

# **Le choix d'une forme pour dire un fond dans la poésie de Charles Baudelaire**

## **The selection of poetic form to convey content in in work of Charles Baudelaire**

**MOUSSAHIM Abdelkhalek**

Doctorant

Faculté des Lettres et Sciences Humaines – Beni Mellal

Université Sultan Moulay Slimane - Maroc

Laboratoire de Recherches Appliquées sur la Littérature, la langue l'Art et les  
Représentations Culturelles

**Date de soumission** : 13/01/2025

**Date d'acceptation** : 24/02/2025

**Pour citer cet article** :

MOUSSAHIM. A (2025) «Le choix d'une forme pour dire un fond dans la poésie de Charles Baudelaire »,  
Revue Internationale du chercheur «Volume 6 : Numéro 1» pp : 429-455

## Résumé

Connu et reconnu à travers *Les Fleurs du Mal*, poèmes en vers, écrits dans le respect strict de la tradition poétique, Charles Baudelaire a éprouvé de l'humiliation après la mauvaise réception de son recueil et le procès qui lui a été intenté. Sa réaction était un renégat de la forme métrique pour une conversion à la prose. Sentant le changement des goûts de ses lecteurs, l'auteur du *Spleen de Paris* avoue avoir voulu rester poète, même en prose. Il réitère dans ses correspondances que son œuvre en prose est le pendant de celle en vers. A travers notre article, nous analyserons les aspects de la poéticité baudelairienne dans la prose et nous ferons miroiter *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* pour écouter le dialogue de ces deux recueils pour en savoir plus sur ce lien ombilical entre forme et fond dans la poésie de Baudelaire.

**Mots clés :** Poésie ; vers ; prose ; forme ; fond ; Fleurs du Mal ; Spleen de Paris

## Abstract

After garnering focus with *Flowers Of Evil*, a book of strictly formalistic works, Charles Baudelaire seemingly found himself the center of the trial along with his poems and that was something of great embarrassment for him. Thus, his answer to this problem was to try and move toward prose with no strict metrical forms. When the audiences changed, the author of *Spleen Of Paris* figured out his connection with the poet and did not try to leave the genre regardless if he was making prose at that time. In these epistles, he made it certain that for him, the undertaking of prose was with intend to serving with his eyes the verse and implacing it with something else. This is what we are also in an attempt to explain which will deepen the understanding of connection of form of the content and the poetry baudelaire's prose.

**Keywords :** Poetry ; verse ; prose ; form ; Flowers of Evil ; Spleen of Paris

## Introduction

Dans une lettre envoyée à Jules Troubat (secrétaire de Sainte-Beuve), Baudelaire avait confié le 19 février 1866 « je suis assez content de mon *Spleen de Paris*. En somme, c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, de détail et de raillerie. » [Claude Pichois, 1973, p.615]

Avec cet aveu, Baudelaire donne le ton de sa nouvelle œuvre, qui sera avec « beaucoup plus de liberté », c'est dire qu'il n'y en avait pas dans *Les Fleurs du Mal* ou du moins il n'y en avait pas assez, le ton est aussi donné par la « raillerie », qui rappelle la lettre-préface envoyée à Arsène Houssaye et où le poète espère que « ces tronçons seront assez vivants pour [lui] plaire et [l'] amuser. » [Charles Baudelaire, 2009, p.66]

Longtemps, la poésie est assimilée au vers, mais Baudelaire récusait cette doxa avec son nouvel ouvrage, il se livre à la prose tout en restant poète, ce qu'il exhortait dans *Mon cœur mis à nu*, quand il écrit « Sois toujours poète, même en prose. » [Pichois, Ibid., p.662]

Le nombre final de poèmes parus dans *Le Spleen de Paris* n'est absolument pas celui auquel le poète aspirait, dans ses correspondances, il avait le projet de produire cent poèmes ; il écrit que « faire cent bagatelles exige une bonne humeur constante » » [Ibid., p.493], mais le destin ne lui a pas accordé le temps d'arriver au terme de son ambition. Le 5 avril 1865, soit deux ans avant son décès, Baudelaire confie à Armand Fraisse que « les poèmes en prose paraîtront chez Hetzel, sous le titre *Le Spleen de Paris*, pour faire pendant aux *Fleurs du Mal*. Les fragments qui ont paru étaient disposés sans ordre. Il y aura dans le volume une classification particulière. » [Baudelaire, 2009, p.18]

Ce travestissement poétique du vers à la prose a posé certaines questions relatives aux rapports de Baudelaire avec les deux formes d'écriture, en l'occurrence, le vers et la prose.

