générale vraiment héroïque, qui représente une tête de colonne d'infanterie ; […]. Ce qui est visible, […] c'est le caractère ferme, audacieux, même dans sa tranquillité, de tous ces visages hâlés par le soleil, la pluie et le vent. » (*OC* II, p. 708.)

vers Dieu, qui est la destination logique conçue par son intelligence. Cela est bel et bien écrit dans *Mon cœur mis à nu,* sous la rubrique « Prière » :

> Donnez-moi la force de faire immédiatement mon devoir tous les jours et de devenir ainsi un héros et un Saint[93].

Le dandy baudelairien est un héros et, encore plus surprenant, un Saint tout à la fois, ou, pourrait-on dire, l'ultime héros-dandy est un Saint. Cette doctrine spiritualiste, qui « fait une réalité d'un postulat »[94], se dirige donc fermement vers la spiritualité dans sa forme la plus sublime et exigeante, en adoptant pour principe de sa pratique quotidienne un certain stoïcisme. Il est environné par la vilaine foule moderne qui, loin du noble peuple de l'œuvre wagnérienne, est au contraire comme aux antipodes de cette foule sacrée et légendaire, d'où la nécessité de s'en préserver. Ce qui fait que quand le poète, dans « Le Crépuscule du soir », essaie bien de faire de cette foule une légende, son abstraction en fait un ramassis de *démons*. Le spectacle de la foule urbaine vient coïncider avec celui de toutes les passions démoniaques. L'idéal du dandy ne sera donc autre que l'état d'Insensibilité à ces passions vulgaires, exemplifiées concrètement par l'image de cette foule. Et quant au poète lui-même, il se voit dans une image de martyr légendaire, aussi victime que Saint, dans ce *saint Antoine*, « harassé par toutes les folies qui nous circonviennent »[95].

Cependant, si l'héroïsme moderne incarné dans la figure du dandy est inspiré par une volonté inflexible éclairée par une intelligence acérée, qui le conduisent infailliblement à une morale aussi rigoureuse que sage et à l'insensibilité à toute excitation, cet autre « héroïsme moderne », poursuivi sous le signe de Balzac, devrait bien être une transfiguration de la volonté et des passions[96]. Il est vrai que, si l'on dit que l'héroïsme se rapporte à une grandeur spirituelle, le sens même de cette *spiritualité* n'est pas arrêté, il reste en fait très large, pouvant comprendre toutes sortes de choses immatérielles, tout ce qui se rapporte à l'âme et à l'esprit humains. Il comporte donc le risque d'y inclure aussi, de manière perverse, notre sensibilité à la puissance et aux sortilèges du mal. Dans l'« Exposition de 1855 » encore, Baudelaire relève chez Delacroix l'aspect de sa « femme moderne dans sa manifestation *héroïque*, dans le sens infernal

[93] *OC* I, p. 692-693.
[94] Ernest Raynaud, *op. cit.,* p. 19.
[95] « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *OC* I, 85.
[96] Nous empruntons cette dernière thèse à Benjamin : « Balzac et Baudelaire s'opposent sur ce point au romantisme : ils transfigurent les passions et la volonté ; le romantisme transfigure le renoncement et l'abandon. », (Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, op. cit.,* p. 110.)

ou divin »[97]. C'est cet héroïsme moderne qui se risque par-delà le Bien et le Mal, qui veut dépasser les critères trop traditionnels de ce qui est noble, qu'on peut concevoir notamment à lire Balzac, et c'est cela que Baudelaire veut tirer des « milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville » :

> Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa *Comédie* sont plus âpres à la vie, plus actif et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre[98].

À travers le regard qui se laisse si volontairement séduire de l'artiste moderne, selon Baudelaire, par une perversion des valeurs dont le risque est foncier selon sa conception de la modernité, le concept de héros traditionnel se transforme et évolue, pour aboutir à cet héroïsme moderne dangereux de la vie moderne dangereuse.

Il faut donc enfin parler du dandy en tant que sujet ou thème chez Baudelaire. Le dandy est en effet le grand sujet de sa vie. Baudelaire avait projeté d'y consacrer tout un essai à part, outre de l'essai sur Constantin Guys, et il le maintint jusqu'à ses dernières années[99]. Mais ce projet n'aboutit pas, et les seules pages qui nous restent sous le nom de « Dandy » sont celles qui constituent l'un des chapitres (le IXe) de cet essai sur ce peintre de mœurs modernes, pages où Baudelaire aborde en fait divers sujets auxquels Constantin Guys s'est particulièrement intéressé donnant de ceux-ci les meilleures traductions picturales de son temps. La figure du dandy correspond bien chez Baudelaire, dans son appréhension la plus profonde, à la figure d'un idéal d'artiste qui serait aussi bien, et à la fois, esthète *et* moraliste, et cet artiste est typiquement moderne puisque « le dandysme est une chose moderne et qui tient à des causes tout à fait nouvelles »[100]. C'est là pour Baudelaire *le héros moderne* qu'il rêva de *devenir* lui-

[97] *OC* II, p. 594.

[98] *OC* II, p. 120.

[99] Dans une lettre à Poulet-Malassis du 4 février 1860, il mentionnait ainsi ses projets : « […] pour lui [*La Presse*] livrer *Monsieur G., peintre de mœurs,* […] et *Le Dandysme littéraire* ou *la grandeur sans convictions* (de celui-là je ne vous avais pas parlé). » (*CPl* I p. 664.) Puis ce projet reparaît à plusieurs reprises dans sa correspondance : lettre du 3 décembre 1860 ; du 9 février 1861 ; du 2 décembre 1863 ; du 3 février 1865 ; du 9 mars 1865 (*CPl* II, p. 108, 128, 335, 445, 472).

[100] *OC* II, p. 494. Baudelaire écrit ainsi dans *Le Salon de 1846,* quelque chose que l'on trouvera peut-être contradictoire avec ce qu'il dit dans « Le Peintre de la vie moderne » sur l'origine du dandysme : «[institution] très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants ; très générale, puisque Châteaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde. » (*OC* II, p. 709.) Nous comprenons que ces dernières phrases sont écrites comme synonyme d'« héroïsme », voulant montrer l'universalité de la qualité essentielle du dandysme.

même, d'incarner lui-même, certes, mais en même temps cette figure, telle que saisie ainsi par le regard d'un autre type d'artiste moderne, un peintre tel que Guys, constitue en elle-même aussi un sujet digne d'*analyse.*

Pour nous intéresser à Constantin Guys, cet artiste de la vie moderne qui est aussi un dandy, selon Baudelaire, on constate vite que celui-ci se montre presque libre de tout critère moraliste, comme des canons du beau traditionnel, dans le choix de son sujet. Il prouve la modernité de son art par son habileté à transfigurer tous ses sujets, qu'il prend dans la vie moderne, et dans le fait qu'il les saisit dans leurs vertus comme dans leurs vices. Il peut traiter à son gré des passions les plus infernales ou les plus monstrueuses, pourvu que celles-ci manifestent suffisamment la grande force vitale et ce « goût de l'infini » de l'esprit humain. C'est ce qu'écrit Baudelaire, mais cette pensée semble s'inscrire de façon un peu confuse dans le chapitre sur le dandy :

> S'il[le dandy] commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès.[101]

« Etrange spiritualisme ! » affirme-t-il, à juste titre. En effet, un crime de dandy doit être dû seulement à son unique passion — quoique cette « passion » même ne reste plus chez lui dans l'état naturel mais façonnée et rationalisée, pour être enfin « devenue doctrine »[102] : c'est la passion-doctrine de la distinction, ou de l'originalité. Par ailleurs, Balzac, à la différence de Baudelaire, ne trouvait pas un développement moral immédiat dans le dandysme, et il refusait d'y voir une quelconque valeur spirituelle parce qu'il limitait le phénomène du dandy au plan des pures apparences : pour Balzac, le dandy ne semblait que pur excès de recherche dans

[101] *OC* II, p. 711.
[102] *OC* II, p. 710.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

l'élégance. Ainsi, dans la perspective de la « vestignomonie » balzacienne, « le dandysme est une hérésie de la vie élégante », c'est ce qu'il écrit dans son *Traité de la vie élégante* (1930)[103].

C'est Gérald Froidevaux qui souligne ce point de divergence entre Balzac et Baudelaire dans un chapitre intitulé « La mode, scène de la modernité » de son livre, *Baudelaire : représentation et modernité* :

> Perversion de l'élégance, le dandy se loge chez Balzac dans l'excès, dans le dépassement de la limite. Baudelaire pense à fond cette perversion et replace le projet négateur du dandy au centre d'une modernité qui a elle-même succombé à la perversion des valeurs[104].

Gérald Froidevaux relève que, dans le cas de Balzac, l'un des premiers sémiologues de la mode, la réflexion sur le sujet de la mode ne s'est développée que selon une logique sociologique, tandis que Baudelaire aborde la mode en critique d'art. En fait, les trois quarts de ses contemporains qui l'abordaient le faisaient dans la même perspective que ce dernier, et ils ne voyaient dans le phénomène de la mode qu'une tentative médiocre de recherche du beau, voire une crise de l'art. Baudelaire, quant à lui, outre qu'il la promeut positivement comme la recherche d'une « beauté nouvelle », accepte bien l'extension du terme de *mode* pour désigner, nous dit Gérald Froidevaux, la totalité des « mœurs », un « indice social » — les « phénomènes d'engouement en général »[105].

> La vision baudelairienne de la mode et du rapport qu'elle entretient avec la beauté a trois conséquences qui inspireront la théorie de la modernité dans *Le Peintre de la vie moderne.* La première est de supprimer la cloison qui sépare le domaine esthétique du domaine politique et social[106].

La vision de la mode qu'a Baudelaire fusionne volontiers avec une signification sociale, et même politique, et avec une esthétique. Ainsi, d'une part, « l'héroïsme de la vie moderne » aura toujours, en s'inspirant du spectacle de la vie moderne, le souci de l'idéal esthétique, ou la « foi » esthétique (qui n'oublie jamais la considération éthique), de l'autre, cet « héroïsme du

[103] Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (1930), *Œuvres complètes,* t. 27, éd. par la Société des Études balzaciennes, Le Praz, 1962, p. 581, cité dans Gérald Froidevaux, *op. cit.,* p. 66.
[104] *Ibid.,* p. 68.
[105] *Ibid.,* p. 65, 71.
[106] *Ibid.,* p. 73.

dandy » pourra se présenter comme « l'héroïsme de la vie moderne » par excellence. Ainsi le dandy se présente-il aux yeux de Baudelaire comme le prince des héros modernes, ou au moins comme l'interprétation la plus esthétique du héro moderne. Les dandys savent faire saisir aux artistes qui les observent, mieux que le peuvent ces artistes qui les observent, en quoi consiste la beauté particulière de leur temps. Lors du *Salon de 1846,* Baudelaire mentionne Eugène Lami et Gavarni comme des « poètes des dandys », et il dit clairement que ces poètes, « qui ne sont pourtant pas des génies supérieurs », avaient déjà compris la grâce mystérieuse de l'habit noir et de la redingote[107].

Mais du point de vue de l'artiste, l'appel à ces deux héroïsmes, l'héroïsme du dandy et l'héroïsme de la vie moderne en général, représente de toute évidence deux attitudes contraires. Il va sans dire que quand l'artiste est lui-même dandy il a alors beau jeu de percer le mystère de la beauté de la modernité : l'idéal de Baudelaire en tant qu'artiste est le dandy. L'héroïsme de l'artiste dans la vie moderne demande, au-delà de se contenter de rester un type de dandy ordinaire ou pour ainsi dire orthodoxe, de devenir cette puissance qui saura synthétiser solitude et multitude. Alors un nouveau type de « poète actif et fécond » se dressera, celui qui sera tout aussi puissant dans la multitude que dans la solitude. Désormais, sous le nom d'« homme du monde », et répugnant même à la dénomination d'artiste tout court, il aura le génie de « l'enfance retrouvée », notamment parce que sa curiosité aura été réveillée :

> Je vous ai dit que je répugnais à l'[M. G.]appeler un pur artiste, et qu'il se défendait lui-même de ce titre avec une modestie nuancée de pudeur aristocratique. Je le nommerais volontiers un *dandy*, et j'aurais pour cela quelques bonnes raisons ; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde ; mais, d'un autre côté, le dandy aspire à l'insensibilité, et c'est par là que M. G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme. *Amabam amare,* disait saint Augustin. « J'aime passionnément la passion », disait volontiers M. G. Le dandy est blasé, ou il feint de l'être, par politique et raison de caste. M. G. a horreur des gens blasés[108].

[107] *OC* II, p. 494.
[108] *OC* II, p. 691.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Ayant rompu la règle monastique (« *Perinde ac cadaver* »[109]) et joui pleinement de l'ivresse dans le (grand) nombre, l'artiste de la vie moderne « épouse » la foule[110], il viole donc une fois pour toutes le principe du dandysme, la culture de soi. Et pourtant, ce « citoyen spirituel de l'univers »[111] est un citoyen qui se mêle à la foule d'une manière différente d'un Hugo. Vouloir se mêler aux autres citoyens, mais en même temps vouloir rester dans l'anonymat le plus complet de l'*incognito*, en un sens ce n'est là, dira-t-on, que l'expression de l'orgueil enflé d'un dandy sournois.

> Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito[112].

Notons pourtant que la base, ou le « point de départ » de cet « observateur passionné » — la curiosité, n'est après tout pas autre que ce désir qui nourrit notre intelligence en lui fournissant des matériaux de réflexion. Et sur ce point, loin de recourir à une manifestation épique ou légendaire, Baudelaire emploie bien une image pathologique pour faire concevoir l'état d'esprit de l'artiste, « l'état du convalescent ». N'oublions pas qu'après s'être ainsi mêlé à la foule, cet homme rentre chez lui et s'y retrouve seul, et là est le moment où il s'exprime en tant qu'artiste au sens propre du terme. Il lui faut alors une terrible force de concentration, cette maîtrise de soi qui le rapprochera cette fois bien plus convenablement de l'image du dandy :

> Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même[113].

[109] *OC* II, p. 711.
[110] *OC* II, p. 691.
[111] *OC* II, p. 689.
[112] *OC* II, p. 692.
[113] *OC* II, p. 693.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Dandy ou homme du monde à sa volonté, selon ses besoins faudrait-il donc dire, cet artiste dispose d'une force d'âme tout à fait exceptionnelle, pour ainsi dire herculéenne : « Non ! peu d'hommes sont doués de la faculté de voir ; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. »[114] Ce nouveau type d'artiste, l'artiste baudelairien, est un nouveau type de héros.

Or on constate que l'« héroïsme du dandy » et l'« héroïsme de la vie moderne » sont bien tous deux inscrits dans le texte du « Crépuscule du soir » mais avec une accentuation de leurs aspects qui les opposent. Si, comme le dit Walter Benjamin : « Le héros est le vrai sujet de la modernité »[115], alors ce héros est en vérité ce paysage panoramique de la grande ville qui rassemble en un tableau tous les sujets de la modernité au complet. Cependant, si l'on se penche sur l'artiste, le poète qui l'a fait, la réponse va justement en un sens contraire à cette dialectique héroïque de l'artiste moderne dont on vient de parler. Fasciné par le spectacle de la foule, malgré la distance qu'il maintient, n'ayant pas le « courage » de regarder en face son *moi* — comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent —, il ne se révèle, en fait, *ni* dandy *ni* homme du monde. Ou bien, comme une sorte d'éclipse, un état inactif et infécond du poète doit être supposé. Loin donc d'être toujours héroïque, d'une manière ou d'une autre, il peut être quelqu'un qui flotte entre les deux systèmes.

On sait que, dans la réalité, un tel état stérile advient très habituellement aux poètes, n'importe quand, et peut durer temporairement, une journée, une nuit, ou quelques jours. Baudelaire y est très sujet, mais à l'époque qui nous intéresse ici, nous croyons avoir de bonnes raisons pour considérer que c'est dans cette infécondité, un état chronique chez lui, que le poète vient de retomber, nous appuyant pour dire cela sur toutes les informations qu'on a, bien qu'elles soient d'être complètes. Ne voit-on pas que depuis la parution de *La Fanfarlo,* en 1847, jusqu'à l'année mémorable de 1857, Baudelaire n'aura connu aucune réalisation d'aucun des projets littéraires qu'il ambitionnait de mener à bien comme dignes de son génie, et cela en matière de poésie, de roman comme de théâtre. Seuls quelques articles critiques publiés dans des revues, mais aussi notamment, sa traduction de Poe, ont paru, même si de cette activité de traducteur il a pu tirer quelque réputation, accompagnée de moyens relativement plus solides de vivre que ceux qu'il avait jamais eus auparavant, et surtout avec cette traduction réaliser son premier « livre ». Mais à part cela, il a à peine fourni des preuves de la continuation de son activité créatrice depuis les perturbations politiques et sociales de la fin des années 40 : rien à montrer, notamment à sa mère, si ce n'est quelques fragments de son recueil poétique, qui était

[114] *Ibid.*
[115] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, op. cit.,* p. 110.

d'ailleurs sans cesse annoncé et reporté depuis presque dix ans. En un sens, le fait que la parution de ses essais de poème en prose ait été amorcée pendant cette période troublée peut être interprété aussi comme la preuve d'une tentative de réaction à la baisse de sa créativité poétique, à savoir comme le résultat positif d'un effort face à cette crise, pour faire une brèche.

Dominique Combe, dans son article « Le "poème épique moderne" », fait remarquer que, si le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, en tant qu'observateur de la vie moderne, est bien l'« aède » d'une épopée moderne, il se fait archéologue et herméneute de cette vie moderne, et, en outre, lui-même « héros », acteur de cette épopée[116]. À cet égard, on peut penser que l'insertion de l'image du poète lui-même, comme acteur, dans son épopée ne procède pas par une seule voie, unique et évidente, mais par au moins deux voies : d'abord une voie indirecte, c'est-à-dire au travers de figures d'autres, dans lesquels il projette son image ; ensuite, une voie plus directe, en inscrivant manifestement la figure de sa propre existence empirique. Devenir héros en tant qu'« archéologue et herméneute » relève précisément de cette première voie. Le sens d'une union, impliqué dans la formule « épouser la foule », indique déjà, profondément, un processus herméneutique à la base de l'esthétique urbaine de Baudelaire. De fait, notre discussion jusqu'ici sur « l'héroïsme de la vie moderne » s'est faite largement dans ce cadre herméneutique, tant il est inconcevable de considérer le Baudelaire poète de Paris comme restant longtemps un pur observateur, sans que s'y mêle bientôt l'intérêt personnel parfois assez intime du poète pour l'objet qu'il examine.

Il ne lui est pour autant pas impossible de s'introduire lui-même, très directement, comme héros de son épopée, puisqu'il lui reste toujours cette deuxième voie par laquelle manifester sa propre image dans l'œuvre. Alors c'est moins le mode synchronique qui dominera que plutôt le mode ironique. On peut trouver l'exemple le plus clair de cela dans son unique ouvrage du genre roman, *La Fanfarlo*. Voici en effet Samuel Cramer, « l'alter égo » de Baudelaire, comme on le dit souvent :

> Le soleil de la paresse qui resplendit sans cesse au-dedans de lui, lui vaporise et lui mange cette moitié de génie dont le ciel l'a doué. Parmi tous ces demi-grands hommes que j'ai connus dans cette terrible vie parisienne, Samuel fut, plus que tout autre, l'homme des belles œuvres ratées ; — créature maladive et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses œuvres, et qui, vers une heure du matin, entre l'éblouissement d'un feu de charbon de terre et le tic-tac d'une horloge, m'est toujours apparu comme le dieu de l'impuissance, —

[116] Dominique Combe, « Le "poème épique moderne" », art. cit., p. 29-31.

dieu moderne et hermaphrodite, — impuissance si colossale et si énorme qu'elle en est épique[117] !

L'auteur est ici narrateur-observateur de cette « terrible vie parisienne » ; il est donc observateur, finalement, pas seulement des autres mais aussi de lui-même. Le ton ironique est ici très saillant. Le « soleil de la paresse qui resplendit », les « demi-grands hommes », les « belles œuvres ratées », le « dieu de l'impuissance colossale et énorme » : on constate une contradiction dans que toutes ces comparaisons et épithètes utilisées, qui concourent ainsi de façon transparente, voire ostensible, par leur humour manifeste, à faire de ce personnage une figure bien « épique », comme cela est d'ailleurs dit, et de plus souligné par le point d'exclamation, donc sur le mode ironique. Notons que le genre du texte, la nouvelle, est celui qui, au cours du XIXe siècle, s'est partagé précisément l'héritage de l'ancienne poésie épique classique de jadis en vers, mais dont la forme tombait de plus en plus dans l'archaïsme malgré quelques tentatives exceptionnelles telles que *La Légende des siècles* de Hugo. La distanciation du poème épique est exploitée dans cette nouvelle pour que l'auteur puisse y présenter, mais avec autant d'impudence cynique, pour ainsi dire, ce paradoxe d'un « dieu de l'impuissance », héro d'impuissance oxymorique.

Dans les genres versifiés, et spécialement dans la poésie lyrique, il n'est évidemment pas facile d'écarter autant la position de l'auteur de celle d'un *je* locuteur lyrique. Mais pour autant qu'on consent à voir l'aspect d'une entreprise de poésie épique moderne dans *Les Fleurs du Mal*, il faut bien admettre que l'entreprise même d'une poésie épique implique en elle-même une distance entre l'auteur et le sujet poétique, sans évidemment supposer nécessairement une intention satirique chez l'auteur**.** Dans « Le Crépuscule du soir », on rencontre un *je* qui estime être supérieur à la ville, qu'il surplombe moralement. Alors qu'il serait difficile de voir dans ce type de sujet un véritable dandy, Baudelaire en fait sciemment une figure de dandy héroïque en lui faisant rejeter ce spectacle abject qu'est sa ville (« ferme ton oreille à ce rugissement »). C'est-à-dire que son *moi* conscient refuse de voir dans cette « multitude vile » (comme il le dira plus tard dans « Recueillement ») une « place » pour lui « ouverte » et « vacante ». Baudelaire précisera dans le poème en prose « Les Foules » que « de certaines places paraissent lui [au poète] être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées »[118]. Mais le critère en est toujours vague. Il est normal qu'il y ait toujours quelques places ainsi fermées dans la foule ; et quand il lui devient de plus en plus rare de trouver une ouverture, au point de

[117] *OC* I, p. 553.
[118] *OC* I, p. 291.

juger que la ville entière n'est pas digne de lui, n'est-ce pas peut-être lui-même qui s'est ici « fermé comme un coffre », lui le paresseux, « interné comme un mollusque »[119] ? C'est là le danger de l'idéal du dandysme. Ainsi pour le moment, en promouvant cette attitude de moraliste vis-à-vis de la foule, le *je* du « Crépuscule du soir » se dénie la potentialité de vivre de cette la vie universelle de sa ville, cette « forêt d'hommes ». Cela veut dire que ce *je,* si on l'identifie à l'auteur du poème, est tombé dans un état d'impuissance, à en juger à l'aune de sa nouvelle poétique urbaine. Le drame du *je* auctorial en tant que héros moderne semble donc se trouver en ce point. « Quoique très lyrique d'expression et d'élan, écrit Barbey d'Aurevilly en 1857, le poète des *Fleurs du Mal* est, au fond, un poète dramatique. »[120] De même que le *je* poétique est partagé entre la fascination par la ville et le dandysme, le *je* auctorial est ici partagé entre le poète lyrique et le poète dramatique. C'est ce qui confère l'ordre épique à son lyrisme.

En d'autres termes, si le poète inscrit bien sa propre image dans la figure du *je,* cette figure n'en fonctionne moins sur le mode ironique. Mais est-ce qu'on n'exagère pas ici, peut-être, la dimension urbaine de ce poème ? Ne serait-on pas en train d'appliquer, en désirant voir une représentation ironique du *je* dans ce poème, une poétique urbaine qui ne vaudrait que pour le Baudelaire de plus tard, pour les années 60, alors qu'il s'agit là d'un poème qui a été composé bien plus tôt, au moins dix ans avant la création des « Tableaux parisiens » ? Ce poème remonte en effet à l'époque où Baudelaire était encore en train de découvrir Edgar Poe, et « L'Homme des foules » n'était pas encore traduit. En outre, l'« homme du monde », à la Constantin Guys, n'était pas encore devenu pour Baudelaire son modèle de l'artiste moderne, il se plaçait toujours sous le signe de Delacroix, et il ne savait pas encore que la flânerie incognito dans les rues de la capitale allait devenir le cœur de son inspiration poétique, presque une méthode. Ne sont-ce pas là des objections qui portent ? Car, s'il est vrai que le titre *Les Fleurs du Mal* suggère déjà qu'il nous faut certainement un sens de l'ironie pour la bonne lecture du recueil*,* le poète, dans ce recueil, ne recourt pas dans la textualité de son œuvre à la même manière que pour *Le Spleen de Paris* à sa « vorace Ironie ». Assurément, c'est bien au ressort du « souvenir » que le sujet du « Crépuscule du soir » va, finalement, recourir, de même que dans « Recueillement », poème qui se présente à beaucoup d'égards comme une suite directe du « Crépuscule du soir »[121] : contempler « les défuntes Années » « en robes surannées » à la lumière du « Regret souriant », qui surgit du fond. L'héroïsme du dandy se joint alors à un certain ressentiment issu de sa

[119] *Ibid.*
[120] *OC* I, p. 1193.
[121] Ce poème n'est pas entré dans *Les Fleurs du Mal* du vivant de Baudelaire, certes, mais il ne serait pas imprudent de considérer que le poète y compose bien dans l'esprit des *Fleurs du Mal.*

mélancolie, mais admirablement adouci, de sorte qu'en naît l'une des plus belles musiques lyriques baudelairiennes. Mais cet aboutissement n'est pas encore celui du « Crépuscule du soir » lui-même, il n'y atteint pas. « Le Crépuscule du soir » ne parle en soi nullement d'une victoire du sujet, d'une concentration de son *moi*. Appartenant à la partie « Spleen » et non à l'« Idéal », le *je* poétique ici est bien plutôt proche d'un blessé, de celui qui souffre dans « La Cloche fêlée ».

Certes, l'intensité de cette ironie, par laquelle se fait indirectement l'inscription du *je* dans le texte du « Crépuscule du soir », ne semble pas poussée jusqu'au point de nous permettre d'y voir cette « complexité pragmatique de l'interprétation » souvent mise en œuvre dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris,* à savoir jusqu'à ce point où le texte prend pour « cible », au sens strict du terme, la première personne qui a le rôle narratif, comme le montre Steve Murphy dans *Logiques du dernier Baudelaire*[122]. La mélancolie amère du poète dans « Le Crépuscule du soir » tend plutôt « sincèrement », avec ce *je,* vers le recueillement, la contemplation de sa propre vie intérieure. Et c'est alors cette même mélancolie, le spleen franchement dicté, qui fait voir ironiquement le *je*-dandy de jadis comme en stagnation. Cependant, lorsque cette ironie joue enfin le rôle principal, il ne s'agit pas du tout de quelque chose de nouveau dans la poésie baudelairienne. Au contraire, du goût de la mystification jusqu'à la note de *Fusées* où il la nomme, à côté du surnaturalisme, l'une des « deux qualités littéraires fondamentales »[123], l'ironie a toujours occupé une place centrale dans l'univers baudelairien, et c'est là ce qu'on appelle la « lucidité de Baudelaire ».

3.3.4. Le *spleen* dans l'image solaire

Dans un projet de préface aux *Fleurs du Mal,* Baudelaire écrit :

> Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion[124].

[122] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du* Spleen de Paris, Champion, 2003.
[123] *OC* I, p. 658.
[124] *OC* I, p. 181.

Et dans une autre version du même projet :

> La France traverse une phase de vulgarité. Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle[125].

C'est à la lumière d'une telle vision de Paris que Baudelaire peint son diptyque panoramique en deux « Crépuscule(s) », mais la ville du soir y est châtiée plus sévèrement que celle du matin. Là, on peut se demander si, dans cette optique, le choix de l'insertion de la figure du *je*-poète dans le tableau du soir n'aurait pas « humilié » l'orgueil de l'auteur. Pour le poète, qui tient fort à la « chasteté » de sa figure, mêler son existence à ce qu'il décrit, en employant la première personne, dans un tableau regorgeant de vulgarité et de bêtise si typiques de la ville, même si ce n'est que pour y jeter un regard de mépris, cela ne signifie-t-il pas déjà un peu s'encanailler, ou se compromettre, surtout si l'on y devine déjà une certaine fascination ?

En fait, c'est ce choix qui distingue manifestement ce poème de l'autre tableau du « Crépuscule ». Car dans le cas du « Crépuscule du matin », le poète a beau parler d'un ton qui feint d'être objectif et distancié de ces images sélectionnées, la peine, la souffrance, la lassitude, la pauvreté des gens qu'il y décrits le rapprochent sans cesse d'un mouvement de charité, et même d'une sublimation à la fin du poème. À cet égard, on peut dire certes que le poète ou le sujet poétique est en deçà de son paysage pathétique. Cependant, il n'y existe qu'en tant que voix dans ce tableau, il garde toujours sa figure à part, sans s'y mêler. Ce *je* est pourtant imprégné de sympathie, bien qu'il finisse malgré tout par garder son masque de dandy. Autrement dit, cette prééminence sur la ville, ce maintien d'une position à distance et d'en-haut que *revendique* le *je* du « Crépuscule du soir », le *je* du « Crépuscule du matin » l'obtient *spontanément*. Dans « Le Crépuscule du soir », cette intervention explicite du *je,* dans son attitude qui se force tant pour le maintien d'un dandysme, semble n'en faire qu'un plus mauvais dandy.

Nous avons souligné, dans le deuxième poème de la section « Tableaux parisiens », « Le Soleil » — à savoir emblème du poète, mis en parallèle avec la figure du *je*-poète travaillant dans la ville à l'image de cet emblème —, que l'on a un autoportrait de Baudelaire en dandy-poète[126]. Et nous y avons donc noté le changement de modalité du dandysme de Baudelaire, de dandy élégant et esthète à ses débuts, à dandy déchu, postérieur au conseil judiciaire, et plus

[125] *OC* I, p. 182.
[126] Dans notre deuxième partie, chapitres 2.1.2. et 2.2.3.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

encore aux années 50. Dans les deux cas, le désir de se distinguer subsiste, intact, car il forme le noyau inchangé et inaltérable de ce dandysme. « Le Soleil » tient selon nous son importance du fait qu'il est le texte-introducteur de l'espace de la vie quotidienne du poète dans la symbolique solaire baudelairienne des *Fleurs du Mal*, symbolique si primordiale dans la représentation des deux pôles extrêmes de l'univers poétique de Baudelaire. Le décor urbain y est présent de façon réaliste ; mais là encore, ce décor en reste un qui est privé de vraie figure humaine autre que le *je*. Le *je* y apparaît seul dans les rues de la ville, et il ne voit, ne rencontre personne, aucun être qui vive dans cette ville. Les gens, ses voisins, la foule parisienne, sont totalement absents du tableau, de sorte qu'on peut dire que ce *je* poète continue à vivre son esthétique de dandy isolé au sein de cette réalité infâme, en y apposant son regard imaginaire, subjectif, impitoyable, de juge. Il en va différemment dans « Le Crépuscule du soir ».

À notre avis, « Le Crépuscule du soir » montre d'une part une déficience dans la figure du dandy chez le poète, et de l'autre, un état où celui-ci ne trouve vraiment plus aucun terrain commun entre lui et le monde. Et il est important de noter que si Baudelaire dans ce poème se raconte sur le mode ironique, il va cependant très directement à ce rapport entre lui et le monde. Dans cette typologie-démonologie de la faune de sa ville et de ses mœurs, il inscrit aussi le sien, son mode de vie, même s'il n'est évoqué qu'en mode impératif et de façon allusive : vie recueillie, retirée et solitaire. Après ces deux impératifs « Recueille-toi » et « ferme ton oreille », vient l'évocation des malades dans l'hôpital, de leur destinée dans « le gouffre commun » puis de leurs regrets de « la douceur du foyer ». Cela renvoie indirectement à la vraie situation de ce *je* lui-même, non plus sublime et solitaire mais plutôt misérable et solitaire. Le *je* paraît avoir pour ces malades quelque apitoiement, bien que cette compassion n'y trace pour autant aucun grand mouvement de charité, et encore moins de volonté de les ennoblir, en « Soleil ». Il s'agit d'une simple énonciation déclarative. Parce que son propre sort ressemble trop à celui de ces malades. Allons plus loin : dans cette ville, ce ne sont pas seulement des êtres en marge, mais encore, et surtout, des êtres qui sont en train de quitter la ville — ou la vie. C'est précisément ce que le *je* désire, quitter la ville, en se recueillant et en fermant ses sens à toute excitation — mais aussi ce qu'il craint : quitter la vie seul et malade : la mort. Les deux impératifs lui représentent la seule possibilité d'une issue hors de cet enfer urbain. Finalement, il nous semble que tout au long de la section « Tableaux parisiens », le rapport entre le sujet lyrique et sa ville

n'est jamais plus froid que dans ce poème, et que celui-ci marque donc le nadir du mouvement de descente du poète par le spleen.

En même temps, voici ce qu'on peut aussi constater dans ce tableau baptisé « Crépuscule » : l'image solaire s'y dissout complètement. Pour parler plus précisément, la présence du soleil (et donc de la lumière) se dissout en une temporalité signifiée à chaque moment du jour par la position de l'astre sur l'horizon de la vie quotidienne de l'homme. Que le mot *crépuscule* signifie en soi une lumière, même faible, devient un fait particulièrement paradoxal dans ce texte. Dans l'autre volet de ce diptyque crépusculaire, « Le Crépuscule du matin », les images de la lumière et du soleil sont très nettement présentes, et par exemple on se souviendra des « combats de la lampe et du jour » (v. 6, 8). Il y a aussi les *couleurs* de cette lumière : « l'aurore grelottante en robe rose et verte » (v. 25). Mais ici, pour ce qui concerne le soir, la mention, et a fortiori la description de la lumière du ciel en sont totalement absentes. Aucun jeu de la lumière, si faible soit-il, n'est suggéré : seulement le « ciel », qui « se ferme lentement », et l'« atmosphère » où « des démons » « s'éveillent lourdement ». Au lieu du soleil attendu, l'on n'aura que le mot *soir,* plusieurs fois répété, ce terme ne désignant que le moment de la journée, moment qui marque la fin de la journée.

Dès le début du texte, cet emploi du mot *soir* est vivement accentué :

> Voici le soir charmant, ami du criminel ; (v.1)

> Ô soir, aimable soir, désiré par celui (v. 5)

Soit en le faisant précéder d'un déictique, soit en le mettant en apostrophe et, de plus, en le qualifiant chaque fois d'un adjectif lié à une affectivité intime puissante, le mot est donc bien mis en valeur. C'est encore là que ce texte fait contraste avec le texte du « matin ». Dans ce dernier, le mot *matin* ne paraît qu'une seule fois, et ce dans une épithète de circonstance, c'est-à-dire d'importance secondaire (« le vent du matin » [v. 2]).

On remarque par ailleurs qu'un même tour de phrase, commençant par « c'est (ou c'était) l'heure où… » paraît deux fois dans « Le Crépuscule du matin », mais une seule fois dans « Le Crépuscule du soir ». Or, le « c'était l'heure où… » du « matin », à l'imparfait, se donne

d'abord l'allure d'un style narratif, et par conséquent présente cette « heure » plutôt comme le simple arrière-plan temporel du récit. Par contre, dans « Le Crépuscule du soir » :

> C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent ! (v. 31)

On constate que la construction est bien au présent, événementiel, avec un point d'exclamation pour renforcer la gravité de l'événement, mettant le mot *heure* en relief.

Si le *crépuscule* du matin est l'« aurore », le *crépuscule* du soir désigne encore une heure de la journée. Symbole du sacré et du spirituel, la présence solaire signifie normalement chez Baudelaire la plénitude de la force et de l'énergie vitale, et par contre ici elle donne justement, dans cette image d'une lumière expirante, l'idée du « Temps » qui « mange la vie », l'équivalent de l'obscur « Ennemi ». On peut lire encore, dans le poème « L'Horloge » :

> *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide
> Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
> *Le jour décroit ; la nuit augmente* [c'est nous qui soulignons]; *souviens-toi*[127] *!*

En ce sens, le titre du poème, « Le Crépuscule du soir », peut accentuer vraiment l'absence du soleil (« lumière qui persiste après le coucher du soleil ») — alors qu'en l'occurrence, le titre du poème du matin, au contraire, par cette lumière avant-courrière de l'astre, souligne la présence imminente du soleil — [128], et le crépuscule constitue donc dans le symbolisme solaire baudelairien un véritable exemple-limite.

On a un diptyque du crépuscule, du matin et du soir. Or, ce n'est pas la première fois, ou du moins pas la seule fois que l'idée d'un tel diptyque advient à Baudelaire. D'après la note de l'éditeur accompagnant « Le Coucher du soleil romantique », dans *Les Épaves,* ce sonnet avait été composé en 1862 pour former un volet d'un diptyque sur le crépuscule, conçu métaphoriquement pour représenter la gloire déclinante de la littérature romantique, sa montée puis son déclin, en collaboration avec Banville. En fait, peu après *Les Épaves,* les *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* (1866) d'Asselineau furent enfin publiés, et le sonnet de Banville y figurait, juste comme prévu, en épilogue (portant alors pour titre : « Soleil couché.

[127] *OC* I, p. 81.
[128] Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, l'article « crépuscule » (déjà cité dans notre introduction).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Sonnet-Épilogue »), tandis que le livre prenait pour prologue « L'Aube romantique » de Banville[129]. Mais outre ce diptyque de collaboration, qui est d'ailleurs apparemment postérieur aux « Deux Crépuscules », on peut trouver encore un autre diptyque crépusculaire composé par de Baudelaire seul, dans *Les Fleurs du Mal.*

Il y a en effet, dans la section « Spleen et Idéal », « L'Aube spirituelle » et « Harmonie du soir », pièces placées l'une après l'autre, comme pour rendre plus visible cet accord entre leurs titres, leur consécution et leur ordre restant inchangés dans la deuxième édition comme dans l'édition originale. Donc, dès qu'on jette les yeux sur la table des matières des *Fleurs du Mal*, il n'est guère difficile de voir que le couple formé par ces deux poèmes du matin et du soir de « Spleen et Idéal », un sonnet et un « pantoum », semble répondre aux deux « Crépuscule(s) » des « Tableaux parisiens ». Et si l'on se demande si Baudelaire a vraiment eu l'intention de les opposer dans son « architecture secrète », il nous semble que c'est très possible. Tout au moins, le parallélisme des deux paires de *matin-soir* (ou bien l'on peut parler aussi de symétrie, puisque l'une se présente comme *matin-soir* et l'autre comme *soir-matin*) n'a pas pu lui échapper. Avant la création de la section « Tableaux parisiens », il avait cantonné ces quatre poèmes dans une même section du livre, « Spleen et Idéal ». C'est en 1857 qu'il a pour la première fois séparé ces deux « Crépuscule(s) » en deux pièces autonomes, et les a placés successivement. Ce qui fit que tandis que « L'Aube spirituelle » et « Harmonie du soir » appartenaient à la partie « Idéal » de la section, les deux « Crépuscule(s) » appartenaient à « Spleen ».

« L'Aube spirituelle », dont le seul manuscrit connu, adressé à Mme Sabatier, est perdu, fut d'abord daté par Jacques Crépet de « vers 1854 », ensuite jugé par Jean-François Delesalle comme appartenant probablement à l'envoi fait par Baudelaire de Versailles, en 1853[130]. Il est aujourd'hui d'ordinaire associé, vu son « plan mystique », aux poèmes « Réversibilité » et « Confession », c'est-à-dire à des pièces qui le précèdent directement dans le recueil, et non à la pièce qui le suit, comme nous le proposons ici. En fait, nous ne prétendons pas non plus saisir une certaine intention qui aurait été originelle chez Baudelaire, selon laquelle dès leur origine il aurait voulu faire de ces deux poèmes un ensemble. « Harmonie du soir », poème publié pour la première fois en avril 1857, donc peu avant la parution des *Fleurs du Mal,* Baudelaire l'a déclaré formellement, dans une lettre adressée à Mme Sabatier lors du procès du recueil[131], comme ayant « appartenu » à celle-ci, avec les sept autres poèmes le précédant et un autre, qui

[129] *OC* I, p. 149, 1122 ; *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique, op. cit*, p. I-VIII, 208.
[130] *OC* I, p. 918 ; Jean-François Delesalle, « La trace de quelques documents baudelairiens », *Bulletin baudelairien* vol. 4, nº 2, le 9 avril 1969, p. 7-12.
[131] *CPl* I, p. 423.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

le suit directement dans le livre. Pourtant, certains critiques, comme Marcel Ruff et Felix Leakey, penchent plutôt pour l'hypothèse que ce poème n'a pas été inspiré par Mme Sabatier, Felix Leakey ayant même avancé la possibilité d'une composition à une date entre 1845 et début 1846 [132] . Par contre, quant au regroupement de « L'Aube spirituelle » avec « Réversibilité » et « Confession », outre que ces trois poèmes avaient tous été envoyés par lettre à Mme Sabatier, ils furent ensuite aussi publiés ensemble la première fois, en 1855, dans la *Revue des Deux Mondes,* en succession ou très proches les uns des autres, donc dès avant le recueil *Les Fleurs du Mal*. Par conséquent si Baudelaire avait pensé, lors de la composition de « L'Aube spirituelle », placer ce poème auprès de certain(s) autre(s), cela nous renverrait naturellement, quant à ces autres, à « Réversibilité » et à « Confession »[133]. Le couplage que nous suggérons ici, à savoir de « L'Aube spirituelle » avec « Harmonie du soir », concerne donc moins la *genèse* de ces poèmes qu'un possible choix « rétrospectif et stratégique » de Baudelaire pour former son recueil. Felix Leakey a considéré ainsi qu'« Harmonie du soir » avait été incorporé au cycle de la Présidente après coup.

Il sera donc sans doute utile pour nous de prendre en compte deux observations que fait Felix Leakey sur un éventuel choix de Baudelaire, car, au bout du compte, celles-ci accroissent l'intensité de la proximité particulière entre « Harmonie du soir » et « L'Aube spirituelle » à l'intérieur du cycle en question. Après avoir souligné, pour y chercher un point commun avec le reste du cycle, dans « Harmonie du soir » une dimension *mystique* plutôt que *sentimentale* (une sentimentalité propre à la poésie amoureuse), Felix Leakey relève « l'analogie plus ou moins exacte » entre le dernier vers du poème et les tercets de « L'Aube spirituelle » :

> Bien plutôt que l'intention sentimentale, ce qui […] a dû déterminer la place dans le recueil, de ce poème, c'est d'abord l'imagerie liturgique assez apparentée au 'mysticisme' général du cycle […] : le souvenir–'ostensoir' qui à travers la mélancolie d'un soleil couchant recrée un passé lumineux et ainsi préserve contre le néant 'vaste et noir', faisant écho, dans un autre

[132] Marcel Ruff, *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne, op. cit.,* p. 301. Pour Felix W. Leakey, voir « Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal" : "Harmonie du soir" », art. cit. ; et aussi, « Harmonie du soir » dans *Baudelaire : Collected Essays, 1953-1988, op. cit.,* p. 130-138.

[133] Notons que pour avancer l'association de ces trois poèmes, Jean-François Delesalle a d'abord dû réfuter une autre association possible, de « L'Aube spirituelle » avec « Le Flambeau vivant » et « *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire…* », association à laquelle pourrait conduire l'hypothèse d'une composition en 1854 de « L'Aube spirituelle » (Jean-François Delesalle, *op. cit.,* p. 11).

registre, au souvenir–'fantôme' qui 'resplendit' sur le débris des orgies et ainsi 'sauve' et spiritualise le débauché[134].

En effet, alors que l'absence d'« ange » dans « Harmonie du soir » réduit l'hypothèse d'une inspiratrice commune aux deux poèmes, les deux « Ton souvenir » (v. 10 de « L'Aube spirituelle » ; v. 16 d'« Harmonie du soir »), l'un comparé directement au « soleil » et l'autre métaphorisé avec lui, nous permet de voir assez légitimement, semble-t-il, ces deux poèmes comme formant une paire sous le rapport des images solaires de l'aurore et du couchant. Sans recourir à la lettre de Baudelaire à Mme Sabatier, et donc à une information extérieure aux textes, c'est là évidemment, dirait-on, un indice interne d'un lien entre les poèmes que Baudelaire aurait laissé au lecteur du recueil, outre leurs titres.

Certains parallélismes sont dès lors constatables entre ce diptyque et celui du « Crépuscule ».

D'un côté, au vers 24 du « Crépuscule du matin » on lit : « Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux », tandis que l'autre, « L'Aube spirituelle », commence par :

> Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
> Entre en société de l'Idéal rongeur,

Puis il y a le style de l'ouverture d'« Harmonie du soir », qui nous rappelle assez précisément celui du « Crépuscule du soir » :

> Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Baudelaire a toujours maintenu le placement du déictique *voici* en tête des deux poèmes, les version les plus anciennes que nous ayons le prouvent. Dans tous les cas, les autres leçons de ces deux poèmes ne concernent que des mots qui viennent après *voici*[135]. Notamment, si l'on suit la leçon du « Crépuscule du soir » qui vient après la *Semaine théâtrale* et qui précède celle de l'édition originale, c'est-à-dire celle de l'époque de l'*Hommage à C. F. Denecourt,* la

[134] Pour ces remarques de F. W. Leakey, voir : « Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal" : "Harmonie du soir" », art. cit., p. 356 ; et aussi : « Harmonie du soir » dans *Baudelaire : Collected Essays, 1953-1988, op. cit.,* p. 137.

[135] Pour « Harmonie du soir », il y a une seule leçon, celle tiré du *Journal d'Alençon* de Poulet-Malassis (17 mai 1857) : « Voici venir *le temps* où… » (*OC* I, p. 919). Quant au « Crépuscule du soir » : « Voici le crépuscule, ami… » (« Douze poèmes » ; *Semaine théâtrale*) ; « Voici venir le Soir, ami… » (manuscrit envoyé à Fernand Desnoyers ; l'*Hommage à C. F. Denecourt*) (*OC* I, p. 1026).

ressemblance formelle entre les deux débuts est encore plus remarquable, car on y lit : « *Voici venir* le Soir, ami du criminel »[136].

Si l'on met en parallèle les deux premiers vers, il est aussi significatif de lire « les temps », au milieu d'« harmonie du soir », au lieu de « le soir ». Au contraire de ce qu'on a avec l'« aube blanche et vermeille » dans les « Cieux Spirituels », ici le soir n'est pas lumière ni même ciel, il s'agit d'un certain espace temporel, « où », donc d'un évènement ou d'une série d'évènements particuliers qui ont lieu. On notera que c'est précisément de cette même façon que nous venons de distinguer les deux « Crépuscule(s) ».

Il semble à présent qu'au travers de ces deux diptyques Baudelaire souligne, et surligne plutôt, cette « faiblesse constitutive du couchant » relativement à l'aube ou de l'aurore, pour reprendre les mots de Hugues Laroche, déjà cités dans la deuxième partie, « [i]l n'y a pas de dieu du couchant : il n'y a d'abord qu'un moment et un lieu »[137]. Même les dires sur le « souvenir » dont nous parlions plus haut, ce souvenir-soleil, ce noyau commun aux deux poèmes dans leur mysticisme, se distinguent eux aussi pourtant l'un de l'autre selon le même paradigme qui décide du contraste entre l'aube et le couchant. Tandis que le souvenir-soleil « plus clair, plus rose, plus charmant » de « L'Aube spirituelle » peut être lui-même directement cette aube, celui d'« Harmonie du soir » est seulement quelque chose qui ne peut luire que *dans* cet espace du soir, ou mieux, qu'en « moi » qui suis situé dans cet espace.

Quant à « l'atmosphère religieuse du soir » dans ce poème, et tout spécialement quant à cette rime qui associe *soir* avec des noms désignant des objets religieux (*encensoir, reposoir* et *ostensoir*), on constate que Baudelaire n'a puisé ces mots pour faire rime que dans un « fonds » récent du romantisme, comme on peut le voir à travers les citations fournies par l'édition de Crépet-Blin[138]. En outre, on peut se demander si Baudelaire n'a pas composé cette suite de rimes pour lui assurer une extase religieuse, parce qu'on y trouve en effet aussi *noir,* adjectif qualifiant le « néant » (v. 10 et 13), néant qui refroidit sérieusement le lecteur bercé par la suite *soir-encensoir-reposoir.* Même si ce *noir* jamais ne « passe à l'acte » dans cette scène présente du poème (le néant, la future mort du sujet lyrique, est seulement objet de haine pour ce « cœur tendre », donc source d'angoisse, c'est tout), il marque bien, dans le courant paisible de ces

[136] *Ibid.*

[137] Voir *supra,* p. 142.

[138] *Op. cit.,* p. 376-377. C'est Vigny qui a d'abord employé ces rimes (excepté « ostensoir ») dans « La Maison du Berger », publié en 1843 : « La Nature t'attend dans un silence austère ; / L'herbe élève à tes pieds son nuage des *soirs,* / Et le soupir d'adieu du soleil à la terre / Balance les beaux lys comme des *encensoirs* / La forêt a voilé ses colonnes profondes, / La montagne se cache, et sur les pâles ondes / La saule a suspendu ses chastes *reposoirs*. » (Alfred de Vigny, *La Maison du Berger,* présentation et notes de Marie-France Azéma, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1997, p. 21.)

rimes pieuses, une crise à la fois sémantique et sonore (avec une consonne occlusive), comme pour réveiller le lecteur, pour mieux la résoudre in fine avec un *ostensoir*. Ainsi se constitue tout un drame rimé, et il nous semble que le caractère religieux, en effet, de ce soir, ne peut pas dissimuler pour autant combien sa paisible spiritualité est fragile, tout comme ce violon qui frémit. À cela il faut sans doute ajouter encore que Baudelaire utilisait cette rime comme une des deux seules rimes qui, à elles seules, composent la pièce entière, en la croisant avec une autre rime qui, elle, introduit un fil de mélancolie : *tige-vertige-afflige-fige-vestige*. La place du *manque* dans ce moment-espace particulier du soir est donc bien marquée et présente.

Et pourtant, il n'en demeure pas moins que le poète d'« Harmonie du soir » a saisi — en cet espace du soir un bonheur surnaturel. Les parfums, les sons s'y mêlent par « correspondances », engendrant un phénomène d'agréable vertige, une sensation enivrante par sa synesthésie. Grâce à cette singulière sensation, une « conciliation des contraires », ou une « réconciliation avec soi », semble être atteintes, et Baudelaire, pour un instant, « cesse d'être déchiré », pour reprendre les mots de Claude Pichois[139]. Finalement, dans cet espace temporel à la fois mélancolique et mystique, c'est l'image du soleil qui se trouve comme sauvée de son déclin. Il apparaît dans la strophe pénultième, puis reparaît après la répétition du vers, sombre mais transfiguré par sa suite :

> Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
>
> […]
> Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige…
> Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

L'emploi de la ponctuation dans ces derniers deux vers est très remarquable : elle crée comme une sorte de dialogue intérieur, car aux points de suspension répond le point d'exclamation. On dirait que le soleil expirant, noyé dans son sang, ressuscite d'un coup par l'image de cette pièce

[139] *OC* I, p. 919.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

d'orfèvrerie faite à la ressemblance du soleil. C'est à ce moment-là que le soir restitue enfin au poète, à ce *je,* ce qu'il avait tant cherché, ce qu'on appelle le spirituel ou le sacré de Baudelaire.

Quant à la substance précise de ce « souvenir », Felix Leakey[140] croit y pouvoir deviner un souvenir personnel, que partagerait sans doute le Samuel Cramer de *La Fanfarlo*, souvenir de « l'une de ces belles soirées automnales » que ce Cramer raconte à Mme de Cosmelly, son amour de jeunesse. En outre, c'est un souvenir auquel peut être aussi superposé, du fait de leur motif commun du son du violon dans le jardin du soir, le fameux « vert paradis des amours enfantines » de « *Mœsta et errabunda* ». Que l'on ait le droit de mettre ce souvenir au même rang de spiritualité que celui du sizain de « L'Aube spirituelle », et de sa « chère Déesse », cela n'est pas douteux vu la lettre à Mme Sabatier du 18 août 1857. Cette lettre nous enseigne que, quelle que soit l'origine et la date de composition d'« Harmonie du soir », du moins au moment où il écrivait cette lettre, ou bien depuis qu'il avait assigné sa place au poème dans son recueil, le poète sentait bien pouvoir revêtir a posteriori sa Présidente de ce « toi » du poème, de tout ce que sa figure pouvait signifier pour lui, de ce qu'il nommait sa « *superstition* ». Ainsi deux souvenirs, qui closent respectivement le matin spirituel et le soir harmonieux, mis de la sorte en diptyque, présentent l'être aimé comme étant à identifier au principe spirituel : c'est la Déesse, « Être lucide et pur ».