Pourquoi Baudelaire a-t-il eu recours à la prose alors que le vers des *Fleurs du Mal* lui a procuré une reconnaissance et postérité littéraires ? Quel est le motif derrière ce pressentiment d'effet d'écho éprouvé après la lecture des *Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* ? Est-ce dans le vers ou la prose où se manifeste mieux la poéticité baudelairienne ? Quelles contraintes formelles le poète a-t-il rencontrées dans le vers et que la prose ne présente pas ? L'image poétique est-elle beaucoup plus intense dans le vers ou la prose ? *Le Spleen de Paris* est aux *Fleurs du Mal* un supplément ou un complément ? A travers ces deux œuvres, Baudelaire est-

il beaucoup plus poète en vers ou en prose ? Et en quoi la prose de Baudelaire est-elle poétique ?

A travers cet article, nous essaierons de sonder quelques secrets des mécanismes de la création poétique de Baudelaire à la lumière de ses deux œuvres majeures, *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Après une introduction, dans un premier axe, nous ferons une brève présentation des œuvres en question. Dans le second axe, nous choisirons quatre poèmes de chaque recueil pour illustrer leurs échos dans une étude comparative, laquelle se soldera par une conclusion. Nous essaierons de voir le sens que peut engendrer l'écriture poétique en vers et en prose. Il s'agit d'une tentative d'analyse de l'écriture baudelairienne en vers et en prose, des caractéristiques poétiques des deux recueils.

## 1. Présentation des œuvres

### 1.1. Les Fleurs du Mal

Charles Baudelaire est incontestablement l'une des figures, sinon la figure marquante de l'histoire de la poésie française moderne, il était conscient de son talent à l'époque, refusant par là même de publier avec certains de ses amis de l'Ecole normande : Parons, Le Vavasseur, Chennevières... Son substrat littéraire est celui des romantiques, il appartient à ceux de la deuxième génération, celle de 1820 et serait celui qui a continué le romantisme et qui l'a conduit à son terme. Il se déclare de la filiation de Théophile Gautier, pour qui la page liminaire des *Fleurs du Mal* comporte la dédicace « au poète impeccable, au parfait magicien des mots ès lettres françaises ». Avec *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire crée une poésie surprenante voire choquante, bien qu'elle soit classique par sa forme.

Le premier aspect de la volonté du poète d'extraire le Beau du Mal est le titre qui est un signe avant-coureur du contenu ; réunissant deux mots incompatibles l'un avec l'autre. Il paraît toutefois judicieux de mentionner que Baudelaire avait hésité entre plusieurs titres. Tout d'abord *Les Lesbiennes*, désignant à l'époque les habitantes de Lesbos, l'île de la mer Egée, qui fut la capitale de la poésie lyrique ; ensuite *Les Limbes*, qui renvoient dans la théologie chrétienne au lieu où séjournent les âmes des enfants morts sans baptême. En 1855, le poète s'arrête sur le titre définitif qui lui aurait été proposé par Hippolyte Babou, journaliste et critique littéraire, titre qui répond mieux à l'esthétique baudelairienne consistant à « extraire la Beauté du Mal. »

*Les Fleurs du Mal*, apparaît comme titre en frontispice des dix-huit poèmes publiés juin 1855 dans la *Revue des deux mondes*. En décembre 1856, Baudelaire signe son contrat avec

l'éditeur Poulet-Mallassis, ainsi, son recueil est mis en vente dès le 25 juin 1857 ; il comporte cent pièces, réparties sur cinq sections : **Spleen et Idéal**, **Fleurs du Mal**, **Révolte**, **Le Vin** et **La Mort**. Les quatre sections pourraient être lues comme une réponse au Spleen, le recueil est tiré à 1300 exemplaires et fut mal accueilli par la presse.

La deuxième édition des *Fleurs du Mal* voit le jour en février 1861, soit quatre ans après la première, avec six pièces en moins, mais trente-deux nouvelles et l'apparition de la section « Tableaux parisiens », laquelle section va changer l'ordre du recueil, la première structure s'était écroulée en raison de la censure. Baudelaire a dû reconstruire son œuvre, et ce qui se dégage de cette nouvelle reconfiguration des poèmes, c'est que chacun d'eux prend sens par rapport aux autres, chaque poème s'éclaire et est éclairé par les autres.

En janvier 1863, Baudelaire cède à l'éditeur Jules Hetzel le droit de publier une troisième édition augmentée des *Fleurs du Mal*, le poète ne la verra pas de son vivant, car c'est en 1868 qu'elle paraîtra à titre posthume, grâce aux efforts de Théodore de Banville et Charles Asselineau. L'œuvre de Baudelaire tombe dans le domaine public en 1917 et le poète sera réhabilité par un arrêt de la Cour de cassation le 31 avril 1949.

## 1.2. Les Spleen de Paris

Dans la lignée des romantiques, Baudelaire a voulu que la réalité poétique soit inséparable de son expression, évoquant par là même « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. » [Baudelaire, 2009, p.60]. L'emploi de « miracle » relève de la théologie, c'est comme si Baudelaire voulait se proclamer à travers *Le Spleen de Paris* créateur de la poésie en prose, et tout l'enjeu de ce miracle sera celui de la forme et l'image poétiques.

Tout comme *Les Fleurs du Mal*, le recueil du *Spleen de Paris* est passé par des phases avant d'arriver à une forme définitive, il n'est pas sans rappeler que Baudelaire voulait écrire cent poèmes et que la publication posthume du recueil n'en contient que la moitié.

Dans une lettre à l'éditeur Auguste Poulet-Mallassis le 25 avril 1857, le poète fait mention au titre de son recueil, il écrit « je comptais vous demander un nouveau service : les poèmes nocturnes qui seront faits après les *Curiosités*, voilà donc un projet au panier. » [Pichois, Ibid., p.395]. Le titre « Poèmes nocturnes » est un hommage discret à Hoffmann, en particulier à ses « *Contes nocturnes* » ; et c'est aussi une allusion au caractère nocturne de *Gaspard de la Nuit*. A côté de ce titre, un autre parut le 01 juin 1866 dans *La Revue du 19<sup>e</sup> siècle*, « Petits poèmes

lycanthropes » est un hommage à Petrus Borel<sup>1</sup>, surnommé lycanthrope, c'est-à-dire loup-garou, Baudelaire dira de lui, « j'avoue sincèrement, quand même j'y sentirais un ridicule, que j'ai toujours eu quelque sympathie pour ce malheureux écrivain dont le génie manqué, plein d'ambition et de maladresse, n'a su produire que des ébauches minutieuses. » [Henri Lemaitre, 1983, p.757]. Baudelaire reconnaît avoir admiré chez cet auteur inconnu la qualité de savoir déplaire, il écrit à ce propos « lycanthrope, bien nommé ! Homme-loup ou loup-garou, quelle fée ou quel démon le jeta dans les forêts lugubres de la mélancolie ? » [Pichois, Ibid., p.153]. Formule qui résonne avec la fin du poème « Les dons des fées. » [Baudelaire, 2009, p.116]. Outre que « Poèmes nocturnes » et « Petits poèmes lycanthropes », le poète hésitera entre deux titres, il écrit fin 1861 à Houssaye « un titre comme : Le promeneur solitaire ou Le Rôdeur parisien vaudrait mieux peut-être. » [Ibid., p.207]

Autre trait de rapprochement avec *Les Fleurs du Mal*, c'est la structure qu'affiche *Le Spleen de Paris*, bien que le poète ait écrit à Houssaye « Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement [...] j'ose vous dédier le serpent tout entier. » [Ibid., p.60]

Pour Antoine Compagnon, ancien professeur de littérature au Collège de France, le recours à la métaphore du serpent, qui permet de découper, offre à Baudelaire l'occasion de poser la question du temps consacré à la lecture de ses poèmes, compte tenu du support de leur première publication, à savoir le journal. Le poète répond formellement à l'exigence d'une lecture fragmentée et fragmentaire, celle qui caractérise les articles de presse.