Cet être divin, cette pure divinité de lumière, *solaire*, se manifeste comme tel dans les deux poèmes. L'image de l'ostensoir et celle de « l'immortel soleil » ne font qu'une : côte à côte, elles marquent à chaque fois somptueusement le diptyque par l'image d'un soleil resplendissant. C'est à ces images de pleine lumière que s'oppose rigoureusement le crépuscule des deux « Crépuscule(s) » de l'autre diptyque. On voit donc que dans cette absence ou dans cette présence défaillante de l'image solaire dans les deux « Crépuscule(s) » gît le manque d'un être à qui le *je* pourrait aller se confier. Dans « Le Crépuscule du matin », quand cette « aurore » (qui avait été mise en majuscule initiale dans les « Douze poèmes ») entre en scène, ne dirait-on pas qu'elle le fait à la façon d'un spectre, surgissant tout pâle, frissonnante comme elle est, habillée de couleurs si fragiles ? D'après cette perception du *je,* et bien qu'il s'agisse du retour du jour, cette si timide lumière annonciatrice d'un nouveau jour semble hésiter à se croire elle-même présence du soleil. Au lieu de l'évidence, au lieu de la certitude que la lumière du jour devrait apporter, mettant fin à l'angoisse de la nuit de notre existence, un sentiment d'irréalité persiste. Ne voyons-nous pas qu'en réalité, ce n'est pas le soleil qui manque à ce paysage, mais

[140] Felix W. Leakey, « Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal" : "Harmonie du soir" », art. cit, p. 348-349 ; « Harmonie du soir » dans *Baudelaire, Collected Essays, 1953-1988, op. cit.,* p. 131-132.

c'est bien plutôt quelqu'un, quelqu'*une*, à qui puisse s'attacher ce sujet lyrique ? À la différence du *je* lyrique du « Crépuscule du matin », que le poète avait intérêt à dissimuler, et donc qui restait en dehors de la scène narrée, le *je* du « Crépuscule du soir » déplore tout directement ce manque d'« une âme aimée », ou encore : du « foyer », qu'elle éclairerait et animerait. Le vrai soleil, il est là. Là est le lieu réel du feu sacré.

Yves Charnet, dans son article intitulé « Baudelaire / Paris : Une impossible intimité » — article où il fait voir dans la vie errante à Paris de Baudelaire, dans cette « horreur du Domicile »[141] (*Mon cœur mis à nu*) du poète parisien par excellence, le « désir d'[une] amoureuse proximité », désir constamment mis en échec — trouve justement dans la fin de notre poème l'expression la plus crue de cet échec, échec dont selon lui toute l'œuvre du poète — *Le Spleen de Paris* autant que *Les Fleurs du Mal* — constitue un témoignage douloureux :

> […] cette compulsion à déménager qui empêche Baudelaire de rester en repos dans une demeure parisienne traduisait, d'une façon catastrophique et pitoyable, le regret du poète de n'avoir pas connu, dans son enfance dont les blessures (mort du père, remariage de la mère) ne seront jamais cicatrisées, ce que *Le Crépuscule du soir* appelle, avec une mélancolique simplicité, « la douceur du foyer »[142].

Ainsi, le critique — qui lit ensuite le quatrième vers du « Balcon » : « la douceur du foyer et le charme des soirs », puis évoque « La Soupe et les nuages » et cite alors l'« un des plus authentiques poèmes de Baudelaire », « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville…* », poème qu'il joint à « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse…* » — croit possible de livrer cette impression au sujet du crépuscule urbain dans la poésie baudelairienne, crépuscule qui se voit doté d'une signification aussi profonde que vaste : « Le crépuscule parisien me semble ainsi dessiner une *configuration poétique* de cette scène psychique où Baudelaire convoque les fantômes de sa douleur originaire, et tente de ranimer des femmes mortes dont l'apparence spectrale montre, spectaculairement, le remord d'une vie dissipée sans amour. » Nous souscrivons pour notre part, on l'aura compris, à ce sentiment.

Dans notre deuxième partie, nous avions fait remarquer le « statut privilégié » qu'a le soleil couchant dans la poésie de Baudelaire. Élément clef de son paysage idéal, nostalgique ou artificiel, ces images du couchant qu'on peut trouver dans des poèmes comme, notamment,

[141] *OC* I, p. 689.
[142] Yves Charnet, art. cit., p. 72-73.

« L'Invitation au voyage » et « La Vie antérieure », font de l'espace du soir l'espace de la rupture la plus radicale avec le monde réel. Le soir, décor temporel favori du paysage symbolique purement intérieur de Baudelaire, y devient dès lors cet espace intemporel où les heures s'allongent « par l'infini des sensations ». Espace si pur qu'il n'est laissé intervenir dans le décor de la ville réelle que pour faire une fantaisie sublime de la ville, d'une manière hugolienne. Enfin, dans « Le Crépuscule du soir », passé qu'il est dans l'horizon de la vie quotidienne de la grande ville, le soleil du soir devient crépuscule, et simultanément cet espace de temps qu'on nomme le soir devient finalement temporel, dans tous les sens du terme. Ici, aux confins du jour et de la nuit, la sensation du temps qui passe devient plus aiguë que jamais. Pourtant, l'intensité de la valeur affective de l'espace, de l'exaltation spirituelle qu'inspire cet espace-temps, montre qu'elle est tout à fait réelle. D'où le fait que le sujet lyrique *je*, esprit affilé, s'y révèle dans son état le plus dépouillé, démuni, nu, mais pourtant, pour ainsi dire, sans « se mouiller », pour se confronter à l'espace-ennemi de la ville. Ainsi, de même que ses paysages oniriques et symboliques du soir, ce paysage du soir urbain réel témoigne pour le poète, de son incommunicabilité avec le monde réel. Il y a seulement que ce témoignage, par une poussée de son héroïsme isolé de dandy, ou par la déploration d'une intimité impossible avec et dans cette ville, se fait de façon plus directe : inquiétante et amère.

Quatrième partie : du crépuscule aux ténèbres

4.1. Le sujet solitaire de la ville et son mal *crépusculeux :* « Le Crépuscule du soir » en prose de 1855

4.1.1. Un crépuscule à la manière d'Edgar Poe

En 1855, dans l'*Hommage à C. F. Denecourt,* le texte de ces futurs poèmes XXII et XXIII du *Spleen de Paris* vient directement à la suite des « Deux Crépuscules », lesquels sont, nous insistons sur le fait à plusieurs reprises, précédés d'un message du poète ironiquement désapprobateur de la tendance qu'ont ses amis bohémiens à sacraliser la Nature et ses créatures[1]. Donc, pour des textes qui viennent après cet « avertissement » au lecteur et ces deux « paysages » de la grande ville en vers, le milieu fondamentalement urbain pour l'expérience du sujet poétique est considéré comme un fait déjà acquis. C'est la condition préalable à toute la réflexion qui se déploie dans ces premiers échantillons de poème en prose de Baudelaire.

Le poète peut alors creuser plus librement, sur un mode véritablement narratif[2], la question de la vie psychologique, sinon spirituelle, des individus-habitants de ce milieu humain collectif. Cela débouche, tout d'abord, dans le premier texte, sur le constat d'une *crise* de l'esprit, crise qu'il a surnommée « manie crépusculaire » (Baudelaire recourra plus tard au néologisme « crépusculeuse ») ; puis, dans le second, sur le problème plus général et plus fondamental de la « solitude ». On a ici affaire à une esthétique de la fragmentation, à savoir à des représentations fragmentées de réflexions ou rêveries nées « de la fréquentation des villes énormes » et « du croisement de leurs innombrables rapports »[3].

Voici les deux poèmes en prose tels qu'ils étaient parus en 1855 dans l'*Hommage.* (Nous voudrions les reproduire assez fidèlement en leur disposition spatiale d'alors.)

[1] *Op. cit.,* p. 73-80.

[2] En cela, il s'agit d'une prolongation de la tendance dont témoignent les vers des « Deux Crépuscules », vers dans lesquels Jean Prévost, notamment, a fait remarquer « le mouvement de véritables récits » (Jean Prévost, *op. cit.,* p. 260).

[3] « À Arsène Houssaye », *OC* I, p. 276.

Le Crépuscule du soir

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[4] éclairent mon esprit.

Mais j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait malades. L'un méconnaissait alors tous les rapports d'amitié et de politesse, et brutalisait sauvagement le premier venu. Je l'ai vu jeter un excellent poulet à la tête d'un maître d'hôtel. La venue du soir gâtait les meilleures choses.

L'autre, à mesure que le jour baissait, devenait plus aigre, plus sombre, plus taquin. Indulgent pendant la journée, il était impitoyable le soir ; — et ce n'était pas seulement sur autrui, mais sur lui-même que s'exerçait abondamment sa manie crépusculaire.

Le premier est mort fou, incapable de reconnaître sa maîtresse et son fils ; le second porte en lui l'inquiétude d'une insatisfaction perpétuelle. 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.

La Solitude

Il me disait aussi, — le second, — que la solitude était mauvaise pour l'homme, et il me citait, je crois, des paroles des Pères de l'Église. Il est vrai que l'esprit de meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes ; le démon fréquente les lieux arides.

Mais cette séduisante solitude n'est dangereuse que pour ces âmes oisives et divagantes qui ne sont pas gouvernées par une importante pensée active. Elle ne fut pas mauvaise pour Robinson Crusoë ; elle le rendit religieux, brave, industrieux ; elle le purifia, elle lui enseigna jusqu'où peut aller la force de l'individu.

[4] Ici deux variantes trouvées sur l'épreuve de 1855, modifications qui n'ont pas été effectuées pour la publication : « et le *scintillement* des étoiles *et* des lanternes » (*OC* I, p. 1327).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> N'est-ce pas la Bruyère qui a dit : « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul ?..... » Il en serait donc de la solitude comme du crépuscule ; elle est bonne et elle est mauvaise, criminelle et salutaire, incendiaire et calmante, selon qu'on en use, et selon qu'on a usé de la vie.
>
> Quant à la jouissance, — les plus belles agapes fraternelles, les plus magnifiques réunions d'hommes électrisés par un plaisir commun n'en donneront jamais de comparables à celle qu'éprouve le Solitaire, qui, d'un coup d'œil, a embrassé et compris toute la sublimité d'un paysage. Ce coup d'œil lui a conquis une propriété individuelle inaliénable[5].

Pour ce qui est de la date de la composition de ces textes, de même que de celle des vers publiés avec eux, on l'ignore. Mais les commentateurs hésitent peu à partager l'avis d'une création très proche du moment de leur publication. Il ne serait même pas impensable que Baudelaire les eût faits après l'envoi de sa lettre-préambule accompagnée de ses vers à Desnoyers, puisque dans cette lettre Baudelaire ne glissa pas un mot sur eux (« deux morceaux poétiques » ne désignant sans doute que ceux *en vers*). Et d'autre part, la précision apportée par le complément circonstanciel, à la deuxième ligne du « Crépuscule du soir » en prose : « [d]ans les bois comme dans les rues d'une grande ville »[6], nous fait penser aussi à une inspiration directe par la demande de Desnoyers, car la postulation de Baudelaire, quoique rebelle au cadrage du livre, y paraît entrer enfin proprement en communication avec le contexte du recueil.

Depuis que Georges Blin a émis son célèbre jugement (« un commencement absolu »[7]) sur les poèmes en prose de Baudelaire, les critiques de Baudelaire sont bien avertis de se garder d'exagérer l'influence du « modèle » que Baudelaire a lui-même pourtant révélé volontiers, sept années après le recueil *Hommage,* dans sa lettre-préface aux *Petits Poëmes en prose* de 1862, « À Arsène Houssaye »[8]. Il s'agit de l'influence du *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, ou si l'on veut, plus généralement, de l'influence de la tradition de la prose poétique antérieure. Cependant, « Le Crépuscule du soir » et « La Solitude » de 1855 semblent toujours manifester quelques traits bien incitant à les rapporter à une influence primitive de ce modèle de Bertrand : disposés comme ils le sont en paragraphes de longueur à peu près égale, séparés

[5] *Op. cit.,* p. 78-80.

[6] Cela semble dériver de la dernière phrase de sa lettre à Desnoyers : « Dans le fond des bois, […] je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines. » (*CPl* I, p. 248.)

[7] Georges Blin, « Introduction aux "Petits Poèmes en Prose" » dans *Le Sadisme de Baudelaire,* Corti, 1948, p. 143.

[8] Voir *infra,* p. 304.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

par un blanc comme s'ils formaient des versets, ces premières tentatives d'une poésie en prose chez Baudelaire peuvent laisser paraître leur aspect encore « timide » et « entravé » devant une rénovation formelle[9]. Il est encore d'autres observations qu'on peut faire et qui tendent à rapprocher ces deux textes du modèle de la prose poétique. S'agissant de la genèse du recueil (posthume) des poèmes en prose, les commentateurs évoquent souvent ces deux poèmes en groupe avec « Un hémisphère dans une chevelure » et « L'Invitation au voyage »[10], pour mieux y relever ces deux caractéristiques de la poésie en prose qui est celle de Baudelaire dans un premier temps : l'une est que ces poèmes ont d'abord été créés en « doublets », explicites, de certaines *Fleurs du Mal* ; l'autre est que Baudelaire, dans ces premiers « doublets », recourait plus volontiers aux outils de la prose poétique que dans ses poèmes en prose des années 60[11]. Alors dans ces premiers poèmes en prose, même sans mentionner particulièrement les paragraphes simulant des versets, on constate des caractéristiques formelles plus importantes de prose poétique, comme des rythmes plus ou moins réguliers ou « cachés »[12], et des assonances. Ainsi distingue-t-on souvent les premiers poèmes en prose de Baudelaire de ceux des années 60, poèmes composés directement en prose sans avoir jamais eu de prédécesseur en vers, et surtout se rapprochant davantage de nouvelles ou de contes.

Pourtant, rappelons encore ce que Georges Blin, dans son introduction aux « Petits Poèmes en prose »[13], faisait remarquer, à savoir que si le poème en prose de Baudelaire dans son aspect final, rompant avec la tradition de la prose poétique, « dévêt plutôt la prose simple jusqu'à ce point où elle perd son sens et où rien ne se fait que par la rencontre cocasse et rafraîchissante des éléments flottants de la nomenclature »[14], cette ambition d'inventer une prose « sans rythme

---

[9] Yoshikazu Nakaji, « De la modernité du poète en prose », *L'Année Baudelaire,* nº 18-19, « Baudelaire antimoderne », Champion, 2011, p. 293. Aussi, Corinne Bayle, *Nocturne de l'âme moderne :* Le Spleen de Paris *de Charles Baudelaire,* Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 80 : « […] les deux premiers poèmes en prose publiées en 1855 […] comportaient la même disposition en versets, soulignée par des blancs, lesquels ont disparu ensuite. En 1855, se donne à lire le modèle de *Gaspard de la nuit,* qui conservait l'apparence traditionnelle du poème, tandis que *Le Spleen de Paris* revendique l'autonomie de fragments de poésie d'une nature neuve. » Déjà, en 1987, J. A. Hiddleston voyait dans les premiers poèmes en prose une « structure quasi strophique » (« *Now, as this mouvement towards narration and exposition, which both Baudelaire and Sartre see as the property of prose, intensifies,* the quasi-stanzaic structure*, which, through less rhythmically uniform, remains tightly knit, and shows evidence of that rigorous 'pythagorean' structure of the sonnet.* ») (J. A. Hiddleston, *Baudelaire and* Le Spleen de Paris, Oxford University Press, 1987, p. 80.)

[10] Ces quatre poèmes, avec encore deux autres pièces, « L'Horloge » et « Les Projets », constituent le groupe des six poèmes en prose que Baudelaire a publiés sous le titre collectif « Poèmes nocturnes », en août 1857, dans *Le Présent.* C'est alors que les poèmes en prose de Baudelaire furent publiés pour la première fois pour leur propre compte (et non comme des textes complémentaires, comme ils l'étaient en 1855 dans l'*Hommage*) ; il s'agit aussi de la première parution de poèmes en prose depuis que le projet d'un recueil était paru dans la correspondance de Baudelaire, en avril 1857 (*CPl* I, p. 394-395).

[11] Deux des plus éminentes éditions du recueil nous donnent ces observations. L'une est celle monumentale de Robert Kopp de 1969, et l'autre est celle de Claude Pichois dans l'édition de la Pléiade (*OC* I, p. 1304 ; Robert Kopp [éd.], *op. cit.,* p. XXXIX).

[12] Robert Kopp, « Introduction. Genèse, historique et esthétique des *Petits Poèmes en prose* » (*ibid.*).

[13] Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire, op. cit.*, p. 153.

[14] *Ibid.,* p. 153.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

et sans rime » mais qui soit également « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » ne veut cependant pas s'abstenir radicalement d'utiliser certains des effets de la prose poétique. Si bien que le critique croit qu'« il ne serait point malaisé de [certaines phrases] disposer métriquement », au point qu'il a même essayé d'en faire la démonstration exemplaire en ordonnant à cet effet le texte du « Crépuscule du soir » en prose :

> Ô nuit, ô rafraîchissantes ténèbres !
> Vous êtes pour moi le signale 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 [15]!

Or, sans parler du fait qu'il est fort discutable de dire qu'on a là vraiment un effet « métrique », on voit bien ici que, pour ce poème, c'est dans son texte quasiment réécrit, en 1862, et justement dans sa partie toute nouvelle, qu'on retrouve volontiers ces éléments caractéristiques de la prose poétique. Il faut donc ici insister sur le fait qu'il ne s'agit plus du tout du même poème qu'en 1855 : on a là un exemple de la « nouvelle explosion lyrique »[16] du dernier Baudelaire, enfin entré dans les dernières étapes actives de sa création, et cela bien après avoir déjà donné des poèmes comme « Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux Saltimbanque » (en 1861, dans la *Revue fantaisiste*), poèmes qui demeureront, pour de nombreux lecteurs, parmi les œuvres les plus frappantes du *Spleen de Paris* par leur modernité intense. La version de 1862 du « Crépuscule du soir » est ce que John E. Jackson nomme « un lyrisme de l'asthénie ou de l'épuisement »[17], et elle apporte une nouvelle éloquence, ce qui fait que change complètement le pôle central du texte entre avant et après 1862. En bref, on ne peut caractériser cette nouvelle

[15] *Ibid.,* p. 158.
[16] C'est le sujet nous traiterons au chapitre IV.
[17] John E. Jackson, *Baudelaire,* Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2001, p. 166.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

éloquence du Baudelaire des années 60 comme un simple vestige, ou un débris, de la musicalité d'une tradition de l'ancienne prose poétique qui aurait disparu progressivement.

En ce qui concerne la première version du « Crépuscule du soir » en prose, on y repèrerait en effet difficilement cette musicalité de 1862. La division en paragraphes de longueur régulière pourrait, certes, imposer globalement un rythme mesuré à la narration du texte ; en revanche, quant à la question de l'espacement entre les paragraphes, il faut bien reconnaître que l'usage d'un tel espacement paraît assez instable au cours des trois publications des poèmes en prose jusqu'à 1862 (année à partir de laquelle on peut considérer que cette mesure de disposition formelle a été définitivement abandonnée par le poète)[18]. Semblablement, on sait combien il est risqué de faire dire à la citation suivante trop de choses, citation mainte fois reprise, d'une manière ou d'une autre, par les chercheurs commentant *Le Spleen de Paris* :

> C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit,* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux ?*) que 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 avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque[19].

Même si influence de Bertrand, ou d'autres proses poétiques, il y a, dans les poèmes en prose de Baudelaire, et notamment dans ses premières tentatives, cela n'indique pas forcément que Baudelaire s'en est tenu à *un* ancien modèle. On peut penser que telle ou telle influence a agi, lorsqu'on veut tenter d'expliquer une poétique, alors que celle-ci peut très bien être en fait presque « exonérée de modèle *a priori* »[20], comme le pense Martine Bercot dans son article sur la poétique des *Petits Poèmes en prose*.

Si nous lisons de plus près ces petits morceaux de 1855, leur démarche nous semble fondée principalement sur le raisonnement ou sur un processus de rationalisation. Tout d'abord, pour « Le Crépuscule du soir », les anecdotes énigmatiques sur les deux amis du *je,* rapportées d'un

[18] Voir l'annexe 3 de la thèse de Daichi Hirota, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation,* Thèse de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011, p. 319 : après la publication de 1855 (avec un espacement d'une ligne entre les paragraphes), ses poèmes en prose sont donnés en 1857 dans *Le Présent* « sans espacement », avant de paraître de nouveau en 1861 dans la *Revue fantaisiste «* avec un double espacement à moins d'une ligne » (« qui n'existe pas dans les proses des autres auteurs, sauf celle concernant l'annonce du décès d'un ami littérateur »). Or en 1857, dans *Le Présent*, la première version de « L'Invitation au voyage » en prose comportait, au lieu d'un espacement, une ligne pointillée qui isolait le dernier paragraphe (*ibid.,* p. 104).

[19] *OC* I, p. 275.

[20] Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens », dans *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993*,* p. 117.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

ton analytique et curieux, en constituent le noyau ; et en guise d'introduction comme de conclusion du récit, ce sont, encadrant ces anecdotes, les impressions propres au *je* narrateur au moment du crépuscule qui sont données, pas seulement comme un autre exemple d'une diversité mais en opposition aux cas de ses amis. Alors, effectivement, on doit dire que la thématique principale du texte se trouve dans ce rapport de contrariété et d'opposition bien établi entre d'une part le cas de ses amis et celui du narrateur d'autre part, ce qui est d'ailleurs affirmé clairement comme une conclusion, à la fin du texte, en termes philosophiques très généraux : « la même *cause* engendre deux *effets* contraires ». Après la simple constatation étonnée d'un phénomène bizarre, on a davantage de réflexion dans « La Solitude ». Il s'agit d'une analyse plus développée, qui suit une remarque sur le même second ami que dans le texte précédent, et le narrateur y juge que la même règle que celle du « crépuscule » y est applicable pour comprendre la question de la solitude : « Il en serait donc de la solitude comme du crépuscule ». À cet égard, l'attitude du *je* et le mode narratif de ces deux textes mettraient bien en valeur la dimension philosophique plutôt que lyrique au sens traditionnel.

De ce point de vue, ces textes nous paraissent donc bien moins un échantillon de poème en prose à l'instar du modèle pittoresque d'Aloysius Bertrand que la version concentrée d'un conte à la manière d'Edgar Poe. On pourrait y voir une expérimentation, assez ambitieusement lancée, pour introduire dans la poésie française quelque chose de la nouveauté littéraire que Baudelaire voyait alors dans le nouvelliste Edgar Poe. Il nous semble, par ailleurs, que mettre ces premiers poèmes en prose de Baudelaire sous le signe de Poe peut permettre non seulement d'expliquer leur allure de conte philosophique, mais aussi de voir le développement du thème du crépuscule urbain qui s'y opère, à savoir un infléchissement de ce thème, depuis le poème en vers du même titre jusque vers le sujet plus spécifique de la solitude.

Mais, avant d'aborder la question de l'influence de Poe, nous voudrions introduire ici le cas d'un poème des *Fleurs du Mal,* qui tenait auparavant, à côté du « Crépuscule du soir » en vers, une place assez essentielle dans le projet des *Limbes* : « Les Hiboux ». En fait, c'est ici que commence d'abord la réflexion de Baudelaire sur le sujet de la solitude dans son lien à la pensée de la ville crépusculaire.

La raison pour laquelle nous parlons de « place essentielle » pour caractériser la place du poème dans le projet, ou plus généralement, au sein de la période où se situent *Les Limbes,* est d'abord que ce poème était la pièce conclusive de ces « Limbes » publiés dans *Le Messager de l'Assemblée* en 1851 ; et aussi qu'il s'agit d'un poème qui fait directement écho à la revue que Baudelaire projetait de fonder, presque au même moment, *Le Hibou philosophe*. Nous avons

déjà parlé, dans un des chapitres précédents[21], de cette revue qui n'a pas dépassé l'état de projet, mais rappelons seulement ici que cette revue voulait prendre la relève de la *Semaine théâtrale,* dont le dernier numéro comportait « Les Deux Crépuscules ». Et, comme nous avons considéré comme significatif le fait que Baudelaire ait donné dans la *Semaine théâtrale* les deux « Crépuscule(s) » à la suite de ses articles critiques sur les deux « écoles » littéraires du temps, et comme nous avons ensuite avancé que le sens de la publication de ces poèmes devait être saisi en les resituant dans la réflexion critique du poète sur la voie à prendre pour la nouvelle littérature en cette époque post-quarante-huitarde, l'image très symbolique de cet oiseau nocturne peut, elle aussi, être rapprochée de nos poèmes du « Crépuscule ».

Mais c'est la lecture même du poème qui doit nous persuader de la pertinence de ce rapprochement :

> Sous les ifs noirs qui les abritent,
> Les hiboux se tiennent rangés,
> Ainsi que des dieux étrangers,
> Dardant leur œil rouge. Ils méditent.
>
> Sans remuer il se tiendront
> Jusqu'à l'heure mélancolique
> Où, poussant le soleil oblique,
> Les ténèbres s'établiront.
>
> Leur attitude au sage enseigne
> Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
> Le tumulte et le mouvement ;
>
> L'homme ivre d'une ombre qui passe
> Porte toujours le châtiment
> D'avoir voulu changer de place[22].

[21] Voir *supra,* p. 201-202.
[22] *OC* I, p. 67.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Les deux motifs principaux constitutifs du « Crépuscule du soir » en vers sont déjà tous deux bien présents ici, quoiqu'abrégés à la manière d'un aphorisme. D'abord le crépuscule : les animaux éponymes sont situés précisément au crépuscule, et ce crépuscule est là en tant que seuil du temps, qui représente « l'heure mélancolique », car l'on sait bien qu'il anticipe l'arrivée des « ténèbres » de la nuit, même si l'image de la lumière et de sa source subsiste (le soleil couchant et ses rayons obliques). Notons que cette anticipation est l'élément essentiel dans « Le Crépuscule du soir ». Ensuite, dans « ce monde » tumultueux qu'observent ces animaux-philosophes, de loin, depuis leurs « ifs noirs », on peut deviner facilement, indiqué, le monde qui est celui du « Crépuscule du soir », la grande ville. Autant dire que c'est là « Le Crépuscule du soir » réinterprété par le biais du symbole animal de la sagesse, et donc une autre interprétation du même thème mais avec une posture plus simplement philosophique et moraliste : la leçon est plus sentencieuse, et moins descriptive, prenant plus de recul. De surcroît, cet animal symbolique sera lui-même repris par le poète en 1862 dans la nouvelle version du « Crépuscule du soir », en prose[23].

Enfin, la citation approximative du texte des *Pensées* de Pascal[24] dans « La Solitude » en sa version de 1862, peut confirmer ce point de vue selon lequel « Les Hiboux » est comme une sorte de prologue à l'évolution des deux « Crépuscule(s) du soir ». C'est donc la leçon pascalienne qui est déjà à lire dans « Les Hiboux », de toute évidence[25] : « Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre », Baudelaire dans « La Solitude » devait citer de mémoire, le fameux fragment sur le « Divertissement ». Robert Kopp, dans sa note au poème, a bien voulu prendre la peine d'en donner le paragraphe entier :

> Quand je m'y suis mis quelquefois, à considérer les diverses agitations des hommes, et les périls et les peines où ils s'exposent dans la Cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en

[23] Seulement, ce que ces hiboux représenteront en 1862 sera loin de l'image de philosophes méditatifs mais, tout au contraire, celle de ces « infortunés » que l'arrivée de la nuit surexcite comme « un signal de sabbat » ; ils y poussent une « sinistre ululation » depuis le « noir hospice perché sur la montagne » de la ville — un très curieux infléchissement de l'image.

[24] Crépet-Blin a considéré le texte comme pouvant servir d'épigraphe aux « Hiboux » (Crépet-Blin [éd.], *op. cit.*, p. 413).

[25] Il est certes une foule d'auteurs pour avoir donné une pareille leçon depuis l'Antiquité. Georges Bonneau dans son article en a répertorié encore neuf, outre Pascal : Virgile, Horace, Perse, Montaigne, Voltaire, Rousseau, Delille, Rabbe, Balzac (Georges Bonneau, « Le problème des "Hiboux" » dans *Mélanges critiques,* Ankara, Dil Ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, 1956, p. 19-50). Il est vrai aussi que dans la version primitive de « La Solitude », qu'on a reproduit plus haut, Baudelaire citait seulement La Bruyère. Mais il faut dire que parmi tous ces auteurs, aucun n'a exercé une influence plus générale et plus fondamentale que Pascal sur la morale des poèmes en question.

> repos dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer, ou au siège d'une place ; on n'achèterait une charge à l'armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville, et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir[26].

Ainsi ce passage peut être lu comme préfigurant excellemment toutes les scènes des « diverses agitations » inscrites dans le panorama de la ville du « Crépuscule du soir », d'où la tête froide de la leçon pascalienne qu'en ont tiré les « Hiboux ». Il va sans dire que dans ces « agitations » sont incluses toutes les sortes de mouvements politiques et sociaux. De là qu'on parle souvent à propos des « Hiboux » de la posture politique de Baudelaire après la révolution de 1848 et le coup d'État, à savoir, celle d'un « dépolitiqué ». Le ton du poème ressemble en effet notablement, comme Claude Pichois l'a fait remarquer dans une note, à celui de « La Rançon », cette pièce figurant parmi les « Douze poèmes », et marquée par un « socialisme mitigé », selon l'expression de Baudelaire[27].

Il y a une liste de titres proposée par Baudelaire pour un projet de recueil mensuel, parmi lesquels on aurait pu mettre *Le Hibou philosophe*, qui n'y est pas cependant[28]. Richard Burton, dans *Baudelaire and the Second Republic,* juste avant de présenter « Les Hiboux », a mentionné ces titres en classant onze titres, sur les dix-sept listés au total, en cinq catégories :

> 1) « *a quasi-monastic flight from the world* » : « La Chartreuse », « L'Hermitage », « La Thébaïde », « Les Hermites volontaires » ;
>
> 2) « *a desperate fight for survival admidst an encircling desert of reactionary philistinism* » : « L'Oasis », « La Citerne du Désert », « Le Dernier Asyle des Muses » ;
>
> 3) « *unabashed élitism* » : « Paucis » ;
>
> 4) « *the only Republic that remains* » : « La République des Lettres » ;
>
> 5) « *a confused hesitation between a vestigial populism and its diametrical opposite* » : « Les Ouvriers de la dernière heure », « La Réaction »[29].

[26] Z. Tourneur et D. Anzieu (éd), *Pensées,* t. I, A. Colin, coll. Bibliothèque de Cluny, 1960, p. 91, cité dans Robert Kopp (éd.), *op. cit.,* p. 277.
[27] Voir *supra,* p. 242.
[28] Voir *OC* II, p. 53.
[29] Richard D. E. Burton, *Baudelaire and the Second Republic. Writing and Revolution,* Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 174.

Un tel classement ne saurait être admis sans réserve, certes, mais du moins il nous aide à constater que, chez le Baudelaire de l'époque, posture philosophique, posture monastique et posture politique se combinaient sans trop de difficulté, l'une pouvant se substituer à l'autre. En d'autres termes, suppléant à l'idéal avorté d'une république, l'aspiration à une retraite philosophique ou religieuse a pu alors se faire jour pour répondre à la déception.

En tous cas, Baudelaire à l'époque chérissait particulièrement le thème du solitaire, de la réclusion. Son article « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », publié dans la *Revue de Paris* en mars et avril 1852, porte aussi la trace de cet intérêt[30]. Il s'agit de son premier texte critique important sur Poe, qu'il reprendra en grande partie pour le texte de sa préface à *Histoires extraordinaires* en 1856. En 1852, Baudelaire consacre un nombre de pages non négligeable à la présentation des « sombres années de la claustration » de son auteur pendant sa jeunesse, par le truchement d'un long extrait de la nouvelle intitulé « William Wilson ». Selon Baudelaire, « le caractère de ce singulier homme » qu'est Poe se révèle dans ce « singulier récit de sa vie »[31]. Puis il ajoute :

> Les heures de cachot, le malaise de l'enfance chétive et abandonnée, la terreur du maître, notre ennemi, la haine des camarades tyranniques, la solitude du cœur, toutes ces tortures du jeune âge, Edgar Poe ne les a pas éprouvées. Tant de sujets de mélancolie ne l'ont pas vaincu. Jeune, il aime la solitude, ou plutôt il ne se sent pas seul ; il aime ses passions. *Le cerveau fécond de l'enfance* rend tout agréable, illumine tout. On voit déjà que l'exercice de la volonté et l'orgueil solitaire joueront un grand rôle dans sa vie. Eh quoi ! ne dirait-on pas qu'il aime un peu la douleur, qu'il pressent la future compagne inséparable de sa vie, et qu'il l'appelle avec une âpreté lubrique, comme un jeune gladiateur ? Le pauvre enfant n'a ni père ni mère, mais il est heureux ; il se glorifie d'être marqué profondément *comme une médaille carthaginoise*[32].

Ces dernières lignes, qui mentionnent le problème de la douleur, font penser Claude Pichois au « Cygne » (ceux qui « tètent la Douleur comme une bonne louve », au vers 47 du poème) qui partage aussi un contexte romain[33] ; mais comment ne pas penser, aussi, à « Recueillement » ? La douleur comme « compagne » pour un homme comme Edgar Poe, c'est exactement celle que Baudelaire, lui aussi, appelle « ma Douleur » dans ce dernier poème, celle de qui il exige,

[30] *OC* II, p. 249-288
[31] *Ibid.,* p. 254-257.
[32] *Ibid.,* p. 257-258.
[33] *Ibid.,* p. 1208.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

affectueusement mais fermement, qu'elle lui donne la main, comme une petite fille pas sage (devenant amante en fin de poème).

Tout se passe comme si ce que Baudelaire fait alors, au travers du récit biographique de cet autre lui-même, pour qui il avouera que, dès le premier contact, il éprouva « une commotion singulière »[34], ce n'était autre qu'une recherche sur sa propre destinée. De ce texte jusqu'au texte le plus célèbre qu'il a écrit sur Poe, les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » pour les *Nouvelles Histoires extraordinaires* de 1857 (en passant par « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », le texte de 1856 déjà mentionné), constatons que, pour présenter son auteur, Baudelaire fait toujours ressortir d'abord, entre tous les éléments de sa vie, cet antagonisme entre un homme de génie et une société hostile à celui-ci, justement à cause de son génie même. En s'assimilant et réinterprétant les données qu'il avait acquises, notamment par l'intermédiaire des deux américains John Moncure Daniel et John Reuben Thompson, il couvait ainsi l'image du poète maudit, comme l'écrit Jean-Luc Steinmetz[35], et finalement par là tentait de définir la nature de son propre talent, cherchait sa voie. Aussi, notons surtout cette mention du « cerveau fécond de l'enfance » mise en italique. Il s'agit d'une citation de Poe ; dans son texte critique, Baudelaire vient de donner le passage de « William Wilson » qui contient cette expression : « Le cerveau fécond de l'enfance n'exige pas d'incidents du monde extérieur pour s'occuper ou s'amuser, et la monotonie sinistre en apparence de l'école était remplie d'excitations plus intenses que ma jeunesse hâtive n'en tira jamais de la luxure, ou que celles que ma pleine maturité a demandées au crime. »[36] La vitalité si caractéristique de l'enfant n'est pas définissable seulement par sa curiosité pour toutes les données venues de l'extérieur, trait principal que Baudelaire retiendra pour parler de ce type d'artiste-enfant (qui est aussi un convalescent) en 1863, dans « Le Peintre de la vie moderne », mais cette curiosité l'est aussi par son art de savoir puiser tous les stimuli qui lui sont nécessaires dans son intérieur pour croître encore.

De même, le poème « Les Hiboux » renferme, sous la sécheresse morale d'un sage à préceptes, la recherche par Baudelaire d'une créativité poétique plus introvertie. Richard Burton y a très justement vu le même mouvement vers l'intérieur que dans « Paysage » : celui du poète qui, coincé dans sa mansarde, tire de son cœur son soleil[37]. C'est, en effet, entre « Les Hiboux »

[34] *CPl* I, p. 676.

[35] Jean-Luc Steinmetz, dans sa préface aux *Écrits sur la littérature* de Baudelaire, écrit : « Parlant de Poe, Baudelaire n'hésite pas à le rendre victime d'une destinée fatale. En ce sens, il réactive une image du poète maudit développée par Vigny dans *Stello*, et l'amène à sa maturité, avant que la consacre Verlaine. » (*op. cit.,* p. 20.) Voir, du même auteur, « Du poète infortuné au poète maudit » dans *Signets : essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle,* José Corti, 1995, p. 11-34.

[36] *OC* II, p. 256-257.

[37] Richard D. E. Burton, *op. cit.,* p. 175.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

et « Le Crépuscule du soir » en vers qu'on pourrait situer dignement « Paysage ». Ce poème, à la fois vient au terme de ce mouvement introverti initié et légitimé par « Les Hiboux » et, de ce fait même, ouvre une nouvelle aventure, vers l'extérieur parisien. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que « Le Crépuscule du soir » mette en scène l'attirance continue qu'exerce sur lui, malgré tout, la vie de sa grande ville adorée-détestée, Paris. Là on voit éclater l'antithèse des deux héroïsmes modernes, celui de ces divers sujets modernes qui animent par leurs pulsions nocturnes cette grande ville, et celui du dandy, qui résiste à ces pulsions viles et dangereuses. Puis le poète reprend sa marche solitaire, et donne les deux poèmes en prose de 1855.

Revenu à ce pôle de la solitude, la manière de l'aborder n'est cependant plus la même chez le poète. Au lieu de feindre la posture de celui qui traite une question résolue, en se donnant l'apparence classique du sage, le poète se peint désormais, plus humblement et sincèrement, comme une sorte d'explorateur de ce domaine inconnu et hasardeux de l'âme humaine. Dans l'article de 1852 cité, Baudelaire avait énuméré, en estimant que « la littérature de Poe » était « une littérature toute nouvelle », certaines des caractéristiques de cette nouveauté : à côté de ce qu'on peut appeler « conjecturisme » et « probabilisme », y figure aussi l'intérêt pour « les maladies de l'esprit »[38]. Il avoue d'ailleurs partager un tel intérêt, notamment à propos du conte « Bérénice ». Et dans *L'Illustration* (du 17 avril 1852), où il donne la traduction du même récit, il écrit aussi :

> […] mais ce qui fera son éternel éloge, c'est la préoccupation de tous les sujets réellement importants, et *seuls* dignes de l'attention d'un homme *spirituel :* probabilités, maladies de l'esprit, sciences conjecturales, espérances et calculs sur la vie ultérieure, analyse des excentriques et des parias de la vie sublunaire, bouffonneries directement symboliques[39].

C'est donc dans cet esprit qu'il s'attaquera plus tard à son sujet spirituel, cette « manie » liée au crépuscule, dans « Le Crépuscule du soir » en prose. En fait, il avait déjà remarqué dans le texte de « Bérénice », concernant le problème du délire ou d'une certaine idée fixe chimérique, cette influence qu'a le crépuscule pour en favoriser le commencement : « Soit qu'il ait l'esprit

[38] *OC* II, p. 275, 279.
[39] *OC* II, p. 289.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

troublé, soit par l'effet du crépuscule, […] »[40]. Voici en effet le texte lui-même de Poe, traduit par Baudelaire :

> Fut-ce mon imagination surexcitée, — ou l'influence brumeuse de l'atmosphère, — ou le crépuscule incertain de la chambre, — ou le vêtement obscur qui enveloppait sa taille, qui lui prêta ce contour si tremblant et si indéfini[41] ?

Or, dans ce crépuscule, c'est la perception rendue incertaine de la réalité extérieure et l'imagination qui en subit une stimulation extrême qui favorisent chez le sujet le développement d'une confusion mentale. Ici, l'effet crépusculaire paraît bien être d'abord celui d'un mélange de lumière et d'obscurité. Et c'est ce qu'on désigne d'ordinaire par l'expression « temps entre chien et loup ». Une telle atmosphère chimérique, qui baigne l'espace intérieur de ce conte, pourrait peut-être être rapprochée de celle de « La Chambre double », si l'on excepte le fait que l'atmosphère de « La Chambre double » est merveilleuse, contrairement à celle de « Bérénice » qui est maléfique et cauchemardesque. Dans « La Chambre double », c'est la disparition du temps qui coiffe toute l'atmosphère féérique, et Baudelaire voit en cette diminution de la perception temporelle une sorte de bénédiction. Dans « Bérénice », la situation temporelle de la scène n'est fixée que très vaguement (« dans une après-midi d'hiver »), la perception du temps, chez le sujet narratif lui-même semble brouillée ; c'est un élément qui contribue à toutes les conséquences sinistres du récit.

Cependant, la nature du trouble mental rapporté par Baudelaire chez ces deux amis dans « Le Crépuscule du soir » en prose manifeste une caractéristique assez originale. Ici, leur capacité de perception de la réalité extérieure en général semble aller bien, ou même être plutôt aiguisée en même temps que l'est leur imagination (qui fait voir, par exemple, dans un poulet, « je ne sais quel insultant hiéroglyphe », si l'on se réfère à la version ultérieure du poème). Leur maladie s'aggrave « à mesure que le jour bai[sse] » ; ce n'est pas cette ambiguïté liée à une pénombre du type *entre chien et loup* qui provoque en eux un excès de violence insensée et extravagante envers autrui et envers eux-mêmes, mais c'est, comme il est dit clairement à la fin

[40] *OC* II, p. 281.

[41] « *Was it my own excited imagination —or the misty influence of the atmosphere — or the uncertain twilight of the chamber — or the gray draperies which fell around her figure— that caused in it so vacillating and indistinct an outline?* » (Edgar Allan Poe, *Poetry, Tales, and Selected Essays*, The Library of America, 1996 [1984], p. 230.)

du texte, cette « ombre » qui augmente progressivement, voire le pressentiment des ténèbres qui vont s'établir.

Il faut noter ici que dans la version primitive du « Crépuscule du soir » en prose, de la lumière solaire, il n'y a aucune description. Dans ces anecdotes relatées, il s'agit du « crépuscule » tout court ; ou de « la venue du soir », ou encore d'« à mesure que le jour baissait ». Et l'intérêt principal que Baudelaire attache normalement au soleil, sa vertu lumineuse, se déplace vers un autre genre de lumière, celle qu'allume en lui le noir de la nuit, soit « des étoiles ou des lanternes », lumière qui donc apporterait à son esprit un tout autre genre de clarté que le soleil. Notons que si la dimension physique de la lumière du crépuscule avait déjà été significativement réduite dans « Le Crépuscule du soir » en vers, et si cela révélait d'autant mieux l'état splénétique du sujet poétique, à présent, dans ce poème en prose, c'est avec ce manque du soleil que se dévoile, finalement, pour le *je,* une nouvelle espérance. Et à cet égard, il ne nous est même pas impossible de pressentir déjà, dans ce texte de 1855, le nouveau lyrisme qui explosera en 1862. Pourtant, nous mettrons ici en relief principalement l'aspect philosophique et rationnel de la manière dont le texte traite son thème, et aussi l'aspect morbide ou *maladif* de celui-ci, parce que nous y voyons les caractéristiques les plus particulières et les plus pertinentes du texte dans l'évolution du thème du crépuscule urbain chez Baudelaire.

Pour revenir sur l'aspect *maladif* de ce crépuscule, cette originalité du crépuscule baudelairien d'être plutôt approche de la nuit, et beaucoup moins « entre chien et loup », n'aurait-elle pas été l'une des raisons importantes pour lesquelles Baudelaire aurait finalement recouru à ce néologisme *crépusculeux/euse* ? L'adjectif *crépusculaire* implique déjà étymologiquement incertitude et ambiguïté, « manie crépuscul*aire* » suggérerait une confusion dans les esprits comme dans les sensations, tandis que dans la « manie crépuscul*euse* », c'est la conscience excessive du sujet qui le rend fou : conscience de la croissante obscurité ainsi que de tous les malchances et échecs de sa vie, de toutes les choses « gâtées ».

L'état morbide engendré par le crépuscule n'était pas passé complètement inaperçu de Baudelaire avant la lecture de Poe et avant la rédaction du « Crépuscule du soir » en prose, bien entendu. On trouve une allusion au phénomène lié à cet étrange moment dans « Le Crépuscule du soir » en vers : « l'homme impatient se change en bête fauve ». Mais ce vers nous rappelle plutôt la condition de l'homme selon Pascal, qui se tient dans son état normal entre ange et bête — au crépuscule, il penche donc vers la bestialité. La réflexion de Baudelaire sur le crépuscule a encore ici la dimension philosophique et moraliste qu'elle avait dans « Les Hiboux ». C'est en passant aux poèmes en prose que le thème du crépuscule va susciter un intérêt pour son côté

pathologique. Ici, le poète, allant au-delà de l'ancienne observation généralisée et abstraite et évitant désormais tout jugement sentencieux, s'en tient à deux cas bizarres et spéciaux, et même anormaux. Et il y approfondit son appréhension de la cause et des motifs de cette fuite dans le divertissement au moment du crépuscule. Puis son observation du comportement humain à ce moment particulier se mêle à l'observation de ce que font les gens mis dans une situation de solitude et privés de tout divertissement. Le poète en vient à pouvoir prétendre trouver un lien profond entre ses deux objets de réflexion, « crépuscule = solitude ».

D'ailleurs, il semble que les conséquences pathologiques que peut avoir la solitude aient aussi été une des idées fixes de Baudelaire, à laquelle il revient constamment tout au long de sa lecture de Poe. À lire le passage du texte de Baudelaire sur Poe traduit de « William Wilson », que nous avons cité, il ressort que ce qui faisait de Poe un homme singulier était d'abord son caractère, qui parvint à le faire échapper aux effets morbides normalement entraînés par sa condition de vie isolée. Mais, inversement, en résumant « Le Chat noir », Baudelaire note à propos du personnage principal du conte : « sa tristesse, son humeur taciturne et solitaire augmentent avec l'habitude du poison »[42], « remède » qui aggrave la maladie car, comme « habitude du poison » désigne ici l'alcoolisme, le tempérament solitaire du personnage est ainsi lié immédiatement à ce comportement pathologique. Et encore, à propos de « L'Homme des foules », histoire de l'étrange déambulation nocturne d'un individu dans la grande ville de Londres, où tout commence tout juste à l'heure du crépuscule, Baudelaire conclut en se demandant : « Est-ce un criminel qui a horreur de la solitude ? Est-ce un imbécile qui ne peut pas se supporter lui-même ? »[43] C'est une question qui donne directement sur le poème en prose « La Solitude ».

4.1.2. Conscience malheureuse et ironie

L'échec de l'expérience intime

S'écartant du grand divertissement extérieur qu'est la métropole moderne, Baudelaire dans ses premiers poèmes en prose ramène ainsi le thème du crépuscule à l'intériorité de l'individu,

[42] *Ibid.*
[43] *OC* II, p. 277.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

et cela dans le cadre nouveau qu'il a découvert chez Poe. Or, lorsqu'on pense à un « lieu intérieur », cela n'indique pas toujours rigoureusement un espace monastique, tant que cette intériorité de l'individu garde toujours, ou au moins aspire à la possibilité de s'ouvrir à un autre privilégié, qui soit suffisamment *intime* pour lui.

« Incontestablement, le XIXe siècle a été le siècle de l'*intime* », disent Brigitte Diaz et José-Luiz Diaz dans leur article intitulé « Le siècle de l'intime », et selon eux le crépuscule est alors évidemment l'un des décors les plus privilégiés par la scénographie de la « littérature intime » du siècle : « les moments crépusculaires » et les lieux d'« une claustration consentie » sont les deux composants favoris des metteurs en scène de l'intimité[44]. En effet, à la fin de notre troisième partie, à propos du « Crépuscule du soir » en vers, s'agissant de la désillusion, du pessimisme et du spleen exprimés par le poème, nous avons vu que son véritable enjeu était dans cette impossibilité de créer une relation d'« intimité ». D'après ce qu'on peut y lire, l'absence de cette intimité renvoie impérativement le sujet poétique à l'état de solitude, ou à la conscience de cet état ; d'où cette question : peut-être, dans son « doublet », ou sa prolongation en prose, la modalité particulière de la réflexion de Baudelaire sur la solitude n'aura pas cette fois-ci un lien avec ce problème de l'intime ?

Mais d'abord, de quel intime précisément parlons-nous ici ? *Intime, intimité ou intimisme,* dit-on, mots dont les spectres sémantiques sont difficiles à délimiter, notions floues qui résistent à toute tentative de conceptualisation[45]. Mais parce que le poète du « Crépuscule du soir » (*FM*) a utilisé le mot *foyer*, et que nous y avons vu, avec Yves Charnet, un « désir d'amoureuse proximité », il nous est ici plutôt aisé de définir notre emploi du mot. Le désir ou le regret croissant de cette *intimité* qui le fuit, que nous croyons pouvoir discerner chez Baudelaire à l'époque sur laquelle nous nous penchons, on pourrait le définir assez fidèlement selon le sens donné au mot *intime* par Sainte-Beuve et par son œuvre, au début des années 1830 : on qualifiait en effet largement par ce mot les caractéristiques de celle-ci, et Sainte-Beuve lui-même s'en servait. Enfin, voici ce qu'en dit Gérald Antoine dans son introduction à *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme :* « Son goût de l'*intime* va en effet de pair avec celui des *intérieurs* — des intérieurs d'âme […] — mais aussi des intérieurs de maison, du foyer jalousement clos » [46]. Selon Brigitte Diaz et José-Luiz Diaz, pendant tout le XIXe siècle, la charge affective du mot est

[44] Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires,* 2009 (4), p. 117, 120 ; voir aussi sur le sujet Daniel Madelénat, *L'Intimisme,* Paris, PUF, 1989.

[45] Pour se renseigner sur l'évolution lexicographique de ces mots et de leurs usages dans la langue des textes littéraires et des titres d'œuvres, voir Véronique Montémont, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *Itinéraire*, 2009 (4), p. 15-38.

[46] Sainte-Beuve, *op. cit.,* p. XLIX-L.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

« consensuellement positive »[47]. Donc, ce à quoi nous sommes confrontés ici, c'est au regret d'un bonheur ou d'une plénitude recherchée dans l'union, ou dans un espace humble et familier, qui ne va pas, certes, sans une certaine valorisation bourgeoise qu'on appelle « domestique », chez Baudelaire. On peut dire donc que ce qui est aussi pour Sainte-Beuve le goût d'une certaine esthétique, cette « vie d'intérieur », commence à être éprouvé douloureusement par Baudelaire, pendant la première moitié des années 50, comme un véritable besoin causé par un manque, sur le plan psychologique et existentiel[48].

Que Baudelaire ait inscrit la description d'un tel *intime* dans ses vers très tôt, un poème comme « Les Chats » — cet « orgueil de la maison » — nous le montre. Mais alors cet *intime* paraissait n'être plutôt qu'un sujet d'orgueil esthétique. Plus tard, lorsqu'il le sentira comme un manque désespérément lié à son existence, son approche de la question deviendra de plus en plus simple et prosaïque. Alors, comme son besoin de l'*intimité* restera inassouvi, ou très insuffisamment, surtout après sa séparation d'avec Jeanne, la manière dont Baudelaire traitera de ce sujet dans ses poèmes sera de plus en plus située sous le signe de l'ironie. On voit, dans plusieurs poèmes en prose, le narrateur parler de/à sa « maîtresse » avec une attitude ironique, et sur un ton ironique. Notamment, le poème intitulé « La Soupe et les nuages » s'efforce très nettement de dépeindre à nu la vie de ménage, en une scène de foyer réelle. Ce poème marque la dernière phase d'un sarcasme croissant de Baudelaire sur le sujet. Cependant, avant cet apogée sarcastique, il y avait eu des poèmes du « foyer » faits dans le cadre des *Fleurs du Mal,* c'est-à-dire dans un cadre moins anti-romantique que celui du *Spleen de Paris*, et l'on constate que Baudelaire y traite le sujet avec une plus douce mélancolie. Ainsi, dans « Le Balcon », le poète exprime son invincible orientation nostalgique vers cette « douceur du foyer ». Et la scène du dîner, dans « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville…* », est racontée sur un mode apaisé et élégiaque. Ces deux poèmes sont des poèmes du souvenir — souvenir d'un moment situé précisément au « coucher du soleil » ou au « crépuscule », et où la tristesse exprimée par le poète y est en outre accompagnée d'une délectation voluptueuse. Mais après, voici « Le Crépuscule du soir » en vers. Dans ce crépuscule qui n'a plus lieu au passé mais est actuel, présent, même la douceur du souvenir de l'intimité se voit entièrement déniée, après avoir été évoquée par la même formule, exactement, que dans « Le Balcon » : « la douceur du foyer »[49]. Ici le poète relate tout banalement, donc sans trop y mettre de chimères, ce que désigne « la douceur du foyer » pour les pauvres de sa ville. Il s'agit de ce simple plaisir, ou bien-être,

[47] Brigitte Diaz et José-Luis Diaz, art. cit., p. 1-2.
[48] Voir la lettre à sa mère, vers le 20 janvier 1860 (*CPl* I, p. 661 ; voir *infra*, p. 328).
[49] « La douceur du foyer et le charme des soirs » (v. 4) du « Balcon » (*OC* I, p. 36).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

que l'homme vient chercher chez soi le soir « auprès d'une âme aimée », « au coin du feu », devant « la soupe parfumée ». Pourtant, aussi simple que cela soit, cela devra bien rester pour la plupart d'entre eux une attente vaine, un inaccessible mirage jusqu'à la fin de leur vie.