L'auteur des *Fleurs du Mal* verra enfin ses poèmes publiés dans *La Presse*, et comme le signale Compagnon dans son cours au Collège de France, en 2011/2012, intitulé « Baudelaire moderne et antimoderne » ce support de publication sera très déterminant dans la forme des poèmes, ces derniers rivaliseront avec le roman-feuilleton, le bulletin de bourse, la publicité... Ce qui peut être tout à fait intéressant est le nouveau statut donné à la poésie, avec l'aura dont elle était entourée et le piédestal sur lequel elle avait été mise, à présent, il n'y a plus de frontières entre la poésie et la vie moderne, elles sont même côte à côte.

## 2. Etude comparative entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*

Pour comprendre l'apparition de la prose sous la plume de Baudelaire, il faudrait revenir à 1847, date qui a vu la publication de la seule nouvelle que le poète ait écrite « *La Fanfarlo* » ;

<sup>1</sup> 1809-1859, poète, traducteur et écrivain français

nouvelle dont le principal protagoniste serait le double littéraire du poète. « Samuel [Baudelaire] fut, plus que tout autre, l'homme de belles lettres ratées ; -créature malade et fantastique, dont la poésie brille bien plus que dans sa personne que dans ses œuvres. » [Charles Baudelaire, *La Fanfarlo*].

Samuel Cramer, personnage principal de la nouvelle *La Fanfarlo* rencontre madame Cosmelly, un amour de jeunesse, à qui il a offert des Ofraies, recueil de sonnets (*Les Fleurs du Mal*), mais elle en était dégoûtée. Le recueil est plein de « sujets funèbres et [de] descriptions d'anatomie », et le poète « au lieu d'admirer les fleurs [du Mal], Samuel Cramer, à qui la phrase et les périodes étaient venues, commença à mettre en prose et à déclamer quelques mauvaises stances composées dans sa première manière. » [Ibid., p.10].

Il est possible que Baudelaire, à travers le personnage de Samuel Cramer eût antérieurement envisagé de s'essayer à la prose après les Ofraies (*Les Fleurs du Mal*), autrement dit, convertir en prose les vers « composés dans sa première manière » ; madame Cosmelly est-elle la métaphore de la réception faite aux *Fleurs du Mal* dans le milieu littéraire ? De la justice qui a censuré le recueil ?

Au lendemain de la saisie juridique de son recueil, Baudelaire a senti une « humiliation par le malentendu. » [Pichois, Ibid., p.184], ce qui a été un événement blessant pour lui, en même temps qu'un désir de châtier son public et par là même, prouver à nouveau son talent et s'imposer à tous ceux qui ont raillé *Les Fleurs du Mal*.

L'opération par laquelle Baudelaire référence *Le Spleen de Paris* aux *Fleurs du Mal* passe par une série d'éléments qui suscitent un effet de miroir entre les deux œuvres : reprise thématique, textuelle, de titre... Ces éléments sont destinés à assurer une correspondance entre les deux recueils, mais ce passage du vers à la prose est avant tout formel ! Baudelaire écrit à sa mère le 9 mars 1865 « j'espère que je réussirai à produire un ouvrage singulier, plus singulier, plus volontaire du moins que *Les Fleurs du Mal*, où j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse et la haine. » [Ibid., p.473].

### 2.1. Les poèmes « doublets »

Notre travail comparatif des poèmes qui présentent des similarités entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* sera fait en deux parties, la première portera sur les poèmes qui sont clairement des « doublets », à travers le titre alors que la seconde étudiera les thèmes ou sujets qui sont traités dans les deux recueils.

Il n'est pas sans rappeler que Baudelaire a qualifié à trois reprises *Le Spleen de Paris* comme « pendant » aux *Fleurs du Mal* et que son ambition était de faire cent poèmes. Ceux que nous avons qualifiés de doublets sont en nombre de quatre. Nous avons limité notre choix à deux poèmes et deux thèmes.

*L'Horloge*

Horloge ! dieu sinistre, effrayant, impassible,  
Dont le doigt nous menace et nous dit : " Souviens-toi !  
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi  
Se planteront bientôt comme dans une cible,

Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;  
Chaque instant te dévore un morceau du délice  
A chaque homme accordé pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote : Souviens-toi ! - Rapide, avec sa voix  
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,  
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

Remember ! Souviens-toi, prodigue ! Esto memor !  
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)  
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues  
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C'est la loi.  
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !  
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,  
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,  
Où le repentir même (oh ! la dernière auberge !),  
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard !

### L'Horloge

Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats.

Un jour un missionnaire, se promenant dans la banlieue de Nankin, s'aperçut qu'il avait oublié sa montre, et demanda à un petit garçon quelle heure il était.

Le gamin du céleste Empire hésita d'abord ; puis, se ravisant, il répondit : « Je vais vous le dire ». Peu d'instants après, il reparut, tenant dans ses bras un fort gros chat, et le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux, il affirma sans hésiter : « Il n'est pas encore tout à fait midi. » Ce qui était vrai.

Pour moi, si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée, qui est à la fois l'honneur de son sexe, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, — une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur ce délicieux cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant, quelque Démon du contre-temps venait me dire : « Que regardes-tu là avec tant de soin ? Que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant ? » Je répondrais sans hésiter : « Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité ! »

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

« L'Horloge » en vers n'est publié qu'en 1861, dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, avant « L'Irrémédiable », il clôt la première section du recueil « Spleen et Idéal » et termine une série de poèmes consacrés au thème du temps. C'est un poème composé de vingt-quatre vers, en six quatrains d'alexandrin, ce qui renvoie à la durée exacte de la journée. Avec ce poème, Baudelaire signe la victoire du Temps sur l'Homme, qui est à présent résigné à vivre dans le spleen. Le poème « L'Horloge » en prose est antérieur à celui en vers, publié à trois reprises : en 1857, 1861 et 1862, cette date voit apparaître le dernier paragraphe qui ne figurait pas dans les deux éditions précédentes :

N'est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même ? En vérité, j'ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange.

Le poème en vers emploie un champ lexical propre à l'horlogerie, tout en passant par l'évocation des instruments qui ont été créés pour mesurer le temps : cadran, clepsydre... Mais également une kyrielle de mots qui montrent l'accélération de ce temps ; ses unités : seconde, minutes sans oublier le temps naturel : jour et nuit.

Et si le Temps constitue une telle hantise pour le poète, c'est par son caractère « vaporeux » et son accélération, qui est représentée par le nombre des vers et les adverbes du temps : autrefois, bientôt... L'écoulement du Temps est illustré par le compte à rebours, c'est dû à son

ubiquité, il est même assimilé à un « dieu sinistre », un dieu qui a tous les attributs de pouvoir, tout d'abord « effrayant », il menace avec son doigt et c'est lui qui gagne à tout à tous les coups, c'est sa loi. La puissance du temps est renforcée par le recours à des allégories comme l'ogre qui « dévore » et le vampire qui pompe la vie. Dans ce sens, Emmanuel Adatte signale dans son essai sur le dépassement du réel chez Baudelaire que ce dernier est hanté par ce thème, car il « éprouve et connaît principalement sa finitude, ne serait-ce que par le temps qui le rapproche inmanquablement de la mort » [Emmanuel Adatte, 1986, p.47], du moment que le temps est réel par son caractère inéluctable. Cette conscience de la mort se trouve mise en évidence à la fin du poème :

Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard !

Ce vers constitue une sorte de délivrance du poids écrasant du temps qui passe sauf que l'Homme meurt après avoir manqué à la vertu « épouse encore vierge », ce qui rend la défaite devant le temps encore plus pesante et plus profonde.

S'agissant du *Spleen de Paris*, et eu égard à la nature du support dans lequel le poème est publié, en l'occurrence le journal, le style de Baudelaire a rejoint ses exigences. L'Horloge en prose en témoigne par le caractère journalistique de la première partie du poème ; ce dernier s'ouvre sur une phrase déclarative qui s'annonce comme une vérité générale, selon laquelle, les chinois voient l'heure dans l'œil du chat, ce que le poète essaie d'illustrer par la suite en montrant la manière dont ils le font. Daichi Hirota, souligne dans son article consacré à ce poème<sup>2</sup> que cette anecdote serait tirée d'un ouvrage d'inspiration, intitulé *L'Empire Chinois*, signé par l'Abbé Huc. Le prénom « Féline » qui figure dans le texte aurait été changé si Baudelaire avait tenu compte de la remarque que son éditeur lui avait faite, ce que rapporte Jean-Luc Steinmetz dans son édition du *Spleen de Paris*, « une lettre de Baudelaire adressée le 22 septembre 1862 à Arsène Houssaye nous apprend que ce dernier avait proposé, au lieu de Féline, le prénom Nyssia, héroïne du Roi Candaule, une nouvelle de Théophile Gautier. » [Baudelaire, 2009, p.104].