C'est pourquoi, si l'on peut qualifier « Le Crépuscule du soir » en vers et « La Soupe et les nuages » de deux poèmes du désenchantement par excellence quant à cet *intime* domestique recherché par Baudelaire, il y a tout de même entre eux un notable écart de ton. Ces tons différents témoignent d'une transition de l'amer au sarcastique, qui n'exclut cependant pas pour autant une touche humoristique plus légère, à savoir un ton désabusé un peu badin. Deux états différents d'esprit sont représentés par ces deux tons. Ainsi, entre ces deux états d'esprit, on peut supposer l'étape d'un renoncement, d'une résignation. Ce serait donc l'étape où le poète aurait fini par se convaincre du caractère irrémédiable de sa condition existentielle, de l'irrévocabilité de son sentiment de solitude. Dès lors, le poète se serait vu contraint de reporter tous ses désirs et ses aspirations sur un territoire purement subjectif, un territoire uniquement à lui. On s'explique ainsi que, du désir d'une intimité familiale, pour ainsi dire, le poète se soit vu réduit à se contenter de désirer une intimité tout intérieure, d'âme « monoplace ». Une véritable retraite de toute vie sociale, un repli absolu sur soi, dans lesquels aura lieu cette « séance » de la plus stricte intimité : « Tête-à-tête sombre et limpide / qu'un cœur devenu son miroir ! »[50]. Pourtant, même dans un tel repli sur soi, atteindre immédiatement à une conscience toute sereine n'est pas garanti.

On dit que les trois cycles féminins principaux de « Spleen et Idéal », celui de Jeanne Duval, celui de Mme Sabatier et celui de Marie Daubrun, renvoient aux trois types d'images de la femme idéale baudelairienne : d'abord la « Vénus noire », puis l'« Ange gardien » et enfin, la « Sœur ». C'est toujours dans cet ordre que ces trois images sont présentées, puisque les poèmes les concernant sont présentés dans cet ordre à l'intérieur des *Fleurs du Mal*. Mais on ne peut réduire les raisons de cet ordre à la seule chronologie des aventures réelles du poète. À l'intérieur de l'univers des *Fleurs du Mal*, ces trois images idéales constituent l'horizon d'attente mobile d'un sujet lyrique qui se meut dans les contrées de son amour. Que l'image de la femme-sœur vienne en dernier dans cet horizon mouvant, cela indiquerait que la place assignée par Baudelaire à ce genre de relation y prend finalement une forme humble et familière, comparée aux autres types de relation amoureuse, fatale-charnelle et sublime-spirituelle. C'est le dernier type, mais non le moindre. Le fait que cette Sœur se présente à peu près sur un pied d'égalité avec une Vénus ou un Ange nous semble montrer que Baudelaire n'a pas hésité à

[50] « L'Irrémédiable », *OC* I, p. 80.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

élever si haut l'image féminine de l'*intime domestique,* à tel point qu'elle en est devenue elle aussi impossible, comme les deux autres, accédant au rang du mythe. Si l'image maternelle est constamment présente dans chacun des cycles féminins, voire foncièrement inhérente à toutes ces trois images de la femme, et si Baudelaire revit sans cesse le traumatisme d'un désir de très grande intimité trahi, l'image de la Sœur-enfant reflèterait l'horizon où il atteindrait l'âge de maturité dans ce désir. Son désir enfin dompté, il ne chercherait plus désormais, dès le cycle de Marie, qu'une simple « Auberge », peut-être même très banale, comme il le dit dans « L'Irréparable » ; « une fée » aurait pu y venir allumer peut-être « une miraculeuse aurore »[51]. Mais non, le poème conclusif du cycle, « À une Madonne », se répète le vieux traumatisme de l'abandon, qu'il y exprimera par le biais de l'allégorie.

« À une Madone » n'a été écrit qu'après que la dernière occasion de rapprochement entre Baudelaire et Marie Daubrun, en 1859, eut échoué. Dans l'édition originale des *Fleurs du Mal*, c'est « L'*Héautontimorouménos* » qui était la conclusion du cycle. Mis en 1861 à la place antépénultième de la section « Spleen et Idéal », ce poème est connu comme la seule partie réalisée en fait du projet de l'épilogue des *Fleurs du Mal,* projet révélé lors de sa publication dans la *Revue des Deux Monde*[52]. Cela nous ramène donc justement à 1855, l'année des deux premiers poèmes en prose. Voici le résumé de l'« Épilogue » d'alors, que Baudelaire avait transmis au rédacteur de la revue, Victor de Mars :

> Laissez-moi me reposer dans l'amour. — Mais non, — l'amour ne me reposera pas. — La candeur et la bonté sont dégoûtantes. — Si vous voulez me plaire et rajeunir les désirs, soyez cruelle, menteuse, libertine, crapuleuse, et voleuse ; — et si vous ne voulez pas être cela, je vous assommerai, sans colère. Car je suis le vrai représentant de l'ironie, et ma maladie est d'un genre absolument incurable[53].

Que le poète se pose ici comme « le vrai représentant de l'ironie » concernant la question de l'amour et du repos, cela est pour nous très significatif. Une clef, pouvant fournir un lien entre les deux « Crépuscule(s) du soir », peut être suggérée par le mouvement du texte : de la première phrase, qui réclame le repos dans l'amour d'une femme, tendre ou cruelle, à la dernière où le poète veut expliquer, voire « justifier » son sadisme, de façon un peu abrupte et

[51] *OC* I, p. 55.
[52] Ici à noter : il s'agit du projet d'un épilogue des *Fleurs du Mal* pour l'édition de 1857, donc d'un tout autre projet que celui pour l'édition de 1861, dont nous avons traité dans la première partie.
[53] *CPl* I, p. 312.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

complaisante, par sa « maladie ». Cette maladie serait donc celle de « L'*Héautontimorouménos* », se faire bourreau de soi-même. Et ce serait aussi, au fond, la même maladie qui, dans « Le Crépuscule du soir » en prose, sévit chez les deux personnages présentés comme des « amis » du narrateur, puisque leur anxiété et leur comportement pathologique sont bien ceux de vrais bourreaux d'eux-mêmes.

*La maladie de l'*héautontimorouménos

Pour ce qui est de la nature ou de la cause exacte de cette maladie de « L'*Héautontimorouménos* », le poème lui-même les a laissées à la conjecture du lecteur. Tout d'abord, l'abrupt du mouvement du projet d'épilogue a causé une « faille » dans le poème. Dans le texte du poème on distingue deux parties : une partie antécédente raconte la violence que le *je* inflige à une femme, qui n'est qu'apostrophée à la deuxième personne du singulier, non désignée (strophes 1-3) ; et une partie ultérieure évoque ce *je* qui se torture, l'*héautontimorouménos* proprement dit (strophes 4-7). L'édition de Crépet-Blin a donc marqué « la faille existant entre les strophes 3 et 4 »[54], c'est-à-dire entre les deux parties. Les commentateurs ont ensuite consacré pas mal de lignes à tenter d'expliquer cette faille en proposant une connexion logique entre les deux parties du poème, en s'appuyant précisément sur le texte cité ci-dessus de la lettre à Victor de Mars : entre cet adepte du sadisme des trois premières strophes du poème et ce bourreau de soi-même des quatre dernières, on devrait lire le conjonctif « car ». Donc le message du poème entier se résumerait ainsi : « je puis bien vous déchirer puisque je me déchire moi-même »[55].

La logique de cette conjonction renverrait à un passage des *Soirées de Saint-Pétersbourg* de Joseph de Maistre, auquel on suppose que Baudelaire doit le titre de son poème. Il y dit : « tout méchant est un *Heautontimoroumenos* »[56]. Seulement, contestant l'idée d'une vertu restant non récompensée et d'un crime impuni ici-bas, la pensée de Joseph de Maistre ne s'entend que dans le contexte d'une Providence. Après l'exemple de Joseph de Maistre, c'est du titre d'une

[54] Crépet-Blin (éd.), *op. cit.,* p. 432. Ou peut-être, au lieu de « faille », on peut préférer le mot « transition », comme le fait Claude Pichois dans son édition de la Pléiade.
[55] *Ibid.*
[56] Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretiens sur le Gouvernement temporel de la Providence*, suivis d'*Un Traité sur les Sacrifice*, t. I, Paris, Librairie Grecque, Latine et Française, 1821, p. 226.

comédie de Térence qu'on a rapproché celui du poème de Baudelaire[57]. Un registre religieux et rigoureusement moral a toujours été observable chez Térence comme chez de Maistre, tandis que le poème de Baudelaire ne trahit guère de veine religieuse, pour le moins. On pourrait y voir aussi le « valétudinaire », le maladif pour lequel Thomas De Quincey écrivait éprouver « un mépris si profond » :

> Le valétudinaire qui s'observe est un animal qui existe, je le sais : je l'ai rencontré parfois et je le tiens pour le pire *héautontimorouménos*, aggravant et entretenant comme il fait, en les appelant à une conscience distincte, tous les symptômes qui, s'il imprimait une direction différente à ses pensées, s'évanouiraient peut-être[58].

C'est un passage des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais,* mais il est vrai qu'on pense généralement qu'il n'y a guère de chance que Baudelaire en ait pu vraiment prendre connaissance dès 1855, même si l'on croit que son premier contact avec le livre remonte à une époque antérieure à la parution de la suite du livre, *Suspiria de profundis* (en 1845, dans *Blackwood's Magazine*)*,* comme le mentionne Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*[59]. Pourtant, l'*héautontimorouménos* de De Quincey mérite d'être davantage rapproché de celui de Baudelaire qu'on ne l'a fait, pour autant qu'au moins ils en traitent d'abord tous deux en termes de pathologie. Certes, De Quincey n'a pas omis de désapprouver ouvertement une telle maladie, du point de vue moral. Mais son observation sur cette attention excessive à soi, portée à son mal, à savoir sur le mauvais emploi de la « conscience distincte », pourrait bien être essentielle

[57] Alors que la réflexion dans le passage des *Soirées* est attribuée à Leibnitz par de Maistre lui-même, l'éditeur français du livre en 1821 a renvoyé le passage à l'œuvre de Térence, alors « fort connu » selon lui. Ainsi, l'éditeur a-t-il cité Térence dans une note aux *Soirées* : « Un cœur coupable prend toujours contre lui-même le parti de la justice divine. » (*Ibid.*)

[58] C'est la traduction française de Pierre Leyris (Thomas De Quincey, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais ; Suspiria profundis ; La malle-poste anglaise,* traduction de Pierre Leyris, nouvelle édition entièrement revue et augmentée par Pierre Leyris, Gallimard, 1990(1962), p. 164. Voici le texte original : « *Such an animal as the self-observing valetudinarian — I know there is : I have met him occasionally : and I know that he is the most imaginable heautontimoroumenos : aggravating and sustaining, by calling into distinct consciousness, every symptom that would else perhaps — under a different direction given to the thoughts — become evanescent.* » (Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater,* fifth éd., London, Smith's Standard Library, 1845, p. 48.) Baudelaire n'a pas traduit ce passage dans ses Paradis artificiels.

[59] « Je me rappelle que la première fois que je le lus [le livre de De Quincey], il y a de cela bien des années (et je ne connaissais pas la deuxième partie, *Suspiria de profundis,* qui d'ailleurs n'avait pas paru), […]. » (*OC* I, p. 490.) En indiquant ces lignes, Claude Pichois dit que la découverte de l'œuvre de De Quincey peut être même contemporaine des « fantasias » à l'hôtel Pimodan, mais juge également qu'« une première lecture ne dut n'être que superficielle, si l'on tient compte et de la difficulté du texte anglais et des fautes que Baudelaire commettait en traduisant *The Young Enchanter* », pour donner enfin cette conclusion : « L'intérêt profond de Baudelaire pour les *Confessions* ne peut guère dater d'avant 1857. » (*OC* I, p. 1362.) Nous en reparlerons dans le chapitre suivant.

pour définir l'*héautontimorouménos* de Baudelaire, qui le déclare une conséquence malheureuse de l'ironie.

D'autre part, du poème de Baudelaire, on dispose aussi d'une copie manuscrite dans un album, signée par le poète et datée de la même année que la lettre à Victor de Mars. Or dans ce manuscrit, les vers de la pièce sont introduits par le mot « Sinon », ce mot venant lui-même juste à la fin de la première ligne, qui avait d'abord été remplie seulement de points pour indiquer une coupure. Ainsi les vers qui y sont donnés prennent bien l'allure d'un fragment d'une plus longue pièce de vers, dont on croit peu cependant qu'elle ait existé. Un autre document encore à notre disposition sur ce poème, l'épreuve de 1857, conservait un blanc à la place de la première strophe, avant que celle-ci soit rétablie à la main. De tout cela, l'édition de Crépet-Blin a conclu qu'« à l'origine [« L'*Héautontimorouménos* »] devait former le bouquet et le couronnement d'un poème plus ample, et, tel qu'il nous est parvenu, ne correspond qu'aux troisième (pour partie) et quatrième mouvements prévus dans ce poème-là ». Le « Sinon » du manuscrit est évidemment à considérer comme l'équivalent de « Si vous ne voulez pas être cela » de la lettre de 1855. Ce qui fait penser que dans la partie antécédente de la lettre, le *je* devait prier une femme de le cajoler, ce qui devait former le mouvement antécédent de l'actuel poème Notons que le manuscrit de 1855 ne portait pas encore le titre actuel, mais seulement une dédicace : « à M…. J….. »[60]. Somme toute, le manuscrit et l'épreuve du poème justifient la supposition que Baudelaire avait d'abord l'idée d'une pièce qui aurait commencé par une sollicitation à une femme, suivie d'une sorte de menace. Finalement, seule la partie menace a été réalisée et ce sont les vers qui existent actuellement, ceci sans doute parce que cette menace n'est pas une simple menace mais est suivie d'une autoanalyse sincère et profonde, qui l'explique. Le titre du poème signifie « le bourreau de soi-même », celui qui, se soumettant trop à l'attention de sa « conscience distincte » finit par se torturer lui-même.

Quant à la partie sollicitation de tendresse, non réalisée, ne pourrait-on supposer que, lorsque le poème fut inséré dans l'édition originale des *Fleurs du Mal,* Baudelaire pensa que le début abrupt du poème était suffisamment complété par la place qu'il assignait au poème : « L'*Héautontimorouménos* » conclut le cycle de Marie Daubrun, voire toutes les relations sentimentales précédemment évoquées dans le livre qui n'est pas un album. L'échec des aventures amoureuses, qui représente aussi l'échec de tous ses rêves ou espoirs romantiques dans une relation avec un(e) autre, est la condition préalable de ce poème. Laissé seul avec ses

[60] Dans l'édition originale des *Fleurs du Mal*, le poème reste sans dédicace. Une autre dédicace, que le poème porte aujourd'hui, « A J. G. F. », n'a paru que dans la deuxième édition.

échecs, ses fautes, ses erreurs, le sujet s'observe de manière obsessionnelle, remuant complaisamment le couteau dans ses plaies pour mieux accroître son drame intérieur. Sa conscience désenchantée, aiguë ; en devient méchante, et cette méchanceté finit par se retourner contre lui.

La structure de « L'*Héautontimorouménos* » se tient finalement, sans qu'il y faille rajouter une conjonction logique : elle présente un parallélisme simple entre sadisme, sur autrui, et masochisme, sur soi-même. Le renoncement à toute relation véritablement intime avec un autre féminin mène le *je* à frapper son amante, quoique « sans colère ». A-t-il donc l'aplomb de pouvoir assouvir paisiblement son désir persistant d'agression ? Cependant notons que les trois premières strophes sont toutes, en fait écrites *au futur*. La partie sadisme n'exprime donc qu'une certaine volonté. Au contraire, la partie bourreau de soi-même est entièrement *au présent*. La partie sadisme n'est donc que rêverie d'un malade méchant, tandis que la suite d'*héautontimorouménos* constitue l'analyse d'un comportement actuel et véritable du *je*. Ici, la colère tournée vers l'autre en pensée s'empare de lui, poussée par une nouvelle pulsion naissant de son mécontentement, qui est de nature plus réflexive. Désormais, cette nouvelle pulsion intellectualisée qui le secoue et le mord, il la nomme nettement, « la vorace Ironie ».

L'analyse de ce « mal d'intelligence » donnée par Georges Blin dans le chapitre de son *Baudelaire* sur « les luttes de l'*héautontimorouménos* » [61] en s'appuyant sur Vladimir Jankélévitch, montre que le dédoublement de l'esprit mène à la stérilité d'une impasse, qui plonge le poète dans le plus malheureux des états de solitude. S'écartant de toute définition rhétorique étriquée du terme, l'*ironie,* en tant qu'attitude, ou posture, semble être le moyen de fournir, notamment pour les romantiques allemands, de plus grandes possibilités ; elle est libératrice en ouvrant une dimension de jeu au sujet voué à la création artistique. Il s'agit, selon René Bourgeois, d'« une faculté philosophique qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel »[62]. Mais c'est là qu'on voit, comme il a été dit, que la postérité du romantisme allemand n'a cessé d'avoir un écho pertinent en France. C'est par excellence dans le cas de Baudelaire que le poète mélancolique devient la proie de cette ironie, qui en le dédoublant l'écartèle entre deux niveaux de son être, premier et deuxième degrés entre lesquels il est coincé, et dont Baudelaire fait une figure allégorique bestiale :

Ne suis-je pas un faux accord

[61] Georges Blin, *Baudelaire, op. cit.,* p. 32-51.
[62] René Bourgeois, *L'Ironie romantique,* Presses universitaires de Grenoble, 1974, p. 16.

Dans la divine symphonie,

Grâce à la vorace Ironie

Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !

C'est tout mon sang, ce poison noir !

Je suis le sinistre miroir

Où la mégère se regarde !

La scission, la distance et l'intervalle qu'introduit cette posture dans le regard du sujet crée un surcroît de crise pour la déjà mauvaise conscience baudelairienne, et elle invite celle-ci sans cesse à l'illusion de croire pouvoir se saisir elle-même dans une image fixe, tout comme peuvent l'être les choses extérieures à lui. Aussi cette « maladie » empêche-t-elle le sujet de vivre, de pouvoir sentir, et peut-être de goûter chacun des moments qui lui advient. Selon Jean Starobinski, il s'agit d'« une agressivité humorale » : la mélancolie y est remplacée par « l'agressivité d'un acte de conscience »[63].

Un tel dédoublement de la conscience, lucidement perçu en termes de pathologie, avait été justement le sujet d'Edgar Poe dans « William Wilson » et dans « Le Chat noir »[64] . Ce sont sans doute ces contes qui à l'époque avaient attiré l'intérêt de Baudelaire sur cette approche à la fois auto-analytique et auto-destructrice. Il en a noté la clairvoyance chez Poe, qui montrait « la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau »[65]. Les malades du crépuscule dans « Le Crépuscule du soir » en prose suivent quasiment cette ornière qui en fait des bourreaux d'eux-mêmes en début de carrière. Le premier ami est certes plus proche des personnages de Poe. Il brutalise ouvertement autrui et

[63] Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p. 32.

[64] L'édition de Crépet-Blin rapproche ces nouvelles de Poe de « L'*Héautontimorouménos* ». Ils citent du « Chat noir » : « ce désir ardent, insondable de l'âme de se torturer elle-même, — de violenter sa propre nature, — de faire le mal pour l'amour du mal seul… » ; quant à « William Wilson », ils notent ainsi : « car ce que nous montre ce conte-là, n'est-ce point le dédoublement tragique du pervers que sa conscience traque et finit par terrasser ? » (Crépet-Blin [éd.], *op. cit.,* p. 435.)

[65] « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *OC* II, p. 323.

finalement, il sera « mort fou, incapable de reconnaître sa femme et son enfant »[66] : un fou « certifié », officiel, alors.

Le second ami représente un cas plus bénin, pourtant il nous fournit plus de renseignements sur la nature et sur l'origine de la maladie. En 1862, Baudelaire précisera ce cas comme celui d'« un ambitieux blessé », condamné à vivre avec « l'inquiétude d'un malaise perpétuel » dont le motif n'est rien d'autre que « la brûlante envie de distinctions imaginaires ». Il s'agit du mal des dandys, en qui on reconnaît ce triste apanage du « mauvais usage de l'esprit »[67] qu'est ce dédoublement, ou ce regard du regard, réflexion de la réflexion. Aussi ce second personnage renverrait mieux à Baudelaire lui-même : « fût-il gratifié de tous les honneurs que peuvent conférer les républiques et les princes », écrit-il en 1862, à propos de cette envie de distinctions du personnage. Introduisons ici un recours à la biographie du poète : il était arrivé à Baudelaire lui-même, en 1858, d'espérer la croix de la Légion d'honneur. Ses lettres à sa mère du 13 mai, du 9 juin et du 22 août parlaient de cela comme « grande affaire » [68]. Puis, dans la lettre du 11 octobre 1860, il écrit : « Il a encore été question de cette ridicule croix d'honneur » ; « Il y a vingt ans […] c'eût été bien ! Aujourd'hui je veux être une *exception.* Qu'on décore tous les Français, *excepté moi.* » [69] Et il ajoute, lucide : « Plus je deviens malheureux, plus mon orgueil augmente. » [70] Enfin, dans sa lettre écrite en 1865 à Bruxelles, Baudelaire diagnostique clairement une telle « maladie » :

> Je suis toujours de mauvaise humeur (c'est une maladie, cela), parce que je souffre de la bêtise environnante, et parce que je suis mécontent de moi. […] Ainsi, que je sois à Paris, à Bruxelles, ou dans une ville inconnue, je suis sûr d'être malade et inguérissable[71].

Ainsi, « la manie *crépusculeuse* » représente en termes de pathologie cette dimension satanique que peut avoir l'ironie baudelairienne.

Mais à présent, il nous faut aussi dire que, dans « Le Crépuscule du soir » en prose, l'ironie chez Baudelaire ne se réduit pas pour autant à n'être seulement qu'un thème de la nouvelle

[66] Version de 1862 (*OC* I, 312).

[67] Georges Blin, *Baudelaire, op. cit.,* p. 34.

[68] Le 13 mai : « cette autre grosse affaire encore plus grave » ; le 9 juin : « un déboire relativement à une idée que je m'étais fichée en tête » ; le 22 août :« Voilà donc le 15 août passé sans que la décoration soit venue. » (*CPl* I, p. 495, 503, 512.) Selon des explications suivantes données dans la dernière lettre, la croix aurait pu lui être octroyée déjà en 1857, s'il n'y avait pas eu le procès.

[69] *CPl* II, p. 98.

[70] *CPl* II, p. 99.

[71] *CPl* II, p. 448.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

littérature, au titre de « maladie de l'esprit ». En fait, Baudelaire a aussi accordé une valeur clairement positive à l'ironie, en la comptant très honorablement, parmi les « [d]eux qualités littéraires fondamentales », ce dont nous avons fait état à quelques reprises en citant ce passage de *Fusées*[72]. Que Baudelaire l'ait mise, même ambitieusement, au service de sa nouvelle créativité littéraire, ses poèmes en prose en portent témoignage. Si les poèmes en prose du futur *Spleen de Paris,* surtout leurs premiers échantillons, de ceux donnés dans l'*Hommage à C. F. Denecourt* jusqu'à ceux du *Présent,* de 1857, manifestent un caractère de « doublet » par rapport aux poèmes en vers déjà existants, le principe de leur création, celui d'en faire « encore *Les Fleurs du Mal,* mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie »[73] aura évidemment au premier chef pour instrument un usage positif et actif de l'ironie. Cela, non seulement comme procédé de style mais encore et surtout, à un niveau à la fois plus fondamental et plus dynamique, pour ce qu'il appelle une « rhétorique profonde ».

Le fondement ontologique des *Fleurs du Mal,* ou à tout le moins le fondement qui supportait, en principe, l'univers poétique du livre, était encore celui de l'idéalisme romantique : il y a à supposer une unité cachée derrière la diversité des apparences, d'où le risque que les expériences vécues par le poète au cœur de ce monde, de plus en plus déroutant, le plongent dans une mélancolie toujours plus profonde. À l'horizon de ces poèmes qui revendiquent tellement leur cohérence comme ensemble et en appellent à la notion d'architecture, le sujet lyrique réitère sans cesse un double mouvement d'élan vers l'idéal et de rechute dans le spleen, mais toujours il persévère dans un itinéraire qu'on pourrait qualifier d'« épique » et d'héroïque, afin de tenter de se saisir de cet « oblique rayon » du « soleil romantique » maintenant déclinant. C'est pourquoi, pour atteindre cette apothéose de la spiritualité, le langage employé par le poète dans sa représentation du monde est essentiellement ancré dans le principe de l'*analogie*. À cet égard, l'essai d'une poésie en prose qui formerait le « pendant » des *Fleurs du Mal* se comprend comme légitime, dès le départ, en tant qu'intention de fournir ce « miroir déformant » que Baudelaire « tend à la poésie et à l'idéalisme dont il s'est d'abord fait le champion »[74]. Il va sans dire que l'ironie est déjà au principe de cette perception du monde à représenter. L'ironie est le principe inhérent à l'esprit de ce poète tant qu'il est sensible aux dissonances autant qu'aux consonances, et qu'il veut de plus « rester fidèle à la vérité d'une expérience », comme l'écrit John E. Jackson[75]. Il lui est nécessaire, non pas pour rendre son *moi* d'artiste totalement

[72] *OC* I, p. 658.
[73] *CPl* II, p. 615.
[74] Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens » dans *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, H. Champion, 1993, p. 117.
[75] John E. Jackson, *op. cit.* p. 144.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

libre de tout despotisme, que ce soit celui du monde fictionnel du rêve ou que ce soit l'autre du réel, comme chez les romantiques allemands, ni pour parvenir ainsi à une compréhension synthétique jusqu'au point d'en tirer finalement une valeur ludique (ce dont Baudelaire a pris connaissance par la lecture de *La Princesse Brambilla*) ; il lui est nécessaire pour pouvoir mieux se saisir, de façon plus adéquate, de ce côté du réel dont le déroulement est toujours — surtout dans cet espace de la grande ville qui s'impose toujours plus comme le milieu de sa poésie — débordant d'évènements et d'images contingents.

À ce sujet, pour approprier les moyens à ses fins et le langage à sa nouvelle esthétique, alors qu'il avait renoncé à ces outils très sûrs de la poésie classique qu'étaient les rythmes et les rimes, il lui fallait, suppléer à cet abandon, déployer un éventail plus vastedes tons de langage. Baudelaire en tant que poète en prose a voulu pouvoir disposer, tout comme « l'auteur d'une nouvelle », genre qu'il enviait à cet égard, d'« une multitude de tons, de nuances de langage, [du] ton raisonneur, [du] sarcastique, [de] l'humoristique, que répudie la poésie »[76], c'est-à-dire, en fait, la poésie jusqu'alors, selon son concept traditionnel. Au cœur de cette liberté stylistique plus grande, il met l'ironie, qui devra être exploitée jusqu'au point de pouvoir extraire « une morale désagréable »[77] de tous les matériaux concrets, au-delà d'un simple « prosaïsme ». D'un tel langage poétique nouveau, ce texte de 1855 que nous avons comparés à des contes de Poe serait un bon exemple ; la représentation du monde donnée par ce texte est justement fidèle à l'aspect hétérogène, voire contradictoire, de la contingence du monde.

[76] « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *OC* II, p. 330.
[77] Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, *CPl* II, p. 583.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

4.2. La réorientation de l'intime baudelairien.

4.2.1. Une femme « grande et plus qu'antique »

Tout au long du poème en vers « Le Crépuscule du soir », le paysage de la ville, saisi de façon allégorique, dévoile la fausseté de l'idée même de divertissement et le faux sens du collectif, et c'est l'antagonisme entre le sujet poétique et son espace quotidien, celui de la ville, qui s'aggrave. C'est alors que l'idée du seul espace assuré au sein de la ville, cet espace de la vie privée, le foyer, aurait pu rester comme le dernier bastion du poète, et il le demeure, mais seulement jusqu'avant le dernier moment du poème : il aurait pu être ce refuge d'autant plus que le poème a présenté dans sa partie antérieure les images domestiques — celle de gens qui ont travaillé bien abrités chez eux toute la journée, ou qui regagnent le soir leur *home* pour s'y reposer — en contraste avec le spectacle des mœurs dégradées qui s'étale sans pudeur dans les rues. Ce n'est donc, à la vérité, pas à la sévère solitude monastique que le poète, pour fuir cette horreur insolente de la ville, aurait voulu recourir au premier chef ; mais plutôt à « la douceur », à l'intime domestique ; cependant, avec l'évocation, à la fin du poème, de l'image de ces êtres relégués, qui vont mourir à l'hôpital, c'est comme son propre destin probable qui semble se profiler. Finalement, cette dernière illusion du foyer, dans cette ville, doit disparaître elle aussi.

Le poète du « Crépuscule du soir » prend conscience de nouveau du fait qu'il est nombre de ses semblables qui meurent non dans leur maison, mais dans un établissement public, sans recevoir les derniers soins d'un familier. La pensée de cette privation de la possibilité de jouir encore du moindre bonheur du *foyer* est ce qui met le *je* du poème dans le pire état de disgrâce. C'est que dans la vie du poète aussi, il semble que ce genre de cauchemar commence bel et bien à le menacer de devenir réalité, depuis l'échec de sa relation avec Jeanne, au début des années

50, cette « seule femme qu'il a aimé dans sa vie », selon Banville[1], si l'on excepte sa mère ; et que cette angoisse ne fasse que se poursuivre dans les années 60 :

> Je frémis quelquefois de *terreur en pensant à l'isolement* où je serai un jour plongé. En supposant la gloire venue, rien ne compensera l'absence de cette *vie d'affection domestique régulière que j'ai tant désirée et que je n'ai jamais connue*[2].

Il ne s'agit pas d'une lettre écrite à la veille, ni au lendemain de la composition des vers du « Crépuscule du soir », malgré les expressions que nous avons soulignées en italique qui semblent répéter clairement les derniers vers du poème : *la douceur qu'il n'a jamais connue ni vécue*. C'est une lettre envoyée à Mme Aupick le 20 janvier 1860. Quelques jours auparavant, Baudelaire avait vécu « une crise singulière », « comme une congestion cérébrale »[3]. C'était le premier avertissement critique sur l'état de son système nerveux, et cela lui fit donc écrire ainsi à sa mère, sur une terreur et un désir qu'il avait d'abord exprimés en un poème, d'ailleurs fort imprégné de prosaïsme, presque dix ans auparavant. La « mort » et le « foyer », ces deux idées, nous allons les voir étroitement liées dans sa pensée.

Cependant, Baudelaire durant la période de 1852 à 1856 eut aussi l'esprit attaché obsessionnellement à un autre personnage féminin que sa mère ou que Jeanne, ou encore que ces autres muses qui figurent dans ses œuvres, un personnage à la fois réel et imaginaire puisque Baudelaire ne l'a pas connu réellement, en personne. À ce personnage, justement le liaient particulièrement son désir d'affection domestique et de vie régulière, et son angoisse de la mort : c'était la belle-mère d'Edgar Poe, Mme Maria Poe Clemm.

En 1852, en concluant le premier chapitre de son étude sur Poe, Baudelaire consacre un espace notable de ses pages à la belle-mère de son auteur, et il y loue les services affectueux que celle-ci rendit à Poe, surtout durant les dernières années de la vie de celui-ci[4]. « Un si grand dévouement, écrit-il, une affection si noble, si inébranlable, fait le plus grand honneur à Edgar Poe »[5]. Puis il cite assez longuement un passage tiré d'un article de Nathaniel Parker Willis,

---

[1] Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire, op. cit.,* p. 243.

[2] *CPl* I, p. 661. C'est nous qui soulignons.

[3] « J'ai subi avant-hier une crise singulière. J'étais hors de chez moi ; j'étais presque à jeun. Je crois que j'ai eu quelque chose comme une congestion cérébrale. […] Mais quand j'ai été dégagé, une autre crise est arrivée. Des nausées, et une faiblesse telle, avec vertiges, que je ne pouvais pas monter une marche de l'escalier sans croire que j'allais m'évanouir. Au bout de quelques heures tout était fini. Je suis rentré chez moi hier soir ; je suis parfaitement bien, mais fatigué comme si j'avais fait un long voyage. » (*CPl* I*,* p. 660.)

[4] *OC* II, p. 264-267.

[5] *OC* II, p. 265.

l'écrivain américain qui avait édité les œuvres de Poe, et dont Baudelaire estimait la « charité » envers Poe, par opposition à l'attitude moins sympathique d'un autre éditeur, Rufus Griswold[6]. Ce texte de Willis présente la figure de Mme Clemm comme une sorte d'incarnation d'un Ange sous forme humaine et féminine, qui aurait défendu et protégé un génie par « trop au-dessus du vulgaire », Poe, subissant l'hostilité de ces vulgaires. Finalement, cette citation est suivie de ces lignes données par Baudelaire lui-même, abondamment dotées de points d'exclamation en hommage à cet « infatigable serviteur du génie » :

> Admirable créature, autant ce qui est libre domine ce qui est fatal, autant l'esprit est au-dessus de la chair, autant ton affection plane sur toutes les affections humaines ! Puissent nos larmes traverser l'Océan, les larmes de tous ceux qui, comme ton pauvre Eddie, sont malheureux, inquiets, et que la misère et la douleur ont souvent traînés à la débauche, puissent-elles aller rejoindre ton cœur ! Puissent ces lignes, empreintes de la plus sincère et de la plus respectueuse admiration, plaire à tes yeux maternels ! Ton image quasi divine voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature[7].

Pleines comme elles le sont de si nobles sentiments et émotions, exprimés d'une façon intentionnellement rythmée, illustrés de belles images lyriques, ces lignes mériteraient assez d'être qualifiée de « poétiques », c'est-à-dire de prose poétique. À la dernière ligne, Baudelaire semble dresser à Mme Clemm une statue quasi mythique. Quoi qu'il en soit, on pourrait aisément voir dans ce passage une certaine figure féminine, la consolatrice de toutes les douleurs et misères subies par les exilés de la vie humaine, et figure qui pourrait répondre à cette autre figure poétique baudelairienne qu'est la femme souffrante, que l'on trouve par exemple dans cette Andromaque du « Cygne » (poème qui n'avait par ailleurs pas été écrit).

Par la suite, en 1854, Baudelaire fait publier dans *Le Pays* une « Dédicace des *Histoires extraordinaires* », en y mettant comme destinataire « À madame Maria Clemm, / À Milford, Connecticut (États-Unis) ». Donc il s'agit d'une lettre ouverte, donnée aussi au public[8]. De même qu'il avait écrit auparavant que c'était le dévouement de Mme Clemm qui faisait honneur à Poe et non l'inverse, ici c'est sa traduction entière de Poe qui est dite être présentée afin de

[6] « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *OC* II, p. 298.
[7] *Ibid.*, p. 266-267.
[8] *OC* II, p. 291-292.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

plaire aux « yeux maternels » de Mme Clemm[9]. Et vers sa fin, la dédicace veut se conclure par cette image concrète et mémorable de la « mère » :

> Je devais cet hommage public à une mère dont la grandeur et la bonté honorent le Monde des Lettres autant que les merveilleuses créations de son fils. Je serais mille fois heureux, *si un rayon égaré de cette charité qui fut le soleil de sa vie* pouvait, à travers les mers qui nous séparent, s'élancer sur moi, chétif et obscur, et me réconforter de *sa chaleur magnétique*[10].

Sa dédicataire était donc le soleil qui avait fait resplendir sa charité sur la vie de Poe, et il lui aurait su infiniment gré s'il avait pu l'atteindre, ne fût-ce qu'un rayon de celle-ci. C'était une mère qui honorait le Monde des Lettres ; autant dire qu'elle était la Mère du Monde des Lettres.

Deux ans plus tard, il parvient à lui dédier sa traduction en un volume. C'est son premier livre, *Histoires extraordinaires,* paru chez Michel-Lévy. Ce volume portera en dédicace la traduction d'un poème de Poe intitulé « *To my mother* », et ce qui rend cela encore plus significatif, est le fait qu'il s'agit ici, mis à part le célèbre « *The Raven* » (« Le Corbeau »), de la seule pièce de vers de Poe dont Baudelaire ait jamais donné une traduction entière.

À

MARIA CLEMM

A LA MÈRE ENTHOUSIASTE ET DÉVOUÉE

A CELLE POUR QUI LE POÈTE

A ÉCRIT CES VERS

Parce que je sens que là-haut dans les Cieux
Les Anges, quand ils se parlent doucement à l'oreille,
Ne trouvent pas parmi leurs termes brûlants d'amour
D'expression plus fervente que celle de *Mère*,
Je vous ai dès longtemps justement appelée de ce grand nom,
Vous qui êtes plus qu'une mère pour moi

[9] « Il y a bien longtemps, Madame, que je désirais réjouir vos yeux maternels par cette traduction d'un des plus grands poètes de ce siècle ; […]. » (*Ibid,* p. 291.)
[10] *OC* II, p. 292. C'est nous qui soulignons.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Et remplissez le sanctuaire de mon cœur, où la Mort vous a installée

En affranchissant l'âme de ma Virginia.

Ma mère, ma propre mère, qui mourut de bonne heure,

N'était que *ma* mère, à moi ; mais vous,

Vous êtes la mère de celle que j'aimais si tendrement,

Et ainsi vous m'êtes plus chère que la mère que j'ai connue

De tout un infini, — juste comme ma femme

Était plus chère à mon âme qu'à celle-ci sa propre essence[11].

À entendre la récurrence obsessionnelle du mot « mère », que Baudelaire prononce ici par le biais de Poe, en tête de son tout premier volume à paraître, on pensera tout naturellement à un reproche indirect adressé à Mme Aupick. On se rappelle l'analyse que fait Michel Butor[12] d'une lettre de Baudelaire envoyée à Asselineau le 13 mars 1856[13], analyse fondée sur l'importance et la signification qu'a la parution de ce premier livre pour le poète. Racontant à son ami le contenu d'un rêve qu'il vient d'avoir, et voyant bien dans ce rêve « un langage hiéroglyphique », Baudelaire s'attache au « *devoir* d'offrir à la maîtresse d'une grande maison de prostitution un livre de moi qui venait de paraître ». Butor identifie d'emblée Mme Aupick à cette maîtresse. Ainsi cette dédicace donnée à une « autre » mère, supposée, elle, digne de ce nom, plutôt qu'à sa mère réelle, supposée fictivement « morte », jouerait assurément le rôle d'une vengeance contre sa vraie mère, encore en vie. Aux yeux de son propre fils, cette mère n'a en effet jamais, jusque-là, rempli comme il le fallait, sa fonction.

Cependant, on lit à la fin du poème que cette « mère » qui pour le sujet lyrique est plus chère que sa propre mère est aussi associée étroitement à sa « femme », qui était plus chère à son âme que sa propre essence. Or ce titre de *Mère* résonne de façon particulière dans le cœur de Baudelaire. *Mère* désigne pour Baudelaire la « maîtresse des maîtresses ». Il s'agit de toute femme qui lui procure une protection « maternelle ». Autrement dit, toute attention féminine

[11] Voici le texte original de Poe : « *Because I feel that, in the Heavens above, / The angels, whispering to one another, / Can find, among their burning terms of love, / None so devotional as that of "Mother," / Therefore by that dear name I long have called you— / You who are more than mother unto me, / And fill my heart of hearts, where Death installed you / In setting my Virginia's spirit free. / My mother—my own mother, who died early, / Was but the mother of myself; but you / Are mother to the one I loved so dearly, / And thus are dearer than the mother I knew / By that infinity with which my wife / Was dearer to my soul than its soul-life.* » (Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 101-102.)

[12] Michel Butor, *Histoire extraordinaire : essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961.

[13] *CPl* II, p. 338-341.

affectueuse et tendre lui est essentiellement « maternelle », d'une qualité propre à la mère. Et le lieu où sont dispensés de tels soins, s'appelle le foyer.

Après cette dédicace, qui est donc très révélatrice de son état psychologique inquiet de l'époque, Baudelaire a rédigé aussi une préface, intitulée « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres ». Il l'a fait en y fondant des éléments de son étude de 1852, et il n'y a toujours pas oublié sa louange à Mme Clemm. Elle est alors située dans les dernières pages du deuxième chapitre de cette préface[14]. Les paragraphes des citations de Willis de 1852 est refondus et amalgamés à des phrases venant de Baudelaire lui-même, comme ce commentaire intercalé entre des tirets :

> […] nous avons vu cet infatigable serviteur du génie, […] disant quelque fois qu'*il* était malade, — unique explication, unique raison, invariable excuse qu'elle donnait quand son fils se trouvait frappé momentanément d'une de ces stérilités que connaissent les écrivains nerveux, —[15]

Cette anecdote a en effet de quoi frapper Baudelaire en 1856, alors qu'il ést lui-même au bout de la longue période de sa stérilité créative. D'autre part, les lignes de « prose poétique » de 1852 que nous citions plus haut ont été remplacées par un paragraphe ainsi écrit de nouveau :

> Cette femme m'apparaît grande et plus qu'antique. […] Il est évident que cette mère, — *flambeau et foyer allumé par un rayon du plus haut ciel,* — a été donnée en exemple à nos races trop peu soigneuses du dévouement, de l'héroïsme, et de tout ce qui est plus que le devoir. N'était-ce pas justice d'inscrire au-dessus des ouvrages du poète le nom de celle qui fut *le soleil moral de sa vie* ? Il embaumera dans sa gloire le nom de la femme dont la tendresse savait panser ses plaies, et dont l'image voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature[16].

Un commentaire de l'édition de la Pléiade note : « Ce passage est aussi destiné à Mme Aupick. »[17] Il ne serait pas pour autant tout à fait insolite de penser que Baudelaire avait plusieurs personnes en vue dans ce reproche indirect, sa mère biologique n'étant que la première de toutes les femmes auxquelles il adressait cette exigence, surtout en brandissant ce

[14] *OC* II, p. 307-309.
[15] *OC* II, p. 307-308. C'est Baudelaire qui souligne.
[16] *OC* II, p. 308-309. C'est nous qui soulignons.
[17] *OC* II, p. 1232.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

mot « le devoir ». Il y avait notamment Jeanne. Ces femmes, celles qu'il connut, jamais ne servirent son génie à lui de la même manière que cette noble femme, croit-il, en ses moments de stérilité. Il a peut-être raison, sauf que tout ce qui est dit ici de Mme Clemm est assurément fort idéalisé. Femme à l'infinie charité, qui pardonnait l'impuissance de son homme écrivain, lui accordant une confiance absolue, véritable ange gardien, son image est certes aux antipodes de celle de la « petite folle bien-aimée » de « La Soupe et les nuages » — sauf que celle-ci prépare bien toutefois, au moins, sa soupe à son insupportable compagnon.

Mais ce qui attire surtout notre attention dans ce passage, c'est d'abord le ton, plus objectif, que celui de 1852. Baudelaire y impose avec plus d'autorité et d'assurance son iconographie hagiographique de sa Dame au lecteur. Ensuite, les termes et les images utilisés pour illustrer l'objet de sa louange : la valeur spirituelle et affective que représente un soutien intime féminin s'y traduit précisément dans une image *solaire*. Elle est le « soleil moral » de la vie d'un homme, d'un fils, elle est « flambeau » et « foyer » descendu du Ciel spirituel. Notamment, la pertinence du mot *foyer* dans ce contexte, par sa connotation, qui renvoie rigoureusement à ce même mot employé dans « Le Crépuscule du soir » en vers, est pour nous saisissante. En outre, Baudelaire y parle d'un certain « héroïsme » de la femme. Celle-ci, qui n'est que belle-mère, remplit héroïquement une mission allant bien au-delà de son rôle, avec tant de zèle et de persévérance que ses actes ainsi sublimés, elle transfigure finalement son « devoir », le rendant sacré. *Héroïsme, devoir, dévouement*, tous ces termes sont porteurs d'un sens particulièrement grave. Or, si *dévouement* renvoie pour Baudelaire à une action ou un fait qui se situe proprement au plan éthique, *héroïsme* est pour lui un terme qui fait aussi partie du domaine esthétique. Et il est même devenu un mot-clef de sa conception de la beauté moderne, pouvant représenter à lui seul la moitié de ses éléments constitutifs, la part éternelle du beau. Baudelaire justement vient de dire que cette femme lui paraît « plus qu'antique », donc quasi intemporelle.

Mais cela veut-il dire que l'Antiquité louait déjà pareille figure d'*héroïne* du dévouement, aux gestes bienfaisants aux plaies de l'homme ? Apparemment, il y eut un panthéon de telles martyres de la tendresse féminine rendus « éternels » au long de la littérature occidentale. Mais on peut se demander à qui Baudelaire aura sans doute pensé plus particulièrement.

4.2.2. Électre et la pensée de la mort

Vers 1860, Baudelaire avait certainement déjà découvert et élu cette héroïne dans la mythologie antique, et il s'en est servi par la suite dans sa création littéraire, tout comme il le fit alors aussi avec Andromaque. Nous nous sommes imaginé, un peu hâtivement peut-être, à partir de l'éloge de 1852 de Mme Clemm, une figure homologue à Andromaque. C'était, en fait, d'abord parce que nous avions alors déjà reconnu cette figure mythique chez le Baudelaire des années 60, et de surcroît parce que, dans les deux cas, l'image de « la traversée de l'océan » nous avait saisis, par sa beauté dramatique, dans l'évocation de ces figures de femme consolatrice. De même que les larmes du malheureux, en 1852, devaient « traverser l'Océan » pour rejoindre le cœur de la dame américaine, Baudelaire en 1860 et en 1861 doit traverser un Océan tout autre mais non moins périlleux — à savoir celui qui sépare l'ici-bas de l'au-delà —, s'il veut pouvoir rejoindre l'ombre d'une autre noble figure féminine de la Grèce. Il s'agit de l'« Électre lointaine » du dernier paragraphe de la dédicace « À J. G. F. » dans *Les Paradis artificiels,* Électre qui apparaît encore à la fin de l'ultime poème des *Fleurs du Mal* de 1861, « Le Voyage » (v. 135-136). « À J. G. F. » :

> Tu verras dans ce tableau un promeneur sombre et solitaire, plongé dans le flot mouvant des multitudes, et envoyant son cœur et sa pensée à une Électre lointaine qui essuyait naguère son front baigné de sueur et *rafraîchissait ses lèvres parcheminées par la fièvre* ; et tu devineras la gratitude d'un autre Oreste dont tu as souvent surveillé les cauchemars, et de qui tu dissipais, d'une main légère et maternelle, le sommeil épouvantable[18].

Et « Le Voyage » :

> « Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »
> Dit celle dont jadis nous baisions les genoux[19].

C'est au cours de la lecture de *The Confessions of an English Opium-Eater* (1822) de De Quincey que Baudelaire est gagné par la sympathie que l'auteur éprouve pour ces personnages

[18] *OC* I, p. 400.
[19] *OC* I, p. 134.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

des Atrides. Au début de la seconde partie de ses *Confessions,* De Quincey avait considéré les souffrances causées par ses visions affreuses générées par l'opium comme comparables à celles qu'éprouvait Oreste dans le drame d'Euripide. Il y fait très précisément référence aux « premières scènes de l'*Orestie* », qu'il juge comme « l'une des plus belles descriptions de l'amour domestique » qu'on puisse trouver dans les drames de l'auteur[20]. Si Oreste est ce matricide visité sur sa couche par l'apparition de ces furies depuis son crime, la sœur d'Oreste sera pour De Quincey l'homologue de sa femme, Marguerite (représentée ici par son initiale) :

> C'est ainsi que moi, qui partageais en quelque sorte les tourments d'Oreste (hormis ses affres de conscience), je ne partageai pas moins tous ses soutiens ; mes Euménides, comme les siennes, étaient au pied de mon lit et m'épiaient entre les courtines ; mais, veillant à mon chevet ou se privant de dormir pour me tenir compagnie au long des pesantes heures de nuit, était assise mon Électre. Oui, bien-aimée M…, chère compagne de ces dernières années, tu fus mon Électre ! et ni en noblesse d'esprit, ni en affection longuement éprouvée, tu n'as permis qu'une sœur grecque l'emportât sur une épouse anglaise. Car tu faisais peu de cas de t'humilier dans les humbles offices de la bonté et dans les tâches serviles de la plus tendre affection ; — d'essuyer des années durant les rosées malsaines à mon front ou de rafraîchir mes lèvres parcheminées et durcies par la fièvre ; non, pas même lorsque la paix de ton propre sommeil eut été contaminée, à force de compassion, par le spectacle de mes luttes redoutables avec les spectres et les ombres ennemies qui souvent m'ordonnaient : « Ne dors plus ! » — pas même alors tu ne fis entendre une plainte ou un murmure, ni ne discontinuas tes sourires angéliques, ni ne désertas ton service d'amour plus que, jadis, Électre. Car elle aussi, encore que grecque et fille du roi des hommes, pleurait parfois et cachait son visage dans sa robe[21].

Dans ce cas De Quincey a-t-il pensé aussi que sa faute, le fait d'avoir abusé de la drogue, était comparable au grave crime d'Oreste ? La réponse est certainement négative, car l'auteur des *Confessions* dit clairement, dans son avis au lecteur en tête du livre, que ce qu'il expose à son lecteur était *faiblesse* de l'homme et non crime, et d'ailleurs, il rappelle ici même que, s'il « partage en quelque sorte ces tourments d'Oreste », c'est bien « hormis les affres de conscience »[22]. Pour la raison qui fait rapprocher à De Quincey sa situation de celle de ces frère et sœur de la mythologie, mieux vaut la chercher avant tout dans le pouvoir tyrannique des

[20] Thomas De Quincey, traduit par Pierre Leyris, *op. cit.,* p. 89 (note de l'auteur).
[21] *Ibid.,* p. 88-89.
[22] *Ibid.,* p. 35-39.

visions que lui comme Oreste subissent ; ensuite, la chercher dans la vérité de cet « amour domestique » qu'il y reconnaît. C'est surtout par ce dernier que Baudelaire lui-même, pendant sa lecture de De Quincey, semble avoir été profondément impressionné, soit pour sa « vérité » soit pour son image seulement.

Tant et si bien que dans le texte « Un mangeur d'opium » Baudelaire multiplie volontiers les références à ce nom d'Électre. On a tiré le passage ci-dessous de la partie finale de son chapitre qui porte le même titre que la partie de De Quincey citée ci-dessus (« Confessions préliminaires ». On voit comment il y procède à amalgame complexe, fait de résumé, citation du texte original de De Quincey[23] et propre intervention, échantillon représentatif car il en va de même pour le texte entier d'« Un mangeur d'opium ».

> Mais ces douleurs nouvelles, dont les dernières pages de la partie biographique nous donnent le pressentiment, seront supportées avec courage, avec la fermeté d'un esprit mûr, et grandement allégées par la sympathie la plus profonde et la plus tendre. Ces pages contiennent l'invocation la plus noble et les actions de grâces les plus tendres à une compagne courageuse, toujours assise au chevet où repose ce cerveau hanté par les Euménides. L'Oreste de l'opium a trouvé *son Électre*, qui pendant des années a essuyé sur son front les sueurs de l'angoisse et rafraîchi ses lèvres parcheminées par la fièvre. « Car tu fus *mon Électre*, chère compagne de mes années postérieures ! et tu n'as pas voulu que l'épouse anglaise fût vaincue par la sœur grecque en noblesse d'esprit non plus qu'en affection patiente ! » Autrefois, dans ses misères de jeune homme, […] il se disait : « Voilà la route vers le nord, voilà la route vers…., et si j'avais les ailes de la tourterelle, c'est par là que je prendrais mon vol pour aller chercher du réconfort ! » Homme, comme tous les hommes, aveugle dans ses désirs ! Car c'était là-bas, au nord, en cet endroit même, dans cette même vallée, dans cette maison tant désirée, qu'il devait trouver ses nouvelles souffrances et toute une compagnie de cruels fantômes. Mais là aussi demeure *l'Électre aux bontés réparatrices*, et maintenant encore, quand, homme solitaire et pensif, il arpente l'immense Londres, le cœur serré par des chagrins innommables qui réclament le doux baume de l'affection domestique, en regardant les rues qui s'élancent d'Oxford Street vers le nord, et en songeant à *l'Électre bien-aimée* qui l'attend dans cette même vallée, dans cette même maison, l'homme s'écrie, comme autrefois l'enfant : « Oh ! si

[23] Le passage original sur Électre chez De Quincey n'appartient ni aux « *Preliminary confessions* », la première partie de son ouvrage, ni à « *The Pleasures of Opium* » (qui devient chez Baudelaire « Volupté de l'opium »), la section qui débute sa deuxième partie ; en fait, il se trouve dans la partie prologue de la deuxième partie (voir la note 21, page précédente).

> j'avais les ailes de la tourterelle, c'est par là que je m'envolerais pour aller chercher la consolation ! »[24]

Le nom d'Électre, après le résumé et la citation faits par Baudelaire de l'original, apparaît encore deux fois, et de façon plus accentuée : à chaque fois qu'il revient, ce nom propre est amplifié de nouvelles épithètes.

Ce n'est pas la dernière fois qu'on voit ce nom ; il réapparaît de nouveau plus loin dans le texte de Baudelaire. C'est au moment où, dans le quatrième chapitre intitulé « Tortures de l'opium », nous est donnée la description assez substantielle du *bonheur* d'un savant qui mène une vie isolée du monde[25]. Pour résumer, son bonheur réside dans le simple fait de vivre dans son « nid », « chaud », « doux » et « aimé »[26] ; mais pourtant une condition supplémentaire d'importance s'y ajoute : ce nid se situe précisément « dans une vallée à dix-huit mille de toute ville »[27]. Mais pour être encore plus concis, Baudelaire renferme apparemment tout ce bonheur dans le mot « *comfort* ». Ce mot anglais, qui signifie « ensemble des moyens qui procurent le bien-être matériel » (le *Grand dictionnaire universel du XIXe*), est venu sous sa propre plume et non sous celle de De Quincey (l'orthographe du mot n'était pas encore arrêté en français à l'époque, mais on n'aurait pas tout à fait tort de parler d'un certain anglicisme[28]). Il utilise ce mot trois fois dans *Les Paradis artificiel*, mis en italique à chaque fois[29]. Le mot ne qualifie pas ici simplement un tel nid, car il est destiné à définir l'essence à la fois matérielle et morale du bonheur fourni par ce nid. À condition d'avoir ce nid, l'hiver rude lui-même sera aussi un élément constitutif de ce *comfort*. Par ailleurs, le nid nécessaire à ce *comfort* se compose d'éléments assez spécifique, ils sont énumérés ainsi dans le texte : « les bougies allumées à quatre heures, un bon foyer, de bon tapis ; de lourds rideaux ondoyant jusque sur le plancher,

[24] *OC* I, p. 463. C'est nous qui soulignons en italique. Pour la citation directe de De Quincey donnée entre guillemets, nous la répétons même si nous avons déjà cité tout à l'heure le passage original, car la traduction de Baudelaire est différente de celle de Pierre Leyris, comme dans notre citation précédente.

[25] La partie de la description correspond à l'« Introduction aux souffrances de l'opium » dans le texte original de De Quincey. Il s'agit des « dernières lueurs du bonheur » pour ce mangeur d'opium, avant qu'il rencontre finalement l'horreur de l'opium.

[26] *OC* I, p. 475.

[27] Cette précision ne figure que chez De Quincey. Le texte de Baudelaire présente la situation du cottage de l'auteur ainsi :« Le blanc cottage était assis au fond d'une petite vallée fermée de montagnes suffisamment hautes ».

[28] Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* présente d'abord le mot ainsi : « CONFORT ou COMFORT. […] Mot que les Anglais nous avaient emprunté, et que nous leur avons repris » ; « COMFORT, qui est la vrai forme anglaise et qui se prononce *comeforte*, est plus usité par ceux qui se piquent de savoir l'anglais. »

[29] « Au milieu même du luxe et du *comfort*, […] » ; « Alors, ai-je dit, le mangeur d'opium était encore heureux ; vrai bonheur de savant et de solitaire amoureux du *comfort* : un charmant cottage, […] » ; « Son nid en sera plus chaud, plus doux, plus aimé : […] ; *tout* le *comfort* exige une température rigoureuse ; […] » (*OC* I, p. 461, 474, 475).

une belle faiseuse de thé, et le thé depuis huit heures du soir jusqu'à quatre du matin »[30]. Il va sans dire que, quoique mentionnée comme en passant, comme subordonnée au « thé », la « faiseuse de thé » couronne en fait tous ces éléments, dont elle est l'élément essentiel, le cœur[31]. Elle mise à part, les *feux* sont aussi capitaux. Ainsi, dans cette description de son intérieur, De Quincey ne fait allusion à la présence constante de sa femme Marguerite que de biais, par l'intermédiaire de cette « faiseuse du thé », ou encore par l'évocation de « deux tasses et deux soucoupes sur le plateau à thé ». C'est donc Baudelaire qui ici l'évoque, *directement* encore, par le nom d'Électre : « *la charitable Électre* qu'il [De Quincey] nous a fait pressentir embellit le cottage de toute la sorcellerie de ses angéliques sourires » [32]. Pour Baudelaire, la résonance de ce qu'évoque le personnage d'Électre ne se limite pas au soulagement d'une extrême souffrance, mais elle est plus généralement associée à « la douceur du foyer » de la vie quotidienne.

On ne peut pas dire exactement à quelle date remonte la première lecture des *Confessions* par Baudelaire[33]. La première mention de l'œuvre de De Quincey, et du projet concernant cette œuvre, se trouve dans sa lettre à Poulet-Malassis du 18 mars 1857 : à l'égard du volume de *Curiosités esthétiques,* il parle d'un « article » d'« *Opium* »[34]. La deuxième, qui désigne plus proprement cette fois le titre de De Quincey, dans sa lettre à sa mère du 9 juillet 1857, énumère trois projets autonomes, les *Curiosités esthétiques*, les *Poèmes nocturnes* et les *Confessions du mangeur d'opium* — « une nouvelle traduction d'un auteur magnifique, inconnu à Paris » [35]. Cette traduction était alors destinée au *Moniteur.* Mais finalement, le texte, sous forme d'adaptation ou d'« analyse accompagnée de larges citations »[36] apparaît d'abord, avec le titre d'« Enchantement et tortures d'un mangeur d'opium », dans les livraisons des 15 et 31 janvier 1860 de la *Revue contemporaine*, revue qui avait déjà publié de lui, à peu près un an et demi auparavant, « Le Poème du hachisch » (alors intitulé « De l'idéal artificiel — Le Haschisch » [le 30 septembre 1858]). Et c'est bientôt, la même année, que réunissant tous ces textes sur les psychotropes parus dans la *Revue contemporaine*, complétés par des passages qui avaient été

[30] *OC* I, p. 475.

[31] C'est la traduction littérale de « *a fair tea-maker* » écrit par De Quincey. Jean-Luc Steinmetz note que Mallarmé l'a aussi cité dans une lettre au sujet du mariage : « Le mariage sérieux est trop primitif, tu as mille fois raison, mais pourquoi ne pas le considérer comme une façon d'avoir un intérieur, c'est-à-dire un peu de paix, et une "faiseuse de thé", ainsi que disait de Quincey ? » (Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels,* préface et note par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2000*.,* p. 204, n. 1.)

[32] *OC* I, p. 475. C'est nous qui soulignons.

[33] Voir *supra,* p. 320.

[34] *CPl* I, p. 385.

[35] *CPl* I*,* p. 411

[36] *OC* I, p. 1362.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

écartés par le dirigeant de la revue mais surtout par une préface, le volume des *Paradis artificiels* paraît chez Poulet-Malassis et de Broise.

On est étonné de voir la rapidité de la progression du projet jusqu'à sa réalisation, faite sans interruption, ce qui est très loin des habitudes de Baudelaire. De surcroît, cet ouvrage est devenu finalement « le seul livre que Baudelaire ait considéré comme achevé, définitif »[37]. En effet, cette période de 1858 à 1860 correspond à ce qu'on nomme le second apogée de sa créativité, la première période de haute vitalité ayant marqué le début des années 1840 jusqu'à la révolution de 1848 et ayant été suivie par cette période « limbique » dont nous nous sommes occupés jusque-là particulièrement, et ayant été close par la parution de l'édition originale des *Fleurs du Mal* en 1857. Donc, on change ici vraiment d'époque. Succédant au procès des *Fleurs du Mal,* ponctué par les séjours à Honfleur et précédant la « crise singulière », « jamais il n'a connu une telle euphorie créatrice, jamais il n'a été plus sûr de lui dans les petites affaires de la vie comme dans l'élaboration des grandes œuvres », disent Claude Pichois et Jean Ziegler[38]. Les plus grands poèmes des *Fleurs du Mal,* et par leur longueur et par leur appréciation postérieure, « Le Cygne », deux « Fantômes parisiens » (« Les Sept Vieillards » et « Les Petites Vieilles »), « Le Voyage », sont alors composés, mais aussi le « Salon de 1859 » (*Revue française*) et une plaquette sur *Théophile Gautier.* Le critique Richard Burton a consacré un livre entier au Baudelaire de cette époque précise, son *Baudelaire in 1859,* pour y étudier les conditions physiques et mentales du poète dans leurs relations au processus de la maturation de son esthétique[39].

Cela dit, pour ne pas exagérer, il faudrait ajouter que cette « euphorie créatrice » ne l'est que relativement, en fait. À Paris, les dettes pèsent toujours lourdement sur Baudelaire et, comme il n'est pas pas suffisamment productif pour en s'acquitter, il doit demander des avances à ses éditeurs. S'il réussit d'abord à obtenir l'avance de sommes considérables, « folles »[40], de la *Revue contemporaine,* le retard de ses manuscrits à parvenir à la revue finit par brouiller sa relation avec Calonne. Et pour se rendre capable de terminer ses ouvrages, il doit fuir la stérilité parisienne, et pour ce faire il se juge obligé de demander de nouveau à Calonne de l'argent :

[37] Claude Pichois, mais selon le message de Baudelaire lui-même mis sur un exemplaire offert à Michel Lévy, et aussi selon le témoignage de Poulet-Malassis (voir *OC* I, p. 1367).

[38] *Op. cit.*, p. 368.

[39] Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859 : A Study in the Sources of Poetic Creativity*, Cambridge University Press, 1988.

[40] Selon le propos de Philippe Chennevière (Claude Pichois et Jean-Ziegler, *op. cit.*, p. 383.)

« je crains bien que je ne puisse accoucher des dernières pages du *Mangeur d'opium* que là-bas, dans ce petit coin dont je vous ai parlé », lui écrit-il le 8 janvier 1859.

C'est donc dans une telle situation que naît la figure de l'Électre baudelairienne. Et en même temps, naît aussi la mystérieuse dédicataire « J. G. F. ». À celle-ci, en 1861, le poème « L'*Héautontimorouménos* » sera lui aussi dédié. Or si l'on lit le quatrième paragraphe de cette dédicace des *Paradis artificiels*, on constate que cette Électre lointaine n'est autre qu'une J. G. F. transfigurée. Quant à « L'*Héautontimorouménos* », nous avons déjà fait remarquer qu'il s'agissait d'une pièce rescapée du projet d'un épilogue pour le recueil de l'édition originale. Compte tenu de pareilles circonstances, lorsque la figure d'Électre apparaît à la fin du « Voyage », elle s'impose comme l'ultime image de l'héroïne des *Fleurs du Mal*, s'il en est, vis-à-vis du héros, sujet poétique, qui à ce moment prend la posture d'un Oreste. Dès lors, il ne nous semble pas impossible d'aller jusqu'à dire que, si nous voulions tenter d'imaginer l'existence d'un autre dédicataire, intime et secret, aux *Fleurs du Mal* de 1861, caché derrière l'officiel Théophile Gautier, ce serait bien cette Électre-J. G. F qui aurait de fortes chances d'être l'heureuse élue. De toute façon, dans la seconde édition de 1861, on constate que c'est bien la figure de cette femme à peine (re)découverte qui vient ainsi aussitôt conclure son « épopée intime »[41], épopée âgée de vingt ans. Cela ne peut s'expliquer que si l'on comprend combien le poète est alors assuré de savoir à quelle image tutélaire confier le fruit de tout ce désir, l'accomplissement de toute cette espérance qu'il avait depuis si longtemps si bien couvés.

Peut-être, comme l'écrit Tamara Bassim[42], une promotion aussi instantanée et aussi haute de cette Électre dans l'œuvre de Baudelaire traduit-elle un complexe d'Oreste chez le poète ?

> Au complexe d'Œdipe s'ajoute, chez Baudelaire, ce que l'on pourrait désigner sous le nom de complexe d'Oreste. Comme Oreste, Baudelaire découvre dans le « péché » maternel un élément inexorable et fatal dont le fils est, par un déterminisme odieux, l'irresponsable victime.

[41] Pour reprendre le terme de Graham Robb (*op. cit.,* p. 169).
[42] Tamara Bassim, *La Femme dans l'œuvre de Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1974, p. 15.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Richard Burton, dans l'étude qu'on a mentionnée plus haut, *Baudelaire in 1859,* s'accorde à y voir ainsi « la congruence presque parfaite » entre les membres des Atrides et ceux de la famille Baudelaire :

> Agamemnon : François Baudelaire = Clytemnestre : Mme Aupick = Égisthe : Aupick = Oreste : Baudelaire = Électre : Jeanne ('J. G. F.')[43].

Ainsi, dans le rétablissement dramatique de la relation avec sa mère, qui n'est possible qu'après le décès de son beau-père le général Aupick en 1857, le critique veut entendre que Baudelaire, après avoir d'abord tué symboliquement Mme Aupick, l'aurait ressuscitée et rachetée[44]. Jean-Luc Steinmetz, lui aussi, dans son édition des *Paradis artificiels,* mentionnant « le cadre affectif » qu'impose cette figure d'Électre, tant aux *Paradis artificiels* qu'aux *Fleurs du Mal,* n'écarte pas non plus la possibilité d'une allusion au thème de matricide : « C'est dire quelles affinités relient ces deux livres, affinités traduisant une parenté plus secrète dont il n'est pas certain que nous ayons encore la clef. Car "L'*Héautontimorouménos*" et "Le Voyage" constituent les points d'émergence d'un vaste continent souterrain, où placer peut-être également, à côté de la vraisemblable Électre-Jeanne dissipant le cauchemar "d'une main légère et maternelle", une Clytemnestre dont jamais l'Oreste-Baudelaire ne sera parvenu à accomplir le matricide symbolique. »[45]

Pourtant, il nous semble que, pour que vaille cette autoreprésentation de Baudelaire en Oreste, l'élément « crime d'assassinat » du mythe grec, que ce soit celui de la mère par le fils ou celui antérieur de mari par sa femme, compte moins que l'élément « repos », « soulagement », prodigué par la sœur. En tous cas, alors même qu'il empruntait l'image à De Quincey, l'écrivain anglais, à notre connaissance, n'avait rien eu à voir avec un tel complexe lié à la figure maternelle. Ce qui était en jeu dans la référence de De Quincey au mythe était seulement le rapport entre les atroces cauchemars qui l'avaient sans cesse hanté et la protection alors reçue de son épouse.

Mais si l'on approfondit, ce serait plutôt la question de la *folie*, à savoir de l'état mental, psychopathologique et plus précisément du délire visionnaire qui se trouve à l'origine des

[43] Richard. D. E. Burton, *Baudelaire in 1859 : A study in the sources of poetic creativity, op. cit.,* p. 28. Le chercheur pense même possible d'y ajouter « Pylade : Poulet-Malassis », citant la lettre de Baudelaire en 1859 à celui-ci, qui déclare : « je n'ai plus d'amis que ma mère et vous ».

[44] *Ibid.,* p. 29.

[45] J.-L. Steinmetz (éd.), *Les Paradis artificiels, op. cit.*, p. 37.

douleurs « positives » qu'il subissait. Par ses douloureuses hallucinations, De Quincey se rapproche du personnage d'Oreste. Il s'agit de folie, qu'elle soit provoquée par la drogue, ou qu'elle soit due à la culpabilité consécutive au crime. Certes, en se mettant à la place d'Oreste, Baudelaire n'aura assurément pas oublié l'ambivalente notoriété de ce personnage mythique. Il voulait probablement profiter de l'aubaine pour se venger de sa mère, poussé par son antique rancune, de façon détournée. Mais c'est plutôt d'abord, dirons-nous, la conscience de sa propre maladie d'*héautontimorouménos* qui exige, pour lui aussi, — et davantage — une Électre. Durant toute sa vie d'errance il a toujours langui après la paix et l'harmonie d'un foyer. Et à présent, voici qu'il n'est plus tout à fait aussi privé, comme il l'était auparavant, de ce « doux baume de l'affection domestique », au moins dans sa « Maison-joujou ». La nécessité et la valeur d'un tel repos, il les connaît et reconnaît mieux que jamais, empiriquement.

De surcroît, concernant ce sujet, il nous faudrait aussi nous interroger sur ce fait que Baudelaire lie son Électre à la pensée de la mort. Ce rapport entre son obsession du repos domestique et la pensée de la mort, nous l'avons déjà fait remarquer à propos du « Crépuscule du soir » en vers. Or la dédicace « À J. G. F. » des *Paradis artificiels* le répète assez fidèlement :

> J'ai, quant à moi, si peu de goût pour le monde vivant que […] volontiers je n'écrirais que pour les morts[46].

Certes, on y trouve aussitôt cette affirmation : « Mais ce n'est pas à une morte que je dédie ce petit livre ». Cependant, les lignes qui suivent : « c'est à une qui, quoique malade, est toujours active et vivante en moi, et qui tourne maintenant tous ses regards vers le Ciel, […] », nous révèlent paradoxalement qu'à présent, cet être quoique toujours en vie, est gravement malade, et donc pour l'auteur tout comme une morte. Notons que les commentateurs de Baudelaire, alors qu'ils s'accordent sur le fait que la discussion sur l'identité de J. G. F. est restée à peu près vaine, admettent toutefois au moins la possibilité d'y voir l'image de Jeanne, souffrante à l'époque. Elle vient en effet d'être frappée de paralysie au cours du printemps 1859, et a dû rester à la maison de santé pendant plus d'un mois. Dès lors, cette « Électre *lointaine* » renvoie précocement, au-delà des fleuves des Enfers, au souvenir de « sa femme » au temps de sa santé, physique et morale. Aussi, dans « Le Voyage », c'est bien là-bas qu'elle a été resituée. L'Électre de De Quincey n'était pas placé en un tel contexte funèbre. C'est Baudelaire qui l'y a mise.

[46] *OC* I, p. 400.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Ainsi, l'on pourrait ajouter que par cette proximité de la mort, l'image de l'*intime* chez Baudelaire se sépare définitivement de celle qui règne à son époque, illustrée par Sainte-Beuve, par exemple.

Pourtant, cette idée de transporter dans la contrée de la mort un être chéri désormais tombé, ou qui est supposé tombé dans un état dégradé de façon irrémédiable, pour en tirer ainsi quelque consolation et l'apaisement de sa propre angoisse, n'est pas étrangère à l'œuvre de De Quincey. La première partie des *Confessions* se termine par une évocation d'Ann, la « *péripatéticienne* » des rues londoniennes. Celle-ci avait une fois sauvé, littéralement, la vie de De Quincey, et il avait lié « une amitié platonique » avec elle pendant ses errances dans Oxford Street. Baudelaire a traduit ainsi ce passage :

> Pendant quelques années, j'ai espéré qu'elle vivait, et je crois bien que dans mes différentes excursions à Londres j'ai examiné plusieurs milliers de visages féminins, dans l'espérance de rencontrer le sien. […] Mais maintenant je craindrais de la voir ; et ce terrible rhume, qui m'effrayait tant quand nous nous quittâmes, fait aujourd'hui ma consolation. Je ne désire plus la voir, mais je rêve d'elle, et non sans plaisir, comme d'une personne étendue depuis longtemps dans le tombeau, — dans le tombeau d'une Madeleine, j'aimerais à le croire, — enlevée à ce monde avant que l'outrage et la barbarie n'aient maculé et défiguré sa nature ingénue, ou que la brutalité des chenapans n'ait complété la ruine de celle à qui ils avaient porté les premiers coups[47].

Et Baudelaire y a ajouté ce commentaire :

> Ann a-t-elle tout à fait disparu ? Oh ! non ! nous la reverrons dans les mondes de l'opium ; fantôme étrange et transfiguré, elle surgira lentement dans la fumée du souvenir, comme le génie des *Mille et Une Nuits* dans les vapeurs de la bouteille[48].

Dans le texte des *Paradis artificiels,* ce sont là les passages qui précèdent la première apparition du nom d'Électre, si l'on excepte la dédicace.

En effet, dans l'œuvre de De Quincey, Marguerite, sa femme n'est pas la seule femme qui lui inspire cette impression d'intimité. Si l'on veut énumérer les personnages féminins pour

[47] *OC* I, p. 462.
[48] *Ibid.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

lesquels l'auteur a révélé, volontairement, son attachement ou affection profonde tout au long de son texte — et auxquels, Baudelaire, à son tour, dans son adaptation n'a pas oublié de prêter une attention tout aussi grande. Il faudra commencer, tout d'abord dans les *Confessions,* par la dame du portrait à l'école (« un portrait de la séduisante…. »), sur l'identité supposée de laquelle Baudelaire a pris soin de faire imprimer une note en bas de page[49] ; il y aura ensuite la pauvre petite fille de la vaste maison vide où De Quincey a été hébergé durant les temps les plus rudes qu'il vécut, souffrant de froid et de faim à Londres, cette pauvre fille simple et abandonnée qu'il « aimait comme son associée en misère »[50] ; encore après, viendra Ann, suivie par Marguerite. Mais on pourra y ajouter aussi les filles de *Suspiria de profundis* — ses trois sœurs aînées. Et peut-être faudrait-il même y compter la pieuse fille du mendiant aveugle[51]. De toute façon, pour faire bref, on constate la présence de tout un *mundus muliebris* dans les deux livres de De Quincey. Cette expression latine, qui sera reprise dans « Le Peintre de la vie moderne »[52], a été inventée par Baudelaire dans son adaptation de De Quincey, en adoptant et en transposant une expression juridique « *mundus* », selon Claude Pichois, pour « caractériser l'essence de la féminité », « une idée nouvelle », ou « la perception nouvelle d'une réalité »[53]. Finalement, comme on le voit, ces femmes et ces filles fréquentent toutes plutôt familières à un monde souterrain.

Outre le fait que la moitié de ces femmes étaient déjà mortes au moment où l'auteur écrivit ses textes, réellement ou bien probablement, les circonstances dans lesquelles il les avait rencontrées avaient à voir avec la mort. Comme la vie de De Quincey a toujours été entourée par des morts, celles de ses proches dès un très jeune âge — une de ses sœurs mourut quand il n'avait que deux ans, fait rapporté dans le texte de *Suspiria* —, son œuvre est profondément imprégnée d'une obsession de la mort. D'après la thèse de Céline Lochot sur De Quincey, de telles expériences de la perte constitueraient le point de départ du récit autobiographique chez De Quincey ; elles résonnent dans toute son œuvre et les deux textes qui nous intéressent en sont exemplaires : les *Confessions* commencent avec la mort de son père, et *Suspiria de*

[49] Délivrant une information inexacte, certes ; mais quoi qu'il en soit, cela montre qu'il avait l'œil sur ce petit détail. Voici la note : « Peut-être la dame aux dix guinées. » (*OC* I, p. 448.) Celle-ci se réfère à l'amie de famille de De Quincey qui prenait celui-ci sur ses genoux quand il était enfant et qui lui a fourni de l'argent pour qu'il puisse entreprendre son aventure afin d'entrer à l'Université. Mais, selon la note de Pierre Leyris, qui écrit à son tour d'après une note de De Quincey de 1856, le portrait en question était la copie d'un Van Dyck, qui représentait une bienfaitrice du collège (Thomas De Quincey, traduit par Pierre Leyris, *op. cit.,* p. 368).

[50] *OC* I, p. 455.

[51] *OC* I, p. 509.

[52] *OC* II, p. 714.

[53] Voir Claude Pichois, « Baudelaire et le "*mundus muliebrus*" », dans *Baudelaire. Études et témoignages, op. cit.,* p. 156-162.

profundis avec la mort de ses deux sœurs, Jane et Elizabeth[54]. Seulement, la mort de son père ou d'un frère n'a pas pour lui le même poids que celle d'une sœur : « Les deuils, dit Céline Lochot, sont peut-être à l'origine d'une dualité selon le genre : la mort des hommes (sauf pour parler des hommes de génie) est susceptible de plaisanterie, celle des femmes de tragédie. »[55]

Ainsi, les images d'êtres aimés intimes féminins et celle de la mort sont étroitement, *intimement,* liées chez De Quincey du fait de son traumatisme d'enfant. Cependant, avers de ce revers, De Quincey savait aussi tirer de la contemplation de la mort son propre remède. Dans les textes dont Baudelaire a traité, la mort paraît souvent comme une sorte de rachat, en dépit de sa mélancolie profonde. La peur de revoir Ann, probablement déchue si elle est encore en vie, l'a conduit à la considérer plutôt comme bien morte, et il en a été consolé ; sa vision de la galerie céleste, lors de la mort d'Elizabeth, l'a consolé ; sur la mort de la fille du mendiant aveugle, il a eu la pensée qu'il s'agissait d'une compensation accordée par Dieu pour les sacrifices qu'elle avait faits pour son père. On peut penser que l'Électre de la dédicace de Baudelaire ne s'inspire pas uniquement de l'Électre-Marguerite, mais que l'image en est aussi venue à Baudelaire toute colorée des idées et sentiments funèbres que nourrissait en général De Quincey à l'égard des femmes. En d'autres termes, l'emprunt de l'image par Baudelaire va lui permettre de représenter, outre l'amour domestique, une impression plus fondamentale que celle qui se dégage de l'œuvre de De Quincey : l'association entre le rachat par la mort et l'intime féminin.

Ainsi transportée dans le monde d'outre-tombe, l'image d'Électre acquiert avec Baudelaire une importance connotative que l'originale chez De Quincey n'avait pas. En elle, on retrouve non seulement une parcelle de l'idéal romantique mais encore, plus gravement, un sens très profond, qui reflète la condition existentiellement vécue par Baudelaire dans sa vie réelle, condition qu'il a mise en scène dans les deux « Crépuscule(s) du soir ». Désormais, pour Baudelaire, la tragédie la plus grave de la vie d'un homme résulte moins de l'échec ou de la perte qu'il peut subir que de l'impossibilité d'accepter cet échec ou cette perte sainement.

En d'autres termes, cette apparition de la figure d'Électre, celle de l'image féminine du bonheur intime mais transportée dans l'au-delà, semble constituer une charnière entre les années 50 et 60 dans l'évolution de la poétique de Baudelaire, charnière dont nous suivons dans ses poèmes du crépuscule urbain. Avant, domine une désillusion totale, l'absence de l'espoir

[54] Céline Lochot, *L'Ironie dans l'œuvre de Thomas De Quincey,* Thèse de l'Université de Bourgogne, 2014, p. 171.
[55] *Ibid.,* p. 126.

de toute possibilité de cette intimité en cette vie ; après, la possibilité de cette intimité, mais reportée au-delà de la vie d'ici-bas, dans un futur lointain dont la réalité n'est pas assurée. Le poète du « Crépuscule du soir » décide dorénavant d'entrevoir dans ce « gouffre commun » (v. 33) une sorte de promesse lointaine. C'est un changement définitif qui s'opère dans le sentiment éprouvé par le poète ou par son sujet lyrique, dans ses poèmes de méditation sur la mort et sur la solitude.

Dans les chapitres à venir, nous allons voir comment ce changement se reflète dans l'image que prend la nuit au long des poèmes liés au crépuscule de la ville postérieurs à l'année 1860. Une fois révélée au poète cette possibilité d'être consolé, ou de pouvoir rêver encore, même si rien n'a changé d'essentiel dans la perception mélancolique qu'il a de ce monde ou de cette vie, Électre intervient dans une dialectique poétique qui conjugue l'image du soleil et de la lumière avec celle des ténèbres.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

4.3. La revalorisation des ténèbres : « La Fin de la journée »

4.3.1. Le motif du *rafraîchissement*

Bien qu'il s'agisse de « la douceur du *foyer* », et que De Quincey sache gré à sa Marguerite de « [s]a faculté d'illuminer [s]on cottage », l'image qui prévaut dans son Électre n'est pas celle du soleil. Elle en serait plutôt l'inverse. Il s'agit en effet plus de louer un « rafraîchissement » qu'un réchauffement, et pour cause : la sœur grecque avait pour mission d'abord de soigner la fièvre de son frère. Liée à cette sensation de fraîcheur, à l'opposé de celle de chaleur, vertu du feu, du soleil, du jour, l'image d'Électre a dû paraître intuitivement à Baudelaire comme une image ouvrant sur l'espace nocturne[1]. Loin de l'image solaire, symbole de la vitalité et du sacré par excellence dans son univers poétique, Baudelaire y trouve toutefois son bonheur.

La nuit peut alors devenir bonheur sans que peine soit prise de renverser le schéma métaphorique classique « nuit : mort = jour : vie »[2]. Cette joie de trouver repos dans les bras de la nuit, assimilée au deuil, nul autre poème de Baudelaire ne l'exprime plus simplement et plus immédiatement que « La Fin de la journée ». C'est la seule pièce inédite dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* ; d'où l'on suppose qu'elle fut faite peu avant la parution du livre, en 1861.

> Sous une lumière blafarde
> Court, danse et se tord sans raison
> La Vie, impudente et criarde.
> Aussi, sitôt qu'à l'horizon

[1] Nous avons recensé au total cinq occurrences du mot « rafraîchissement » ou du verbe « rafraîchir » dans *Les Fleurs du Mal,* pour les deux éditions parues du vivant de Baudelaire : dans « La Vie antérieure », « Danse macabre », « La Fin de la journée », « Le Voyage », « Femmes damnées » (Delphine et Hippolyte). (Ce dernier poème a été condamné en 1857 ; dans l'édition 1868, nous en avons recensé encore cinq occurrences — au lieu de celle de « Femmes damnées », on voit celle de « Le Calumet de Paix » ; mais ce dernier est une traduction de Longfellow, et donc on l'écarte aujourd'hui normalement du corpus de l'œuvre poétique de Baudelaire.) Notons que « Le Voyage » montre le motif directement lié à la figure d'Électre ; dans « Femmes damnées » (Delphine et Hippolyte), il s'agit du rafraîchissement contre « la soif de l'Euménide ». Les cas de « Danse macabre » et du « Voyage » seront directement traités dans les pages suivantes.

[2] Cf. *infra*, p. 361.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

La nuit voluptueuse monte

Apaisant tout, même la faim,

Effaçant tout, même la honte,

Le Poète se dit : « Enfin !

« Mon esprit, comme mes vertèbres,

Invoque ardemment le repos ;

Le cœur plein de songes funèbres,

« Je vais me coucher sur le dos

Et me rouler dans vos rideaux,

Ô rafraîchissantes[3] ténèbres ! »

Poème antépénultième du recueil, il vient après les trois « Mort(s) » qui proviennent de l'édition originale. C'est donc la petite pièce préludant, avec la pièce suivante (« Le Rêve d'un curieux »), aux ultimes alexandrins des *Fleurs du Mal,* « Le Voyage ». Il convient de penser que « La Fin de la journée » est faite, quoiqu'on puisse lui accorder éventuellement un statut ironique-humoristique, dans le même esprit que « Le Voyage ».

Ni le nom ni le personnage d'Électre n'y apparaissent encore ; mais c'est déjà le motif de la sensation qui lui est lié, la vertu « rafraîchissante » propre aux soins prodigués par la sœur grecque. On dirait que la grâce d'Électre, qui se mouvait noblement au sein de l'espace nocturne, a été transposée sur un plan quotidien volontairement prosaïque. D'ailleurs, cette caractéristique du poème est clairement annoncée dès le titre du poème, d'un prosaïsme voulu. Évitant toute métaphore qui pourrait rendre mythique, ou au moins idéaliser les bienfaits de la nuit, ceux-ci sont réduits à la perception, ou plutôt la sensation banale de son noir qui revient, enfin, faire taire le jour, noir comparé aux « rideaux » de ces « ténèbres ». En outre, il ne s'agit ici même plus du *jour* mais de la *journée*. Le choix du vocabulaire, bien intentionnel, est révélateur ; le

[3] Il faut noter qu'il y existe une variante de 1867, lors de la publication dans la *Revue du XIXe* siècle : il y est dit « rafraîchisseuses » au lieu de « rafraichîssantes » (*OC* I, p. 1093). L'adjectif « existe » mais « bien insolite », selon Claude Pichois. Faudrait-il attribuer cette leçon à Baudelaire ? Claude Pichois dans *L'Atelier de Baudelaire* pense que, si c'est le cas, une telle modification pourrait être due à l'intention de distinguer cette expression de celle de la nouvelle version du « Crépuscule du soir » en prose (*op. cit.,* p.647). Il est difficile de préjuger, en fin de compte, du lien entre cette leçon et le néologisme « crépusculeuse » du « Crépuscule du soir » en prose.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

sentiment général que le poète exprime se rapporte ainsi au niveau banal de la temporalité quotidienne.

Tout dans ce sonnet, le seul uniquement octosyllabique de la section, concourt à un dire direct. Que ce soit le sujet poétique, le narrateur, impersonnel, des quatrains, le « Poète » des tercets qui prend sa relève, tout y parle franc, clair, sans énigme. Il n'y a guère de jeu métaphorique ou symbolique complexe. On trouve au vers 3 « la Vie », mot qui désigne d'abord une abstraction par généralisation d'où une mise de majuscule initiale. Il n'est pas difficile du tout de voir l'image directe indiquée précisément par là : « la Vie » représente les scènes de la vie journalière en général. Ou encore, plus concrètement, pour ceux qui sont suffisamment habitués à la lecture de Baudelaire — et d'ailleurs, pour ce poème, le poète avait bien le droit de se supposer un tel lecteur, puisque, pour en arriver là, il devait avoir déjà effectué, en principe, le parcours de toutes les parties précédentes de l'œuvre, livre qui avait un commencement et une fin —, cette scène de la vie lui suggèrerait aussitôt celle de la « ville ». *Vie* et *ville,* liés par une allitération, constituent dans la pensée de Baudelaire un couple intime, ce sont des termes de poids égal et presque interchangeables.

On notera que le spectacle de la ville décrit au moment de cette « fin de la journée » correspond exactement à celui du « Crépuscule du soir ». On peut dire aussi que si dans ce dernier poème, qui est un « tableau parisien », le poète livrait un spectacle urbain tout déployé, étalé, sous la forme d'une représentation topographique allégorisée, que nous avons analysée dans la première partie, il esquisse plus discrètement, dans « La Fin de la journée », ce paysage urbain qui est comme caché dans le second sens de cette allégorie qu'est la personnification de « la Vie ». Celle-ci s'agite avec tant d'insolence — comme le faisait la « Prostitution » du « Crépuscule du soir », cette autre personnification — qu'elle est insupportable.

Il nous semble que « La Fin de la journée » est aussi un tableau parisien, tableau consacré en son entier à une interprétation allégorique. Mais ce tableau parisien se distingue de ceux de la section intitulée ainsi en ce que, alors que les « tableaux parisiens » de la section sont donnés comme tels, c'est-à-dire comme des « tableaux », ce tableau qu'est « La Fin de la journée » inséré dans la section « La Mort », renseigne d'emblée le lecteur, par sa place même dans la section, sur le sens à lire, caché derrière son image. C'est donc un tableau devenu une allégorie explicite, une allégorie de la Mort.

On voit que, issu en droit fil du « Crépuscule du soir » (*FM*), le sens de l'arrivée de la nuit prend dans ce poème un tournant décisif, en passant du négatif au positif. En fait, parmi les quatre poèmes crépusculaires qui font l'objet principal de notre étude, seul le premier

« Crépuscule du soir », présente du crépuscule une perception pénible pour le sujet lyrique. On ne saurait attribuer ce changement à une évolution liée à la chronologie biographique du poète, à des évènements dans sa vie réelle qui auraient entraîné une modification de la perception de l'homme Baudelaire devant le passage du jour à la nuit, sans tomber dans un psychologisme réducteur obéissant à un schéma purement biographique. À l'arrivée de la nuit, telle qu'elle advient dans chacun des quatre poèmes crépusculaires qui font l'objet principal de notre étude, Baudelaire ne manque jamais de rattacher son « idée fixe » de la mort, que ce soit par une évocation immédiate des mourants, comme il le fait dans « Le Crépuscule du soir » en vers, ou au moyen du vocabulaire dont il se sert dans les trois autres poèmes : « funèbre », dans « La Fin de la journée » ; « moribond » et « linceul » dans « Recueillement » ; « deuil » dans « Le Crépuscule du soir » en prose. Et notamment, la nuit est assimilée dans ces derniers, directement à réalités funèbres, dans « Recueillement », le linceul, et dans l'autre le deuil. Nous pensons que ce qui dans la disposition d'esprit de Baudelaire devant ce « milieu spatio-temporel où se manifeste la dualité de la mort et de la vie »[4] subit une évolution, c'est *son rapport à cette pensée de la mort*, comment il l'investit : de la mort « sombre » il passe à la « douce » mort, et à la mort « voluptueuse », ou bien « rafraîchissante ».

La question de la mort chez Baudelaire, comme les critiques s'accordent souvent à le reconnaître, au lieu de rester un simple thème littéraire, ouvre presque toujours, avec une intensité marquante, sur une méditation ontologique et existentielle. Dans la mesure où l'on suppose donc, à l'origine de telle ou telle perception de la nuit, le regard du poète sur cette question de la mort, son évolution quant à la perception de la nuit, qu'elle soit spontanée ou voulue, réelle ou simulée, tout au long de notre série crépusculaire, qui s'étend d'ailleurs, rappelons-le, sur au moins dix ans, sera en soi révélatrice de l'évolution de ce qu'on peut bien appeler sa *poétique de la mort*. Et cela, d'autant plus, que ces crépuscules manifestent tous clairement leur appartenance à la ville, théâtre par excellence de l'expérience baudelairienne de la finitude. Ne pourrait-on penser aussi que c'est peut-être là la raison même de la reprise de ce thème du crépuscule urbain par Baudelaire, surtout en ce début des années 60 ? Si on l'admet, la place de « La Fin de la journée » dans le recueil paraît encore plus significative. Car alors, cette pièce qui est charnière dans le cycle crépusculaire urbain devient aussi charnière dans la

[4] Marc Eigeldinger, « L'image du crépuscule chez Baudelaire », art. cit., p. 297.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

dernière section des *Fleurs du Mal*, en orientant sa nouvelle direction, celle qui sera conclusive du livre remanié et qui le distingue *Les Fleurs du Mal* de 1861 de celles de 1857.

Bien entendu, il faut s'empresser d'ajouter que le regard baudelairien porté sur la mort dans son œuvre ne saurait jamais être saisi dans sa fluctuation par un développement unilatéralement et unilinéairement chronologique. La pensée de Baudelaire à l'égard de la mort, comme à l'égard de tout autre sujet, ne fait pas exception en matière d'ambiguïté ou d'ambivalence. Ce sont des aspects différents, tantôt en nuances tantôt contradictoires, que Baudelaire révèle de la mort partout dans ses poèmes, et cela à toute époque de sa vie, tant et si bien qu'un essai quelconque d'explication par la chronologie aurait grand-peine à emporter la conviction. Pour ne prendre qu'un ou deux exemples, parmi les plus déroutants, Baudelaire, à peu près à la même époque que « Recueillement » et « La Fin de la journée », poèmes où la mort est espérance, écrivait aussi des poèmes d'un scepticisme cynique face à la mort, comme « Le Squelette laboureur », ou « Le Rêve d'un curieux ». Par conséquent, si l'on voulait trouver une explication donnant la raison de cette ambivalence, il nous semble que l'une des plus convaincantes, sinon tout à fait satisfaisantes, se trouverait à peu près en ceci que c'est l'idée de la mort qui fournit à Baudelaire le moyen fondamental (et radical) de penser la vie. C'est ce que nous dit Marc Eigeldinger : « Pour Baudelaire, la mort est indissociable de la vie en ce sens qu'elle l'enveloppe et la pénètre de toutes parts. L'existence telle que le poète la ressent est dominée par "le goût divin de la mort", associée à une vocation de la mort qui revêt un caractère religieux, sacrificiel »[5]. C'est dire que la mort est comme un filtre auquel Baudelaire n'oublierait pas un instant de faire passer toutes ses réflexions sur l'existence, ne pensant la vie que par le biais de la mort. Dans ce cas, rien d'étonnant si sa pensée au sujet de la mort paraît sans cesse produire à chaque fois encore des sentiments opposés mais simultanés à ceux sur la vie. Quant à la vie, ces sentiments sont désignés dans *Mon cœur mis à nu* comme « l'horreur de la vie » et « l'extase de la vie »[6], ce qui renvoie donc respectivement à l'« extase de la mort » et à l'« horreur de la mort ». Ici, on préfèrerait dire que ses deux sentiments sur la vie proviennent essentiellement de sa conscience continue de la mort. C'est cette conscience, à l'origine de toute la dualité baudelairienne qui, comme on le dit souvent, tend un « miroir désenchanté » à toute chose. La mort elle-même ne s'interdit pas de se refléter dans ce miroir. Autrement dit, en tant que thème, « la mort » est, elle aussi, destinée à être envoyée devant ce

[5] Marc Eigeldinger, « Baudelaire et la conscience de la Mort », *Études littéraires,* vol. 1, nº 1, 1968, p. 51 et sq.
[6] *OC* I, p. 703.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

miroir pour s'y réfléchir : elle est vouée à comparaître devant cette conscience à la fois maudite et lucide, qui dédouble tout.

Cependant, du « Crépuscule du soir » (*FM*) à « La Fin de la journée », le renversement du sens de la valeur, touchant la mort, ne se fait pas seulement via un tel miroir, qui deviendrait alors finalement comme une sorte de dispositif purement logique et abstrait. Au contraire, ce renversement y a à chaque fois lieu au moyen de certaines données empiriques, très concrètes, voire historiques, et on pourrait ainsi dire que, au moins entre ces deux poèmes, le mouvement de la pensée de la mort dessine une trace assez clairement progressive. Ces données empiriques ne sont ici autres que celles de l'expérience de la Vie, ou de la ville. Et si le lecteur du poème veut y lire l'indice de l'intervention de cette expérience, il le trouvera dans cette sensation « rafraîchissante » qui en constitue bien à elle seule un indice tout à fait définitif.

En effet, à la différence des épithètes données ailleurs à la nuit, comme « douce », ou encore « voluptueuse », ce « rafraîchissante » suggère surtout des épreuves antérieures comme condition préalable pour son contraste, toutes les tribulations que le sujet doit avoir subies avant d'en arriver là où il se trouve à présent : pour pouvoir se sentir ra-fraîchi, c'est-à-dire pour pouvoir sentir le retour à un état plus frais, peut-être celui d'une fraîcheur initiale des choses, il faut être passé par une étape qui l'aura d'abord fait choir de cet état, pour pouvoir tomber dans moins de chaleur. L'excès d'une telle chaleur, c'est la fièvre infernale. Dans notre poème, c'est la « Vie » qui inflige cette fièvre ; ou pour mieux le dire, c'est le *vécu* de la vie[7].

À cette « Vie » vécue, on peut bien comparer de façon significative la vie décrite dans « Le Crépuscule du soir » (*FM*). Au travers du panorama présenté de la grande ville crépusculaire, différents aspects de la vie de ses habitants ont beau être présentés, les uns après les autres, néanmoins la vie en général y reste plutôt *observée* que *vécue* par le sujet lyrique. La représentation de chacun des éléments, allégorisée comme elle l'est, montre le maintien d'une distance herméneutique, de sorte que le processus final d'objectivation peut résumer toute la passion qui anime cette vie par ce mot de « rugissement » contre lequel le *je*, instance critique et moraliste, se doit tout simplement, pour s'en protéger, de fermer l'« oreille ». Cette vision de la vie urbaine entraîne une angoisse chez le sujet, une souffrance mentale faite de pure imagination. En fait, ce qui avait été interpellé, déjà n'était que l'« âme » de lui-même, et l'« oreille » de cette âme. Au contraire, dans « La Fin de la journée », mettant en jeu à la fois le

[7] Ce qui conduit Baudelaire, dans ses poèmes en prose, à reprendre à deux reprises l'expression « bain de ténèbres » : le *je* narrateur dans « À une heure du matin », rentré le soir chez soi, ferme d'abord la clé à double tour pour pouvoir prendre « un bain de ténèbres » ; le *je* dans « *Anywhere out of the world* », propose à son « âme » d'aller « encore plus loin de la vie » dans une région polaire, afin d'y prendre « de longs bains de ténèbres ». (*OC* I, p. 287, 357.)

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

corps et l'âme, la fièvre va conduire « le Poète » à accueillir le temps imminent des ténèbres comme salutaire, tant physiquement que spirituellement.

Au plan où s'exprime ce texte, il semble bien que le péché d'Oreste se situe en vérité dans le fait même d'être né et d'avoir vécu. C'est la vie qui l'a obligé à commettre ses erreurs ou même ses crimes. Dès lors, ce n'est qu'au sein de son Électre-nuit-mort qu'il peut espérer l'apaisement de sa fièvre, son rachat.

4.3.2. « La Vie criarde » et l'attente des ténèbres

Que le motif du rafraîchissement rejoigne le thème de la mort par le truchement du vécu d'une « vie fiévreuse », cela indique donc que la pensée de la mort ici n'en est pas moins à comprendre, elle aussi, en partie, sous forme d'un « vécu » rafraîchissant car reposant : silencieux et obscur. Il s'agit de cette détente physique et mentale à laquelle on s'abandonne chaque nuit. Le fait que Baudelaire ne se serve pas directement du terme de « mort » dans le texte relève d'abord, évidemment, de la stratégie rhétorique de l'allégorie, qui consiste en discrétion afin de mieux mettre en valeur le sens caché, sens autre que ce qui est directement dit ou raconté. Mais cette lecture du poème sur laquelle nous insistons, lecture selon laquelle « la Vie » du sujet lyrique ici renverrait à la scène d'un tableau parisien, nous indiquera encore une autre raison de cette discrétion du poète : chez Baudelaire, c'est la leçon même de la vie vécue qui ruine la dichotomie simpliste vie/mort. De sorte que l'image du *repos* donné par la nuit mérite en elle-même de s'imposer en tant que telle, afin de mieux suggérer ce qui sera pour le poète le vrai sens, positif, de la mort.

L'association de vie et de ville, ou l'identification de la Vie à la vie urbaine a pour effet d'introduire, et c'est l'aspect le plus moderne de la méditation de Baudelaire, cette équivoque foncièrement voulue entre vie et mort. La ville, la grande ville moderne, c'est le lieu où le poète en tant qu'individu de ces temps modernes laisse délibérément s'aggraver le sentiment de la menace pesant sur son existence même, le désespoir existentiel et même ontologique que génère la conscience aiguë de sa finitude. Et c'est la ville du soir, assimilée elle-même au crépuscule, la ville vespérale et nocturne à la fois à laquelle nous avons consacré la première partie du présent travail, qui montre au mieux combien la vie de ses habitants est déjà affectée à leur insu, infectée par l'idée de la mort, avec tout ce que celle-ci comporte de brutalité, réveillant du

sentiment aussi habituel, traditionnelle qu'illusoire d'une sécurité collective dans l'être-ensemble. En peu de mots, « Le Crépuscule du soir » trouve tout à fait sa place au milieu exact de la section « Tableaux parisiens » : cette observation d'un moraliste qui transforme en paysage allégorique la ville constitue le témoignage singulier du poète sur l'empire de la mort s'étendant sur la vie d'ici-bas.

Une telle vie, ou le paradoxe d'une telle vie, peut donc se lire aussi bien dans cette image allégorique de « la Vie » que présente « La Fin de la journée ». On y voit cette « Vie » qualifiée tout d'abord d'« impudente », puis de « criarde ». Cette « impudence » serait à entendre ici exactement dans le sens du sentiment que manifeste sa lettre à Desnoyer à l'égard de la Nature : « J'ai même pensé qu'il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'*impudent* et d'affligeant. »[8] Il s'agit bien d'un synonyme d'*insolence*, et quant à ce dernier mot on peut se rappeler que le poète, dans « À celle qui est trop gaie » « punissait » sur une fleur l'« insolence » de « la Nature »[9]. Chez Baudelaire, ce sont là des épithètes presque naturelles pour « la Nature », qui lui sont systématiquement données pour sa vitalité inhumaine. En d'autres termes, ce sont là les caractéristiques éminemment condamnables propres à la *vie*. Il va sans dire qu'à chaque fois qu'il emploie l'un de ces mots, le poète laisse éclater, avec colère, sa vision mélancolique, ce qui laisse à la fin son esprit morne, énervé, hébété.

L'adjectif « criarde » vient ensuite justifier cet état mélancolique par sa cause chez le sujet énonciatif, et donc la pertinence de sa condamnation. Mais, allant plus loin que l'épithète précédente, « impudente », cet adjectif fonctionne aussi comme une sorte de prosopopée, en prétendant faire entendre la voix propre de cette figure allégorique la Vie. Par conséquent, d'un côté est affirmé le point de vue du sujet, de l'autre est objectivé ce point de vue.

On remarquera que ce n'est pas là la première apparition, dans *Les Fleurs du Mal,* d'une figure allégorique dotée d'une voix « criarde ». Déjà, dans l'un des poèmes que nous avons considérés comme non moins important que celui-ci pour élucider la nature de cette « manie *crépusculeuse* » du « Crépuscule du soir » en prose, « L'*Héautontimorouménos* », nous découvrons dans « criarde » la présence de la « vorace Ironie » [10]. Cette « Ironie criarde » chez Baudelaire date de 1855, et il nous semble bien que vers l'année 1860 l'épithète « criarde » était définitivement devenue un attribut très représentatif, peut-être même plus représentatif que « vorace », de l'ironie baudelairienne. En effet, on lit encore, dans une lettre à Calonne datée

[8] C'est nous qui soulignons le mot « impudent ».
[9] *OC* I, p. 157 (v. 21-24).
[10] « Elle est dans ma voix, la criarde ! » (v.17), *OC* I, p. 78. Voir *supra,* p. 323.

du 1er janvier 1859 : « le soin que j'ai pris de me conformer à l'ironie criarde des anciennes *Danses macabres* […] »[11].

Donc l'*ironie* est *criarde*. Ce qui rend si criarde cette mégère qu'est « la Vie » de « La Fin de la journée », c'est l'ironie qu'elle implique, puisqu'elle suggère en elle-même sa future mort. Autrement dit, la vie elle-même est ironie, ou encore : ce qu'on appelle la vie n'est que l'ironie de la mort, et réciproquement : la mort est l'ironie de la vie. C'est précisément par une telle réflexion que le poème « Danse macabre », lui aussi tableau parisien, veut réveiller son lecteur. Il s'agit d'un nouveau *memento mori,* moderne.

D'ailleurs, « la Vie », avec majuscule initiale a elle-même aussi déjà fait son apparition dans ce poème, « Danse macabre » (1857), où l'on demande à la Mort si elle vient troubler « la fête de la Vie » ou tenter d'y goûter encore elle aussi. Si l'on en examine à l'échelle du recueil entier les occurrences, c'est la troisième d'une personnification de la *vie* ; la Vie de « La Fin de la journée » constitue la quatrième et dernière occurrence, justement après celle de « Danse macabre »[12]. Ce n'est en fait pas le seul élément qui mérite d'être remarqué concernant le lien entre les deux poèmes. À nos yeux, la lecture des vers 13-28 de « Danse macabre » est encore particulièrement révélatrice de fort points communs entre ces deux poèmes :

> Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
> Et son crâne, de fleurs artistement coiffé,
> Oscille mollement sur ses frêles vertèbres.
> Ô charme d'un néant follement attifé !
>
> Aucuns t'appelleront une caricature,
> Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
> L'élégance sans nom de l'humaine armature.
> Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !

[11] *CPl* I, p. 535.

[12] Nous avons repéré au total six occurrences de « la Vie » écrit avec la majuscule initiale dans l'œuvre poétique de Baudelaire. Dans *Les Fleurs du Mal,* il y en a quatre : à part celles de « Danse macabre » et de « La Fin de la journée », il y a celle d'« Un fantôme », IV, et celle de « *Semper eadem* ». Dans tous les cas, nous semble-t-il, cette figure allégorique est là pour montrer la tension entre elle et « la Mort ». Dans « *Semper eadem* », on lit : « […] Plus encore que la Vie, : La Mort nous tient souvent par des liens subtils. » (v. 10-11). Celle d'« Un fantôme », nous en parlerons dans le chapitre 4.4.1.). Les autres occurrences se trouvent dans les poèmes en prose « La Chambre double » et « Portraits de maîtresses » (*OC* II, p. 282, 349).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Viens-tu troubler avec ta puissante grimace,
La fête de la Vie ? ou quelque vieux désir,
Éperonnant encore ta vivante carcasse,
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir ?

Au chant des violons, aux flammes des bougies,
Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur,
Et viens-tu demander au torrent des orgies
De rafraîchir l'enfer allumé dans ton cœur[13] ?

À lire cette partie citée, on retrouve, outre ladite figure allégorique, au vers 22, le motif du rafraîchissement, au vers 28. Et de surcroît, la rime « vertèbres-ténèbres », aux vers 13 et 15, répond à la rime des vers 9 et 14 de « La Fin de la journée ».

Dans la traditionnelle Danse Macabre, vivants et morts vont ensemble en dansant en défilé vers le tombeau. Représentant l'idée de l'égalité de tous devant la mort, ce défilé dansé est aussi une image de ceux qui « vont vers le gouffre commun » du « Crépuscule du soir » en vers. La Mort, représentée comme de coutume par un squelette, s'introduit brusquement dans la « fête » de la Vie, et trouble ainsi celle-ci, et pourtant la plupart des vivants qui y dansent bien avec elle (« Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette, / Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau ? ») ne se rend pas compte de ce que leur fête en est troublée. Seuls ceux qui, comme le poète au goût macabre, comprennent « les charmes de l'horreur » (le v. 36 renvoie au « charme d'un néant follement attifé » du v. 16) pourront prendre conscience de ce qui se joue vraiment là. Certes, on peut voir ici « les rapports qui unissent l'éros à la mort », comme l'écrit John E. Jackson[14], mais surtout, la Mort est là comme un miroir grossissant, et on devrait donc l'appeler positivement « caricature » (v. 17) de la Vie. Le dernier vers dit cela en toute clarté : la Mort « mêle son ironie » à l'« insanité » des vivants[15].