Ce qui ressort de cette première partie du poème est l'emploi de l'allégorie du chat et du thème de temps ; deux motifs qui traversent toute la poésie baudelairienne, surtout dans *Les Fleurs du Mal*. Plus intéressant encore est le changement soudain entre cette partie et la seconde où « le poète s'abîme dans la contemplation de l'œil de la belle Féline, et il ne décrit pas en elles-mêmes les correspondances qu'il (œil) lui inspire [...] il [les] associe à peu près à

---

<sup>2</sup> Daïchi Hirota, « *Les deux Horloges, en vers et en prose* ». Disponible en ligne sur [http://www.gallia.jp/texte/48/48hirota.pdf]

l'éternité. » [Jean-Michel Gouvard, 2014, p.130]. Le premier paragraphe de cette seconde partie est constitué d'une seule phrase rythmique ; mais il faudrait toutefois mentionner que le poète avait modifié à deux reprises le début de ce paragraphe, il écrit dans *Le Présent* en 1861 « quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat » et la même année dans *La Revue Fantaisiste* « quand je prends dans mes bras ce chat extraordinaire.»

Cette partie du poème donne une vision du temps radicalement différente de la première, le poète voit « une heure vaste, solennelle », ce qui donne un temps infini, sans division, mais « rapide comme un coup d'œil ». Après ce discours émotif où le poète semble être dans un état de béatitude avec sa bien-aimée, le poème s'enchaîne sur un monologue où « Baudelaire pose un énonciateur caustique, qui s'adresse à une interlocutrice qui est à ses côtés » [Ibid., p.59] ce qui lui permet de monopoliser la parole et de focaliser le texte sur cette dernière, qui devient dominante. Ce dialogue imaginaire pourrait se superposer sur celui entre le missionnaire et le garçon chinois sauf que celui-ci répond naïvement après avoir hésité et le narrateur (Baudelaire) répond sans hésiter à l'importun tout en restant sur ses gardes. Le dernier paragraphe qui ne figurait pas dans les deux premières versions du poème constitue une véritable rupture énonciative, car rien ne le laissait voir venir, il détruit l'atmosphère amoureuse du paragraphe précédent et renvoie le lecteur à la réalité, à ce sujet, Jean-Michel Gouvard estime que « traiter de madrigal et de précieuse galanterie le texte qui précède, c'est aussi un moyen de le protéger, en lui ôtant le sérieux qu'un lecteur familier de Baudelaire sera tenté de lui porter. » [Ibid., p.79]

Dans son article consacré à « L'Horloge », Daïchi Hirota note qu' « il n'est pas improbable que le poète a voulu mettre en relief le contraste entre le vers où résonne le timbre pathétique et menaçant et la prose fantaisiste aux expressions galantes. » [Hirota, Ibid.,].

En effet, le poème en vers dresse un portrait tyrannique du temps qui menace, effraye, impose sa loi, gagne toujours et à la fin condamne à mourir, tandis que le poème en prose, surtout à la seconde partie, le rapport au temps est plutôt paisible, une paisibilité rendue possible par la présence féminine, laquelle n'est pas mentionnée dans le poème en vers. Une parenté entre les deux poèmes est aussi d'ordre phrastique, l'apostrophe de la fin du deuxième vers « souviens-toi » recouvre tout le poème jusqu'au vingt-quatrième vers, où la condamnation s'adresse à un « tout » à tous les humains, et cette dimension universelle du discours du temps est illustrée par l'emploi de trois langues différentes : le français (souviens-toi), l'anglais (remember) et l'espagnol (esto memor).