De même, dans « La Fin de la journée », dans cet appel aux « ténèbres » lancé par le sujet poétique, on devrait, nous semble-t-il, lire le sentiment ironique qui sait la vie et la mort

[13] V. 21-28 (*OC* I, p. 97).
[14] John E. Jackson, *La Mort Baudelaire : essai sur* Les Fleurs du Mal, *Études baudelairiennes,* X, Neuchâtel, À la Baconnière*,* 1982, p. 21.
[15] *OC* I, p. 98.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

confondues. Le sujet lyrique y parle par la bouche du « Poète »[16]. Et il convient de ne pas oublier que c'est sa propre expérience de la ville qui a ancré ce sentiment dans l'esprit du poète. Pour Baudelaire, le vacarme de ces troupeaux de la « risible Humanité », leur vain défilé, commencent toujours depuis un de ces « quais froids de la Seine ». À cet égard, lorsqu'il apostrophe les « ténèbres » à la fin de sa journée-de-vie urbaine, ces ténèbres représentent bien la Mort, mais une Mort qui doit permettre dépasser cette vie-de-mort. C'est une autre mort, ou la vraie mort, l'Inconnu ou l'Inconnue, celle qu'on ne connaît pas vraiment. Pour qu'elle puisse être quelque chose au-delà du simple terme prévu de cette finitude, tout en étant la cause de toute angoisse, il faut qu'elle puisse receler dans son ambivalence une valeur de délivrance inconnue jusqu'ici.

Certes, le squelette de « Danse macabre » semble lui aussi chercher une délivrance, un repos, puisqu'il veut éteindre l'enfer brûlant dans son cœur (v. 28). Le poète exprime par son biais son désir de repos, et son enfer à lui n'est autre que sa vie durant le jour. Pourtant ce squelette qui balance « mollement » « ses frêles vertèbres », cherche aussi à revivre, animé par cette fièvre malsaine que lui donne son propre enfer intérieur. Ce qui est à noter dans « La Fin de la journée », c'est que cette demande de repos chez le poète émane directement de ses propres vertèbres. Elles ont enduré la journée. Les « yeux profonds » du squelette de « Danse macabre » sont « faits de vide et de ténèbres » (v. 13), source d'angoisse. Ces ténèbres qui remplissent la Mort de « Danse macabre » se distinguent donc de celles de « La Fin de la journée ». Dans ces ténèbres-ci, le sujet lyrique voudrait se vider de sa vie, donc ce « vide » ne l'inquiète pas. Le crépuscule lui donne alors le vif espoir de cet avènement des ténèbres libératrices.

C'est pourquoi l'on voit, au milieu de la section de « La Mort », le poème reprendre l'aventure de la section, qui avait été déjà une fois conclue. Avec l'expression de cette fatigue de la vie, qui n'a rien de factice mais sonne vraie, dite tout banalement, sans faire aucun détour par un quelque processus d'esthétisation, en 1861, « La Fin de la journée » réoriente le dénouement des *Fleurs du Mal*.

[16] L'emploi de la majuscule initiale pour ce mot *poète* n'est en effet pas moins significatif. Après trois poèmes liminaires de « Spleen et Idéal » : « Bénédiction », « L'Albatros », « *J'aime le souvenir de ces époques nues,…* », le « Poète » fait dans ce poème sa quatrième et dernière apparition dans *Les Fleurs du Mal*. Dans les autres trois poèmes, l'image du noir, ou son corollaire, comportent toujours des connotations négatives, obéissant fidèlement au manichéisme traditionnel. Notamment dans « *J'aime le souvenir…* », le Poète « sent un froid ténébreux » qui « envelopp[e] son âme » (v. 18). Dans l'édition originale, c'était peut-être la présence des « Artistes », dans la pièce de clôture, qui répondait alors à la présence du « Poète », à l'ouverture.

4.3.3. « La Mort » de 1861

Lorsque la fatigue de la vie, l'emportant donc sur l'effroi naturel vis-à-vis de la mort, entraîne ainsi un tel virage, des trois poèmes de 1857 aux pièces nouvelles de 1861, dans la section « La Mort », elle y introduit aussi ce faisant le moment d'une revalorisation importante, d'un changement de valeur des « *ténèbres* », image du noir de la nuit, valorisation qui s'accompagne de celle du temps nocturne[17]. Ce qui est alors remarquable, c'est que cette revalorisation ne s'effectue pas seulement dans le cadre de la section concernée du livre, mais affecte en outre tout l'imaginaire de la poésie baudelairienne.

Dans l'œuvre poétique de Baudelaire, on constate certes une diversité d'effets et de sens quant à la symbolique des thématiques ténébreuses nocturnes. Cependant, le lecteur pourra toujours tenir pour permanente celle des nuits tendres et protectrices, comme l'a fait Gérald Antoine dans son étude sur « La nuit chez Baudelaire ».

> Des images d'une nuit « tendre » « charmante » protectrice ou même « complice », qui calme les affligés, fortifie ceux que le jour a lassés ou blessés, sourit à ceux qui aiment, — les exemples abondent, et chacun d'eux apporterait une nuance, mais sans modifier la note fondamentale[18].

Cette « note fondamentale » des « nuits tendres » baudelairiennes, elle ne vient pourtant de rien d'autre que du sentiment d'épuisement causé par l'ennui de la vie quotidienne. Notons que les derniers vers de « La Fin de la journée » figurent précisément parmi ces exemples de « tendres nuits » retenues par Gérald Antoine, et quant au reste, tous sont tirés de poèmes qu'on peut prendre pour corollaires de celui-ci, contemporains ou postérieurs à lui : « Recueillement », « L'Examen de minuit », « Le Crépuscule du soir » en prose (et éventuellement, celui en vers aussi), « À une heure du matin »[19]. Cela dit, bien entendu, l'image des ténèbres en tant que métaphore baudelairienne, même durant la période concernée, ne perd jamais la possibilité, inhérente à son ambivalence, de l'inversion de son sens dans telle ou telle application. En 1860,

[17] Si l'on parcourt les poèmes où l'on rencontre « le Poète » (voir la note précédente), avant « La Fin de la journée », celui-ci éprouve toujours les ténèbres comme « froides » (« un froid ténébreux » [v. 18] dans « *J'aime le souvenir de ces époques nues,…* »), ou bien la nuit est « maudite » (« Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères » [v. 7] dans « Bénédiction »).

[18] Gérald Antoine, « La nuit chez Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e année, no 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 378.

[19] *Ibid.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

en commençant la première partie des *Paradis artificiels*, « Le Poème du hachisch », Baudelaire écrit ainsi :

> […], je puis sans exagération appeler [cet état exceptionnel de l'esprit] paradisiaque, si je le compare aux *lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière*, […][20].

Pourrait donc dire qu'aux *ténèbres* de la journée (en voyant dans « l'existence commune et journalière », donc dans cette vie morne ordinaire, l'image de la vie diurne) s'opposent les *ténèbres* de la nuit. Plus il souffre des *ténèbres* diurnes psychiques de l'existence journalière, plus il rend grâce à ces instants des *ténèbres* physiques nocturnes qui viennent à la fin de chaque jour. Finalement, c'est l'époque où Baudelaire sentait de plus en plus que les journées de sa vie étaient faites ; par conséquent, il se faisait toujours davantage de ces ténèbres de la nuit une image poétique chérie, et allégorique.

En définissant la « mort *rêvée* » de la dernière section des *Fleurs du Mal* comme « le lieu d'une spiritualité épanouie » chez Baudelaire, John E. Jackson n'oublie pas, aussitôt, de souligner cette tendance de Baudelaire « à penser la spiritualité en termes de lumière »[21] :

> Le versant idéaliste de sa méditation, qui est aussi son versant classique, s'inspire très largement de l'assimilation platonicienne du lieu de la vérité de l'esprit à celui d'un soleil dont la clarté serait seule en mesure de consumer l'opacité de la matière terrestre qui entrave ici-bas l'essor spirituel. Renouant avec l'espace réfléchissant du rêve — tel que le décrit par exemple « Rêve parisien » — la mort ouvrirait ainsi sur une clarté qui serait à la fois celle de la connaissance et celle de la transparence heureuse des cœurs.

Antérieurement, le critique avait relevé dans cette dernière section des *Fleurs du Mal* deux traits dominants parmi d'autres, dont l'un était spécifié comme « une présence accrue des verbes au futur », et l'autre comme « la persistance d'une même métaphore, qui situe la mort à venir dans un soir qui fait apparaître rétrospectivement l'existence comme une journée tout en indiquant son achèvement »[22]. Ainsi, selon Jackson, la métaphore du soir a pour mission principale dans « La Mort » de structurer une opposition antithétique entre l'obscurité et la lumière, celle-ci

[20] *OC* I, p. 401. C'est nous qui soulignons.
[21] John E. Jackson, *La Mort Baudelaire, op. cit.*, p. 119.
[22] *Ibid,* p. 118.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

tenant sans relâche le pôle spirituel. Bien que ce point de vue soit judicieux, sans aucun doute, pour décrire le mouvement général de la section, nous croyons devoir faire remarquer ici que, pris isolément, « La Fin de la journée » y fait clairement exception, et peut-être même aussi la pièce qui suit, « Le Rêve d'un curieux ».

Venons-en à cette image de la lumière, ou image du soleil. Les trois « Mort(s) » de 1857 visent à cette image plutôt immédiatement. Tout d'abord, voici le sixain du sonnet « La Mort des amants » :

> Un soir fait de rose et de bleu mystique,
> Nous échangerons un éclair unique,
> Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;
>
> Et plus tard un Ange, entrouvrant les portes,
> Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
> Les miroirs ternis et les flammes mortes[23].

Ce sixains est précédé de deux quatrains où, en une sensation mêlant l'olfactif et le thermique, une sensation très corporelle donc, qui emplit l'intérieur d'un espace comparé à un tombeau, les « cœurs » et les « esprits » des deux amants ont d'abord été présentés comme des « flambeaux », comme des « doubles lumières » reflétées dans des « miroirs ». Alors ces deux tercets finaux frappent le lecteur par un dynamisme saisissant dans leurs effets lumineux-ternes. Cet évènement a lieu dans une atmosphère mystiquement colorée de lumière du soir. Ce qui a lieu précisément semble être que, à la suite de cet ultime « éclair unique », métaphore de l'union à la fois spirituelle et extatique des deux âmes, ces « doubles lumières », réfléchies dans les « miroirs jumeaux » de leurs deux esprits, ces « miroirs » sont « ternis » et ces « flammes » « mortes » ; ce qui signifie que chacune des deux âmes s'est éteinte, même si c'est pour être ressuscitées « plus tard » par « un Ange ».

On a donc là en fait un soir *spirituel*, où le noir et la lumière sont bien situés dans un rapport symbolique antithétique. On notera surtout que, dans l'ordre narratif du texte, l'extinction des deux lumières n'est mentionnée *qu'après* que leur réanimation, leur rallumage, pour ainsi dire,

[23] *OC* I, p. 126.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

l'a été. Ainsi l'image du noir n'est-elle donnée qu'après que le lecteur a été rassuré sur leur résurrection. Le noir est bien là, mais en tant qu'étape momentanée, transition menant à une plus haute destinée, à une vie supérieure.

Il en va de même, notons-le, dans le poème suivant, « La Mort des pauvres » : la Mort y est cet espoir qui nous fait avancer « jusqu'au soir », là où « la clarté vibrante » d'une auberge nous attend « à notre horizon noir ». Enfin, dans « La Mort des artistes » nous avons l'évocation à la fois la plus étonnante et la plus manifeste de la Mort comme triomphe. Ses deux derniers vers — et donc les deux dernières lignes du livre entier de 1857 — comparent en effet la Mort directement au soleil :

> C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
> Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau !

On a donc affaire ici à un véritable renversement de la métaphore classique : « nuit = mort ; jour = vie »[24], et c'est sur ce renversement que Baudelaire a voulu clore l'édition originale de son recueil. Ou plutôt, il s'agit d'une table rase plus que d'une inversion, puisque la Mort y devient une autre vie, qui sera plus pleine que celle que l'on connaît ici-bas, et cela sans que cette dernière soit comparée, quant à elle, à une absence de soleil. Soleil plus vrai que celui qu'on peut connaître en ce monde, puisqu'il a la puissance de faire s'épanouir les cerveaux et non les fleurs, la Mort est ici comparée à ce « Père nourricier » qu'était le soleil du « Soleil », titre du poème qui, rappelons-le, était la deuxième pièce du livre de 1857. Ce soleil était alors comparé à « un poète », lequel devait à son tour renvoyer à un modèle idéal du poète, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie (chapitre 2.1.2.). Le fait qu'à la fin de son itinéraire, Baudelaire, ou le héros de l'aventure du recueil, évoque ainsi « un soleil nouveau » signifierait dès lors qu'il admet désormais une défaite ici-bas, un échec à devenir ce poète qu'il voulait être. Pourtant, se refusant à renoncer, il reporte l'accomplissement de sa tâche au-delà de la mort.

S'agissant donc de la réalisation post-mortem d'un désir, la mort tout au long de ces trois poèmes appartient bien au domaine du *rêve.* Au contraire, les deux morts qui les suivent, dans le livre de 1861, celles de « La Fin de la journée » et du « Rêve d'un curieux », ne relèvent pas du rêve, ou du moins, d'un rêve de même genre. La mort suggérée allégoriquement dans « La Fin de la journée », c'est la fin de la vie, qui trouve son seul sens dans le fait même d'être une

[24] Cf. *supra,* p. 347.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

fin, sans plus. Elle console « le Poète » en mettant simplement fin à l'horreur de cette réalité, en ne lui promettant absolument rien d'autre qui serait alors à découvrir, ou en lui promettant de n'avoir au moins plus d'avenir du tout, pour le moment. Un néant, ou du moins un néant sans contrepartie positive envisagée, pour ce Poète, mais qui n'est pas envisagé comme néant, mais comme « repos ». Quant au « Rêve d'un curieux », il faut bien dire que c'est la mort d'un « rêve », mais d'un rêve au sens de songe que l'on fait pendant le sommeil, au sens strict. Nulle transcendance là. Ce rêve s'oppose à celui dont on vient de parler au sujet des trois « Mort(s) », en ce qu'il se rapproche plus d'un cauchemar que de la réalisation imaginaire d'un désir chez le sujet poétique.

Là, on voit que, coupée de tout lien à une quelconque espérance spiritualiste ou métaphysique, la mort peut être aussi envisagée par Baudelaire en 1861 en un sens volontairement positif. Et c'est ainsi que la mort, quand elle est conçue grâce à l'image de l'obscurité, des « ténèbres », est accueillie favorablement, tandis que la lumière, elle, inspire de l'horreur au sujet lyrique (« la terrible aurore », au vers 12 dans « Le Rêve d'un curieux »[25]).

Ces nouvelles perspectives qui s'ouvrent alors à Baudelaire quant à l'appréhension de la mort construisent, finalement, une série d'arguments qui prépareraient le sujet lyrique, le héros des *Fleurs du Mal,* à cet embarquement « sur la mer des Ténèbres » à la fin de sa pièce terminale, « Le Voyage » (v. 125). À la fin du poème (partie VII), le *je* tire un « [a]mer savoir » des voyages qu'il a faits jusque-là, commencés « un matin » (v. 5), et au cours desquels des « soleils » (v. 15, 28, 61-63, 72) toujours suivirent son parcours. Comme tout vrai voyageur il fut toujours en quête de ces soleils (« Tes branches veulent voir le soleil de plus près ! » [v. 72]). Mais il fut déçu. Et à présent, sans hésiter, le héros ne peut plus que désirer se jeter dans les « *Ténèbres* » d'une mer nocturne, au son des « voix charmantes et *funèbres* » de ses sirènes familières. Il sera donc guidé par ses Pylades et, guidé vers son Électre jusqu'au terme de son itinéraire où, entouré de ces amis-frères, dans les bras de sa sœur-amante, il trouvera son « Lotus parfumé »[26].

Après, la partie VIII, composée seulement de deux quatrains, sonne comme un petit épilogue rajouté. Elle débute par l'apostrophe : « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! »[27] Mais

[25] « J'étais mort sans surprise et la terrible aurore / M'enveloppait. […] » (*OC* I, p. 129).
[26] *OC* I, p. 133-134 (v.125-136).
[27] *OC* I, p. 134.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

finalement, on retrouve là, au sein même des *ténèbres*, une autre lumière, la lumière paradoxale de l'espoir, et même de l'espérance :

> Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
> Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons[28] !

Dans ces deux vers, l'antithèse traditionnelle entre obscurité et clarté est rétablie, si ce n'est qu'il s'agit d'une lumière intérieure, et que le rapport entre les deux est alors devenu beaucoup plus intime qu'il ne l'était auparavant. Car c'est désormais l'obscurité totale de l'extérieur qui rend possible l'apparition de la clarté intérieure. Aussi, il nous semble que ces vers traduisent ainsi fidèlement en noir et blanc le fameux vers terminal du poème : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau !* »[29]. Si « l'Inconnu » est tout noir, conformément au sens très banal du mot *obscur*, il y a, au fond de l'inconnu, renversement, transmutation de ce noir et de sa connotation négative en lumière et espoir : l'espoir renaît et peut-être sera-ce alors plus qu'un espoir : la réalité d'une pareille obscurité, espoir de « *nouveau* », annoncé par les « rayons » du cœur qui avait espéré durant la vie. On sait que ce dernier vers marque l'avancée décisive de l'esthétique des *Fleurs du Mal* de 1861 dans le sens de la modernité, par rapport à celles de 1857 : c'est ce qu'on appelle souvent « l'esthétique de la *nouveauté* », appellation certes un peu approximative, esthétique mise au tout premier plan dans cette deuxième édition en ce qu'elle se conclut par ces derniers mots. Dès lors, cette esthétique, si on l'appréhende aussi sur le plan de l'imagerie baudelairienne de la lumière et de l'obscurité, pourrait rejoindre, par son image oxymorique, l'intuition du « soleil noir » dans sa version baudelairienne.

[28] *Ibid.*
[29] *Ibid.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

4.4. L'explosion d'un nouveau lyrisme : « Le Crépuscule du soir » en prose et « Recueillement »

4.4.1. La lumière *dans* les ténèbres

En fait, s'agissant du « soleil noir » chez Baudelaire, l'occurrence de cette expression exacte est unique dans toute son œuvre, et on la trouve dans « Le Désir de peindre » ; mais on peut y associer les « étoiles noires » de « La Chambre double ». Ces deux occurrences se trouvent donc dans des poèmes en prose. Cette expression si nette de « soleil noir » est absente des *Fleurs du Mal,* en 1857 comme en 1861.

Bien que Baudelaire ait assurément connu les *soleils noirs* d'autres poètes contemporains, le sien se lève assez tard puisqu'il doit attendre 1862, date de la publication des textes où il apparaît. « La Chambre double » appartient au premier groupe de poèmes en prose parus dans *La Presse,* donc est d'août 1862[1]. Voici le passage :

> Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes,* que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces *étoiles noires* qui commandent la curiosité et l'admiration[2].

Quant au « Désir de peindre », sa première parution est de 1863, dans la *Revue nationale et étrangère* :

> Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !

[1] Les commentateurs pensent que l'inspiration du poème, sinon sa composition, remonterait à une date proche de 1855. Claude Pichois écrit dans sa note : « J. Crépet avait bien marqué le caractère autobiographique de ce morceau, le rapprochant des lettres où le poète exprime le besoin d'avoir un domicile à lui et non plus ces éternelles chambres d'hôtel où le traquaient l'Ennui et les créanciers […]. » Il se réfère notamment à la lettre de Baudelaire à Mme Aupick du 20 décembre 1855 (*OC* I, p. 1312).

[2] *OC* I, p. 280. C'est nous qui soulignons « étoiles noires ».

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

> Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.
>
> Je la comparerais à un *soleil noir*, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, […][3]

D'après ce qu'on dit sur le *soleil noir* dans la littérature française, c'est un astre qui circule notamment dans le ciel romantique. Avant Baudelaire, on compte Théophile Gautier, Gérard de Nerval et Victor Hugo parmi ceux qui ont évoqué cette fantasmagorie qu'est le soleil noir. S'agissant des sources des poètes romantiques français à cet égard, on considère essentiellement l'influence de certaines œuvres d'art ou de littérature germaniques, comme, notamment, « Melencolia I » d'Albert Dürer, *Le Songe* de Jean-Paul Richter, ou encore « Le Naufrage » de Heine[4], bien qu'on lise déjà, dans l'*Apocalypse* : « Le soleil devint noir comme un sac de poil… » (VI, 12)[5]. Selon Hélène Tuzet, dans son étude « L'image du soleil noir »[6], Gautier fut « le premier à nommer le Soleil Noir dans la poésie françaises »[7]. Dans son « Mélancholia », écrit en 1834, il considère la comète de la gravure de Dürer comme « un grand soleil tout noir » dont l'Océan « [r]éfléchit les rayons ». Nerval a parlé de la même comète, plus tardivement[8], dans le *Voyage en Orient* (1851), en l'appelant « Le soleil noir de la mélancolie »[9], expression qui sera reprise dans le plus célèbre « El Desdichado » (1853). Assurément c'est Nerval auquel on pense en premier chef pour le soleil noir du romantisme français. En fait, c'est lui qui avait traduit le poème de Heine en 1848 dans la *Revue des Deux Mondes.* Mais il y a aussi le soleil

[3] *OC* I, p. 340. C'est nous qui soulignons.

[4] Voir Hélène Tuzet, « L'image du soleil noir », *Revue des Sciences Humaines*, octobre-décembre 1957, p. 479-502 ; Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises,* José Corti, 1963, p. 283-293 ; Pierre Laforgue, « Soleil noir d'*Aurélia* », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Année 105, nº 4, 2005, p. 843-867 ; Pierre Brunel, « Soleils noirs », dans *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier,* PUF, coll. Hors collection, 2005, p. 259-273. Bernard Leuilliot a suggéré aussi dans une note l'influence possible de la photographie de l'époque, mais nous y avons trouvé peu de pertinence pour notre discussion (voir Victor Hugo, *Poésie* I, Seuil, coll. L'Intégrale, 1972, p. 771, n. 230).

[5] Journet et Robert ont fait le rapprochement avec la source biblique du soleil noir de Hugo, qu'on trouve dans « Ce que dit la bouche d'ombre » (voir *Œuvres poétiques de Victor Hugo,* t. II, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1676-1677).

[6] Notons que le texte de Baudelaire est complètement absent de l'étude concernée.

[7] Hélène Tuzet, art. cit., p. 485.

[8] Mais il est possible, selon Hélène Tuzet, que Nerval ait d'abord mal vu la gravure de Dürer et ait ensuite inspiré Gautier.

[9] « Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer […] » (Gérard de Nerval, *Œuvres complètes,* t. II, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Max Milner et Jean Ziegler et avec le concours de Michel Brix et d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 301)

noir d'*Aurélia,* publié en janvier 1856. Et on ne saurait oublier non plus celui du « Christ aux oliviers » écrit déjà en 1844[10] :

> En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
> Vaste, noir et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
> Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ;

Poème d'« Imitation de Jean-Paul », la pièce a été reprise en 1854 dans « Les Chimères », et Nerval y donne en épigraphe une référence plus précise à l'œuvre de cet auteur[11] ; ainsi, l'« orbite » nervalienne renvoie-t-elle à l'« orbite vide, noire et sans fond » du conte fantastique de Jean-Paul, présenté en France par la traduction de Mme de Staël[12]. C'est de ce même soleil noir, celui de Jean-Paul, qu'il s'agit probablement dans « Ce que dit la bouche d'ombre » d'Hugo (écrit en 1855) : « un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit », selon Claude Pichois[13]. Même inspiration, peut-être, mais les deux soleils noirs se distinguent sans trop de difficulté, chacun portant la marque originale de l'imaginaire de son poète. Celui de Nerval est marqué par le sentiment d'être orphelin et par l'impression de vide ; bref, une mélancolie qui appauvrit. Celui de Hugo, selon Jean Gaudon, est au contraire l'un des « deux exemples particulièrement réussis » (dont l'autre est le « sombre cygne » de « Magnitudo parvi ») du pouvoir poétique hugolien de donner la vision d'un monde puissamment unifié, ou réunifié après avoir vaincu le manichéisme dans l'univers[14].

Cependant, le « soleil noir » de Baudelaire, qu'on rencontre dans « Le Désir de peindre » et aussi, comme « étoiles noires », dans « La Chambre double », ne suggère pas cette résolution hugolienne des antinomies du réel permettant de retrouver l'unité du monde grâce à une imagination vigoureuse, pas plus qu'il ne saurait être l'expression d'un sentiment de désolation

[10] Gérard de Nerval, *Œuvres complètes,* t. I, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Michel Brix, Jean Céard, Lieven D'Hulst, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler et avec le concours de Pierre Enckell et d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 736-738.

[11] « Dieu est mort ! le ciel est vide… / Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père ! // JEAN-PAUL. » (Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven D'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et le concours d'Antonia Fonyi, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 648.)

[12] « Le Songe de Jean-Paul », traduit par Madame de Staël, dans *Contes fantastiques,* par Apulée, Hoffmann, Walter Scott, Byron, Uhland, etc., Avignon, Amédée Chaillot, 1861, p. 213.

[13] Claude Pichois, *op. cit.,* p. 283-293. Hélène Tuzet a pensé que la lecture de Nerval par Hugo a rendu à ce dernier « un inappréciable service », surtout les lectures du « Christ aux Oliviers », de « Vers dorés » et du « Desdichado » (art. cit*.,* p. 489).

[14] Jean Gaudon, *op. cit.,* p. 402-403.

et de consternation face à la béance d'une absence, à la façon nervalienne. Qu'il traduise aussi la mélancolie du poète, c'est sans doute vrai. Mais la mélancolie, ici, veut se manifester dans tout son versant séduisant, et actif, tout autant que dans son versant de vide et de passivité. Pierre Laforgue, dans son étude sur le « Soleil noir d'*Aurélia* », constate que le soleil noir de Nerval (celui d'*Aurélia* n'étant pas différent du « *Soleil* noir de la *Mélancolie* » d'« El Desdichado » [15]) est au fond « l'expression d'un *défaut* essentiel ». Il y a deux mondes concurrents dans *Aurélia,* la réalité et le rêve, et tous deux « connaissent fort peu le soleil ». Le soleil qui existe « en noir » dans le monde de la réalité sera l'équivalent de l'astre « absent » dans le monde des rêves[16]. Il est « l'astre visible mais qui existe autrement que par les effets lumineux », et qui est aussi tout froid[17]. Certes, chez Baudelaire on trouve aussi dans *Les Fleurs du Mal,* « l'étoile livide » (« L'Irrémédiable »), ou des soleils glacés (« De profundis clamavi » et « Chant d'automne »). Mais le soleil *noir* de ses poèmes en prose, qui nous occupe, ici est loin d'être un astre éteint ou froid, il rejoint au contraire intensément le principe de lumière et d'énergie : soit qu'il ait en lui « la flamme » qui « traverse » le clair-obscur ; soit qu'il « vers[e] la lumière et le bonheur ». Et Baudelaire parle encore d'« éclair », d'« explosion » ; bref, il est toujours énergie en action. Il s'agit d'un corps noir mais qui produit lumière, non d'un corps aux rayons pâlissants, donc perçu comme obscur.

Dès lors, loin d'être mort ou agonisant, cet astre est même susceptible de ressusciter les êtres morts par une sorte de magie noire, de sorcellerie, qui s'inspire sans doute de l'image de l'enchanteresse de Thessalie empruntée à Lucain : « […] mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifié ! » (« Le Désir de peindre ») [18]. Sinon, ce serait par le « pouvoir magique » [19] du rêve apporté par l'opium. Renversant les définitions données par les dictionnaires au mot « obscurité », *défaut* de lumière, ce soleil noir tend donc à devenir un fantasme de *présence* —

[15] Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et le concours d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 645.

[16] Pierre Laforgue, « Soleil noir d'*Aurélia* », art. cit., p. 843-844.

[17] *Ibid.,* p. 844.

[18] *OC* I, p. 340. Lucain, livre VI de *La Pharsale*, référence qu'on trouve aussi dans le « projet de *Lettre à Jules Janin* » : « ses morts ressuscités, ses sorcières thessaliennes, qui font danser la Lune sur l'herbe des plaines désolées » (*OC* II, p. 236). Lucain écrit : « À la voix d'une Thessalienne, l'ordre des choses est renversé, les lois de la nature sont interrompues ; le monde, emporté par son cours rapide, reste tout à coup immobile, et le dieu qui imprime le mouvement aux sphères est tout étonné de sentir que leurs pôles sont arrêtés. Par ces mêmes enchantements, la terre est inondée, le soleil obscurci ; le ciel tonne à l'insu de Jupiter » (Lucain, *La Pharsale,* traduction de Marmontel, Paris, Garnier Frères, 1865, p. 212).

[19] *OC* I, p. 280.

fantasme, mais d'une forte présence, même si cette présence est en mode négatif : « Enfer ou Ciel, qu'importe ? » de la conclusion du « Voyage ».

Si ce soleil baudelairien est apocalyptique, il s'agit d'une beauté apocalyptique. Beauté comme caractère, beauté comme femme. En effet, ces « étoiles noires » sont d'abord introduites à titre de comparant, ce sont les yeux d'une figure féminine, « l'Idole » (« La Chambre double »)[20] ; ou bien c'est la figure en général d'une femme envoûtante, fatale au sens littéral parce qu'elle donne envie de « mourir lentement sous son regard » (la fin du texte du « Désir de peindre »). Baudelaire parle de jouissance [21] . Ce dont il jouit, dans cette beauté « surprenante » de la modernité, où l'on sent bien les goûts mêlés de la mort et de la folie, c'est de ce que nous pourrions appeler « l'inconnu » et « l'impossible ».

Alors, par l'évocation du « rire d'une grande bouche, rouge et blanche », qui est « superbe fleur dans un terrain volcanique », le poète suggère le jaillissement d'une énergie susceptible d'être coloré tout en rouge[22] . Pourrait-on songer ici à ce « rouge idéal », qui fait dédaigner les « pâles roses » dans le poème « L'Idéal » ? Baudelaire y invoque deux figures de femme tirées de la littérature et de l'art, deux muses en qui il trouve cette vigueur concentrée au suprême degré qu'il adore : Lady Macbeth, « âme puissante au crime » ; la « grande Nuit », sculpture de Michel-Ange, qui est aussi « le plus énergique des peintres » comme l'écrit Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie*[23]. Il va de soi que cette vigueur qu'il recherche en de tels personnages féminins, « la volonté tenace et l'amour de la proie » (« Le Désir de peindre ») n'ont pourtant pas tout à fait du même caractère que celle qu'on trouve dans des personnages masculins. On y constate un certain côté hystérique. Pour ce poème, dont la première publication date de 1851, Claude Pichois écrit qu'à part la référence à la statue de Michel-Ange, le poète a sans doute aussi été inspiré par une toile de Delacroix représentant « Lady Macbeth somnambule »[24]. C'est là vraiment une image de femme puissante, à la fois dans son crime et dans son hystérie. Elle y est obsédée par une vision fantomatique, qui développe en elle une intensité qui la rend possédée par sa propre énergie obscure. Cependant, la femme-soleil noir

[20] En cela, il peut être rapproché plutôt du « Naufrage » de Heine.

[21] *OC* I, p. 340.

[22] « Selon Raymond Lulle [cité par Pernety, *Fables Égyptiennes et grecques*, II, p. 135-136], si le corps du Soleil devient noir comme de l'encre, son intérieur reste « rouge comme un rubis ou comme une pierre d'escarboucle » (Hélène Tuzet, art. cit., p. 481).

[23] Stendhal, au chapitre CLXXI dans l'*Histoire de la peinture en Italie, op. cit.,* p. 369. Voir sur ce sujet, F. W. J. Hemmings, « Baudelaire, Stendhal, Michel-Ange et Lady Macbeth », *Stendhal-Club,* 15 avril 1961, p. 85-98.

[24] *OC* I, p.873.

du « Désir de peindre » serait, quant à elle, plutôt cette vision elle-même, se jetant sur le poète possédé comme sur sa proie.

« Un fantôme » est le titre générique sous lequel Baudelaire rassemble en 1860 quatre sonnets différents fraîchement écrits, dont le premier est « Les Ténèbres ». Le sujet poétique s'y présente comme « un peintre ». Condamné à rester dans les ténèbres et « à peindre sur les ténèbres », « seul avec la Nuit, maussade hôtesse », il y rencontre cependant, sombre consolation, un spectre, noir « et pourtant » lumineux.

> Par instants brille, et s'allonge, et s'étale
> Un spectre fait de grâce et de splendeur.
> À sa rêveuse allure orientale,
>
> Quand il atteint sa totale grandeur,
> Je reconnais ma belle visiteuse :
> C'est Elle ! noire et pourtant lumineuse[25].

« Noire / *et pourtant* lumineuse » : ainsi se termine ce vers, où le poète, d'une part souligne délibérément par la césure l'aspect paradoxal de sa description ; et d'autre part, insiste, sur la véracité de l'expression à l'aide de mots de conjonction. Cette visiteuse dans les ténèbres, on peut donc bien l'identifier, sans nul doute, à celle qui est comparé à un *soleil noir* dans « Le Désir de peindre »[26].

Le contexte de la production de ce poème, et des poèmes composant « Un fantôme », dont on a un manuscrit adressé à Poulet-Malassis en mars 1860 et dont la première publication eut lieu en octobre, dans *L'Artiste*[27], n'est autre que ce contexte auquel, nous y insistons, il faut toujours revenir dans ces derniers chapitres : celui de « La Fin de la journée » et aussi du « Voyage », c'est-à-dire celui de l'Électre-Jeanne qui éclaire l'évolution entre l'édition de 1857 et celle de 1861. En effet, les commentateurs s'accordent, et même assez volontiers, pour parler,

[25] *OC* I, p. 38.

[26] Dès sa première édition des œuvres complètes de Baudelaire, Jacques Crépet a rapproché ce dernier vers des « Ténèbres » du *soleil noir* du « Désir de peindre ». Pour le deuxième paragraphe du poème en prose où il est parlé de l'aspect de cette apparition rare et fugitive, J. Crépet a cité « À une passante », mais le fantôme des « Ténèbres » correspond aussi bien à cet aspect « visiteur ». Si le poète « reconnaî[t] » sa visiteuse, c'est donc qu'elle lui est apparue à plusieurs reprises. (*Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris). Le Jeune enchanteur,* notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet, Paris, Conard, 1926, p. 327.)

[27] *OC* I, p. 901.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

s'agissant de ces quatre sonnets, d'une inspiration directe par Jeanne malade. Ce serait bien elle, en qui Baudelaire voyait déjà une « pauvre infirme », avant même qu'elle soit frappée par une hémiplégie en 1859, qui visiterait ce Baudelaire en train de « man[ger] son cœur », sous forme de ce spectre gracieux, éveillant nostalgie et compassion chez le poète. Ainsi, les deux sonnets qui viennent après « Les Ténèbres » dans « Un fantôme », intitulés respectivement « Le Parfum » et « Le Cadre », se complaisent encore dans cette vision de « la fleur exquise » « du souvenir », de sa beauté dans « sa parfaite clarté »[28]. Ces pièces parlent ainsi d'un « passé restauré » « dans le présent »[29]. Mais finalement, le quatrième sonnet, « Le Portrait », révèle à quoi ressemble à présent, en réalité, celle dont le spectre est venu du passé alors qu'elle vit encore. Il s'agit de cette personne réelle dont le poète (ou le peintre) regrette tant la ferveur et la tendresse passées : « La Maladie et la Mort font des cendres / De tout le feu qui pour nous flamboya. »[30] Mais en outre, le poème nous renseigne sur ce à quoi ressemble le poète lui-même, puisqu'il s'identifie à elle, qui comme lui n'a plus personne à son côté :

> […] comme moi, meurt dans la solitude, (v. 9)

Et lorsque ce *je* s'adresse à la fin du poème au « Temps », « Noir assassin de la Vie et de l'Art » :

> Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
> Celle qui fut mon plaisir et ma gloire ! (v. 13-14)

Ces vers peuvent nous rappeler les derniers vers d'« Une charogne » : « [Ô ma beauté ! dites] Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! »

Cela dit, bien entendu, les derniers mots d'« Un fantôme » ne sauraient être lus sur un ton aussi simplement triomphal et léger que ceux d'« Une charogne ». « Un fantôme » et « Une charogne » appartiennent tous deux au même « cycle » de Jeanne. Dans « Une charogne », qui est d'une date plus ancienne[31], le poète peut « tirer » encore ce rouge *idéal* énergétique de la

[28] « Le Parfum » (v. 8) ; « Le Cadre » (v. 7) (*OC* I, p. 39).
[29] « Le Parfum », v. 6 (*ibid.*).
[30] « Le Portrait », v. 1-2 (*OC* I, p 40).
[31] Il figure parmi les pièces mentionnées par Prarond pour avoir été composées vers 1843, témoignage renforcé par divers indices dont, notamment, l'archaïsme de la pièce qui rapporte au Baudelaire de cette période (*L'Atelier de Baudelaire, op. cit.,* p. 237-238). Claude Pichois dans l'édition de la Pléiade écrit aussi que ce poème fut cité avec ce titre « dans un recueil constitué par un ami de Baudelaire vers 1853 » (*OC* I, p. 889).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Vénus noire, conformément aux critères de « L'Idéal » du cycle de la « beauté ». En revanche, en 1860, dans « Un fantôme », cette Vénus s'est éteinte, sa muse réelle est désormais seulement *noire* en ce sens négatif. Plus n'est possible de badiner sadiquement sur son corps, en comparant celui-ci à une carcasse rencontrée lors d'une promenade, car c'est le poète qui cette fois, quand il parle de ce « fantôme », est entré déjà par cette funeste anticipation, dans un processus de *deuil*. Cette récupération illuminante du *souvenir,* nous l'avons déjà vue dans un poème comme « Harmonie du soir », mais alors cette récupération procédait de « correspondances » la rendant possible, les sensations synesthésiques[32]. Ici, c'est d'un deuil.

Gardant la mémoire de la femme aimée, le *je* résiste à sa perte. Mais ce n'est pas lui, en fait, qui peut par ses seules forces rétablir ce souvenir lumineux ; il n'est qu'hanté, c'est ce fantôme qui le *visite*. En cela, la dernière rime du sonnet, *lumineuse-visiteuse,* est remarquable. Lady Macbeth est hantée par une vision issue de sa culpabilité inconsciente. Pour Baudelaire, serait-ce aussi une certaine culpabilité envers Jeanne qui convoquerait ce fantôme, visite qui le rend néanmoins heureux ? En tous cas, il y a dans l'évocation de cette *visiteuse* un recours de Baudelaire à quelque chose de l'ordre de l'« inconnu ». Et ce recours à l'inconnu, après tout, représente bien un appel venu des puissances originaires de l'inconscient.

On pourrait d'ailleurs comparer ce « fantôme » avec un autre, celui de la Présidente. En fait, c'est un mot qui revient assez souvent au long du cycle de Mme Sabatier. Ainsi, dans « L'Aube spirituelle », le poète déclare : « ton fantôme », la lumière de son « immortel soleil » (v. 13 ; v. 14)[33]. Dans « *Que diras-tu ce soir…* », il voit son « fantôme » (ou « Fantôme », avec majuscule initiale[34]) « comme un flambeau » (v. 11)[35], ce qui donne son titre à la pièce suivante, précisément intitulée « Le Flambeau vivant », flambeau surtout par ses « Yeux pleins de lumières » (v. 1), qui guident le poète sur le chemin du Beau :

> Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique
> Qu'ont les cierges brûlant en plein jour ; […] (v. 9-10)[36]

[32] Voir *supra,* p. 157-160.
[33] *OC* I, p. 46.
[34] Majuscule dès son premier manuscrit envoyé à Mme Sabatier, jusqu'à 1860. Dans les publications séparées des *Fleurs du Mal,* le poète mettait toujours cette majuscule initiale. Voir *OC* I, p. 901.
[35] *OC* I, p. 43.
[36] *OC* I, p. 44.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Le poète y insiste : au dernier vers du poème, ces Yeux sont dits de nouveau : « Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme ! » On comprend que cet Ange gardien qu'est Mme Sabatier ne soit pour Baudelaire qu'à peine un être de chair ; c'est donc dès le départ qu'il est déjà, virtuellement, en quelque sorte, fantôme. Mais ce fantôme pur et innocent appartient explicitement au monde diurne, où il réussit ce tour de force de briller même en plein soleil, dans cette région de la conscience claire et tranquille. La métaphore de ces astres de « lumière au sein de la lumière » s'oppose rigoureusement à celle qu'on a déjà vu, s'agissant des yeux de l'Idole dans « La Chambre double » — ces « étoiles noires ».

Au « soleil noir » du « Désir de peindre » sera finalement préférée la « lune »[37]. Si la vision de la femme comme soleil noir la situait déjà dans un milieu nocturne, avec la comparaison avec la lune commence à être plus compréhensible sa « redoutable influence », comme il est bien dit dans ce texte. Sont alors révoquées toutes les images méritant d'être expulsées d'un monde assujetti proprement au *Régime Diurne*[38]*,* celui des « hommes purs »[39]. Or, une telle conception de l'identité astrale profonde entre le soleil noir et la lune rebelle, « folle », n'apparaît pas seulement ici chez Baudelaire, elle n'était pas nouvelle. Un autre poème, composé pour la nouvelle édition des *Fleurs du Mal* de 1861, et inséré finalement aussi dans le cycle de la Vénus noire, « Le Possédé », précède directement « Un fantôme » de 1861, et son titre suggère d'ailleurs son lien à ce dernier. Voici le début du poème :

> Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
> Ô Lune de ma vie ! emmitoufle-toi d'ombre[40] ;

Pour le deuxième vers, le poète avait d'abord écrit dans un manuscrit de la fin 1858 : « Ô soleil de mon âme, emmitoufle-toi ». Puis ce « soleil » est devenu « Soleil », avant d'être

[37] Voir à la fin de l'extrait du poème plus haut.

[38] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 (PUF, 1960).

[39] « […] la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des *hommes purs*, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ! » (*OC* I, p. 340. C'est nous qui soulignons.)

[40] *OC* I, p. 37.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

définitivement « Lune »[41]. Le « noir » du soleil concerné se manifeste précisément en tant que celui du deuil. Ce *soleil* portant un crêpe, vêtement de deuil, c'est la *Lune*.

Ici encore, ce « soleil portant le crêpe » rappelle un autre poème des *Fleurs du Mal,* appartenant à l'époque des *Limbes*[42] et paru pour la première fois en 1850 dans *Le Magasin des familles* : « Châtiment de l'orgueil ». L'image du soleil en deuil y est associée rigoureusement à la perte de la faculté de la raison, disgrâce fatale :

> Immédiatement sa raison s'en alla.
> L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila[43] ;

En conséquence : « Le silence et la nuit s'installèrent en lui / Comme dans un caveau dont la clef est perdue / Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue ». On reconnaît aussi dans cette comparaison avec un « caveau », en opposition à celle d'un « temple » (v. 18) qui était l'intelligence d'autrefois du sujet, cet endroit sinistre où le sujet lyrique d'« Un fantôme » se trouve, au début du poème[44]. Mais, à peu près dix ans plus tard, « Le Possédé » de Baudelaire n'hésite pas à invoquer la fascination d'un tel état mental, et il va jusqu'à inciter au plein déploiement du pouvoir délirant :

> […] Pourtant, si tu veux aujourd'hui,
> Comme un astre *éclipsé* qui sort de la pénombre,
> Te pavaner aux lieux que la Folie encombre,
> C'est bien ! Charmant poignard, jaillis de ton étui[45] !

La « prunelle » des yeux de cette femme nous ramène une fois encore au regard de l'Idole de « La Chambre double ». Allumée à « la flamme des lustres », elle allumera à son tour le désir universel jusqu'aux hommes les plus grossiers. Telle est sa force métamorphique, qu'elle est

[41] *OC* I, p. 900.

[42] L'origine du poème qui se trouve précisément dans une anecdote rapportée par un article de la *Revue des Deux Mondes* en 1848, « L'Athéisme allemand et le socialisme français » de Saint-René Taillandier, qui y critiquait quelques prétentions de Proudhon (*OC* I, p. 869-870).

[43] *OC* I, p. 21.

[44] Le premier quatrain des « Ténèbres » : « Dans les caveaux d'insondable tristesse / Où le Destin m'a déjà relégué ; Où jamais n'entre un rayon rose et gai ; / Où, seul avec la Nuit, maussade hôtesse, » (*OC* I, p. 38).

[45] *OC* I, p. 38. C'est nous qui soulignons.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

capable de passer librement de l'obscurité totale des ténèbres à la clarté rougeoyante couleur de sang, et l'inverse :

> Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore[46] ;

Or, afin d'évoquer cette puissance de métamorphose, il est parlé ici de « nuit » et d'« aurore » à la fois. C'est la nuit qui fait l'aurore. La nuit, en fait, en est la condition, l'étape qui précède l'aurore. Ainsi les ténèbres, toile maudite d'un peintre désespéré, se transforment-elles en cet œuf qui donne naissance à la vision lumineuse qui, à son tour, par un charme susceptible d'être qualifié de « *lunatique* »[47], rend à ce peintre le désir de peindre de nouveau.

Pour conclure, l'oxymore du soleil noir chez Baudelaire, si difficile à fixer dans sa morphologie, peut toutefois se résumer en l'image de *la lumière* dans *les ténèbres* ; et cela en investissant presque toute l'équivoque de l'image dans cette préposition *dans.* La préposition indiquerait alors non une simple situation contingente ou accidentelle, mais la condition *sine qua non* de cette lumière. Le rapport entre la lumière et les ténèbres en est devenu fort intime. Une lumière, certes, dira-t-on, implique toujours sémantiquement l'obscurité. Mais il s'agit ici, dans la symbolique de l'image solaire baudelairienne, d'une image qui s'oppose à celle de *la clarté en plein jour,* que nous avons citée plus haut, du poème consacré à la Présidente. Dans cette dernière image, le milieu du jour soulignait la pureté de cette lumière, tandis que dans l'image qui nous intéresse ici, le milieu ténébreux est quasi matriciel au sens rigoureux du terme : ces ténèbres-là engendrent cette lumière-là.

4.4.2. « Les explosions lyriques d'une mélancolie incurable »

Rappelons que les fondements d'une telle appréciation des ténèbres avaient été jetées dans « La Fin de la journée ». Cette fatigue de la Vie, qui fait accueillir au sujet lyrique la paix du noir de la nuit avec la sensation d'un rafraîchissement, c'est celle de la vie diurne criarde à la lumière blessante. Gilbert Durand parle précisément de cette fatigue qu'engendre la

[46] *Ibid.*
[47] « Les Bienfait de la Lune », *OC* I, p. 342.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

représentation assujettie au « Régime Diurne », puisqu'on ne peut pas « rester constamment l'arme au pied en état de vigilance »[48]. Il s'agit, d'une façon essentielle, de cette fatigue-là dans le poème. Épuisé, on demande le repos, et on languit du *Nocturne*. On retrouve là, avec l'euphémisation des terreurs de la mort, la valeur psychothérapeutique des images du symbolisme nocturne. Après cela seulement, une autre lumière pourra être rendue au sujet lyrique, mais seulement dans l'obscurité : c'est l'« explosion dans les ténèbres » du « Désir de peindre » ou, aussi bien, le « feu d'artifice de la déesse Liberté » du « Crépuscule du soir » en prose de 1862.

Nous en arrivons ainsi à notre troisième texte sur le crépuscule urbain. Nous l'avons plus d'une fois cité dans les précédents chapitres, mais reproduisons-le pour la première fois en son entier. (Chaque paragraphe est ci-dessous numéroté par nous, afin d'en faciliter l'analyse.)

Le Crépuscule du soir

1. Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée ; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule.

2. Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants, que l'espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille.

3. Quels sont les infortunés que le soir ne calme pas, et qui prennent, comme les hiboux, la venue de la nuit pour un signal de sabbat ? Cette sinistre ululation nous arrive du noir hospice perché sur la montagne ; et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l'immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C'est ici la paix maintenant ; c'est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer.

4. Le crépuscule excite les fous. — Je me souviens que j'ai eu deux amis que le crépuscule rendait tout malades. L'un méconnaissait alors tous les rapports d'amitié et de politesse, et maltraitait, comme un sauvage, le premier venu. Je l'ai vu jeter à la tête d'un maître d'hôtel un excellent poulet, dans lequel il croyait voir je ne sais quel insultant hiéroglyphe. Le soir, précurseur des voluptés profondes, lui gâtait les choses les plus succulentes.

5. L'autre, un ambitieux blessé, devenait, à mesure que le jour baissait, plus aigre, plus sombre, plus taquin. Indulgent et sociable encore pendant la journée, il était impitoyable le soir ; et ce

[48] Gilbert Durand, *op. cit.,* p. 219.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

n'était pas seulement sur autrui, mais aussi sur lui-même, que s'exerçait rageusement sa manie crépusculeuse.

6. Le premier est mort fou, incapable de reconnaître sa femme et son enfant ; le second porte en lui l'inquiétude d'un malaise perpétuel, et fût-il gratifié de tous les honneurs que peuvent conférer les républiques et les princes, je crois que le crépuscule allumerait encore en lui la brûlante envie de distinctions imaginaires. La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien ; et, bien qu'il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, j'en suis toujours comme intrigué et alarmé.

7. 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 !

8. Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les deux des candélabres qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelle de la vie.

9. On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit[49].

Notons tout d'abord que c'est là le texte qu'on retient normalement pour l'édition du *Spleen de Paris* (celui de l'édition posthume de 1869), qui n'est pas exactement le texte de l'épreuve qui avait été préparée en 1862 pour *La Presse.* Nous le désignerons toutefois par « la version (ou le texte/poème) de 1862 », pour le distinguer de toutes les versions antérieures, que nous désignerons, elles, généralement par « la version (ou le texte/poème) de 1855 »[50]. Bien entendu, quelques variantes existent depuis l'épreuve de 1862, dont nous prendrons certaines en considération — auxquels cas nous indiquerons en particulier qu'il s'agit de leçons de 1862.

Dans la version de 1862, on constate toujours que le texte se compose de paragraphes de longueur plus ou moins égale, mais quant à la longueur totale du texte, entre 1855 et 1862 elle

[49] *OC* I, p. 311-312.
[50] S'agissant de celui-là, nous en avons présenté le texte exact de 1855 tout au début de notre chapitre 4.1.1.

a plus que doublé. Le nombre des paragraphes passe de quatre en 1855 à neuf en 1862. Ce sont alors les paragraphes 1, 4, 5, 6 de 1862 qui correspondent au texte de la version primitive de 1855, quoique le remaniement assez global du paragraphe 1 soit le plus remarquable[51]. Cinq paragraphes tout nouveaux sont ajoutés (§ 2, 3, 7, 8, 9) à la version de 1855. Ce sont eux que nous allons analyser principalement, mais les modifications intervenues dans les parties originaires seront aussi examinées, bien entendu. Nous n'effectuerons pas notre étude en suivant la numérotation des paragraphes, mais en fonction de sa problématique propre, nous commencerons donc par les trois derniers paragraphes.

Le mouvement final du texte est unique dans tout le recueil des poèmes en prose de Baudelaire tel qu'on l'a aujourd'hui. Dans la plupart des pièces du *Spleen de Paris,* le poète recourt principalement pour la conclusion de ses poèmes aux « soubresauts de la conscience », du sujet lyrique comme du lecteur supposé, en y manifestant souvent un mouvement ultime de désillusion, de désenchantement. C'est ainsi que ses poèmes en prose fonctionnent comme une sorte de « miroir déformant » de l'idéalisme qui se maintenait encore dans ses vers[52]. La structure bipartite des textes que Baudelaire aime à employer dans ses poèmes des années 60[53] met le plus souvent une partie « rêve » en premier, suivie par une partie « réel décevant ». Cependant, ce à quoi on a affaire dans la fin de ce texte du « Crépuscule du soir » de 1862 est précisément ce qu'on peut appeler une nouvelle explosion lyrique du Baudelaire poète en prose, « un lyrisme de l'asthénie ou de l'épuisement » pour reprendre ce que dit très justement John E. Jackson[54], ou encore aux « explosions lyriques d'une mélancolie incurable », pour emprunter cette fois l'expression à l'intéressé lui-même, de Baudelaire, dans les *Paradis artificiels* (mais c'était à propos des *Suspiria* de De Quincey)[55]. L'explosion lyrique de Baudelaire s'y exprime par le truchement de cette image explosive de la *lumière naissant des ténèbres*.

Et là, ce n'est pas seulement en se référant à l'image du « feu d'artifice de la déesse Liberté », du paragraphe 7, qu'on peut identifier ce schéma « lumière *dans* les ténèbres », mais aussi bien encore à celle de ces « feux de la fantaisie » du paragraphe 9, qui « ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit ». Cette dernière image pourrait paraître redondante, si elle ne suggérait pas, c'est son apport, cette dimension d'une véritable « explosion », d'un jaillissement à la fois soudain et énergique. Ces deux images peuvent donc être distinguées l'une de l'autre

[51] Cf. le texte de 1855 (voir *supra,* p. 300).
[52] Voir Martine Bercot, art. cit.
[53] Non seulement pour ses poèmes en prose mais aussi pour certains poèmes en vers. On pense à « Rêve parisien », par exemple.
[54] Voir note 17, page 303.
[55] *OC* I, p. 516.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

en fonction de leur niveau respectif différent d'*excitation*. Et ces deux niveaux, nous semble-t-il, montrent dans l'opération thérapeutique du nocturne, contre la fatigue diurne, deux étapes différentes et deux états dans le mouvement évolutif du sujet lyrique.

Ce mouvement commence par une apostrophe aux ténèbres de la nuit, qui est comme la réapparition de celle de « La Fin de la journée ». Mais cette apostrophe, qui autrefois mettait rigoureusement fin au texte, entraîne ici tout un nouveau développement de celui-ci. L'apostrophe à la nuit ici et les phrases qui la suivent constitue en tout une louange éloquente à la divinité nocturne, que le poète nomme « Liberté ». Or, à lire cet éloge du nocturne, on se rappelle un autre texte de Baudelaire où l'on pouvait saisir, et même avec plus d'assurance, l'intention thérapeutique de l'auteur. Il nous semble qu'il y a vraisemblablement un lien. Il s'agit de nouveau des *Paradis artificiels,* ouvrage dédié, souvenons-nous en, à une Électre, et plus précisément dans celui-ci de la partie consacrée à De Quincey, « Un mangeur d'opium ». Voici la longue invocation à l'opium qui ouvrait de cette partie, à savoir les premières lignes du chapitre I, « Précaution oratoire » :

> « Ô juste, subtil et puissant opium ! Toi qui […] apportes un baume adoucissant ; éloquent opium ! toi qui […] rends à l'homme coupable les espérances de sa jeunesse et ses anciennes mains pures de sang ; qui […] donnes un oubli passager // *des torts non redressés et des insultes non vengées ;* // […] tu bâtis sur le sein des ténèbres, avec les matériaux imaginaires du cerveau, avec un art plus profond que celui de Phidias et de Praxitèle, des cités et des temples qui dépassent en splendeur Babylone et Hékatompylos ; et […] tu évoques à la lumière du soleil les visages des beautés depuis longtemps ensevelies, et les physionomies familières et bénies, nettoyées des outrages de la tombe. Toi seul, tu donnes à l'homme ces trésors, et tu possèdes les clefs du paradis, ô juste, subtil et puissant opium ! »[56]

Le passage débute par une apostrophe solennelle à l'opium, et le poète lui adresse aussitôt une longue série de louanges énumérant ses multiples vertus, toujours en le tutoyant. Ceci, dans la forme comme dans le fond, ressemble avec la partie du « Crépuscule du soir » que nous venons de voir, à ceci près que Baudelaire vouvoie dans ce dernier.

En fait, l'intégralité du passage se compose d'une citation des *Confessions*[57], et De Quincey lui-même s'y était inspiré de plusieurs textes de divers auteurs : de l'apostrophe de la Mort,

[56] *OC* I, p. 442.
[57] « Les plaisirs de l'opium » dans Thomas De Quincey, *op. cit.,* p. 107-108.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

dans *History of the World* de sir Walter Raleigh (« *O eloquent, just and mighty Dead…* ») ; de deux textes différents de Wordsworth ; et, vraisemblablement, d'un de Shakespeare[58]. Chez De Quincey, le passage se trouve dans le chapitre sur les « plaisirs de l'opium » des *Confessions* ; Baudelaire l'a déplacé pour le mettre en tête de toute la partie sur l'opium de ses *Paradis artificiels* ; puis il l'a fait réapparaître en son lieu originaire, c'est-à-dire dans ce qui est relatif aux « *Pleasures of Opium* », dans son chapitre « Voluptés de l'opium », vers la fin[59], où cette deuxième fois la citation est faite sous forme fort abrégée, puisqu'elle ne donne que les mots du début et de la fin du passage, avec des points de suspension. En revanche, Baudelaire tient à donner un extrait, et même plus long, de la partie conclusive du chapitre du texte originel, en en citant encore un autre paragraphe qui précède immédiatement le passage déjà cité[60]. Cet extrait supplémentaire ne nous en semble pas moins significatif en ce qu'il révèle un lien avec le poème en prose de Baudelaire, et plus largement avec tous ses poèmes sur la ville crépusculaire, en ce que De Quincey y parle d'abord du vacarme de la ville, et puis d'une « distance », d'une « délivrance » qui lui est : celle donné par la « vaste perspective de la mer et d'une grande cité » au moment de la venue de la nuit :

> La ville, estompée par la brume et les molles lueurs de la nuit, représentait la terre, avec ses chagrins et ses tombeaux, situés loin derrière, mais non totalement oubliés, ni hors de la portée de ma vue. L'Océan, avec sa respiration éternelle, mais couvé par un vaste calme, personnifiait mon esprit et l'influence qui le gouvernait alors. Il me semblait que, pour la première fois, je me tenais à distance et en dehors du tumulte de la vie ; que le vacarme, la fièvre et la lutte étaient suspendus ; qu'un répit était accordé aux secrètes oppressions de mon cœur ; un repos férié ; une délivrance de tout travail humain. L'espérance qui fleurit dans les chemins de la vie ne contredisait plus la paix qui habite dans les tombes ; les évolutions de mon intelligence me semblaient aussi infatigables que les cieux, et cependant toutes les inquiétudes étaient aplanies par un calme alcyonien ; c'étaient une tranquillité qui semblait le résultat, non pas de l'inertie, mais de l'antagonisme majestueux de forces égales et puissantes, activités infinies, infini repos[61] !

[58] *OC* I, p. 1384.
[59] *OC* I, p. 471.
[60] *OC* I, p. 471 ; Thomas De Quincey, *op. cit.,* p. 107.
[61] *OC* I, p. 471.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Baudelaire présente ce passage comme une « grande allégorie naturelle », issue « des longues et délicieuses méditations suggérées par [l]e spectacle »[62]. Dans les *Confessions*, ce tableau allégorique est inspiré à De Quincey lorsque celui-ci, en état d'ivresse d'opium, après s'être préalablement adonné à jouir de la multitude dans « les centres les plus fourmillants de la vie commune » — les théâtres et les marchés de la ville du samedis soir —, en revient désormais de nouveau à son goût naturel et supérieur, son goût pour la vie solitaire. C'est dire que l'allégorie vient à quelqu'un qui, par son expérience empirique, est devenu enfin capable de saisir d'emblée le sens de cet infini contraste entre la ville tapageuse et les vastes solitudes. La mer ici, déserte, est aussi vaste que la ville grouillante, et l'impression en est d'autant plus forte. Baudelaire, quant à lui, n'a pas l'océan aux portes de sa ville ; mais il a près de la mer la maison-joujou de Honfleur et peut-être de là il évoquer l'horreur de Paris de façon analogue à De Quincey. Ou bien il peut avoir une telle expérience à Paris, car dans la nuit, on ne fait pas vraiment de différence entre une mer nocturne et un ciel ténébreux. Dès lors, rien ne l'empêche, ni nous non plus avec lui, de rapprocher directement ce tableau allégorique, ainsi que tous les sentiments et pensées impliqués dans ce tableau, de ceux du « Crépuscule du soir » de 1862, ou de « La Fin de la journée ».

« Trop souvent, dit Jean-Luc Steinmetz dans l'introduction à son édition des *Paradis artificiels* (2000)*, Les Paradis artificiels* furent lus comme un livre à part, dont les relations avec le reste de l'œuvre passent inaperçues. Or ce volume se situe bien à la jonction de préoccupations qui rayonnent sur l'ensemble. »[63] En effet, il nous semble qu'il convient de situer ce livre, et plus particulièrement cette partie d'« Un mangeur d'opium », à la jonction de nos deux groupes de textes sur le crépuscule urbain, donc entre les textes de jusqu'aux années 50 et ceux d'après 1860. La vue du crépuscule s'étendant sur la grande ville, et les sentiments complexes que cela provoque, Baudelaire les avait déjà esquissés avant 1857 dans les deux « Crépuscule du soir » en vers et en prose ; mais ils avaient alors plutôt pour fonction de rouvrir les blessures reçues durant les journées, de faire de nouveau ressentir les menaces continues générés par cette ville, ou cette vie. Par conséquent, ces textes replongeaient constamment le sujet lyrique dans son état d'ennui ou d'alarme, mais à un niveau réflexif. Ce paysage de la ville crépusculaire ou l'évocation de la vie des individus s'affairant dans cette ville crépusculaire, faite d'un point de vue aussi analytique que splénétique, constituaient toujours, durant les années 50, l'allégorie d'un enfer moderne. Mais après cette adaptation de De Quincey semble

[62] *Ibid*.
[63] J.-L. Steinmetz (éd.), *Les Paradis artificiels, op. cit.*, p. 34.

se produire un tournant. Dès lors, ce thème allégorique qu'est le crépuscule urbain pour Baudelaire semble non seulement en changer, et dans son mode de représentation et dans le sens qui se dégage de son tableau, mais encore, plus fondamentalement, il semble bien que le *rapport* entre cette représentation et le sujet poétique ait été modifié. C'est ce que nous allons bientôt parler, à propos du paragraphe 8 du « Crépuscule du soir » de 1862.

Tant la sympathie que Baudelaire montre pour l'œuvre d'un auteur anglophone est ici saisissante, on peut le dire, bien que ce ne soit pas la première fois puisqu'il y eut Edgar Poe. Dans les « confessions » biographiques de De Quincey, l'intention thérapeutique, auto-curative, de l'auteur est évidente ; de même, l'intention qu'a Baudelaire en adaptant ce texte n'est pas moins définissable comme thérapeutique. Dans l'avertissement de son livre, De Quincey priait son lecteur de lui pardonner « de faire une exhibition publique de [ses] propres erreurs et infirmités », de lui pardonner « la violence faite à la pudeur morale », plaidant qu'il y aurait à le lire pour le lecteur profit et utilité par l'instruction que le livre lui apporterait[64]. Mais, avant tel ou tel « bénéfice » qu'il puisse y avoir « pour autrui » dans la *lecture* de ces souvenirs, l'*écriture* en est d'abord profitable à l'auteur lui-même. Par son travail, l'auteur souhaitait atténuer, pour ne pas dire guérir tout à fait, tout ce qu'il croyait avoir reçu de mal des vicissitudes de sa vie douloureuse, mais aussi bien le mal qu'il s'était fait à lui-même par ce recours à un faux moyen contre des maux. L'opium avait été ce faux remède. Notons que, alors que cette œuvre de De Quincey revendiquait finalement conter l'histoire de la guérison miraculeuse d'une addiction, Baudelaire pressentit à sa lecture « un faux dénouement » (titre de son chapitre V). Baudelaire considérait alors comme en « *statu quo* » l'auteur des *Confessions*, la lutte étant toujours en cours. Claude Pichois, dans sa notice aux *Paradis artificiels,* a fait remarquer la correspondance entre la date de l'écriture d'« Un mangeur d'opium » et la date du sevrage chez Baudelaire, et il y a deviné « un effet exemplaire » que l'effort de De Quincey aurait pu avoir sur Baudelaire. Il va sans dire que, pour tous les deux, on a toujours vu « de possibles retombées ».[65] De Quincey et Baudelaire auront l'un comme l'autre recouru à leur travail littéraire comme à leur dernier moyen de salut[66].

Ainsi, dans leurs textes, où l'homme a étalé sa « faiblesse » et non son « crime », les deux écrivains sont loin d'affecter un quelconque héroïsme. De toute façon, lorsqu'on considère combien sont étendues les parties « préliminaires », aussi bien dans l'œuvre originale que dans

[64] La citation et la traduction est du texte de Baudelaire (*OC* I, p. 443).

[65] *OC* I, p. 1361.

[66] Baudelaire écrit à sa mère le 29 mars 1862 : « Comme il faut des années de fatigue et de châtiment pour apprendre les vérités les plus simples, par exemple que le travail, cette chose si désagréable, est l'unique manière de ne pas souffrir, ou de moins souffrir de la vie ! » (*CPl* II, p. 237.)

l'adaptation de Baudelaire, et donc combien elles furent rédigées dans le but de justifier la raison de l'usage de la drogue chez l'auteur de ces *Confessions*[67], c'est l'addiction elle-même qui peut être pensée comme faisant partie des malheurs procurés par le cruel destin. Alors, malgré la fausseté bien comprise par eux de ce moyen, ils tiennent sur l'opium le discours élogieux qui ne devrait être consacré qu'à un authentique remède. C'est qu'ils s'y adressaient à l'opium, pour ne pas le faire à « la Mort »[68].

C'est ainsi qu'on voit plus tard, d'abord dans « La Fin de la journée » en 1861, puis dans « Le Crépuscule du soir » en prose en 1862, le Baudelaire poète reprendre ce discours adressé à l'ultime remède aux souffrances du destin, mais pour l'adresser cette fois-ci aux « ténèbres » de la nuit. Edward K. Kaplan, dans *Baudelaire et* Le Spleen de Paris : *l'esthétique, l'éthique et le religieux*, commente ainsi le paragraphe 7 :

> La prose rythmique bondit hors du récit qu'elle complète. Dans le même temps, un processus d'abstraction poétique fait du coucher du soleil le symbole des grands moments de transition. Ce type de méditation lyrique, quand elle parvient à trouver sa juste expression verbale, permet de transcender la souffrance[69].

L'idée d'une « transcendance » de la souffrance étant donnée dans cette exégèse, attardons-nous-y un peu. Cette idée nous semble en effet bien exprimée dans le texte même du poème, dans le paragraphe concerné, à travers les images de la « fête » et du « feu d'artifice ». Ces images représentent un évènement, quelque chose tranchant sur la routine, une évasion joyeuse de la vie quotidienne ; elles sont donc la célébration de la « déesse Liberté ». Pratiquement, ce feu d'artifice ne serait autre que le réveil de notre esprit, causé par la sensation d'être délié des entraves de la vie ; c'est l'éclat de lumière que le sentiment de cette délivrance apporte au sujet lyrique.

Or, si Baudelaire, après avoir décrit dans « La Fin de la journée » l'entrée du sujet lyrique dans un tel état de liberté, chante cette fois les pleines louanges de cet état bienheureux, cette délivrance, il ne se représente toutefois pas ce rachat du *je* comme définitif. En fait, ce n'est là qu'une pause ponctuelle, du fait même de cette transcendance hors de la vie, hors du réel,

[67] Il s'agit d'abord des longues « Confessions préliminaires » de De Quincey, que Baudelaire a encore fait précéder d'un chapitre intitulé « Précautions oratoires ».

[68] Modifiant la citation de Walter Raleigh.

[69] Edward K. Kaplan, *Baudelaire et* Le Spleen de Paris : *l'esthétique, l'éthique et le religieux*, traduction d'Élise Trogrlic, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 123.

puisqu'il ne s'agit pas d'une mort réelle. Dès lors le poète veut aller chercher plus loin dans le nocturne, s'enfoncer dans la nuit. Il lui faudrait pouvoir passer d'une simple délivrance momentanée à l'accès à un véritable remède, qui lui procurerait une guérison rigoureuse, pour ainsi dire. C'est ce qu'on voit dans le dernier paragraphe (§ 9). Il se clôt sur la contemplation songeuse du poète, posé sur ce « deuil profond de la Nuit ».

Cette interprétation qui fait clairement la distinction des états psychologiques, nous la devons encore à Edward Kaplan :

> Mais le dernier paragraphe […] nous éloigne de la méditation apaisante pour suggérer la manière dont nous pourrions, dans la vie comme dans la lecture, faire en tout confiance une place à l'angoisse. Ce supplément réflexif définit l'opération thérapeutique que produit la poésie lyrique : [citation du paragraphe][70].

Aussi le critique retrouve-t-il, dans cette partie conclusive du poème en prose, exactement ce que dit Freud dans « Deuil et mélancolie » (1917), sans doute parce que Freud décrit un vécu psychologique empirique réel, qu'il fait théoriser à sa façon. Edward Kaplan écrit :

> […] le deuil sain, celui qui accepte la perte, « le délicieux passé », peut aider à traverser les phases ambivalentes et inconscientes de la dépression, « le noir présent »[71].

Ainsi, pour Edward Kaplan, cette acceptation du deuil, et notamment de toute l'angoisse qui le précède, équivaut à l'accès à une perspective d'engagement en faveur de la réalité extérieure, cet engagement qui vaudrait bien pour tout l'ensemble de la quête baudelairienne des poèmes en prose[72]. Il en conclut que ce deuil « appor[te] une conscience de soi remarquable au processus lyrique » chez le Baudelaire poète en prose, et que désormais celui-ci affirme que « [l]a rêverie peut soulager l'angoisse, mais seul un espoir lucide peut "guérir" la vie »[73]. Cela

[70] *Ibid.,* p. 124.

[71] *Ibid.,* p. 124 et sq.

[72] Selon Edward Kaplan, c'est ainsi que la quête commencée en 1855 de poèmes en prose parvient en 1862, dans la publication dans *La Presse,* à une étape synthétique du problème de la dialectique entre l'esthétique et l'éthique, celle de sa transformation en « fables de la vie moderne ».

[73] *Ibid.,* p. 125.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

semble fournir une excellente explication à ce calme, à la fin du poème, qui se termine en méditation après la jubilation extatique du feu d'artifice.

Cependant, tandis que Kaplan compare — pour l'en distinguer — cette « conscience » du sujet lyrique à « une certaine naïveté aliénante » chez les deux amis dont il est question dans le récit des paragraphes 4, 5, 6 — au lieu d'être emporté par la rage comme les deux personnages, le poète « interprète » cette rage — [74], nous voudrions quant à nous souligner la dimension inconsciente présente dans cette dernière phase du poème. Selon l'interprétation que nous donnions dans le chapitre I, la rage des deux amis se définissait plutôt comme le mal d'une conscience trop aiguë. Certes, Baudelaire parle de leur « folie » mais, pour parler plus rigoureusement, leur « manie *crépusculeuse* » dénonce simplement un déséquilibre psychologique. Il est dit, dans le texte, que seul l'état d'un des deux personnages finit par se dégrader en une véritable aliénation mentale. En revanche, le *je* parle à la fin du poème, nettement, pour lui-même, des « feux de la *fantaisie* ».

Il voit « les étoiles vacillantes » « sous le deuil profond de la Nuit », c'est donc à la lumière de la fantaisie. C'est là la lumière allumée par les ténèbres elles-mêmes. Non plus un feu de la sensation provoquée par l'arrivée du moment nocturne, comme c'était le cas dans « La Fin de la journée » ; ce sont des lumières qui avaient déjà, et toujours, été là pour lui, mais ces lumières ne pouvaient être retrouvées que par un regard suffisamment long, à la fois intime et contemplatif. C'est là certainement la partie la plus importante de sa conscience lucide, ancrée dans le réel, tandis que l'autre part revient à la faculté de l'imagination en fonction plus libre que d'ordinaire. Les ténèbres, pour qui les prend pour un fait irrévocable et ainsi les accepte, deviennent le lieu de l'épanouissement de sa « fantaisie ». Et y regardant de nouveau, le sujet voit non pas un foyer ardent du soleil, mais des étoiles qui, par leurs reflets d'or et d'argent, n'ont pas moins de douceur. L'étymologie regroupe le mot *fantaisie* et le mot *fantôme* dans une même famille à l'origine de laquelle on trouve le mot du grec ionien *phantagma*[75]. Comme le fantôme de l'être aimé, cette fantaisie lyrique ou ce lyrisme fantastique rend au sujet un bonheur

[74] *Ibid.*

[75] Selon *Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française,* nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, 2002. Voir les articles : « fantaisie » ; « fantôme ».

intime, et ainsi le « grise »[76], en le laissant toutefois capable de tenir compte des conditions de réelles qui se présentent à lui.

Antidote de l'angoisse, cette *fantaisie* thérapeutique s'oppose donc à la *manie* pathologique, tout comme ses « feux » s'opposent aux simples « ténèbres » (« La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien »). Naturellement, elle se distingue aussi du fantasme de type *lunatique* qu'on a vu dans « Le Désir de peindre » ou « Le Possédé ».

Il va sans dire qu'un tel acquiescement du sujet lyrique à sa situation réelle de perte ne se fait pas gratuitement. Et c'est dans cette optique qu'on peut apprécier pleinement le paragraphe 8, qui constitue une dernière étape réflexive entre les paragraphes 7 et 9. Écoutons encore ce que nous dit là-dessus Edward Kaplan :

> Le poème en prose pourrait s'achever ici, s'il avait pour seul objectif d'interpréter les rêveries urbaines. Il atteint une conclusion thématique : le crépuscule en tant que métaphore à la fois naturelle et conventionnelle des tribulations des hommes, qui apporte la folie aux uns […] et la sérénité aux autres, comme le narrateur […][77].

En effet, c'est seulement au paragraphe 8 qu'on a affaire au symbolisme du « crépuscule urbain » proprement dit. Ainsi, Edward Kaplan définit le paragraphe 9 comme l'ajout d'une métaphore à la métaphore que donnait déjà le paragraphe précédent[78].

Mais, opérant une légère modification de perspective, il nous semble que ce symbolisme (au sens large du terme) sur « tous les sentiments compliqués » « aux heures solennelles » fonctionne comme le moment d'une véritable transition non seulement au sein du mouvement conclusif du poème, mais aussi au sein du thème lui-même. Ces « lueurs roses » de l'agonie, ces « dernières gloires » du couchant, ces « candélabres » qui y font des marques rouges, et enfin, ces « lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient », ce sont bien là tous les composants d'un tableau, pour ainsi dire, « naturellement allégorique ».

Après avoir examiné dans la première partie de cette étude le paysage urbain du « Crépuscule du soir » en vers, nous avions conclu que la représentation de la ville y était, malgré toutes les images sensibles et concrètes de ses éléments, saisie d'abord par un regard abstrait et distancié

[76] À rapprocher de ce vers du deuxième sonnet d'« Un fantôme » : « Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ! » (*OC* I, p. 39.)

[77] Edward Kaplan, *op. cit.,* p. 124.

[78] *Ibid.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

de moraliste. Aux yeux de ce dernier, le spectacle de la ville ne semblait nullement ouvrir une « profondeur de la vie », et pour cause, puisque le sujet y refusait d'abolir cette distance entre lui-même et son objet. On pourrait dire que l'allégorie de cette ville crépusculaire était celle *composée* à dessein par le poète-moraliste. Mais à présent, en 1862, dans « Le Crépuscule du soir » en prose, bien en passant par « La Fin de la journée », elle semble céder à un autre type d'allégorie du paysage urbain crépusculaire : allégorie que le poète qualifierait de « plus *grande* », et surtout de « plus *naturelle* », parce que *donnée* en quelque sorte immédiatement au poète, comme un « rêve hiéroglyphique », ce « tableau symbolique et moral, engendré dans l'esprit même de l'homme qui sommeille »[79]. Devant ce spectacle, il ne lui reste alors plus qu'à le déchiffrer, et ce déchiffrement n'est pas difficile parce qu'il peut désormais être guidé plus ou moins par « l'intelligence de l'allégorie ». Bref, il nous semble bien qu'on est ici près de ce genre « si *spirituel* », qui, selon Baudelaire lui-même, sera « l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »[80]. Au terme de cette méditation allégorique du crépuscule urbain, le poète ou le sujet lyrique aura bel et bien célébré ses moments solennels, il se sera rendu semblable en ce sens à celui qui, en termes religieux, aurait reçu les derniers sacrements.

Du point de vue général de la thématique du « crépuscule », nous avions toujours jusqu'ici considéré nos poèmes baudelairiens, ceux en vers comme ceux en prose (« Le Crépuscule du soir » [*FM*], « Le Crépuscule du soir » en prose de 1855 et « La Fin de la journée »), comme des poèmes du *soleil perdu*. Mais il semble bien qu'en un autre sens le soleil ici réapparaisse. Ou bien faudra-t-il parler d'un « demi-retour du soleil » ? Car, en dépit de la description de cette symphonie lumineuse du couchant, le soleil finit ici par manquer d'être présent en tant qu'astre considéré pour lui-même, comme entité digne marqué à part. Le soleil dans ce poème, le poète l'appelle, à vrai dire, plutôt *jour*.

Ce terme de *jour* ne désigne pas que cet espace de temps que le dictionnaire français définit par la présence de la clarté solaire ; en outre, si on la compare à ce qu'on peut lire dans la version de 1855, la substantialité de ce « jour » du poème sort même renforcée de la version de 1862 (« Le jour tombe » ; « l'agonie du jour »). Il n'en reste pas moins que, ce terme, à la différence de celui de *soleil*, s'entend toujours plus ou moins du travers de la conception binaire qui régit le rythme du temps « le jour : la nuit »[81]. Et c'est ce que veut le poète, qui vise la Nuit. Ainsi, il nous semble que le rappel de cette conception du terme est bien délibérément

[79] « Le Poème du hachisch », *OC* I, p. 408-409.

[80] « Le Poème du hachisch », *OC* I, p. 430.

[81] Ce serait alors en dépit de la dissymétrie impliquée dans cette paire de termes, que Gérard Genette soulignait dans « Le jour, la nuit » dans son *Figures II*, Seuil, coll. Tel Quel, 1969, p. 101-122.

programmé dans le texte par le poète, et cela dès 1862, car avec lui l'emploi du mot *nuit* est dans cette version lui aussi rendu non simplement plus récurrent, mais surtout *autrement significatif*, chargé d'un sens plus puissant (nous en reparlerons à la fin du chapitre suivant). Aussi, le *jour* dans ce poème vacille entre la lumière et la journée. Dès lors, finalement, le « cré1puscule », le spectacle de ce « crépuscule urbain », tout en continuant bien d'évoquer ses jeux de la lumière et de l'obscurité réglés par la couleur, peut aussi devenir l'allégorie visuelle des « *heures* solennelles de la vie ».

Dans son premier poème sur le crépuscule urbain, Baudelaire apparaissait comme le détenu de la prison de sa propre conscience splénétique ; et là il faisait face au chaos de sa vie, amas de ses innombrables problèmes, de ses échecs, tant existentiels qu'affectifs, moraux et esthétiques : solitude, manque d'intimité, angoisse de la perte et de la mort, affaiblissement de sa créativité lyrique, etc., lesquels, à leur tour, reflétaient bien fidèlement les conditions de la vie moderne. Dans ce nouveau texte de 1862 du « Crépuscule du soir » en prose, Baudelaire, par une attitude de profonde et féconde résignation au deuil, semble parvenu à la découverte d'une issue. On en aurait comme preuve ce tableau, où se réconcilient la représentation de la réalité urbaine et l'envol de ses rêveries qui pivotent autour du déclin de l'image solaire.

4.4.3. Une rédemption par la Nuit

« La joie de la famille »

Cependant, cette « fête intérieure » du « Crépuscule du soir » en prose (§ 7) correspond, en s'y opposant rigoureusement, sur le plan d'un individu qui a choisi la voie de la vie solitaire, à ce qui est le « bouillonnement » (ou « bourdonnement/rugissement », selon les variantes[82]) de la multitude du « Crépuscule du soir » en vers (v. 30), sur le plan de la vie collective de la ville. En effet, une année plus tôt que ce texte du poème en prose — donc en 1861, dans un autre poème, en vers, « Recueillement », Baudelaire avait désigné ce bouillonnement des rues de la ville par une expression qui indiquait plus nettement ce rapport d'équivalence antinomique,

[82] *OC* I, p. 1027.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

pour ainsi dire, entre les deux : la « fête servile » (v. 7)[83]. Dans le texte du « Crépuscule du soir » en prose, dans toutes ses versions, cette perspective globale sur l'aspect hédoniste collectif de la vie dans la grande ville est quasi absente. En revanche, la consolation lyrique ultime trouvée par le sujet individuel poétique à la fin du poème, cette sérénité féconde en métaphores profondes du paragraphe 9, a bien son homologue collectif, mais présent dans le même texte : c'est cette « paix » du paragraphe 3, « la joie de la famille ».

En fait, si l'on considère le paragraphe 7 comme une transposition du premier paragraphe du texte de 1855 sous une forme plus développée, seuls les 2, 3, 8 et 9, de 1862, sont totalement nouveaux quant à leur substance. Et ces nouvelles parties ne jouent pas séparément, mais liées les unes aux l'autres, elles retracent un certain mouvement psychologique chez le sujet *je*. C'est-à-dire que sous l'angle de la structure du texte, un rapport évolutif entre tension et détente concernant l'anxiété crépusculaire est saisissable entre les paragraphes 2 et 3, aussi bien qu'entre les 8 et 9. En même temps, on peut aussi compter le début du poème, le paragraphe 1, parmi les apports d'un nouvel élément au texte de 1862. Le paragraphe 1, qui était jadis l'introduction au récit anecdotique des deux amis du *je,* devient dans la version de 1862 une introduction aux observations globales faite par le *je* sur les malheureux habitants de la ville, données dans deux nouveaux paragraphes, les 2 et 3. Donc, vu de plus près, dans la modification de ce début, il ne s'agit pas d'une simple retouche ; mais, vu l'apparente banalité de l'élément nouveau apporté, sa nouveauté peut éventuellement nous échapper ou être sous-estimée. Pourtant, aussi banale qu'elle puisse sembler, avec sa mise en scène des « couleurs tendres indécises du crépuscule », qui apportent le soulagement à ces « pauvres esprits », le repos de leur fatigue du « labeur de la journée », cette nouvelle entrée du poème complète par avance le symbolisme du crépuscule qui se déploiera au paragraphe 8.

Mais, à juger quant au fond, ce sont les paragraphes 1, 2 et 3 qui constituent la partie de poème qui mérite le plus manifestement le nom de « pendant » du « Crépuscule du soir » en vers : les deux poèmes commencent par l'évocation du soulagement apporté au labeur de la journée, puis passent à celle de l'inquiétude des foules, et enfin, se terminent par celle de « la douceur du foyer ». Or s'agissant d'un éventuel « pendant » au poème des *Fleurs du Mal,* normalement le rôle de son pendant en prose consisterait à tirer un « miroir déformant » de l'idéalisme romantique, qui persistait encore dans les poèmes en vers, et d'ailleurs nous avions conclu précédemment que, concernant cette paire des « Crépuscule(s) du soir », le poème en vers était déjà un poème bien désenchanté. On peut dire en l'occurrence que « Le Crépuscule

[83] *OC* I, p. 141.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

du soir » en prose de 1855 fut bien d'abord, en effet, la prolongation de celui en vers qui creusait la question de la solitude dans son aspect pathologique (observation que nous avons faite dans le chapitre 4.1.), avant d'aboutir, finalement, à la suggestion d'un nouvel espoir et d'un nouveau lyrisme dans sa version de 1862. Dès lors, on pourrait dire que ce poème en prose, par l'ensemble de son texte, donne au lecteur de Baudelaire un échantillon assez exceptionnel de l'esprit critique qui anime tous les poèmes en prose. D'autre part, déjà la partie du poème dont on s'occupe ici plus particulièrement, à savoir le premier tiers du texte, n'est pas la simple répétition de ce qui avait été dit dans le poème en vers. Quels effets de la « déformation » opérée par ce miroir peut-on y constater ?

Dans le chapitre I de cette étude, considérant « Le Crépuscule du soir » en vers et « La Soupe et les nuages » comme deux poèmes du désenchantement du rêve de l'*intime* domestique, nous remarquions une transition, celle d'un ton amer dans le premier poème à un ton sarcastique, quoique humoristique, et par là détaché, dans le deuxième. Alors, lequel de ces deux tons, se demandera-t-on, est le plus proche de cette partie du « Crépuscule du soir » en prose de 1862 ? Évidemment pas le ton désespéré du « Crépuscule du soir » en vers ; mais pas non plus tout à fait le ton de « La Soupe et les nuages ». Au dernier vers du « Crépuscule du soir », on sent une certaine empathie du *je* lyrique qui remarque cette expérience de l'intime *absent* chez autres (les malades de l'hôpital). Pour ce qui est de « La Soupe et les nuages », on peut saisir la distanciation humoristique, alors qu'il s'agit bien du sujet narratif *je* lui-même, de ses propres expériences ou sentiments. Le ton du « Crépuscule du soir » en prose est, quant à lui à la fois calme, réflexif et distancié, pour évoquer cette expérience d'autrui. Ceci étant, le mode narratif général du texte s'approcherait plutôt de « La Soupe et les nuages », car de toute façon, le *je* y manifeste une attitude détachée par rapport à ses représentations.

Cela dit, cette distance maintenue par le poète ou le sujet lyrique du « Crépuscule du soir » en prose, vis-à-vis de cette question de l'*intime,* semble pouvoir être mieux mesurée lorsqu'on examine plus attentivement le degré de réflexivité de ce texte, surtout dans ce qui est raconté aux paragraphes 2 et 3. Aux dernières lignes du paragraphe 3, le *je* dit « bercer », à la vue des fenêtres allumées des maisons, son choc causé par le bruit infernal qu'il entend venu du haut de la montagne. Mais cette vallée des maisons supposées abriter les détenteurs de la « paix » solide dans le « repos de la famille », et le soi-disant « apaisement » que cette scène apporte au poète, nous laissent quelques doutes à cause même de cette assurance du narrateur. Alors en se rappelant ces derniers mots du « Crépuscule du soir » en vers, on peut se demander si cette

illusion de l'intime, qui était directement dénoncée dans le poème en vers, n'est plus ici que simplement exposée au lecteur, afin que celui-ci puisse en saisir lui-même la fausseté.

L'illusion a sa valeur pratique dans le fait qu'elle nous divertit ; mais elle peut tout aussi bien, au contraire, nous faire souffrir davantage, quand on se trouve privé d'elle, ou quand elle n'arrive plus à nous convaincre. Le sujet *je* se demande quels sont ces « infortunés » qu'il entend là-haut de l'hospice de la montagne. Ce sont bien des « fous », mot que le *je* va prononcer aussitôt après, à propos de ses deux amis. Mais on peut dire aussi bien que ce sont tous ceux-là qui ne peuvent endormir leurs inquiétudes au moyen de l'illusion qui baigne cette ville en contrebas, ceux qui souffrent de leur propre lucidité, ou ceux qui, sans doute la majorité, en ont été simplement dépouillés. Ils sont maintenant chassés, d'une manière ou d'une autre, au sommet de la montagne, enfer aérien et non pas souterrain.

Sur ce point, deux leçons de l'épreuve de 1862 pour *La Presse* nous renseignent sur ce « noir hospice perché sur la montagne »[84]. C'était alors « hospice *des Antiquailles* », où « le vent souffle *de Fourvières*[85] », au lieu de ce qu'on lit aujourd'hui : « le vent souffle *de là-haut* »[86]. Les deux toponymes nous indiquent immédiatement l'établissement de quarantaine qui occupait depuis 1803 le site d'un ancien couvent sur la colline de Fourvière à Lyon, hôpital alors spécialisé dans les soins pour vénériens et aliénés[87]. Il s'agit de souvenirs d'enfance du poète, passée dans cette ville[88]. « Asile dés insensés », tout court, l'appelait-on, mais un tel établissement était en fait destiné aux individus globalement mis en marge de la société — les pauvres, les criminels, les prostituées et les vrais aliénés s'y confondaient.

Ces toponymes trop particuliers, furent donc remplacés, finalement, par « la montagne » et « là-haut ». C'est là « l'enfer », que Baudelaire écrit, dans l'épreuve de 1862, « l'Enfer »[89]. Comme on s'en souvient, le paysage « infernal » dans « Le Crépuscule du soir » en vers était

[84] *OC* I, p. 1328 (note *d*.).

[85] Cette orthographe avec un *s* était assez courante à l'époque, comme on peut le voir dans un livre publié en 1833, intitulé *Lyon vu de Fourvières, esquisses physiques, morales et historiques* (Lyon, L. Boitel).

[86] Ces deux leçons furent remplacées par la forme actuelle dès la publication de 1864 dans le *Figaro*, qui fut donc la première publication réelle de cette version du texte. (*OC* I, p. 1328.)

[87] Aujourd'hui monument historique enregistré dans la base « Mérimée » du gouvernement français (consultée sur « http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA69000023 »).

[88] Peut-être dès le poème en vers, « l'hôpital » imprégnait-il son souvenir de Lyon ? Claude Pichois ne le pensait plutôt pas, en commentant ainsi ces variantes dans son édition de la Pléiade : « […] c'est en évoquant ses souvenirs de collégiens que Baudelaire avait remanié pour "La Presse" ce poème en prose, d'une inspiration plus parisienne dans sa version en vers. » (*OC* I, p. 1328.) Selon Bernard Plessy, dans *Baudelaire et Lyon,* l'impression de cet hospice aurait bien pu marquer l'enfant Baudelaire et hanter durablement son esprit, alors qu'il est douteux que dans l'immeuble de la rue d'Auvergne où habitaient les Aupick on entendît la « sinistre ululation » de l'hospice, « même par vent d'ouest » (Bernard Plessy, *Baudelaire et Lyon. Histoire d'une obsession,* Éditions de Fallois, 2004, p. 25-27).

[89] Voir ci-dessus, note 84.

surtout celui des rues animées par la foule d'une grande ville, tandis que dans ce poème en prose, Baudelaire a situé l'enfer *là-haut,* loin du centre de la ville située dans la vallée. Et ces deux enfers sont différents : il y a en fait entre eux le même écart qu'entre les deux perspectives du *je* dans les deux poèmes. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le schéma, atypique, du plan de la ville dans le poème en prose : tout d'abord là-haut, sur la montagne, l'hospice-Enfer ; puis au niveau intermédiaire, sur son balcon, le *moi* lyrique ; enfin, tout en bas, dans « l'immense la vallée », ces maisons où régnerait « la paix […], la joie de la famille ». Bref, l'enfer est au-dessus et le paradis au-dessous. Qu'est-ce que pareil schéma, inverse du normal, peut bien suggérer aux lecteurs que nous sommes ?

Bien généralement, on pourrait dire que ce serait le monde des poèmes en prose, monde moderne des correspondances inversées. Outre cela, et plus spécifiquement à nos yeux, chacun des niveaux de cette ville représente aussi un niveau de la conscience ou de la sensibilité du poète. Au sein des pensées du *je* narratif, au fur et à mesure que ce *je* trouve pour sa pensée des objets d'une plus haute dignité, le niveau de sa conscience s'élève aussi. Ses pensées, tout au bas dans la ville, savent se bercer ; au niveau intermédiaire, plutôt détachées (le *je* regarde de loin, en fumant), de leur objet, elles contemplent ; enfin, se tournant vers le haut de la montagne, elles ont ces « soubresauts de la conscience » jusqu'au point d'être terrifiées. Enfin, puisque le *je* tourne ses pensées vers les deux « fous » que sont devenus ses amis, il faudrait peut-être deviner qu'il n'a pas complètement bercé, à la vue d'en bas, sa conscience et sa sensibilité, éveillées par les cris discordants venus d'en haut. Le *je,* à partir du récit des anecdotes sur ces amis fous, entre vraiment en lucidité. Ainsi, sur le mode narratif, la distance entre le narrateur et le narré (et aussi celle entre le *je* du texte et le poète), se réduit-elle de plus en plus, jusqu'à la fin du texte. C'est donc en allant dans ce sens qu'il parvient finalement à ces « feux de la fantaisie ». Et de cette manière, Baudelaire fait opposer, à ce faux idéal — ou idéal absent, car irréalisable — qu'est une communion familiale, un autre idéal qui lui paraît plus réel, plus positif et plus accessible : le spectacle que se donne à elle-même l'imagination créatrice dans sa solitude (le paragraphe 3 est relégué, annulé contredit par le paragraphe 9).

Quant aux paragraphes suivants, les 4, 5 et 6, au travers du récit de ces « bourreaux de soi-même », raconté « à la manière de Poe », le *je*, en prétendant analyser les maladies de ces infortunés amis tente en fait de comprendre sa propre âme, tout en exprimant aussi un certain « mépris » envers ces gens incapables de goûter le crépuscule. Faudra-t-il donc mettre ce « mépris » sur un pied d'égalité avec le « mépris » qu'on peut deviner dans la partie précédente, envers les « infortunés » de l'hospice ? Quoi qu'il en soit, pour ces malheureux expulsés de la

société, le lecteur du texte, indépendamment des sentiments du *je*, éprouvera bien plutôt une certaine empathie, ou pitié. Dans tous les cas, il nous semble clair que, dès le début, Baudelaire ne considère guère la foule de la grande ville comme une masse d'individus innocents ; clair que les vices et les faiblesses des malheureux ne lui sont point plus méprisables que les illusions des plus heureux, ceux qui ont réussi à mener une vie « saine » dans cette vallée d'illusion. Leur « non-insanité » est toute relative, assurée seulement par une conformité relative à des formes de vie normées, légitimées, consolidées par la société bourgeoise[90].

Le recours à « la Douleur »

C'est en effet que, pour Baudelaire, « la multitude » est globalement « vile », comme on le lit dans « Recueillement » :

> Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
> Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici :
> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
> Aux uns portant la paix, aux autres le souci.
>
> Pendant que des mortels la multitude vile,
> Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
> Va cueillir des remords dans la fête servile,
> Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
>
> Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
> Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;
> Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

[90] Hans Robert Jauss dans « La douceur du foyer : la poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature » (art. cit.) a analysé dans un corpus de texte de poèmes lyriques français la fonction de la représentation du lyrisme qui sert à la transmission, la formation ou encore la légitimation des normes sociales ; il a alors pris cette image de la « douceur du foyer » pour un « modèle communicationnel propre à la société bourgeoise du Second Empire » qui « compense des lacunes de ce genre en raison de l'idéalité dont il est chargé », et ainsi soutenir « la simple fiction d'une vie commune harmonieuse » (H. R. Jauss, *op. cit.,* p. 325).

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

Le sonnet est paru dans la *Revue européenne* en novembre 1861[91], donc peu après la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. Il en existe un manuscrit du poète, envoyé au directeur de la revue. On en suppose normalement la publication dès sa composition, et on suppose du même coup que c'est là la raison pour laquelle la pièce n'a pas été insérée dans *Les Fleurs du Mal* de 1861. Cela fait, finalement, que « La Fin de la journée », « Recueillement » et la nouvelle version du « Crépuscule du soir » en prose sont trois textes créés les uns après les autres dans une même période, presque d'un jour à l'autre sans doute. Pour résumer, nous avons tout d'abord un poème fait à la veille des *Fleurs du Mal* de 1861 (le seul texte inédit du livre dont, par conséquent, la date de composition peut être supposée comme la plus tardive dans l'édition) ; puis un autre, fait au lendemain de la publication de la deuxième édition des *Fleurs du Mal* ; enfin, un texte remanié en 1862, pour la publication historique des poèmes en prose dans *La Presse*[92]. En fin de compte, il nous semble qu'entre 1861 à 1862, tout se passe comme si Baudelaire avait voulu sans cesse « contredire » définitivement le tableau qu'il avait déjà fait lui-même dans « Le Crépuscule du soir » en vers, ce tableau de son naufrage dans le spleen, — un paysage urbain peint dix ans plus tôt — : Baudelaire revient, à plusieurs reprises, sur ses nocturnes crépusculaires de la grande ville, afin d'y rendre cet espace spatio-temporel en celui du vrai repos, de la consolation et de l'espoir. Il le fait à chaque fois sous une forme littéraire différente, qui met en valeur des aspects différents de la matière traitée : en premier lieu, il a chanté en un sonnet irrégulier d'octosyllabes les « rafraîchissantes ténèbres » ; en dernier, en prose, la lumière de la fantaisie ; et au milieu, il y a ce sonnet d'alexandrins.

Ce poème, des vers qui jamais ne firent partie des *Fleurs du Mal* du vivant du poète, et pourtant de tous ceux de Baudelaire l'un des plus célèbres poèmes, a eu un succès considérable auprès du grand public et des critiques. On le loue pour sa « musique », et Paul Valéry dans « Situation de Baudelaire » est sans doute le plus connu de ceux qui en ont célébré le charme,

[91] C'est le 1er novembre 1861 qu'on voit la troisième et dernière publication du « Crépuscule du soir » en prose anciennes versions avant la version de 1862, dans la *Revue fantaisiste.*

[92] Baudelaire préparait cette publication depuis la fin de l'année 1861, il y prévoyait même la possibilité de « placer les choses alternativement dans *L'Artiste* et *La Presse* », idée qui lui souriait beaucoup (à lire dans la lettre à Arsène Houssaye en décembre 1861, *CPl* II, p. 196-197.)

le « miracle », ou encore la « magie »[93]. À ceci s'ajoute son « climat allégorique », si particulier au poème, qui lui confère une beauté lyrique à la fois solennelle, familière, mais aussi et surtout consolatrice. Et il nous faut constater, comme gisant au fond de ce succès lyrique du dernier Baudelaire poète en vers, encore ce mode du « deuil sain », dont l'accent est toutefois ici placé autrement qu'il ne l'est dans « Le Crépuscule du soir » en prose : aucune « fantaisie », mais un symbolisme du paysage urbain crépusculaire proche de celui du paragraphe 8 du « Crépuscule du soir » en prose y pousse ses feux au-delà de la représentation de « sentiments compliqués ». Le poète plonge tout son moi lyrique dans la représentation, il participe presque directement à l'antagonisme des sentiments impliqués dans le spectacle. C'est ce qui fait le dynamisme du poème, embrassant aussi directement la face douloureuse de la perte impliquée dans le spectacle du crépuscule. L'héroïne du poème, c'est donc, d'abord, « ma Douleur ».

Dans ses *Confessions*, De Quincey écrit avoir souvent profité de ce moment du crépuscule dans la ville, surtout « le samedi soir », pour y prendre son « bain de multitude »[94], expression dont Baudelaire s'est bien emparé depuis, comme on le constate dans le poème en prose « Les Foules ». Or, notons le bien, pour De Quincey, ce bain a trait précisément à la contemplation des *plaisirs* des gens, voire se limite à celle-ci. Voici en effet la précision que donne De Quincey sur ce point, et que Baudelaire a pris volontiers la peine de traduire :

> J'avais récemment vu les douleurs de la pauvreté ; je les avais trop bien vues pour aimer à en raviver le souvenir ; mais les plaisirs du pauvre, les consolations de son esprit, les délassements de sa fatigue corporelle, ne peuvent jamais devenir une contemplation douloureuse. Or, le samedi soir marque le retour du repos périodique pour les pauvres ; […][95].

On voit donc ici précisément la sympathie préférentielle de l'auteur anglais pour la joie des pauvres, pour les bonheurs de cette « vie des humbles », de cette « foule de déshérités ». Or, lorsque Baudelaire pense aux infortunés, dans les deux « Crépuscule(s) du soir », il pense, lui, rigoureusement aux malheurs des gens, voire aux pires malheurs possibles (par exemple, mourir délaissés) pour ces déshérités. Pour lui, la recherche de plaisirs hors de chez soi mène presque nécessairement un homme à de mauvaises actions, serviles ou criminelles, sauf pour certains cas exceptionnels, comme l'artiste, qu'il nomme *homme du monde.* Ainsi, la seule joie qui soit

[93] Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 610.
[94] *OC* I, p. 468.
[95] *Ibid.*

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

certainement innocente, selon sa description du paysage crépusculaire de la ville, la seule qui soit concevable pour le commun des hommes, est le repos pour chacun dans son lit.

Tous ces malheureux de la ville baudelairienne auraient donc besoin au fond, qu'ils le sachent ou non, d'une Électre baudelairienne. Cette figure mythique est devenue pour Baudelaire le symbole de l'intimité féminine et domestique par excellence — par l'intermédiaire de De Quincey, certes, mais d'une part cette influence a été son choix, et d'autre part il se différencie de cette influence en ce qu'il finit par situer son Électre clairement au-delà de la réalité de cette vie. Elle représente donc à la fois l'espoir d'un essentiel et pur foyer, soustrait aux contingences du temps, puis, en conséquence logique, la résignation à son absence dans cette vie sauf en mode de pressentiment. Dès lors, sa présence sur le plan de la réalité peut seulement être donnée dans l'avant-goût des sensations « rafraîchissantes » par les ténèbres ou par le souvenir grisant qui relève le moral. Cependant, ajoutons que, lorsque la conscience de son manque atteint un niveau de perspicacité, elle prend cette forme sous laquelle le poète fait face immédiatement à la réalité, la Douleur. Aussi, Baudelaire présente-t-il cette allégorie personnifiée comme sa seule légitime et digne compagne dans « Recueillement ».

La clairvoyance de son renoncement a fait dresser au poète cette figure de femme-enfant à calmer, bien loin de toute femme fatale qui « donne le désir de mourir lentement sous son regard » en exerçant une puissance magique, aussi lunatique que foudroyante. Cela dit, en dépit de la sagesse et du haut niveau de maîtrise de soi impliqués dans la vision du poète ici, cette contemplation de sa propre douleur ne lui fait empêcher une invasion venue de l'inconscient. Alors, si toute maîtrise n'est pas perdue pour autant, sa passion en sera ravivée, mais en l'occurrence de façon particulièrement avantageuse pour un poète lyrique.

On peut ici se référer encore à « Un Mangeur d'opium », où l'on voit Baudelaire réunir et fusionner plusieurs sections de *Suspiria*[96] en un chapitre (« Visions d'Oxford »), qui est le dernier avant la conclusion des *Paradis artificiels*, afin d'en constituer une véritable apologie

[96] Les infortunées circonstances par lesquelles les textes de *Suspiria* sont passées, telles que l'incendie de la maison de l'auteur puis la mauvaise grâce du magazine où ils sont parus, laissent l'œuvre inachevée mais encore difficile aujourd'hui à reconstituer correctement (voir la préface de Pierre Leyris aux *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (Thomas de Quincey, traduit par Pierre Leyris, *op. cit.*, p. 23-26).

de la douleur. La douleur, ici, accède définitivement au rang de « plus puissant outil de Dieu », pour ennoblir spirituellement l'être humain[97].

> Dans le présent, tout est fini, et aussi bien ce fini est infini dans la vélocité de sa fuite vers la mort. Mais en Dieu il n'y a rien de fini ; […]. Il s'ensuit que pour Dieu le présent n'existe pas. Pour Dieu, le présent, c'est le futur, et c'est pour le futur qu'il sacrifie le présent de l'homme. [..] C'est pourquoi il travaille par la douleur[98].

Si bien que nos souffrances sont nos expériences essentielles, même après avoir été vécues une fois, elles seront revécues encore, et à plusieurs reprises sous formes de rêves, à force d'être bien conservées dans ce « Palimpseste divin » du cerveau humain qu'est notre mémoire. Et parmi les « visions d'Oxford » du mangeur d'opium, il y a la vision de « Levana et nos Notre-Dame des Tristesses », allégorie frappante de la douleur en figures féminines. Levana est la déesse romaine antique pédagogue qui s'occupe des enfants, mais elle est assistée par trois autres déesses qui lui sont soumises[99] : la première est « Notre-Dame des Larmes », la deuxième « Notre-Dame des Soupirs », enfin, la dernière, « Notre-Dame des Ténèbres ». Pour que Levana puisse remplir sa fonction, ces trois dames l'assistent. D'entre elles, la plus redoutable est la plus jeune, *Mater Tenebrarum.* Elle intervient en dernier ressort dans leur mission commune — après la plus aînée, qui « pleure » avec ceux qui pleurent, puis la deuxième aînée, qui « s'humilie », en accompagnant les victimes de l'injustice, les rejetés, les trahis — : c'est « la mère des démences »[100]. On voit alors comment l'être humain, par son expérience de la douleur, peut accéder à la couche psychologique gisant au plus profond de son inconscient. D'ailleurs, les figures de ces trois « déesses » incarnent déjà, en elles-mêmes, toute l'affinité des expériences douloureuses humaines avec une dimension qu'on qualifie d'ordinaire de *féminine* de nos facultés mentales. Finalement, voici les propos tenus à la sœur

[97] *OC* I, p. 515.

[98] *OC* I, p. 514-515.

[99] « Levana ennoblit l'être humain qu'elle surveille, mais parmi les procédés dont elle use plus volontiers pour perfectionner la créature humaine, celui qu'elle affectionne par-dessus tous, c'est la douleur. » (*OC* I, p. 508.)

[100] « Malgré le triple voile de crêpe dont elle enveloppe sa tête, […] on peut voir d'en bas la lumière sauvage qui s'échappe de ses yeux, lumière de désespoir toujours flamboyante », elle est décrite comme femme-soleil noir du « Désir de peindre » (*OC* I, p. 510).

ténébreuse par sa sœur aînée, la *Mater Lachrymarum,* dite la Madone, sorte de consigne qui permettra de mener à terme leur mission :

> […] Ne souffre pas qu'une femme, avec sa tendresse, vienne s'asseoir auprès de lui dans sa nuit. Chasse toutes les faiblesses de l'espérance, sèche les baumes de l'amour, brûle la fontaine des larmes ; maudis-le comme toi seule sais maudire[101].

Cette mission est formulée exactement ainsi : « tourmenter son cœur jusqu'à ce que [les trois déesses aient] développé les facultés de son esprit »[102]. Cela montre bien comment chez Baudelaire l'expérience de la douleur, concrétisée esthétiquement dans une figure féminine, parvient à se substituer, dans la vie, à l'expérience de repos reportée à l'au-delà avec une autre figure féminine, Électre. Et d'autre part, il s'agit aussi de l'idée de la fonction de rétablissement spirituel et mental de la douleur.

Un lyrisme du crépuscule au féminin

Introduisons encore un autre texte de Baudelaire. Dans « Marceline Desbordes-Valmore », publié en juillet 1861 dans la *Revue fantaisiste,* Baudelaire parle de « tout l'éclat d'une vitalité qui ne se sentait jamais si bien vivre que dans la douleur »[103], et à la fin de l'article, on lit ce passage révélateur :

> Le promeneur, en contemplant ces étendues voilées de deuil, sent monter à ses yeux les pleurs de l'hystérie, *hysterical tears.* Les fleurs se penchent vaincues, et les oiseaux ne parlent qu'à voix basse. Après un éclair précurseur, un coup de tonnerre a retenti : c'est l'explosion lyrique ; enfin un déluge inévitable de larmes rend à toutes ces choses, prostrées, souffrantes et découragées, la fraîcheur et la solidité d'une nouvelle jeunesse[104] !

[101] *OC* I, p. 511.
[102] *Ibid.*
[103] *OC* II, p. 148.
[104] *OC* II, p. 149.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Le *deuil* suscite des larmes *hystériques*, lesquelles entraînent bientôt, tel un climat orageux, une « *explosion* lyrique » dans le sujet. La sensation de douleur ou le fait même de souffrir, qui était à l'origine de cet orage, se trouve bien être le secret d'un *rajeunissement*. Notons que « la vitalité intensifiée dans la douleur » dont parle Baudelaire renvoie aux circonstances des derniers jours de Marceline Desbordes-Valmore et à sa créativité à ce moment qui donna les poèmes de son recueil posthume (*Poésies inédites* [1860]). Cela veut dire que, aux yeux de Baudelaire, les faits biographiques de la poétesse, en phase terminale de sa vie, constituent eux-mêmes la preuve vivante de cette intuition du lyrisme que l'œuvre de celle-ci lui fournit.

Or, on a ici affaire à l'unique cas où Baudelaire consacre à une femme écrivain un article critique. Cet article constitue, avec « Un mangeur d'opium », deux textes où Baudelaire insiste comme nulle part ailleurs sur la valeur des qualités proprement *féminines* selon lui dans la création artistique. Il y estime vivement l'apport des caractères *féminins* ; il ne s'agit pas simplement du choix de sujet ou des quelques représentations données, mais il parle encore plus profondément d'une certaine *féminité* dans le processus de l'exécution de l'artiste. Dès lors, du point de vue de l'aptitude même de l'artiste, « une espèce d'androgynéité » s'impose comme la condition *sine qua non* de la supériorité d'un génie[105]. Déjà, vis-à-vis de la vie comme de l'œuvre de Thomas De Quincey, Baudelaire avait remarqué « la manière pénétrante et *féminine* » de celui-ci, et il avait affirmé le rôle du « *monde* féminin », du *mundus muliebris,* dans la formation d'un génie artistique[106] : « le génie le plus âpre et le plus viril reste, dit-il, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet » ; de sorte qu'il faut transformer « la pâte masculine »[107]. Mais, devant l'œuvre de Marceline Desbordes-Valmore, « cette plume fougueuse et inconsciente », Baudelaire ne cache pas sa perplexité : le naturel, le cœur, la passion, l'involontaire et la gratuité — en bref, tout ce qui contrarie sa principale « doctrine » en matière d'art, à savoir le volontarisme du dandy, s'y fait admirer par lui tel quel. Et cette admiration pour le *féminin* en poésie n'est pas feinte. Il en profite d'ailleurs pour critiquer indirectement « le pastiche de l'esprit mâle » qu'il constate chez d'autres femmes de lettres contemporaines, dont Georges Sand lui fournit un exemple typique. Le cas de Desbordes-

[105] *OC* I, p. 499.
[106] *OC* I, p. 447, 499.
[107] *OC* I, p. 499.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Valmore lui prouve notamment que même un « rien que *l'éternel féminin* »[108] peut faire, à lui tout seul, des merveilles littéraires.

Finalement, ce que Baudelaire a pu retenir certainement et conjointement de De Quincey et de Desbordes-Valmore, c'est l'efficacité de la manière féminine vis-à-vis de la situation de deuil. Chez les deux auteurs, il témoigne toujours nettement du constat d'une « explosion lyrique ». La féminité sait, par son accueil faussement passif, ménager une issue saine et lyrique à la « mélancolie incurable ». Pour se référer ici de nouveau à l'étude de Richard Burton, *Baudelaire in 1859*, la primauté que Baudelaire accorda à la « force féminine » pendant la période de ses séjours à Honfleur fut selon le critique vraiment primordiale pour sa fécondité créatrice d'alors. C'est cette primauté qui créa les conditions optimales pour que se réalise en lui un heureux mariage du conscient et de l'inconscient, ou de l'inspiration et de sa technique[109].

Ainsi, dans le crépuscule urbain de « Recueillement », le poète accepte de s'engager dans son propre versant féminin, et d'accompagner sa Douleur. Puis il invoque le Féminin du crépuscule, la Nuit. *Douleur* et *Nuit*, ce sont donc là les deux personnifications majeures du poème, l'une ouvrant le poème et l'autre le fermant. Ces deux figures féminines se répondent de part et d'autre de ce point de transition qu'est le crépuscule, elles œuvrent ainsi en une sorte d'association pour la rédemption du sujet lyrique. On pourrait même dire que pour Baudelaire, seule la présence de la Douleur ou ces Euménides permet la promesse — et non une simple cause — de celle d'Électre ou de la Nuit. En fait, dans la dernière image, cette « douce Nuit qui marche », la présence d'Électre peut se faire encore plus insistante, car justifiée et renforcée.

Baudelaire a sans doute emprunté cette image à Longfellow. Très tôt les études baudelairiennes ont été averties par une note de Baudelaire, rédigée vers 1862, qui indiquaient ses « plagiats » concernant « deux passages » de Longfellow[110]. Cela a conduit à un travail de repérage dans les œuvres de ces deux poètes ; le premier « plagiat » serait dans « Le Guignon », le plus incontestable, un emprunt à « *A Psalm of Life* » de *Voices in the Night* (1839) ; enfin, depuis l'étude d'Alfred G. Engstrom, le deuxième a été supposé comme très vraisemblable : dans notre sonnet, un emprunt à l'« *Hymn to the Night* », poème du même recueil que « *A Psalm*

[108] *OC* II, p. 147.

[109] Voir notamment le sous-chapitre intitulé « la redécouverte du féminin » (« *the rediscovery of the feminine* ») de l'étude (Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859 : A Study in the Sources of Poetic Creativity*, *op. cit.*, p. 25-39) : le chercheur a énuméré ici les expériences capitales de Baudelaire durant l'année concernée qui auraient pu provoquer particulièrement sa valorisation, même provisoire, de élément féminin, ainsi sa relation avec sa mère, et le contact avec certaines œuvres de littérature ou d'art plastique, dont l'œuvre de Marceline-Desbordes Valmore ou les représentations féminines dans l'église catholique.

[110] *OC* I, p. 184.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

of Life », et qui y précédait immédiatement celui-ci[111]. Au cœur du rapprochement est justement cette image de la Nuit personnifiée, qui avance avec ses vêtements à traîne, le sujet lyrique entendant celle-ci venir. Du coup, on cite souvent ces vers du début du poème anglais : « *I heard the trailing garments of the Night* » (« j'entendis les habits à traîne de la Nuit ») ; « *The calm, majestic presence of the Night, / As of the one I love* » (« la calme, majestueuse présence de la Nuit / comme celle de l'aimée ») [112]. Et si l'on se réfère au poème anglais en son entier, on constate que le sujet lyrique de Longfellow, celui qui accueille cette Nuit au visage de la bien-aimée y est comparé, justement comme par hasard, à Oreste :

> *Peace ! Peace ! Orestes-like I breathe this prayer*[113] *!* (Paix, paix ! Tel Oreste je soupire cette prière !)

En effet, tout le recueil *Voices of the Night* est placé sous l'égide de l'intérêt pour la poésie grecque, se donnant pour épigraphe six lignes de l'*Oreste* d'Euripide*,* du passage qu'on appelle : « prière d'Électre à la Nuit » [114]. On reconnaît donc ici le même auteur grec et cette même œuvre à qui De Quincey doit ses Oreste et Électre dans ses *Confessions*. Le poème « *Hymn to the Night* » lui-même porte en épigraphe ces mots grecques : « *Ἀσπασίη, τρίλλιστος* » (Aspasie, trillistos), tirés de l'*Iliade* (VIII, lignes 487-488), formule que Longfellow répète, en la traduisant, à la fin du texte : « *The welcome, the thrice-prayed for* » (« La bienvenue, la trois-fois-priée ») [115]. Après Engstrom, Murray Vines, dans son article « Baudelaire's "Recueillement" and the "Greek cycle" », confirmant la thèse qu'il y a dans « Recueillement » un deuxième plagiat de Longfellow par Baudelaire, considérait surtout l'élément commun emprunté à la mythologie grecque par les deux poètes, pour suggérer, finalement, un regroupement de ce

[111] Alfred G. Engstrom, « Baudelaire and Longfellow's "Hymn to the Night" », *Modern Language Notes,* Vol. 74, No. 8 (Dec., 1959), p. 695-698. Il s'agit des deux premières pièces du recueil, hormis le « *Prelude* » (Henry Wadsworth Longfellow, *Voices of the Night,* Cambridge, John Owen, 1841 [1939]).

[112] *Ibid.,* p. 3.

[113] *Ibid.,* p. 4.

[114] *Ibid.,* p. 2. Voici la traduction du grec en anglais que Engstrom a donné dans son article (Alfred G. Engstrom, art. cit., p. 697) : « *Revered, revered night, giver of sleep to long-suffering mortals, come from Erebos. Come, come on wings to the dwelling of Agamemnon. For under sufferings and under misfortune we have perished, we are lost.* » Puis Engstrom note : « Quelques manuscrits assignent le passage au chœur et non à Électre. »

[115] Alfred G. Enstrom, art. cit., p. 697 ; voir aussi Torsten Petterson, « Shared experiences — shared consolation? Fictional Perspective-Taking and Existential Stances in Literature », *LIR.Journal,* 4 (15), Göteborgs universitet, 2015, p. 208-210.

poème avec d'autres, comme « Le Guignon », « Obsession », « Le Cygne », « Les Plaintes d'un Icare » sous le signe de l'inspiration grecque, en un « cycle grec »[116].

En effet, s'agissant d'« Obsession », bien que nous n'ayons pas traité jusqu'ici pour lui-même ce poème, il est vrai qu'il n'est pas sans lien avec les poèmes du crépuscule urbain, et même avec l'inspiration par le De Quincey des *Suspiria*[117]. Les premiers manuscrits existants font situer sa composition vers le début de 1860. Son premier vers : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales » peut être rapproché précisément des propos de Baudelaire en 1855, dans sa lettre à Desnoyers (« Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes… »)[118]. De surcroît, dans ses tercets :

> Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu !
> Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !
>
> Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
> Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
> Des êtres disparus aux regards familiers[119].

on retrouve, avec l'apostrophe : « ô nuit ! », ces « ténèbres » qui plaisent à son esprit blessé, et cela semble comme prolonger le mouvement des derniers vers de « La Fin de la journée », pour s'arrêter juste avant d'atteindre, finalement, l'atmosphère de la fin du « Crépuscule du soir » en prose de 1862. Seulement, on ne peut pas dire proprement qu'il s'agisse là du thème du *crépuscule* urbain, il s'y agit en effet plutôt de la nuit urbaine. Ici, le sujet poétique parle de sa fascination pour le noir absolu et pour les visions que celui-ci provoque. Ce qu'il exprime par le biais de cette fascination est surtout son profond dégoût à l'égard des visions « réelles » qu'on

[116] Murray Vines, « Baudelaire's "Recueillement" and the "Greek cycle" », *The Comparatist,* Vol. 1 (MAY 1977), p. 23-34.

[117] Dans son « Introduction » à *Un mangeur d'opium,* Michèle Stäuble-Lipman Wulf observe que « L'Obsession » est très largement nourri de la lecture de De Quincey (*Un mangeur d'opium,* avec le texte parallèle des *Confessions of an English opium-eater* et *Suspiria de profundis* de Thomas de Quincey, édition critique et commentée par Michèle Stäuble-Lipman Wulf, *Études baudelairiennes*, VI-VII, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 84-85), et c'est cette observation que Claude Pichois mentionne aussi dans son édition de la Pléiade (*OC* I, p. 980).

[118] *CPl* I, p. 248.

[119] *OC* I, p. 75-76.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

a à la lumière du jour. Lorsque ce poème fut inséré dans « Spleen et Idéal », en 1861, précédé directement des quatre « Spleen(s) », c'était plutôt ce dernier sens, négatif, que Baudelaire faisait valoir par la place assignée au texte. Enfin, dans un manuscrit envoyé à Poulet-Malassis, le poème portait aussi une épigraphe en grec[120], tirée d'Eschyle. Ces lignes n'ont certes rien qui soit lié directement à Électre, mais, à Murray Vines, qui voit dans « Obsession » un troisième (au moins) poème provenant de la même source que « Le Guignon » et « Recueillement », à savoir *Voices in the Night*[121], ce détail confirme que chez Baudelaire, l'inspiration du thème de la mélancolie résignée est essentiellement grecque[122]. Quoi qu'il en soit, pour nous, après tout, l'inspiration de Baudelaire par le mythe d'Oreste et Électre semble bien être le germe retenu par lui pour faire évoluer l'attitude de son sujet lyrique au long du cycle du crépuscule urbain, l'orientant vers l'expression lyrique de la consolation nocturne. D'ailleurs, c'est aussi bien à ce Longfellow-Oreste que Baudelaire semble avoir voulu emprunter sa comparaison avec une « jupe éclatante » des « robes étranges de danseuse », à la fin du « Crépuscule du soir » en prose de 1862 : « *I saw her sable skirts all fringed with light / From the celestial walls !* » (« Je vis sa jupe de zibeline toute frangée de lumière / Des célestes parois ! »)

Revenons à la question du recours au féminin dans « Recueillement ». Désormais, nous ne serions guère étonnés si l'on nous disait que le style du texte, de sa structure générale jusqu'aux techniques et procédés de détail, linguistiques et rhétoriques mis en œuvre, est fait pour en accentuer la beauté féminine dans son approche du thème traité. C'est cette beauté tant de fond que de forme qui paraît expliquer le succès du texte, mieux que tout autre élément isolé. « Recueillement » montre une structure bipartite, tout comme celle qu'on a déjà remarqué dans « Le Crépuscule du soir » en prose. Il présente d'abord un tableau désenchanté de la réalité, la grande ville perverse, puis une vision, mélancolique du passage du temps, selon un mouvement inverse de l'ordinaire des poèmes parisiens baudelairiens. Dans ce poème, en effet, la rêverie visionnaire n'est pas coupée de la réalité, puisque c'est une évocation de plus en plus profonde de celle-ci qui y introduit : un long regard contemplatif sur le paysage urbain, symbolisant certes, mais encore ancré dans cette même réalité. Il s'agit donc d'un tableau bipartite du paysage urbain crépusculaire qu'on qualifierait mieux, finalement, par « dimensions décevantes/consolantes d'une même réalité » que par la dichotomie « réalité/rêve ». Ainsi, ces deux aspects de la réalité sont perçus et à percevoir, pour le sujet lyrique, selon une attitude

[120] Claude Pichois en donne dans sa note au poème cette traduction en français : « rire [ou sourire] innombrable des flots marins » (*OC* I, p. 980.)

[121] Murray Vines donne des citations fragmentaires tirés d'un peu partout du recueil de Longfellow, où le poète anglais parle des « *shadows* » et de ses « *bright visions* » (art. cit., p. 29-30).

[122] *Ibid.,* p. 29.

masculine/féminine. Dans le tableau du « Crépuscule du soir » en vers, pour le sujet moraliste d'alors il n'y avait que déception, tandis qu'ici une attitude d'accueil, puis de résignation ouverte et sereine, féminine, finit par tirer d'elle-même sa propre consolation.

Voici l'observation que fait Robert-Benoit Chérix sur le contraste entre les deux parties de « Recueillement », résumant surtout très clairement les traits stylistiques de la première partie : « La première partie drape la pensée dans cette langue du XVIIe siècle qu'affectionne Baudelaire lorsqu'il exprime des idées abstraites et classiques : tout y est clair et défini, l'universalité des termes fait contraste avec le caractère subjectif de la suite du poème. »[123] En revanche, dans la seconde partie, on peut bien énumérer divers dispositifs formels mis en place, par l'intermédiaire desquels explose le lyrisme dans le poème, bien concentré. Pour n'en mentionner que les plus saillants, et de façon simplifiée : la communication entre les quatre figures allégoriques (les Années, le Regret, le Soleil, la Nuit), les rimes toujours riches (comprenant la diérèse pour « sou*riant*-O*rient* »), les rythmes subtilement disposés pour l'effet particulier dans les trois derniers vers[124].

L'introduction de cette partie, le début du vers 9 : « Loin d'eux », est marquée très intentionnellement par le poète. En fait, les deux parties du poème sont structurées bien fidèlement à la formalité propre au sonnet, celle qui soumet son huitain (ou ses deux quatrains) et son sixain (ou ses deux tercets) à la logique du dialogue. L'axe de la structure de ce poème est donc ce que Jean-Marie Viprey nomme la « macro-césure » du sonnet, la césure entre le huitain et le sixain ; et selon ce même critique, cette macro-césure a vraiment quelque chose de digne de remarque : elle s'actualise d'une manière particulière, à savoir par un « macro-rejet ».

> La tension due à la brièveté du syntagme [celui de la dernière partie de l'enjambement entre le deuxième quatrain et le premier tercet : « Loin d'eux »], contribue notamment à doter l'adverbe LOIN de sa résonnance à l'échelle du recueil entier, rappelle évidemment « Mœsta et errabunda » et d'autres poèmes où cet adverbe est employé dans un contexte similaire ; elle renforce également les propriétés du pronom *eux* : renvoi anaphorique, que sa généralité teinte

[123] Robert-Benoit Chérix, *op. cit.,* p. 347.

[124] Une analyse de Jean-Marie Viprey, notamment, montre comment les vers 12 et 13 préparent le souffle du poème avant d'arriver à son vers final, avec leur opération de ralentissement, voire de suspension (Jean-Marie Viprey, *Analyses textuelles et hypertextuelles des "Fleurs du mal" : avec le texte intégral et un moteur de recherche sur CD-Rom*, Paris, Champion, 2002, p. 33-35). Selon R.-B. Chérix, on constate dans le dernier vers « un rythme probablement unique dans la poésie française, à savoir six mesures, faites chacune d'un temps faible et d'un temps fort, suite ïambique qui évoque par sa monotonie et son mouvement la marche assourdie de la nuit » (*ibid.,* p. 348.) Notons aussi ces remarques que J.-M. Viprey a faites concernant le rythme de la partie antérieure du poème : « le secteur où est dressé le tableau infernal (v. 5 à 7) est aussi celui où les alexandrins sont les plus canoniques » (ce poème démentant excellemment le « préjugé selon lequel l'irrégularité des vers […] serait quasiment proportionnelle au degré de dysphorie »).

de mépris, aux *mortels* du vers 5 (premier substantif de cette longue phrase, seul dénominateur non allégorique du poème et pour cela privé de la majuscule inaugurale) ; monosyllabe fortement conclusif en contraste puissant avec l'hémistiche entier que couvre ensuite *les défuntes Années* (féminin *vs* masculin), pour en rester à l'essentiel[125].

L'effet de ce « Loin d'eux » est vraiment si efficace qu'il balaie d'un coup le tableau présenté jusque-là, et ainsi prépare un terrain vide et neuf, prêt à recevoir un autre tableau que le poète va aussitôt esquisser. Et ce contraste entre les deux images du vers 9, « eux [la multitude vile-des mortels] » et « les défuntes Années », que J.-M. Viprey a considéré comme contraste entre le masculin et le féminin, est susceptible d'être généralisé jusqu'au point de caractériser toute la nature du contraste entre les deux tableaux constituant le poème. Cela veut dire que le poète présente ici en réalité un *double* tableau crépusculaire urbain, composé, d'un côté, d'un tableau masculin (le huitain) et, de l'autre, d'un tableau féminin (le sixain), de façon que le second soit mis en valeur plus que le premier.

Ce schéma masculin versus féminin se poursuit aussi bien dans le contraste entre les figures allégoriques, tout au long du poème : notamment, le Plaisir (bourreau) contre la Douleur (compagne), le Soir (ambivalent) contre la Nuit (consolatrice). Or, ces caractères opposés masculin/féminin n'entraînent pas uniquement un rapport antagoniste ; un rapport complémentaire est aussi possible : on le trouve dans le couple formé par les Années et le Regret, et aussi dans celui du Soleil et de la Nuit. Aux regards des « défuntes Années », qui se penchent du haut du ciel, répond la paix de l'expression du « Regret souriant », qui surgit du fond des eaux, comme un reflet triste mais heureux de la mémoire du passé, mémoire qu'on avait crue perdue à jamais ; et il n'en va pas très différemment du « Soleil moribond » et de la « douce Nuit ». Seulement, il faut ajouter que pareille réconciliation des deux opposés doit se concevoir elle-même aussi comme féminine, et que par conséquent ces quatre figures allégoriques en accord se trouvent bien toutes dans la partie féminine du poème qu'est le sixain.

À présent, vu cette insistance sur la primauté de la posture et de l'image féminines dans tout « Recueillement », notre attention est attirée plus particulièrement par le dernier couple des personnifications du poème, le Soleil et la Nuit, qui apparaissent, respectivement, au début et à la fin du dernier tercet. Car, à prendre une perspective globale de l'évolution de notre thème baudelairien, l'apparition de cette personnification du Soleil marque pour lui le moment d'un retour malgré tout assez glorieux, même si son état est « moribond », et surtout du retour plein

[125] Jean-Marie Viprey, *op. cit.*, p. 23.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

de lyrisme de cette image du soleil dans le décor de crépuscule de la grande ville baudelairienne. Dès lors, la Nuit, son contrepoint allégorique, en sera d'autant plus chargée d'une valeur à la fois symbolique et lyrique. Finalement, tout ceci est la marque définitive, croyons-nous, du changement de perspective opéré par le poète puisque, dans « Le Crépuscule du soir » en vers, il craignait « la sombre Nuit », celle qui « pre[nait] à la gorge » les malades, ces pauvres gens privés à jamais de *foyer*.

Nous avons vu précédemment à quel point, s'agissant de la composition d'un paysage artificiel du rêve des correspondances universelles romantiques, l'image du soleil couchant s'imposait chez Baudelaire comme un élément essentiel, voire primordial ; et par conséquent aussi combien le décor de la grande ville, en tant que lieu d'une réalité flagrante, défiait cette image du sacré baudelairien[126]. Ainsi, dans « Le Crépuscule du soir » en vers, poème du couchant transposé sur le plan de cette temporalité menaçante qu'est la vie réelle quotidienne, qui est le poème du crépuscule de la grande Ville privée de soleil[127], nous avons cru saisir la crise d'une mélancolie qui frappait de stérilité le poète. Or ici, finalement, il nous semble que Baudelaire, à un niveau « assagi » par la Douleur, retrouve un couchant sublime sur l'horizon urbain. Il aurait pu même retrouver son feu sacré, si seulement ce soleil n'y avait pas cessé d'être le *foyer,* ce centre de « la douceur » et du « charme » de ses soirs de rêve ou de souvenir[128].

Notons que l'arrière-plan temporel du paysage du poème s'y laisse saisir plutôt par son effet atmosphérique que par sa temporalité fugitive ; à savoir que le soir y est présenté assez substantiellement, sans même parler de sa personnification, « le Soir ». Mais couronnant cette atmosphère du poème, à la fois incertaine et ambivalente comme il se doit pour le crépuscule et pour Baudelaire, le Soleil y apparaît sur le point de mourir. Certes, nous n'avons pas là l'unique soleil couchant mourant, donc « mortel », chez Baudelaire, mais il semble bien que ce soit l'unique cas où aucune allusion ne soit faite à sa possible renaissance ou résurrection, comme dans « Le Balcon », ou bien où il n'y ait pas une tentative de compensation, à la fois artificielle et spirituelle, comme dans « Harmonie du soir » (l'image de l'ostensoir). L'atmosphère est donc ici celle d'un *deuil définitif*, et aussi d'une résignation. Il va sans dire que ce deuil, pour le sujet lyrique, est aussi le pressentiment de sa propre mort. Dès lors, ce « Soleil » serait assez comparable à celui du poème intitulé « Le Soleil » des « Tableaux

[126] Voir notre chapitre III de la deuxième partie.

[127] Rappelons de nouveau le titre primitif du poème dans le manuscrit « Douze poèmes » (« Les deux crépuscules de la grande Ville »), que nous avons mentionné à plusieurs reprises.

[128] Le vers 4 du « Balcon » : « La douceur du foyer et le charme des soirs » (*OC* I, p. 36). Voir notre conclusion du chapitre IV de la troisième partie.

parisiens », soleil qui représentait directement une figure de poète[129] : tandis que le soleil de midi, dans « Le Soleil », faisait une entrée royale dans la ville pour y « ennoblir » « le sort des choses les plus viles », ce soleil qui se couche sur la ville, dans « Recueillement », tourne le dos à « la multitude vile », pour s'en aller disparaître dans la solitude derrière l'horizon.

Le sujet lyrique « voit » donc ce soleil mourir. La mort est ici lente mais paisible, sans résistance ni « agonie » manifeste, à la différence de ce qu'on lit dans « Le Crépuscule du soir » en vers. Enfin, la Nuit, qui représente le sein de la mort, apparaît comme pleine de douceur envers ce soleil, autant qu'envers le sujet lyrique. Là, on « entend » même son pas, sa marche. On n'aura pas alors de peine à souligner l'importance que Baudelaire donne à la perception auditive, dans cette presque unique action à laquelle il se livre en ce moment crépusculaire, en ce « grave moment » : cette Nuit perceptible à l'ouïe répond en effet rigoureusement à ce qui était dit aux vers 29-30 du « Crépuscule du soir » : « Recueille-toi, mon âme, […] / Et ferme ton oreille […] ». Dès lors, il nous semble que c'est bien dans la représentation de ce genre de perception sensorielle que Baudelaire trouve le meilleur moyen qu'il ait à sa disposition pour exprimer son attitude de résignation au nocturne. Le poète du « Crépuscule du soir » recourait à l'ouïe intérieure, à la représentation auditive, pour se détacher de l'horreur de la scène de la ville, pour mieux la chasser de son esprit ; et le même poète s'applique ici à prêter l'oreille à son spirituelle pour mieux s'abandonner au noir qui arrive, autrement dit, au manque total de sa visibilité. Ainsi, au long de son recueillement crépusculaire, la créativité du Baudelaire poète lyrique semble avoir procédé en aggravant, tout d'abord, délibérément, la lutte, de nature *masculine,* dans sa conscience ; elle a d'ailleurs poursuivi sur ce même mode un bon moment, dans les premiers poèmes en prose du poète, en y courant le risque de ne trouver jamais aucune issue. Finalement, elle accepte sa propre dimension *féminine* qu'on constate dans ce poème.

On observe encore que c'est seulement après une telle posture de résignation positive, exprimé ici musicalement, que cette « fantaisie nocturne en noir » du « Crépuscule du soir » en prose de 1862 advient au poète. Le texte en prose se termine aussi par l'évocation de la « Nuit », écrite avec une majuscule initiale personnifiante : « le deuil profond de la Nuit ». Cette majuscule n'apparaît en fait qu'en 1864, et on lisait dans l'épreuve pour *La Presse* simplement : « la nuit ». Mais on n'en voit pas moins, dans le texte de 1862, la trace de la réflexion de « Recueillement ». On y constate une articulation plus investie du terme *nuit,* car elle y est vue non comme simples ténèbres, mais en tant que cet espace spatio-temporel quasi sacré qui pourrait se substituer à sa ville parisienne. Pour rappeler quelques détails du texte, la première

[129] Notre avons analysé l'image du soleil urbain de midi dans le chapitre I (2.1.2) de la deuxième partie.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

version du texte, de 1855, commençait par : « La tombée de la nuit a toujours été pour moi… » ; ce qui devient dès 1862 : « Le jour tombe. » Un peu comme chez Hugo, qui écrit : « [L]'état normal du ciel, c'est la nuit »[130], et l'espace de la nuit y est éprouvé et exprimé comme un espace plus originel et plus normal de ce monde. En outre, là où il écrivait, en 1855 : « L'ombre qui fait la lumière dans mon esprit fait la nuit dans le leur », on le voit, en 1862, écrire : « La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien ». En 1855, « la nuit » était donc interchangeable avec « le noir », antonyme de la lumière. Mais, dorénavant, c'est la nuit qui lui sera foyer, foyer de ténèbres et de lumière à la fois — donc un *foyer* où le soleil est pris en négatif, et qui, en ce sens, peut être féminin.

Selon Richard Burton, cette grande réceptivité du Baudelaire en 1859 envers le féminin, malgré l'importance que le critique y accorde, n'a pas duré : elle a été brève, et partielle, se limitant assez rigoureusement à cette période des séjours à Honfleur. Un poème comme « À une Madone », avec sa violence et son sadisme, montre que le poète s'est bientôt refermé[131]. Cela n'est guère étonnant, tant chez Baudelaire on ne cesse jamais de constater ce mouvement de va-et vient entre deux pôles contraires. Mais une fois faite, nous semble-t-il, une telle ouverture ne saurait être de nouveau complètement refermée. Elle peut réapparaître de temps à autre dans ses moments de création, pour laisser sa trace dans les œuvres ultérieures à ceux du crépuscule urbain. En 1863, Baudelaire écrit ainsi dans « L'Examen de minuit » :

> —Vite soufflons la lampe, afin
>
> De nous cacher dans les ténèbres[132] !

« Prêtre orgueilleux de la Lyre »[133], Baudelaire, à ses moments de vulnérabilité, se cachait au fond des ténèbres et dans sa chère Nuit, comme il aurait souhaité pouvoir le faire avec une vraie mère, qu'il voulait voir en Madame Clemm. C'est le seul foyer qu'il aura connu et où il aura vécu dans sa ville.

---

[130] « Quant à moi, je ne crains pas les astres je les aime. — Pourtant je n'ai jamais réfléchi sans un certain serrement de cœur que l'état normal du ciel, c'est la nuit. Ce que nous appelons le jour n'existe pour nous que parce que nous sommes près d'une étoile. » (« Le Rhin. Lettres à un ami », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes. Voyages,* présentation de Claude Gély, Robert Laffont, 1987, p. 33.) Et il écrit encore plus tard, dans « Les Travailleurs de la mer » : « La nuit, — celui qui écrit ceci l'a dit ailleurs, — c'est l'état propre et normal de la création spéciale dont nous faisons partie. Le jour, bref dans la durée comme dans l'espace, n'est qu'une proximité d'étoile. » (Victor Hugo, *Œuvres complètes. Roman III*, présentation de Yves Gohin, Robert Laffont, 1985, p.238.)

[131] Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859 : A Study in the Sources of Poetic Creativity, op. cit.*, p. 39.

[132] *OC* I, p. 144.

[133] Vers 27 du même poème.

Conclusion

Que le sujet intérieur du poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* n'ait pas été d'emblée formé pour sentir les choses aisément d'une manière « lyrique », et qu'il ait dû se considérer lui-même, souvent à cet égard, comme l'un de ces « plus disgraciés de la nature, [de] ceux à qui la fortune donne le moins de loisir »[1] — pour nous servir ici de nouveau de ce son article sur Banville, texte que nous citions plusieurs fois dans l'introduction à cette étude —, cela, on peut le dire sans guère craindre d'être injuste[2]. Si bien que, dans le champ littéraire d'alors, sa propre originalité, à l'opposé de celle de son ami poète purement *lyrique*, il semblait bien qu'il faille la trouver au cœur de ces « symptômes de dépravation » de la poésie moderne[3]. Or il est intéressant pour nous de voir combien, dans cet article de 1861, le portrait de Banville, poète que Baudelaire n'en avait pas moins admiré dès sa première découverte, en dehors de leur amitié, est peint avec tant d'éclats, de gloire et de lumière ; son image, celle d'un talent capable de tout « apothéoser », de tout transfigurer supérieurement, même le spectacle le plus vilain ou le plus prosaïque de la vie, se rapproche fort de celle de ce soleil-poète, que nous avons vu Baudelaire présenter dans le poème « Le Soleil », poète qui entre « en roi » dans la ville et qui « ennoblit » tout, se distinguant par là du *je*-poète, celui-ci qui, quant à lui, va trébuchant en quête de quelque rime par les rues[4]. Ce poème ancien de Baudelaire présente une confrontation directe de ce soleil, son symbole par excellence de la vitalité poétique, avec l'espace de la vie moderne, la grande ville, confrontation qui est particulièrement articulée autour de l'intérêt vital qui doit animer la vocation du poète : ce sont le *principe* de la Vie et la *réalité* de la vie qui s'y confrontent, en effet. Et la forme pratique que prennent les deux, donc de la Vie comme de la

[1] *OC* II, p. 164.

[2] Un mouvement de sécheresse et de prosaïsme, non sans brutalité, c'est là peut-être ce à quoi le poète est très tôt spontanément disposé, comme on peut le constater dans l'un de ses premiers essais de vers qui nous est parvenu de son époque lycéenne (vers rapportés déjà du vivant de Baudelaire, en 1866, à l'occasion d'une conférence qui eut lieu à Paris, par Émile Deschanel, un ancien camarade de Louis-le-Grand) — sauf qu'en l'occurrence, il y eut aussi un mouvement de certaine « déniaiserie » bien propre à une adolescence qui se veut adulte : « Écoutez une histoire, et simple et sans apprêts / D'amour d'adolescents, d'amour timide et frais, […] Mais, plus tard, à Paris lorsqu'il revint enfin, / Riche, elle demeurait au faubourg Saint-Germain… / …Maintenant, sans rougir, il l'appelle Madame, / Trouve cela tout simple, et n'a plus rien dans l'âme. » (*OC* I, p. 1581-1582 ; Claude Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire, op. cit.,* p. 107-110.)

[3] *OC* II, p. 167.

[4] Certes, Banville est celui que Baudelaire aurait pu d'abord viser dans son article de 1852, « L'École païenne » ; mais le goût pour l'antique est chose qu'avait aussi partagée Baudelaire lui-même, à l'époque des *Lesbiennes,* et surtout, pour rappeler la note de *Fusées* rédigée avant la « Réflexion » de 1861 que nous avons citée dans notre introduction, l'esthétique de Banville ne peut pas être accusée, simplement, d'être l'une de ces hérésies contemporaines (elle n'est « pas précisément matérialiste ») car il faut admettre qu'elle est « lumineu[se] ».

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

vie, n'est pour Baudelaire autre que son activité de création poétique — c'est ce que ce poète impose à toute sa propre existence. Aussi cette « certitude dans l'expression lyrique », que selon Baudelaire la poésie banvillienne aurait pour « marque de fabrique »[5], est comparable à ces « traits de soleil », et Baudelaire n'y voit pas, en principe, un mode simplement révolu ou définitivement périmé de la production poétique ; bien au contraire, il s'agit vraiment pour lui de quelque chose qui touche à la souche de la beauté sublime, beauté à laquelle devrait être rattachée toute la poésie à l'état pur telle qu'il la conçoit, poésie capable même d'exprimer lyriquement le thème de la grande ville moderne[6]. Toutefois, avertit Baudelaire, l'époque est celle où l'on commence à ressentir pareil emploi par le poète de sa vitalité intérieure comme une façon tyrannique, à l'image de ce terrible soleil de midi. À cette image solaire du poète, Baudelaire ne parvient pas à assimiler sa propre figure pratique, et il met en parallèle avec elle cet autoportrait en escrimeur fantasque, de façon caricaturale, qui erre dans les rues à la recherche de quelque inspiration due au hasard. Il semble ainsi pleinement conscient de sa position de poète déshérité, c'est-à-dire moderne.

S'il vire autour du soleil de midi, il va tout droit vers celui qui se couche (voire, il « court » vers celui-ci, comme on le voit dans « Le Coucher du soleil romantique »). Baudelaire n'a jamais donné directement au soleil du soir cette figure de poète, mais Théophile Gautier l'a fait, assimilant justement le talent de Baudelaire à cette lumière horizontale du couchant[7]. Mais à la différence de ce soleil taxé de décadence, auquel Gautier condescend à reconnaître quelque mérite poétique, l'image que Baudelaire nous donne du soleil qui se couche à travers l'espace du soir, dans ses poèmes, représente très nettement le foyer du bonheur, l'objet qui satisfera la quête intime de la poésie lyrique telle qu'il la pense. Certes, ce soleil couchant n'en apparaissait pas moins comme « tyrannique » à sa manière, revêtant tous les champs, « la ville entière » (« L'invitation au voyage »), mais il l'est à ceci près que l'espace où il se trouvait était déjà un

[5] *OC* II, p. 162.

[6] Baudelaire donne notamment pour exemple « La Malédiction de Vénus » de Banville (*OC* II, p. 163, 167).

[7] « Pour emprunter une comparaison à l'écrivain dont nous essayons de caractériser le talent, c'est la différence de la lumière crue, blanche et directe du midi écrasant toutes choses, à la lumière horizontale du soir incendiant les nuées aux formes étranges de tous les reflets des métaux en fusion et des pierreries irisées. Le soleil couchant, pour être moins simple de ton que celui du matin, est-il un soleil de décadence digne de mépris et d'anathème ? On nous dira que cette splendeur tardive où les nuances se décomposent, s'enflamment, s'exacerbent et triplent d'intensité, va bientôt s'éteindre dans la nuit. Mais la nuit, qui fait éclore des millions d'astres, avec sa lune changeante, ses comètes échevelées, ses aurores boréales, ses pénombres mystérieuses et ses effrois énigmatiques, n'a-t-elle pas bien aussi son mérite et sa poésie ? » (Théophile Gautier, « Les Progrès de la Poésie française depuis 1830 » dans *Histoire du romantisme, op. cit.*, p. 352) ; « Le poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : […] Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. » (Théophile Gautier, dans sa préface aux *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* t. I, « Les Fleurs du Mal », édition définitive, augmentée d'un grand nombre de poëmes nouveaux, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 16-17.).

monde de correspondances, que régissait la loi de l'analogie universelle, si bien que ce n'est pas la peine, dès le départ, pour une lumière d'être aussi accablante. Tel est le soleil « artificialiste » de Baudelaire, qui se distingue du soleil « naturaliste ». De même, sous pareil soleil, ses plus beaux paysages poétiques se distinguent aussi des paysages romantiques peints avant lui, qui prétendaient projeter directement le *moi* lyrique du sujet dans l'image du monde naturel extérieur. Le soleil, dans cet espace harmonieux imaginaire, se réclame lui-même de l'art, de l'artefact, comme le lustre de théâtre, mais Baudelaire n'accepte pas d'allumer ce lustre pour une scène de la vie réelle dans l'espace urbain (comme nous avons voulu le montrer exemplairement à travers ces deux parties séparées de « Chant d'automne », celle de l'espace urbain sous le soleil glacé, auquel est assimilé le cœur désolé du poète, et celle du paysage marin sous le soleil couchant) — si ce n'est pour dévoiler un secret profond de la vie, qui, ainsi exposé, n'en rend pas le poète heureux ni supérieur mais plutôt humilié et coupable (comme c'est le cas du poète dans « *Je n'ai pas oublié…* », où il est fils vis-à-vis de ce soleil couchant derrière lequel se profile la figure d'un père mort).

Mais un moment vient où le poète, après avoir déjà choisi de s'éloigner délibérément de cette voie « pure » et solaire qui était celle de Banville — même au risque d'y compromettre sa propre vitalité —, et après avoir toujours maintenu son refus de tirer de sa pure imagination le lustre du théâtre dans l'espace réel, un moment particulier vient pour lui de se mettre à traiter, enfin, plus sérieusement de cet espace de la réalité extérieure par excellence, la ville d'*ici* et *maintenant* : c'est ce à quoi nous assistons dans le poème en vers « Le Crépuscule du soir ». C'est l'un des moments les plus paradoxaux dans le développement de l'esthétique baudelairienne, que ce moment où le poète décide encore plus résolument de se nourrir, sur le chemin du beau, de la perception critique qu'il a de ce monde. Ne voulant ou ne sachant pourtant vraiment abolir en lui le mouvement de réminiscence : même dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris,* Baudelaire voudra retrouver, ne fût-ce que partiellement, et « sans rythme et sans rime », la « musicalité » de son âme et les « ondulations de la rêverie »[8]. Bien entendu, dans la plupart des cas, à l'horizon du *Spleen de Paris* (recueil d'ailleurs inachevé et dont il est possible que les textes que nous avons actuellement ne représentent que la moitié des poèmes projetés[9]), ce type de mouvement ne survit pas à cet autre mouvement que génèrent les

[8] *OC* I, p. 275-276.

[9] Dans sa lettre à Sainte-Beuve du 30 mars 1865, Baudelaire se plaint de la difficulté de « [f]aire *cent* bagatelles laborieuses » précisant même : « [j]e n'en suis qu'à *soixante* ». Cependant, le recueil dont nous disposons aujourd'hui ne nous présente finalement de ces « bagatelles » qu'un nombre de cinquante (*CPl* II, p. 491) ; dans le « Reliquat du *Spleen de Paris* », les listes de poèmes « à faire » qu'il a laissées montrent une numérotation des titres qui atteint jusqu'à 112 (*OC* I, p. 366-370).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

« soubresauts de la conscience ». Il nous semble toutefois que certains parmi ces « mouvements lyriques » ont presque miraculeusement survécus, et nous croyons en voir l'exemple le plus clair et le plus manifeste dans les derniers paragraphes du « Crépuscule du soir ». Finalement, ce sont de ces vicissitudes de la poétique de Baudelaire que nous avons suivi le développement : les cinq textes des quatre poèmes du « crépuscule urbain » les montrent bien.

Bien situé dans le premier temps du traitement sérieux du thème de la ville, le premier poème du cycle « Le Crépuscule du soir » en vers constituait la tentative, presque unique dans l'œuvre baudelairienne, de saisir par un texte la ville comme un objet extérieur, de façon objective. Chronologiquement, quoique sa conception ou sa composition puissent être plus anciennes si l'on se base sur le manuscrit dans lequel son existence nous est révélée la première fois, ainsi que sur les publications pré-originales, virtuelles et réelles, de 1849 à 1855, le poème appartient très pertinemment aux *Limbes,* cette phase située entre *Les Lesbiennes* et *Les Fleurs du Mal* de l'unique livre de poèmes que Baudelaire ait pu donner de son vivant. Le sens du poème et de sa description de la ville était donc à considérer d'abord à la lumière de ce projet*,* « destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne ». Si, depuis le début, Baudelaire avait voulu insuffler à son projet de recueil poétique une ambition « épique », qui se sera traduite finalement par l'« architecture secrète » des *Fleurs du Mal*, le projet des *Limbes,* comparé à celui des *Lesbiennes,* montrait un changement de contexte pour cette « épopée », passant de la Grèce antique, du monde païen, à un monde chrétien aux connotations dantesques ; en même temps, le temps de l'œuvre y passait de celui du mythe à celui de l'histoire. Comme « Les deux crépuscules de la grande Ville » dans le manuscrit des « Douze poèmes » des *Limbes* était alors mis en tête de la série donnée, on peut imaginer la fonction qui aurait pu être assignée à ce(s) poème(s) dans ce projet, celle d'une sorte de portail, d'introduction à ce parcours épique moderne. Toutefois, le rapport du poète à la ville dans « Le Crépuscule du soir » en vers, si on le compare à celui que l'on perçoit dans les poèmes faits pendant « la grande période » de la poésie parisienne de Baudelaire, de 1859 à 1862, est notablement marqué par de l'ambiguïté, sinon de la réticence. On dit cela non en se basant sur ce rejet du « rugissement » qu'exprimait le *je* du texte, mais en s'appuyant sur la représentation même du spectacle de la ville que donne le texte : alors que l'intention, dans la perspective du poète d'y regarder sa ville, est bien claire, et même exceptionnelle, le paysage panoramique urbain dépeint par le poème, loin de relever le défi de l'esthétique du surnaturalisme baudelairien en la poursuivant de bout en bout dans l'évocation de cet espace urbain, traduit bien plutôt la volonté d'un moraliste, celui qui ne veut saisir la différence ou la particularité de son objet que pour mieux la soumettre à son jugement moral. Si, en dehors de la versification

(qui d'ailleurs est fort prosaïque), on voulait trouver un gage de la poésie que Baudelaire aurait voulu mettre dans ce tableau, composé par voie analytique plutôt que synthétique : scènes et images banales, sensibles mais en même temps abstraites, scènes de genre parisiennes, classées selon un intérêt de type « sociologique », il faudrait le chercher dans l'élaboration de sa composition allégorique. La présence si abondante de figures allégoriques dans ce paysage, qu'elles soient marquées explicitement ou non, peut sans doute compléter ce qu'a d'indistinct la voix du *moi* lyrique dans sa description, et donc laisser entrevoir une subjectivité cachée. Cela fait de ce paysage de la ville un grand théâtre allégorique derrière lequel on devine le règne de la pensée de la mort. Pourtant, un tel programme allégorique montre ici plutôt un philosophe caché dans le poète, attaché à une conception idéale d'un monde d'analogie universelle, et cela révèle la distance mise entre le poète et son objet.

En ce qui concerne du thème du « crépuscule », donné ainsi tout court, sans la précision complémentaire « de la ville », il est comme thème bien distingué de celui du « couchant ». Constatons que celui-là est destiné chez Baudelaire à servir d'introduction à sa présentation des sentiments proprement urbains et par là radicalement modernes. Jouant à fond sur l'ambiguïté sémantique du terme, c'est dans « Le Crépuscule du matin » que le crépuscule a d'abord été introduit dans la poésie baudelairienne, et cela sans doute très tôt, au début des années 40, afin de donner une représentation de la ville du poète qui soit située temporellement au terme du temps de la nuit. Saisie à ce moment, elle donne l'image de tous ses habitants souffrants, déjà épuisés alors que se lève le jour, par leurs occupations nocturnes : alors la ville suggère bien l'idée de la proximité entre vie et mort. Mais les images et sentiments exprimés dans ce poème étaient encore assez romantiques, autant que réalistes ou même humanitaristes. Le choix du mot *crépuscule* ici, en jouant sur l'état indécis où se trouve le mot, indécision qui vient d'une part de l'ambiguïté de son référent temporel, et qui est d'autre part fondée sur le mode de vie si particulier de la métropole, transpose de façon plus ou moins insolite dans le moment matinal ce sentiment romantique, intime, attaché habituellement au moment vespéral. Mais finalement, lorsque le poète veut que le mot s'applique aussi, comme dans l'usage fréquent, au moment du soir, il est devenu un terme qui désigne cet espace du soir prosaïque au travers duquel s'exprime le sentiment propre à la vie urbaine, le sentiment quotidien et lourd qui, privé de la valeur particulièrement affective de ses soirs idéaux, ne satisfait pas du tout un besoin intime. Cette formule, « crépuscule du soir », à laquelle on pourrait peut-être reprocher sa redondance, pour ne pas dire tout à fait un pléonasme, veut marquer, bien sûr, tout d'abord le parallélisme avec les vers du « Crépuscule du matin », mais elle souligne aussi la spécificité impliquée dans ce thème, qui se situe exactement aux antipodes de celui du « couchant » dans la poésie

baudelairienne. Si le thème du crépuscule connote naturellement, vu l'étymologie du mot, une notion d'incertitude, voire de confusion, l'idée des soirs heureux chez Baudelaire se trouve bien loin de telles connotations : bien plutôt, on voit les choses beaucoup plus clairement aux rayons obliques du couchant qu'au plus grand jour, car ces rayons rendent, par leur douceur ou par leur splendeur, plus net le contour de cette *réalité* que le poète croit seule « authentique » : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre* monde. »[10] Ces soirs idéaux ne peuvent représenter que peu de moments, et de très courte durée, en fait, mais ce sont aussi des moments dont la force des sensations fait suggérer la prolongation de cette durée jusqu'à une certaine intemporalité, renvoyant à un « ailleurs », là où Baudelaire devient, comme Banville, poète des « *heures de la vie où l'on se sent le mieux vivre* »[11]. En revanche, dans « Le Crépuscule du soir », il est parlé du moment le plus borné, le plus enfoncé dans la finitude de l'espace humain et du réel bas. Il s'agit ici de ce qu'on nomme « la fin de la journée », ce moment qui donne à cet espace de la grande ville le motif de tout son dynamisme, dans ses rues, dans ses maisons, dans ses lieux de plaisir. Thème favori des représentations du Paris de l'époque, littéraires comme plastiques, ce dynamisme offre à Baudelaire le motif de saisir sa ville, car dans toute cette vaine animation de la ville à ce moment de la journée, il ne perçoit que mensonge et illusion de cette vie collective en agglomération.

Ainsi, si l'on prend en compte le contexte des publications pré-originales des deux « Crépuscule(s) » en vers, dont l'une était accompagnée du premier échantillon de poèmes en prose, écrits dans la prolongation des vers du « Soir », contexte où ces poèmes étaient à chaque fois encadrés par un texte de Baudelaire portant la critique sur le champ littéraire et artistique d'alors (« L'École païenne » et « Les Drames et les Romans honnêtes » dans la *Semaine théâtrale,* et la lettre à Desnoyers dans l'*Hommage à C. F. Denecourt*), cette discrète émergence du thème du crépuscule urbain vespéral chez le poète, loin d'être à considérer comme une expérimentation divertissante ou frivole ou — ce qu'elle est encore moins — comme un simple accident, représentent une mise au point livrant la perception critique qu'avait alors Baudelaire de son époque. Dans le cours du cheminement de l'œuvre baudelairienne de poésie, la période de la fin des années 40 au début des années 50 constitue un temps crucial — et cela vaut non seulement pour Baudelaire mais pour tous les jeunes artistes français d'alors — : il va déterminer d'ores et déjà les modalités de leur vie et leur condition politico-sociale, et par conséquent, aussi leur vision artistique. Au sortir de cette période, on voit Baudelaire remettre

[10] *OC* II, p. 59.
[11] *OC* II, p. 164.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

très vivement en question l'art et la littérature. Mettant en avant la notion de *modernité*, qu'il réclamait dès ses premiers *Salons* en matière d'esthétique, il valorise de plus en plus la dimension historique du Beau, et en général développe une idéologie demi-relativiste du Beau, ce qu'on peut constater notamment à l'occasion de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855. En même temps, même s'il défend toujours fermement la cause de l'autonomie de l'art, qui n'est autre que celle de la pure recherche du beau, sa croyance en ce qu'il appelle « l'unité intégrale » le mène à considérer que cette quête spirituelle du beau peut, et doit, « marcher fraternellement entre la science et la philosophie ». Bien que l'art soit un domaine qui doit clairement être distingué de la recherche du *bien* moral et de celle de la vérité, contre l'éclectisme cousinien qui alors était à la mode, on n'assurera pas la santé de cet art en dehors de la considération de toute la vie humaine. Tels sont, en effet, les principes sur lesquels reposent ses critiques des deux « écoles » dans la *Semaine théâtrale*, contre l'esthétisme et contre le moralisme, critique qui est aussi celle de sa lettre à Desnoyers. Sa pensée, qui se porte sur « nos étonnantes villes » et leurs « lamentations humaines » l'oblige à ne pas détourner son regard du spectacle des conditions réelles de la vie quotidienne, la sienne et celle de certains déshérités auxquels il va s'identifier. Sachant que la beauté n'est que « la promesse du bonheur », Baudelaire mène alors sa poésie vers ces lieux prosaïques et urbains, et prépare ainsi déjà ce mouvement de charité dont témoigneront ses grands poèmes parisiens comme « Les Petites Vieilles » ou « Le Cygne ».

Pourtant la ville, l'espace de cette vie, dans « Crépuscule du soir », loin de lui ouvrir déjà « la profondeur de la vie », il la survole encore seulement, il reste à sa surface. Ou bien, si ce spectacle urbain commence de lui dévoiler quelque chose de ses profondeurs, non simplement misérables mais aussi véritablement infernales, c'est le poète qui y suspend, par son attitude moraliste de philosophe-allégoriste, l'acuité et la portée de son regard, et en donne ainsi un tableau singulièrement *désenchanté*. C'est pourquoi ce poème, et l'esprit dans lequel est traité son thème, nous semblent ici faire toucher du doigt le fond du sentiment splénétique, la vision pessimiste de la vie et du monde chez un Baudelaire.

Ce spleen et ce pessimisme ne sont pas en effet dus à la seule clairvoyance, et Baudelaire y paraît surtout comme piégé entre les deux volontarismes qu'il s'impose à lui-même, l'héroïsme du dandy-artiste et l'héroïsme de l'artiste de la vie moderne : si celui-là relève d'un saint, en représentant une union de la volonté et de l'intelligence, qui rendra ce saint inévitablement solitaire en ce monde moderne, celui-ci est de ceux où se mêlent cette volupté énergique de la foule où l'on s'immerge, et cette rêverie que celle-ci provoque : il s'agit plutôt d'une union de

la volonté et de la passion. Intellectualité et sensualité, la volonté oscille. Cependant, il est important selon nous de voir combien l'urbanisme ambigu de ce poème trouve, comme tel, si bien sa place dans la logique des *Fleurs du Mal.* Dans le « Spleen et Idéal » de l'édition originale, le poème, séparé pour la première fois de son poème-frère du matin, précède celui-ci, et est lui-même précédé par « Le Jeu » ; et c'est cette contiguïté avec « Le Jeu » que le poète préserve dans l'édition de 1861, à l'inversion de leur place mutuelle près. « Le Crépuscule du soir » est alors placé au centre de la nouvelle section « Tableaux parisiens », section grâce à laquelle *Les Fleurs du Mal* veulent assigner dignement un lieu à part à l'esthétique de la modernité. Dès lors, précédant à présent « Le Jeu », ce « noir tableau » de l'enfer d'une passion humaine dont le *je* poétique paraît, à sa propre surprise, « envier » l'intensité vitale de la ferveur, « Le Crépuscule du soir » semble comme retarder, autant qu'il lui est possible de le faire, l'entrée dans cette nouvelle phase de l'aventure urbaine du livre. Si donc, comme Ross Chambers l'a fait remarquer[12], la première moitié de la section, composée des tableaux « diurnes », et la seconde moitié, des tableaux « nocturnes », représentent bien respectivement l'univers marqué par l'absence de Dieu et celui marqué par la présence de Satan, ce poème serait donc véritablement le dernier témoignage de cette *absence,* mais comme prolongé et poussé jusqu'au dernier moment possible.

Rien d'étonnant, en l'occurrence, si le poète, entre ces « deux qualités fondamentales de la littérature », s'y appuie plus sur celle de l'ironie que sur celle du surnaturalisme : ce qui en revêtant sa méthode plus radicalement de cette qualité, sur le plan formel comme sur le plan thématique, donne une suite à ses premiers textes de poème en prose, « Le Crépuscule du soir » et « La Solitude », de 1855. Avec une allure le rapprochant d'un récit d'Edgar Poe, le poème en prose « Le Crépuscule du soir » aborde le thème du crépuscule dans des termes de pathologie, creusant la situation disgraciée où se trouve plongée une conscience solitaire à ce moment particulier du jour, ce qu'il nomme « manie *crépusculaire* » (adjectif qu'il remplacera par le néologisme *crépusculeuse*). Le crépuscule y peut bien représenter cet état d'*entre chien et loup*, où toutes les frontières et les bornes limitant normalement les choses sont suspendues, n'empêchant plus l'interférence, et où tous contraires peuvent coexister voire se mêler confusément ; alors qu'en revanche (ou pour y remédier) perception et imagination chez l'homme y sont avivées, au lieu d'en être émoussées, et même surexcitées parfois jusqu'à un point maladif. Finalement, du fait de sa conscience rendue trop aiguë, l'homme « crépusculeux » devient un véritable *héautontimorouménos*, bourreau de soi-même. Ainsi, au-

[12] Ross Chambers, art. cit., p. 373.

delà du simple prosaïsme du thème, Baudelaire y essaie d'extraire « une morale désagréable » du crépuscule.

Or l'absence quasi-totale de l'image du soleil — ni l'astre ni sa lumière —, dans « Le Crépuscule du soir » en vers (comme dans le premier poème en prose de titre identique), coïncide parfaitement avec la détresse lyrique qui suinte de ce(s) texte(s). Réduit à sa dimension temporelle, celle d'anticiper les ténèbres de la nuit-gouffre, tout au long du texte en vers le crépuscule est devenu ce Temps-ennemi de la poésie baudelairienne. En revanche, les derniers vers du poème concentrent de façon remarquable, dans le mot *foyer,* ce qui sera l'essentiel de toute la recherche poétique de Baudelaire, en avouant clairement l'échec de sa recherche de l'*intimité* (par le biais des « malades » de l'hôpital) en ce lieu funeste de la vie qu'est sa ville. Tout se passe comme si Baudelaire investissait dans la polysémie du mot « foyer » — qui signifie d'abord le lieu où se fait le feu, ou bien ce feu lui-même : puis le lieu servant d'abri où l'on habite en famille ou avec des proches, en relation intime ; enfin la source de la lumière, le point central de l'énergie physique — toutes valeurs qu'il pouvait attribuer à un vrai lyrisme subjectif. Tant d'ordres divers (esthétique, religieux, existentiel, même social et politique) peuvent s'y rencontrer et s'y mêler que le vers en acquiert une puissance fort suggestive. Baudelaire écrira encore plus tard, dans « Le Balcon » :

> La douceur du foyer et le charme des soirs[13],

et ces deux choses, en vérité, n'en font pour lui qu'une. C'est donc ce *charme* qui est ici déclaré perdu ; le poète constate cela à d'autant meilleur compte qu'il est privé de toute perspective future. De surcroît il en vient même à nier l'avoir jamais possédé, dans le passé. Cette fin du poème est dès lors très comparable à celle d'« Harmonie du soir » (comme le sont aussi les débuts des deux poèmes) : dans ce dernier poème, on voit le poète parvenir à susciter lui-même le charme du soir, par une opération mystique mettant en œuvre le phénomène de la synesthésie, à l'image proprement religieuse de l'œuvre solaire. Il nous semble alors assez vraisemblable que Baudelaire orientait bien son lecteur de 1857, ce faisant, vers la reconnaissance de ce contraste entre les deux poèmes au sein même de « Spleen et Idéal ».

Ce constat de la perte devient dès lors pour lui, en quelque sorte, le lieu de dépôt provisoire de sa lyre vespérale, le lieu où il reviendra pour reprendre celle-ci, par le retraitement du thème

[13] *OC* I, p. 36.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

dans deux sonnets, « La Fin de la journée » et « Recueillement », et encore dans la réécriture du « Crépuscule du soir » en prose. Baudelaire a composé tous ces poèmes à peu près en même temps, ou bien successivement mais dans un temps rapproché, et surtout en les faisant profiter largement de l'impulsion créatrice qu'il avait connue vers 1860, ce qu'on appelle le second apogée de sa créativité.

De cette éruption de productivité, *Les Paradis artificiels* sont d'abord la preuve, l'effet, mais à leur tour ils apportent fécondité et facilité à la création poétique de Baudelaire, pour qu'il ne s'agisse pas là d'une simple résurgence de la force de l'imagination de jadis, pour que cette « reine des facultés » subisse alors un véritable processus de maturation. Au travers de ce travail atypique d'interrogation et de démonstration portant sur la nature des drogues, drogues parmi lesquelles, selon Michel Butor, la poésie tiendrait la première place, seule absolue et authentique[14], et surtout en s'appliquant à l'adaptation de l'œuvre de De Quincey (« Un mangeur d'opium »), Baudelaire a appris le bon usage de sa mélancolie, qui menaçait de l'enfoncer de plus en plus habituellement dans une affreuse stérilité. Il l'a fait surtout, nous semble-t-il, au travers de la découverte de cette atmosphère particulière du *mundus muliebris* de De Quincey, monde où la tendresse se confond presque toujours avec le funèbre, ou la pensée de la mort. Baudelaire en a forgé avec profit une image féminine particulièrement consolatrice, qui va lui permettre de demeurer sensible au sentiment lyrique de son intérieur : image d'Électre, dans la peau de laquelle il fait aussitôt entrer cette mystérieuse « J. G. F. », à qui il dédie non seulement l'ouvrage des *Paradis artificiels* mais encore le poème « L'*Héautontimorouménos* ». Et ce sera encore cette même Électre qui clora la pièce qui sert de nouveau dénouement aux *Fleurs du Mal,* en 1861*,* « Le Voyage ». En fait, il peut sembler qu'il s'agisse là simplement d'une figure féminine, parmi les nombreuses, dans l'œuvre baudelairienne, et elle a jusqu'ici d'ailleurs attiré relativement peu l'intérêt critique, mais il nous paraît que l'enchantement de cette figure mythique récapitule profondément certaines des dimensions psychologiques qui conditionnent ces « explosions lyriques d'une mélancolie incurable » : ce « quelque chose de funèbre, de corrodé et d'aspirant ailleurs qu'aux choses de la terre »[15].

Cette figure mythique dont De Quincey avait fait l'incarnation par excellence de la vertu de l'amour domestique, vertu de cette présence d'intimité qui apporte soulagement dans l'affliction, Baudelaire la situe loin, dans l'au-delà. Ainsi invitée dans l'intimité de l'expérience personnelle de la vie du poète, appropriée, Électre permet à la mélancolie de la désolation

[14] Michel Butor, *op. cit.,* p. 10.
[15] *OC* I, p. 516.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

existentielle du poète d'accéder à l'attitude du deuil. Cela amène Baudelaire à un changement de perspective décisif dans sa pensée de la mort, qui affecte aussitôt toute sa perspective sur la vie. Finalement, cela lui permet de s'engager dans une nouvelle vision, qui va se traduire dans sa poésie par une nouvelle perception de cette *nuit* qui tombe sur l'espace de sa ville, lors du crépuscule. Cette nouvelle façon de vivre le crépuscule va engendrer un sentiment d'apaisement, ou même d'enthousiasme libérateur, quand la nuit vient couvrir la ville.

Aussi le premier des trois poèmes qui sont ajoutés à la section « La Mort » de la deuxième édition des *Fleurs du Mal,* et préludant ainsi au long et ultime « Voyage », « La Fin de la journée » marque au long de ce dernier mouvement de son livre le moment où change de signe, de valeur, l'image de la nuit et du noir, qui s'opposait auparavant à celles du soleil et de la lumière. Les ténèbres deviennent la présence discrète de cette figure féminine, ou de la vertu attribuée à celle-ci. Il s'agit du poème qui traite le plus prosaïquement, le plus « en chair et en os », de façon terre-à-terre, le sujet de la section ; le poème s'occupe de la question de la vie sous sa forme *vécue*, autant physique que morale. C'est sur ce registre du vécu immédiat du ressenti corporel que le sujet poétique éprouve les bienfaits simples de la tombée de la nuit, qui efface tout, même « la faim » et « la honte ». D'où découle une conséquence importante : le poète retrouve « la manière lyrique de parler », dans cet emploi de l'apostrophe : « Ô rafraîchissantes ténèbres ! » De fait, c'est justement en reprenant cette apostrophe que Baudelaire réécrira le texte en prose du « Crépuscule du soir », en 1862, dans l'intention de le faire publier dans *La Presse*.

Dans ce dernier texte, « Le Crépuscule du soir » en prose de 1862, les derniers paragraphes qui alors donnent à ce poème son allure décidément nouvelle sont donc introduits par cette apostrophe : « Ô nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! » Et aussitôt, dans ces nouvelles parties, Baudelaire atteint enfin au symbolisme du paysage urbain crépusculaire (paragraphe 8) : il n'y a point de programme philosophique artificiel, mécanique ; devant un regard contemplatif qui se laisse enchanter, une allégorie « naturelle » de ce paysage de la grande ville au crépuscule qui s'installe se déroule devant lui. D'où cette impression solennelle et quasi religieuse, que constate le texte lui-même. Mais ce qui sera encore plus impressionnant pour le lecteur du nouveau poème, plus que ce tableau urbain crépusculaire, c'est l'image de la Nuit, dont les ténèbres sont si vivement espérées et invoquées, avec ces feux qui s'allumeront lorsque ces ténèbres auront entièrement été installées, étoiles ou lanternes, signifiant la « fête intérieure » du sujet poétique, images finalement conclues par la métaphore de ces robes fantastiques. Les deux paragraphes (7 et 9) qui contiennent ces belles images nocturnes encadrent le paragraphe

du crépuscule. Alors ces trois paragraphes dessinent le mouvement qui va de l'état d'une délibération excitée vers celui d'un deuil serein, en passant par le seuil d'une conscience lucide et solennelle face à la fin ou la perte imminentes.

L'important pour nous est que, exploitant ainsi l'image de lumières provenant des sources inconnues, Baudelaire fait entendre une note nouvelle dans son lyrisme. Ce lyrisme qui avait privilégié toujours l'image du soleil diurne, symbole de la Vie, accède désormais à une modalité où il peut s'exprimer sans perdre sa vigueur mais en accord avec l'atmosphère funèbre ; d'où ce *soleil noir* baudelairien. Cela s'accompagne donc chez Baudelaire d'une reconnaissance partielle de certains principes, dont le détail du mécanisme restera toujours inconcevable pour une pensée exclusivement rationnelle et volontariste, principes instables, inconscients, aux caractéristiques « féminines », pour la conception d'une nouvelle beauté enivrante comme pour la mise en opération créatrice même de cette conception. Si la proposition notée dans *Fusées* : « L'inspiration vient toujours quand l'homme le *veut* » [16] représente encore sa façon de pensée « orthodoxe », pour ainsi dire, on constate dans « Le Poème du hachisch », sinon un changement d'avis total, du moins un infléchissement vers une opinion beaucoup plus souple et aussi beaucoup plus attentive à l'application de l'ancienne maxime volontariste aux conditions pratiques, réelles de la vie : « […] cet état charmant et singulier, […] cet état merveilleux, […] n'a pas de symptômes avant-coureurs. Il est aussi imprévu que le fantôme. C'est une espèce de hantise, mais de hantise intermittente dont nous devrions tirer, si nous étions sages, la certitude d'une existence meilleure et l'espérance d'y atteindre par l'exercice journalier de notre volonté. »[17] En général, on peut dire qu'une certaine dimension de résignation serein apporte un nouvel agrément dans ce regard à la fois mélancolique et lucide que le poète porte sur la réalité et sur la vie. Plus il perçoit le malheur de vivre dans sa ville-vie, où l'idée d'un repos au sens banal est toute mensongère, plus la vue et la vision de la nuit qui y advient enfin, avec la pensée de la mort qui l'accompagne, l'enivrent.

Finalement, le sonnet « Recueillement » montre bien ce à quoi aboutit le charme opéré par un tel lyrisme chez Baudelaire. Outre son admirable musique malgré son « défaut », selon Valéry, donc une « magie », devant laquelle l'austère jugement perfectionniste de ce critique a finalement cédé, le désignant comme « une des plus charmantes pièces de [« son livre » = *Les Fleurs du Mal*] »[18], on voit combien, dans l'image, dans l'attitude et dans le sentiment du poème,

[16] *OC* I, p. 658.
[17] *OC* I, p. 402
[18] Paul Valéry, *op. cit.*, p. 610. En disant le « livre » de Baudelaire, Valéry désigne donc *Les Fleurs du Mal* comportant les nouveaux poèmes, la troisième édition.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Baudelaire a largement recours aux mérites susceptibles d'être qualifiés d'ordinaire de « féminins », d'où son climat singulièrement calme, doucement mélancolique et consolateur à la fois. Au travers du dynamisme essentiel du sonnet, entre ses quatrains et ses tercets, le poète exprime une soumission de son lyrisme solaire à un principe moins viril, donc plus féminin, sans pouvoir se passer néanmoins d'un certain dolorisme vis-à-vis de la vie, sensible dans sa description du spectacle de la ville. Baudelaire n'est pas là seulement éloigné du type du poète solaire mais, surtout, il semble se rapprocher du type de Marceline Desbordes-Valmore, sur qui, en effet, il écrit à cette époque un article fort élogieux et d'un ton plus sincère et personnel que celui sur Banville. Alors, entre les figures allégoriques féminines qui frappent le lecteur par leur intimité ou leur élégance — surtout entre les deux qui apparaissent pour se répondre au début et à la fin du poème : la chère « Douleur » et la « Nuit » gracieuse, « le Soleil moribond » marque le retour définitif de l'astre dans ce cycle. Soleil personnifié, il s'y présente non plus comme un être puissant mais tel un Oreste qui, avec ses Euménides, main dans la main, attend les bras maternels d'Électre sa sœur. Pratiquant sans doute ici un « plagiat » de Longfellow et de son « *Hymn to the Night* », où le poète anglais s'identifiait à Oreste, « plagiat » d'un recueil qui justement plaçait en épigraphe les lignes de la « prière d'Électre à la Nuit » d'Euripide, Baudelaire a vraisemblablement impliqué la présence d'une Électre dans l'image de cette Nuit. Plus tard, en 1866, dans une lettre à Ancelle, il aura beau parler dans un accès de sa misogynie habituelle, des « saloperies féminines », et redire ces mots qu'il croit avoir lu chez Leconte de Lisle : « Tous les Élégiaques sont des canailles »[19], néanmoins il aura ici, effectivement, fait une élégie du crépuscule urbain.

Ainsi, du tableau désenchanté du paysage urbain crépusculaire à cette élégie du crépuscule de la ville, en passant par le récit de la maladie *crépusculeuse* et par l'allégorie de la mort bienfaitrice, la lecture, l'un après l'autre, de nos quatre poèmes nous semble nous avoir permis de retracer un développement d'une ampleur assez considérable dans la poétique de Baudelaire , opéré par le truchement de ce thème du crépuscule urbain. Temps ou moment de la poésie de Baudelaire, ce thème nous semble avoir exercé une puissante influence à la fois sentimentale, réflexive et même rétrospective que notre poète a bien mise à profit dans l'évolution de son œuvre. Autrement dit, c'est précisément ce dont le poète nous avertit à propos du moment de

[19] *CPl* II, p. 611.

minuit en tant que terme de la journée, dans « L'Examen de minuit », poème écrit ultérieurement à tout notre cycle :

> La pendule, sonnant minuit,
> *Ironiquement* nous engage
> À nous rappeler quel usage
> Nous fîmes du jour qui s'enfuit :[20]

À la différence de cette heure du milieu de la nuit, où le sujet poétique a déjà dû trainer sa vie jusqu'au milieu de ce noir, le crépuscule urbain engage Baudelaire dans un espace intermédiaire, où se réfléchissent « ironiquement » d'un côté sa perception critique, de l'autre son aspiration spirituelle et lyrique. Le poème rend alors compte de son principe en poésie pure et lyrique sans quitter ce terrain de la vie quotidienne et moderne. En bref, on pourrait dire qu'une sorte de conscience de soi du lyrisme baudelairien s'y active. Si bien que, si l'on voulait saisir la figure du *moi* lyrique du poète Baudelaire à ce moment où il écrit ses deux poèmes intitulés « Le Crépuscule du soir », plus que dans le *je* de ces textes, ce serait dans ces images des *lanternes* dans la ville, à savoir celles de « lueurs que tourmente le vent » ou de « feux des candélabres qui font des tâches d'un rouge opaque » qu'il faudrait tenter de la trouver : ce sont là sans doute les *lustres* que le poète tire du paysage artificiel de ses beaux couchants ; loin d'ennoblir les choses, ils se sentent obligés de persévérer « héroïquement » dans cet espace réel de sa ville, ainsi que dans la détresse de la modernité, historique, de son temps, tout comme peut le suggérer cette rime *Hercule-crépuscule* des « Phares ».

[20] Vers 1-4, *OC* I, p. 144. C'est nous qui soulignons.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Bibliographie

I. Baudelaire

1) Éditions des œuvres de Baudelaire

Éditions de référence :

OC I et II : Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I-II, 1975-1976.

CPl I et II : Charles Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I-II, 1973.

Autres éditions auxquelles nous avons également eu recours :

Les Fleurs du Mal. Les Épaves, notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Conard, 1922.

Poésies choisies, avec une notice biographique, une notice littéraire et des notes explicatives par André Ferran, Paris, Hachette, 1936.

Les Fleurs du Mal, texte de la seconde édition, éd. Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1942.

Les Fleurs du Mal. Texte de la deuxième édition. Les Épaves. Additions de la troisième édition. Documents et bibliographie, édition critique par Jacques Crépet et Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, Paris ; José Corti, 1968.

Les Fleurs du Mal. Les Epaves — Bribes — Poèmes divers. Amœnitates Belgicæ, introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam, Paris, Garnier Frères, 1961(1959)

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Les Fleurs du Mal, édition établie et mise à jour par Jacques Dupont, Paris, Flammarion, coll. GF, 2006 (1991).

Les Fleurs du Mal, édition établie par John E. Jackson, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1999.

Les Fleurs du Mal. Édition condamnée de 1857, préface d'Yves Charnet, La Table Ronde, 1997.

L'Atelier de Baudelaire : Les Fleurs du Mal, édition diplomatique par Claude Pichois et Jacques Dupont, 4 tomes, Champion, 2005.

Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris). Le Jeune enchanteur, notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet, Paris, Conard, 1926.

Petits Poëmes en prose, texte établi et présenté par Daniel-Rops, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

Petits Poèmes en prose, introduction, notes, bibliographie et choix des variantes par Henri Lemaître, Garnier, 1959.

Petits Poëmes en prose, édition critique par Robert Kopp, José Corti, 1969.

Le Spleen de Paris, édition de Max Milner, Paris, Imprimerie nationale, 1979.

Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose), précédé de *La Fanfarlo,* introduction, notes et chronologie par David Scott et Barbara Wright, bibliographie mise à jour par Fanny Bérat, Flammarion, coll. GF, 2013 (1987).

Baudelaire journaliste : articles et chroniques, [textes] choisis et présentés par Alain Vaillant, Flammarion, coll. GF, 2011.

Écrits sur la littérature, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2005.

Les Paradis artificiels, préface et note par Jean-Luc Steinmetz, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2000.

Un mangeur d'opium, avec le texte parallèle des *Confessions of an English opium-eater* et *Suspiria de profundis* de Thomas de Quincey, édition critique et commentée par Michèle Stäuble-Lipman Wulf, *Études baudelairiennes*, VI-VII, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976.

Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée, suivi de *Amœnitates Balgicæ,* édition d'André Guyaux, Gallimard, 1987 (1975).

Fusées. Mon cœur mis à nu. Et autres fragments posthumes, édition d'André Guyaux, Gallimard, 2016.

Œuvres complètes de Charles Baudelaire, t. V, « Histoires extraordinaires », par Edgar Poe, traduction de Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy, 1869.

Douze poèmes de Charles Baudelaire, publiés en fac-similé sur les manuscrits originaux de l'auteur avec le texte en regard, Paris, Crès et Cie, 1917.

2) Études sur Baudelaire

a) Revues baudelairiennes et ouvrages collectifs (1957-2019)

Revues :

Bulletin Baudelairien, fondé par W. T. Bandy, James S. Patty et Raymond P. Poggenburg, vol. 1-40, Nashville, Vanderbilt University, 1965-2005.

Études baudelairiennes, n° 1-13, publiées sous la direction de Marc Eigeldinger, Robert Kopp et Claude Pichois, puis de Marc Eigeldinger, et Claude Pichois, Neuchâtel, À la Baconnière, 1969-1991.

L'Année Baudelaire, n° 1-5, directeurs John E. Jackson et Claude Pichois, Klincksieck, 1995-2000 ; n° 6-22, Champion, 2002-2018.

Numéros spéciaux, actes de colloque et d'autres ouvrages collectifs :

Revue des Sciences Humaines, « Pour le centenaire des *Fleurs du Mal* », janvier-mars 1957.

Revue d'Histoire littéraire de la France, 67e année, n° 2, « Baudelaire », avril-juin 1967.

Preuves, 18e Année, n° 207, « Baudelaire et la critique d'art », mai 1868.

Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, Actes du colloque de Nice, n° 4-5, 1968.

Regards sur Baudelaire, Actes du colloque de London (Canada) 1970, Paris, Minard, 1974.

Analyses & réflexions sur Baudelaire : Spleen & Idéal, Ellipses, 1984.

Les Fleurs du Mal : l'intériorité de la forme, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989.

Europe, nº 760-761, « Baudelaire », août-septembre 1992.

Dix études sur Baudelaire, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, 1993.

Baudelaire : nouveaux chantiers, édité par Jean Delabroy et Yves Charnet, Presses Universitaires du septentrion, 1995.

Understanding Les Fleurs du Mal : *Critical Readings*, edited by William J. Thompson, Vanderbilt University Press, 1997.

Lectures des Fleurs du Mal, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

Lire Les Fleurs du Mal, textes réunis par José-Luis Diaz, *Cahiers Textuel*, nº 25, Université Paris 7-Denis Diderot, 2002.

Baudelaire, une alchimie de la douleur : études sur Les Fleurs du Mal, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003.

Les Fleurs du Mal, actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 janvier 2003, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Magazine littéraire, nº 418, « Baudelaire : nouvelles lectures des *Fleurs du Mal* », mars 2003.

The Cambridge companion to Baudelaire, edited by Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, 2005.

1857 : Baudelaire et Les Fleurs du Mal, textes publiés sous la direction de Pierre Brunel et Giovanni Dotoli, Schena Editore, 2007.

Lectures du Spleen de Paris, sous la direction de Steve Murphy, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Lire Le Spleen de Paris, sous la direction d'André Guyaux et Henri Scepi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2014.

Charles Baudelaire, Le Magazine Littéraire, coll. Nouveaux Regards, 2014.

Cahiers de littérature française, nº 16, « Adjectif Baudelaire », 2017.

b) Livres sur Baudelaire

AUSTIN, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique,* Mercure de France, 1956.

BAYLE, Corinne, *Nocturne de l'âme moderne :* Le Spleen de Paris *de Charles Baudelaire,* Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Payot, 2002.

—, *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Paris, La Fabrique, 2013.

BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959

BLIN, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.

—, *Baudelaire*, suivi de résumés des cours au collège de France, 1965-1977, Gallimard, 2011.

BONNEFOY, Yves, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Bibliothèque Nationale de France, 2000.

—, *Sous le signe de Baudelaire*, Gallimard, 2011.

BRAGUE, Rémi, *Image vagabonde : essai sur l'imaginaire baudelairien*, Les Éditions de la transparence, 2008.

BURTON, Richard D. E., *Baudelaire in 1859 : A Study in the Sources of Poetic Creativity,* Cambridge University Press, 1988.

BUTOR, Michel, *Histoire extraordinaire : essai sur un rêve de Baudelaire*, Gallimard, 1961.

CARAMATIE, Bernard, *L'Ordre de Baudelaire : lecture des* Fleurs du Mal, Hermann, 2015.

CELLIER, Léon, *Parcours initiatiques,* Neuchâtel, La Baconnière, 1977.

CHÉRIX, Robert-Benoît, *Commentaire des* Fleurs du Mal *: essai d'une critique intégrale,* avec introduction, concordances et références, notes et index, Genève, Slatkine Reprints, 1993 (1949).

CHESTERS, Graham, *Baudelaire and the Poetics of Craft,* Cambridge University Press, 1988.

CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, t. I-II, Paris Musées, 2006 (Minuit, 1861).

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

—, *Baudelaire : l'irréductible*, Flammarion, 2014.

CRÉPET, E. J., *Baudelaire,* étude biographique d'Eugène Crépet, revue et complétée en 1907 par Jacques Crépet suivie des *Baudelairiana* d'Asselineau, Paris, Messein, 1949.

FERRAN, André, *L'Esthéthique de Baudelaire,* Hachette, 1933 ; rééd., Nizet, 1967.

FROIDEVAUX, Gérald, *Baudelaire : représentation et modernité*, José Corti, 1989.

GALAND, René, *Baudelaire : poétique et poésie*, A. Z. Nizet, 1969.

GUYAUX, André, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des* Fleurs du mal *(1855-1905)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007.

HIDDLESTON, J. A., *Baudelaire and* Le Spleen de Paris, Oxford University Press, 1987.

HIROTA, Daichi, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, Thèse de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.

JACKSON, John E., *Baudelaire,* Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2001.

—, *La Mort Baudelaire : essai sur* Les Fleurs du Mal, *Études baudelairiennes*, X, Neuchâtel, À la Baconnière, 1982.

KAPLAN, Edward K., *Baudelaire et* Le Spleen de Paris : *l'esthétique, l'éthique et le religieux*, traduction d'Élise Trogrlic, Classiques Garnier, 2015 [première version en anglais : *Baudelaire's prose poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious in The Parisian Prowler*, Athens and London, University of Georgia Press, 1990].

LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

LAFORGUE, Pierre, *Ut pictura poesis : Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

LEAKEY Felix William, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969

—, *Baudelaire: Collected Essays, 1953-1988*, edited by Eva Jacob, Cambridge University Press, 1990.

MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du* Spleen de Paris, Champion, 2003.

OEHLER, Dolf, *Juin 1848. Le Spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, traduit de l'allemand par Guy Petitdemange et Patrick Charbonneau, Payot, coll. Critique de la politique, 1996.

PACHET, Pierre, *Le Premier venu : essai sur la pensée de Baudelaire*, Denoël, 2009.

PICHOIS, Claude, *Baudelaire. Études et témoignages,* nouvelle édition revue et augmentée, À la Baconnière, 1967.

—, *Retour à Baudelaire,* Genève, Slatkine Érudition, 2005 (À la Baconnière, 1967 ; 1976).

PICHOIS, Claude et AVICE, Jean-Paul, *Dictionnaire Baudelaire,* Tusson, Du Lérot, 2002.

—, *Baudelaire, Paris sans fin*, Paris Musées/Paris bibliothèques éditions, 2004 (nouvelle édition augmentée de *Baudelaire/Paris* [Paris Musées/Quai Voltaire, 1993]).

PICHOIS, Claude et ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Julliard, 1987 ; nouvelle édition, Fayard, 1996.

PLESSY, Bernard, *Baudelaire et Lyon. Histoire d'une obsession*, Fallois, 2004.

POGGENBURG, Raymond, *Charles Baudelaire. Une micro-histoire. Chronologie Baudelairienne,* Paris, José Corti, 1987.

POMMIER, Jean, *La Mystique de Baudelaire,* Les Belles Lettres, 1932 ; Slatkine Reprints, 1967.

—, *Dans les chemins de Baudelaire,* José Corti, 1945.

PRÉVOST, Jean, *Baudelaire : essai sur la création et l'inspiration poétique*, Mercure de France, 1964.

QUESNEL, Michel, *Baudelaire solaire et clandestin*, Presses Universitaires de France, 1987.

RICHTER, Mario, *Baudelaire,* Les Fleurs du Mal *: lecture intégrale,* 2 volumes, Genève, Slatkine, 2001.

RAYNAUD, Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Mercure de France, 1918.

ROBB, Graham, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852,* Aubier, 1993.

RUFF, Marcel A., *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*, Genève, Slatkine Reprints, 1972 (1955).

SARTRE, J.-P., *Baudelaire,* précédé d'une note de Michel Leiris, Gallimard, 1975 (1947).

STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989.

THIBAUDET, Albert, *Intérieurs,* édition présentée et annotée par Robert Kopp, Gallimard, 2010.

VIPREY, Jean-Marie, *Analyses textuelles et hypertextuelles des "Fleurs du mal",* avec le texte intégral et un moteur de recherche sur CD-Rom, Paris, Champion, 2002.

VIVIER, Robert, *L'Originalité de Baudelaire,* nouveau tirage revu par l'auteur de la réimpression en 1952, avec une note, de l'édition de 1927, Bruxelles, Palais des Académies, 1965.

ZIMMERMANN, Eléonore M., *Poétiques de Baudelaire dans « Les Fleurs du mal » : rythme, parfum, lueur,* Lettres Modernes Minard, 1998.

c) Articles et chapitres sur Baudelaire

ABÉ, Yoshio, « Baudelaire et la peinture réaliste », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº 18, 1966, p. 205-214.

—, « "Un Enterrement à Ornans" et l'habit noir baudelairien — Sur les rapports de Baudelaire et de Coubet — », *Études de Langue et Littérature Françaises. Bulletin de la Société de Langue et de Littérature Françaises au Japon*, nº 1, Tokyo, Hakusuisha, 1962, p. 29-41.

ANTOINE, Gérald, « La nuit chez Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e année, nº 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 375-401.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Deux "Crépuscule du soir" de Baudelaire », dans *Interlignes 1 : essais de Textanalyse,* Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 87-104.

BERCOT, Martine, « Miroirs baudelairiens » dans *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, H. Champion, 1993, p. 113-136.

BONNEAU, Georges, « Le problème des "Hiboux" » dans *Mélanges critiques,* Ankara, Dil Ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, 1956, p. 19-50.

BONNEFOY, Yves, « Les Fleurs du Mal », dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1956 ; repris dans *L'Improbable et autres essais,* nouvelle édition corrigée et augmentée, Gallimard, coll. Idées, 1983, p. 31-40.

—, « Préface » dans Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire, Paris sans fin*, nouvelle édition augmentée de *Baudelaire/Paris*, Paris Musées/Paris bibliothèques éditions, 2004 ; « Préface » reprise dans *Baudelaire/Paris*, Paris Musées/Quai Voltaire, 1993, p. 11-23.

BRIX, Michel, « Balzac, Gautier et Baudelaire étaient-ils platoniciens ? » dans *Le Romantisme français. Esthétique platonicienne et modernité littéraire,* Bruxelles, Peeters/Société des Études Classiques, « collection d'études classiques », 1999, p. 115-127.

BROMBERT, Victor, « Lyrisme et dépersonnalisation : l'exemple de Baudelaire », *Romantisme*, nº 6, « Figures du lyrisme », 1973, p. 29-37.

BUTOR, Michel, « Les Paradis artificiels » dans *Essais sur les modernes*, Gallimard, 1992 (Minuit, 1960).

CAUSSY, Fernand, « Chronologie des "Fleurs du Mal" », *L'Ermitage. Revue mensuelle de littérature,* vol. XXXVI, juillet-décembre 1906, Slatkin reprints, 1968, p. 328-338.

CHAMBERS, Ross, « Trois paysages urbains : Les Poèmes liminaires des *Tableaux parisiens* », *Moderne Philology,* Vol. 80, No. 4 (May 1983), p. 372-389.

CHARNET, Yves, « Baudelaire/Paris : une impossible intimité », *L'Année Baudelaire,* nº 1, « Baudelaire, Paris, l'Allégorie », Klincksieck, 1995, p. 71-80.

COMBE, Dominique, « Le "poème épique condamné" Baudelaire, Hugo, Poe » dans *Les Fleurs du Mal. Acte de colloque de la Sorbonne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 53-64.

—, « Le "poème épique moderne" » dans *Baudelaire une alchimie de la douleur : études sur* Les Fleurs du Mal, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2003, p. 35-43.

DELESALLE, Jean-François, « La trace de quelques documents baudelairiens », *Bulletin baudelairien*, vol. 4, nº 2, 9 avril 1969, p. 7-12.

DUFOUR, Pierre, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal* » dans *Les Fleurs du Mal : l'intériorité de la forme*, préface de Max Milner, Société des études romantiques, SEDES, 1989, p. 135-147.

EIGELDINGER, Marc, « La symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e Année, nº 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 357-374.

—, « La symbolique solaire dans l'œuvre critique de Baudelaire », *Études française*, vol. 3, nº 2, mai 1967, p. 197-214.

—, « L'image du crépuscule chez Baudelaire », dans *Du visible à l'invisible. Pour Max Milner,* t. I, « mettre en images, donner en spectacle », textes réunis par Stéphane Michaud, José Corti, 1988, p. 297-308.

—, « Baudelaire et la conscience de la Mort », *Études littéraires,* vol. 1, nº 1, 1968, p. 51-65.

ENGSTROM, Alfred G., « Baudelaire and Longfellow's "Hymn to the Night" », *Modern Language Notes,* Vol. 74, No. 8 (Dec., 1959), p. 695-698.

GATTI-TAYLOR, Marisa, « Twil-light and the Anima: Baudelaire's Two Poems Entitled "Le Crépuscule du soir" », *Nineteenth-Century French Studies,* Vol. 11, No. 1&2, 1982, p. 126-134.

HEMMINGS, F. W. J., « Baudelaire, Stendhal, Michel-Ange et Lady Macbeth », *Stendhal-Club,* 15 avril 1961, p. 85-98.

HUBERT, Renée Riese, « Contexts of Twilight in Baudelaire's "Petits poemes en prose" », *Orbis Litterarum*, Vol. 25, No. 4, 1970, p. 352-366.

KELLEY, David, « Introduction » dans *Salon de 1846,* Oxford University Press, 1975, p. 1-114.

LEAKEY Felix William, « Baudelaire et Asselineau en 1851 : Asselineau critique de Corot », *Bulletin baudelairien,* vol. 8, nº 2, 9 avril 1973, p. 9-12.

—, « Pour une étude chronologique des "Fleurs du Mal" : "Harmonie du soir" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67e Année, nº 2, « Baudelaire », avril-juin 1967, p. 343-356.

—, « 'Les quatre crépuscules de la grande ville' : Baudelaire and Désaugiers », *French Studies Bulletin,* Vol. 18, Issue 62, Spring 1997, p. 3-7.

MAILLARD, Pascal, « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, nº 107, « Figures », 2000, p. 37-48.

NAKAJI, Yoshikazu, « De la modernité du poète en prose », *L'Année Baudelaire,* nº 18-19, « Baudelaire antimoderne », Champion, 2011, p. 293-306.

ORLANDO, Francesco, « Baudelaire et le soir », *L'Année Baudelaire,* nº 11-12, « Réflexion sur le dernier Baudelaire », Champion, 2009, p. 147-180 [traduction par Aurélie et Paul-André Claudel ; première version en italien parue dans *Paragone,* nº 196, 1966, p. 44-73].

OTTO, Alexander, « Baudelaire et Joseph de Maistre. Notes sur la méthode de Charles Baudelaire et le "Méménto divin" » dans *Joseph de Maistre*, dossier conçu et dirigé par Philippe Barthelet, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Les Dossiers H, 2005, p. 664-668.

OUROUSOF, Alexandre, « Étude sur les textes des *Fleurs du Mal* », dans *Le Tombeau de Charles Baudelaire,* ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé, Michel Abadie, Emile Blémont et al., Paris, Bibliothèque artistique et littéraire (Éditions de la Société anonyme La Plume), 1896, p. 7-37.

POULET, Georges, « Baudelaire », dans *Études sur le temps humain*, t. I, Agora, coll. Pocket, 1989 (1952), p. 364-385.

RICHARD, Jean-Pierre, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, p. 91-162.

RAYMOND, Marcel, « Note sur le spirituel baudelairien », *Mélanges Laumonnier,* Droz, 1935, p. 525-541.

SCHELLINO, Andrea, « Décadence et crépuscule. Le soleil couchant dans l'œuvre critique de Baudelaire », *L'Année Baudelaire,* n° 17, « Baudelaire en Italie », Champion, 2013, p. 129–143.

STAROBINSKI, Jean, « Fenêtres (De Rousseau à Baudelaire) » dans *L'Idée de la ville*, Champ Vallon, 1984, p. 179-186.

—, « The Sacred and the profane day », *Diogenese*, Vol. 37, Issue 146, June 1989, p. 1-20.

SUZUKI, Kazuhiko, « Une lecture des deux *Crépuscules* », *L'Année Baudelaire,* n° 13-14, « Baudelaire au Japon. Hommage à Yoshio Abé », Champion, 2011, p. 211-224.

VALÉRY, Paul, « Situation de Baudelaire », dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, t. I, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 598-613.

VINES, Murray, « Baudelaire's "Recuillement" and the "Greek cycle" », *The Comparatist,* Vol. 1 (MAY 1977), p. 23-34.

WACHS, Jacqueline, « À propos des "Titres pour un recueil mensuel" », *Bulletin baudelairien,* vol. 10, n° 2**,** 1975, p. 2-10.

II. Œuvres d'autres auteurs

BRETON, André, *La Clé des champs,* Paris, Éditions du Sagittaire, 1953.

CHÉNIER, André, *Œuvres complètes,* texte établi et annoté par Gérard Walter, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1958

DE QUINCEY, Thomas, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais ; Suspiria profundis ; La malle-poste anglaise,* traduction de Pierre Leyris, nouvelle édition entièrement revue et augmentée par Pierre Leyris, Gallimard, 1990 (1962).

GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes,* édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Bartillat, 2004.

HUGO, Victor, *Poésie I*, Seuil, coll. L'Intégrale, 1972.

—, *Œuvres poétiques*, avant l'exil, t. I, préface par Gaëton Picon, édition établie et annotée par pierre Albouy, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

—, *Œuvres complètes. Roman III*, présentation de Yves Gohin, Robert Laffont, 1985.

—, *Œuvres complètes. Voyages,* présentation de Claude Gély, Robert Laffont, 1987.

NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, t. I, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Michel Brix, Jean Céard, Lieven D'Hulst, Jean-Luc Steinmetz et Jean Ziegler et avec le concours de Pierre Enckell et d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

—, *Œuvres complètes*, t. II, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Max Milner et Jean Ziegler et avec le concours de Michel Brix et d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

—, *Œuvres complètes*, t. III, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois avec, pour ce volume, la collaboration de Jacques Bony, Michel Brix, Lieven d'Hulst, Vincenette Pichois, Jean-Luc Steinmetz, Jean Ziegler et le concours d'Antonia Fonyi, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

POE, Edgar Allan, *Poetry, Tales, and Selected Essays,* The Library of America, 1996 (1984).

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

ROUSSEAU, Jean Jacques*, Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau,* édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, t. X, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1969.

VIGNY, Alfred de, *Poèmes antiques et modernes. Les Destinées,* préface de Marcel Arland, édition établie par André Jarry, troisième édition revue, Gallimard, 1973.

VIGNY, Alfred de, *La Maison du Berger,* présentation et notes de Marie-France Azéma, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1997.

SAINTE-BEUVE, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme,* édition avec introduction, notes et lexique par Gérald Antoine, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1956.

UHLAND, Ludwig, « Über das Romantische » dans *Werke,* Band 2, München, Winkler, 1980, consulté sur http://www.zeno.org/nid/2000582592X.

III. Autres études critiques

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire,* troisième édition augmentée et actualisée, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige-Dicos Poche, 2010 (2002).

AROUI, Jean-Louis, « Métrique et intertextes dans le *Pantoum négligé* » dans *La Poésie jubilatoire : Rimbaud, Verlaine et l'*Album zutique, Paris, Garnier, 2010, p. 327-360.

BONNEFOY, Yves, « Paris en poésie », dans *Relais : dix études réunies en hommage à Georges Blin*, José Corti, 2002, p. 225-264.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 (1992).

BOURGEOIS, René, *L'Ironie romantique,* Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

BREMOND, Henri, *La Poésie pure,* avec un débat sur la poésie par Robert de Souza, Paris, Grasset, 1926.

BRUNEL, Pierre, « Soleils noirs », dans *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier,* Presses Universitaires de France, coll. Hors collection, 2005, p. 259-273.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

CHENET-FAUGERAS, Françoise, « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, n° 83, 1994, p. 27-38.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.

CONDÉ, Michel, « Représentations sociales et littéraires de Paris à l'époque romantique », *Romantisme,* n° 83, « La ville et son paysage », 1994, p. 49-58.

CONRAD, Thomas, « Balzac, l'épique et l'encyclopédique », *Romantisme,* n° 172, 2016 (2), p. 35-45.

DELATTRE, Simone, *Les Douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle*, Albin Michel, 2003(2000).

DELON, Michel, « Introduction. *Tableau de Paris* suivi de *le Nouveau Paris* », dans *Paris le jour, Paris la nuit,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1990, p. 3-23.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

DIAZ, Brigitte et DIAZ, José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Itinéraires*, 2009 (4), p. 117-146.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1984 (Presses Universitaires de France, 1960).

FEUDO, Michela Lo, « Bibliographie mise à jour de l'œuvre de Champfleury », dans *Bérose — Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, consultée sur http://www.berose.fr/?Bibliographie-mise-a-jour-de-l-oeuvre-de-Champfleury.

GAUDON, Jean, *Le Temps de la contemplation : l'œuvre poétique de Victor Hugo des* Misères *au* Seuil du gouffre (1845-1856), Paris, Flammarion, 1969.

GENETTE, Gérard, « Le jour, la nuit » dans *Figure II*, Seuil, coll. Tel Quel, 1969, p. 101-122.

GILLES, Chabaud, « Images de la ville et pratiques du livre : le genre des guides de Paris (XVIIe-XVIIIe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* tome 45, n° 2, avril-juin 1998, p. 323-345.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une Esthétique de la Mort*, José Corti, 1967.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *La Poésie de Sainte-Beuve : un imaginaire de l'échec*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. Cahiers romantiques, 1999.

IMBERT, Christophe et MAUPEU, Philippe (dir.), *Le Paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré,* Presses Universitaires de Rennes, 2011.

JAUSS, Hans Robert, « La douceur du foyer : la poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature » dans *Pour une esthétique de la réception,* traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978, p. 288-327.

LAFORGUE, Pierre, « Soleil noir d'*Aurélia* », *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Année 105, n° 4, 2005, p. 843-867.

LAMBERT, José, « Hoffmann en France. Histoire d'une naturalisation », dans E. T. A. Hoffmann, *Contes fantastiques II*, traduction de Loève-Veimars, chronologie, introduction, notices et notes de José Lambert, Flammarion, coll. GF, 1980, p. 9-30.

LAROCHE, Hugues, *Le Crépuscule des lieux. Aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2007.

LOCHOT, Céline, *L'Ironie dans l'œuvre de Thomas De Quincey*, Thèse de l'Université de Bourgogne, 2014.

MADELÉNAT, Daniel, *L'Intimisme,* Presses Universitaires de France, coll. Littératures modernes, 1989.

MARCHAND, Bernard, *Paris, histoire d'une ville : XIXe-XXe siècle*, Paris, Seuil, 1993.

MONTÉMONT, Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *Itinéraire,* 2009 (4), p. 15-38.

PETTERSON, Torsten, « Shared experiences — shared consolation? Fictional Perspective-Taking and Existential Stances in Literature », *LIR.Journal,* 4 (15), Göteborgs universitet, 2015, p. 200-215.

PICHOIS, Claude, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises,* José Corti, 1963.

RICHARD, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé,* Paris, Seuil, 1961.

ROSSET, Clément, *L'Anti-nature,* Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1973).

SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres,* Verdier, 2008(Nathan, 1992).

STEINMETZ, Jean-Luc, *Signets : essais critiques sur la poésie du XVIIIe au XXe siècle,* José Corti, 1995, p. 11-34.

STIÉNON, Valérie, *La Littérature des Physiologies : sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845),* Classiques Garnier, 2012.

STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes : Paris et son discours*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001.

TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXe siècle*, Armand Colin, 2004.

THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *Presse & plumes : journalisme et littérature au XIXe,* sous la direction de, Nouveau Monde, 2004

TUZET, Hélène, « L'image du soleil noir », *Revue des Sciences Humaines*, octobre-décembre 1957, p. 479-502.

VAN TIEGHEM, Paul, *L'Ère romantique : le romantisme dans la littérature européenne*, t. I, Albin Michel, 2014 (1948).

YON, Jean-Claude, « La commission des primes aux ouvrages dramatiques (1851-1856) : un échec instructif », communication au colloque « L'art officiel dans la France musicale du XIXe siècle » organisé par l'Opéra-Comique les 8 et 9 avril 2010, consultée sur *Bru Zane Mediabase Ressources numériques autour de la musique romantique française* (http://bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles), p. 1-15.

ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde,* Paris, Seuil, 1993.

IV. Textes du XIXe siècle (ou antérieurs)

ASSELINEAU, Charles, *La Double vie. Nouvelles par Charles Asselineau,* Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1858.

—, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre,* Paris, Alphonse Lemerre, 1869.

BANVILLE, Théodore de, *L'Âme de Paris. Nouveaux souvenirs*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1890.

—, *Petit Traité de poésie française,* Paris, G. Charpentier, 1881.

BARBIER, Auguste, *Iambes et poëmes,* Paul Masgana, 1841.

BOYER, Philoxène, *Les Deux Saisons,* Paris, Alphose Lemerre, 1867.

CHAMPFLEURY, *Les Amis de la Nature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859.

—, *Feu miette. Fantaisies d'été*, Martinon, 1847.

Chants et chansons populaires de la France, Paris, Delloye, 1843.

Contes fantastiques, par Apulée, Hoffmann, Walter Scott, Byron, Uhland, etc., Avignon, Amédée Chaillot, 1861.

COUSIN, Victor, *Cours de philosophie professé à la Faculté des lettres pendant l'année 1818, par M. V. Cousin, sur le fondement des idées absolues du vrai du beau du beau et du et du bien*, Paris, Hachette, 1836.

DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater*, fifth éd., London, Smith's Standard Library, 1845

DUPONT, Pierre, *Chants et chansons (poésie et musique),* t. III, Alexandre Houssiaux, 1855.

Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres, mis en ordre et publié par Mr. ***, t. XII, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765.

ESQUIROS, Alphonse, *Les Vierges folles,* P. Delavigne, Paris, 1842.

GAUTIER, Théophile, « Charles Baudelaire » dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. I, « Les Fleurs du Mal »*,* édition définitive, augmentée d'un grand nombre de poëmes nouveaux, Paris, Michel Lévy, 1868, p. 1-75

—*, Histoire du romantisme,* suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868, Paris, Charpentier et Cie, 1874.

KIM, Jihyun. Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité - 2020

Hommage à C. F. Denecourt — Fontainebleau — Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies, Paris, Hachette, 1855.

KOCK, Ch. Paul de, *La Grande Ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, illustration de Gavarni, Victor Adam, Daumier, D'aubigny, H. Emy, etc., t. 1, Au Bureau central des publications nouvelles, 1842.

Les Poëtes français : recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours, avec une notice littéraire sur chaque poëte, par MM. Charles Asselineau, Hippolyte Babou, Charles Baudelaire et al. ; précédé d'une introduction par M. Sainte-Beuve, t. IV, Hachette, 1863.

Le Tombeau de Charles Baudelaire, ouvrage publié avec la collaboration de Stéphane Mallarmé, Michel Abadie, Emile Blémont, et al., précédé d'une étude sur les textes de *Les Fleurs du Mal,* commentaire et variantes, par le prince Alexandre Ourousof et suivi d'œuvres posthumes, interdites ou inédites de Charles Baudelaire recueillies par les soins de MM. le Vicomte Ch. Spoelberch de Lovenjoul, prince Alexandre Ourousof, Louis de St-Jacques et Vicomte Aug. Gilbert de Voisins, frontispice de Félicien Rops, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire (Éditions de la Société anonyme La Plume), 1896.

LEVALLOIS, Jules, *Milieu du siècle. Mémoires d'un critique,* Paris, Librairie illustrée, 1895

LUCAIN, *La Pharsale,* traduction de Marmontel, Paris, Garnier Frères, 1865.

MAISTRE, Joseph de*, Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretiens sur le Gouvernement temporel de la Providence*, suivis d'*Un Traité sur les Sacrifice*, t. I, Paris, Librairie Grecque, Latine et Française, 1821.

Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique, bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier et al., par Charles Asselineau, illustrés d'un frontispice à l'eau-forte de Célestin Nanteuil et de vers de MM. Théodore de Banville et Charles Baudelaire, Paris, René Pincebourde, 1866.

MERCIER, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris*, t. IV, nouvelle édition, corrigée et augmentée, 1782.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne,* t. I, Paris, H. Nicolle, 1814.

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, t. II, Paris, Didot, 1817.

—, *De l'amour*, Michel Lévy frères, 1853.

Tableau de Paris pour l'année 1759, formé d'après les antiquités, l'histoire, la description de cette ville, Paris, C. Herissant, 1759.

WALLON, Jean, *La Presse de 1848, ou Revue critique des journaux publiés à Paris depuis la Révolution de Février jusqu'à la fin de décembre*, Pillet fils ainé, 1849.

Titre : Les poèmes du Crépuscule urbain chez Baudelaire : l'ironie dans le lyrisme de la modernité

Mots clés : Baudelaire, crépuscule, ville, soleil, soir, modernité.

Résumé : Si Baudelaire a d'abord voulu être un écrivain moderne dans son aspiration romantique, après les années 1840 sa vision allait reposer de plus en plus sur une perception pessimiste et critique de la réalité historique et existentielle. C'est alors que paraît le premier des quatre poèmes qui font l'objet direct de la présente thèse : « Le Crépuscule du soir », en 1852, suivi en 1855 par le poème en prose du même titre ; puis par « La Fin de la journée » et par « Recueillement », en 1861 ; et finalement, par une nouvelle version du poème en prose, en 1862. Il nous a semblé que ces cinq textes, composés pendant plus de dix ans, et qui ont la même thématique — le sentiment que le sujet éprouve le soir dans la métropole moderne —, étaient susceptibles, dans l'ensemble qu'ils forment, d'avoir une signification profonde pour l'évolution de la poétique de Baudelaire.

En s'articulant autour de la tension immanente à leur thème, le « crépuscule urbain » : une tension entre un pôle intime, lyrique, du « soir » et un pôle réaliste, désenchanté, de la « ville », notre lecture de ces poèmes voudrait montrer comment Baudelaire, tout en s'inscrivant dans le champ littéraire du milieu du XIXe siècle, champ qui était alors soumis à maintes fluctuations, s'impose et impose un chemin neuf, aussi paradoxal qu'« héroïque », sans chercher à dissimuler son oscillation entre une modernité encore indéfinie et un idéal de lyrisme « pur ».

Title: Baudelaire's urban dusk poems: irony in the modernity of lyric poetry

Keywords: Baudelaire, dusk, twilight, city, sunset, modernity.

Abstract: After having tried to be modern through his romantic aspirations during the 1840s, Baudelaire's vision depends more and more on a pessimistic and critical perception of historical and existential reality. It is then that the first of the four poems, which are the direct object of the present thesis, appears: "Le Crépuscule du soir", in 1852, followed by the prose poem of the same title in 1855, then "La Fin de la journée" and "Recueillement" in 1861; finally, by a new version of the prose poem in 1862. When read together successively, these five texts, composed in the course of more than ten years, and which share the same theme —the feeling that the subject feels at nightfall in the modern metropolis— seem to us very likely to reveal a profound meaning in the evolution of Baudelaire's poetics.

Revolving around the immanent tension in their theme, the "urban crepuscule" : a tension between an intimate, lyrical pole of the "evening", and a realistic, disenchanted pole of the "city", our reading of these poems tries to show how Baudelaire, defining his position in the fluctuating literary field of mid-nineteenth century France, has imposed a new path, as paradoxical as "heroic", yet without seeking to hide his oscillation between "modernity"— even if still vague in definition— and an ideal of "pure" lyricism.