Les deux poèmes ont en commun un cadre, celui du vers est le cadran de l'horloge et les yeux du chat sont le cadre du poème en prose, c'est dire que « le cadre, la fenêtre et l'œil, trois métaphores interchangeables que Baudelaire a utilisées à plusieurs reprises dans ses dernières années pour suggérer l'idée de l'infini dans le fini » [Ibid., p.49]. Le poète écrit dans son *Eloge du maquillage* « quant au noir artificiel qui cerne l'œil [...] ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini. » [Lemaitre, p.493]. Le cadran du poème en vers montre un temps à compter en secondes, minutes et heures alors que le « délicieux cadran » du poème en prose laisse voir l'Éternité ! Comme si le temps du poème en vers avait été intériorisé par le poète dans celui en prose ; transformer un temps incalculable et mesurable en un temps infini qui fascine Baudelaire, car cet infini « lui paraît contenir la possibilité intrinsèque d'échapper à l'espace devenu prion ; le poète pense ainsi à conquérir une certaine liberté. » [Adate, p.52]. La parabole de cette conception du temps pourrait être faite par rapport au cadre de l'écriture de chacun des deux poèmes, si le vers offre un cadre limité, mesurable, la prose permet l'infini ! A travers ces deux poèmes, il appert que le temps pèse de tout son poids sur la conscience du poète, qui essaie de s'emparer de lui ou du moins le fuir, car il est implacable. Charles Baudelaire use, entre autres, du mensonge esthétique et d'autres artifices poétiques afin de se créer un monde intérieur « pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre » [Baudelaire, p.168]. Bien que les deux poèmes aient pour thème le traitement du temps, ce dernier prend une allure qui diffère de l'un à l'autre. En effet, dans le poème en vers, le temps est effrayant, sévère et menaçant alors que le poème en prose lui donne une image plutôt pacifique.

Si l'on se réfère à la chronologie de publication des deux poèmes, il est possible de lire dans la forme versifiée (postérieure par rapport au poème en prose) un changement de la conception du temps chez Baudelaire. Cette conception pourrait être corrélée même à la forme d'écriture, l'éternité perçue à travers les yeux de la bien-aimée est traduite dans la liberté permise par la prose. Le temps mesurable et contraignant de sa part a eu pour support le vers métrique, autrement dit, le choix d'écriture en vers ou en prose est dicté par la vision baudelairienne du temps.

La Chevelure

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! Nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;

Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! Toujours ! Ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !

N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

*Un hémisphère dans une chevelure*

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! Tout ce que je sens ! Tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueurs des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes rafraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre ; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical ; sur les rivages duvetés de ta chevelure je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

La date de publication des poèmes des deux recueils révèle que « La Chevelure » en prose précède celui en vers. En effet, c'est le 24 juin 1857 que paraît le poème dans *Le Présent*, avec le titre original qui deviendra « Un hémisphère dans une chevelure » version finale du poème en 1861, date où la forme versifiée du poème est publiée. Toutefois Suzan Denaley, dans son article consacré aux deux poèmes signale que « nombreux critiques littéraires [...] sont incapables de fixer définitivement et objectivement la chronologie de ces textes. » [Suzan Denaley, 1984, p.59].

Le poème en vers est composé de sept strophes quintils de vers alexandrins et commence par un « Ô » vocatif qui prend l'allure d'une prière de quelqu'un en position d'infériorité et de faiblesse, ce qui se confirme par la suite dans la mesure où la chevelure sera pour le poète la condition sine qua non pour accéder à un imaginaire poétique. Dès la deuxième strophe, ce n'est plus la chevelure qui est évoquée, mais le parfum, l'analogie s'est rapidement opérée entre les deux, de ce fait, le motif initial est réservoir de tout un amas d'éléments renvoyant aux sens du poète, à commencer par l'odorat puis la vue, en raison des « souvenirs dormant dans cette chevelure. ».

Dans son essai sur le dépassement du réel chez Baudelaire, Emmanuel Adatte cite ce premier quintil « où Baudelaire revendique pleinement la responsabilité de prendre en charge un monde selon un point de vue esthétique » [Adatte, p.111], lequel monde est retrouvé au cinquième vers quand la chevelure devient un signe de départ vers un voyage, d'où l'image d'un mouchoir agité dans l'air. A la deuxième strophe apparaît l'une des figures de l'exotisme chez le poète, les pays lointains et bien qu'il ne soit pas mentionné de quel pays il s'agit, il est néanmoins question de continents, en l'occurrence l'Afrique et l'Asie, qui deviennent dès le deuxième vers un « monde lointain, absent.»

La chevelure est l'élément qui permet un glissement d'un lieu vers un autre ; ce qui est constatable à la troisième strophe où il est question d'un là-bas et où l'analogie est faite entre la chevelure et le port (voiles, rameurs...). Ce qui s'explique par l'enjambement fait de cette strophe à la quatrième, qui représente la destinée espérée par le poète. Après ce voyage imaginaire, le poète revient à la réalité à travers les « cheveux » pour évoquer une ivresse olfactive due à un mélange de senteurs (l'huile de coco, du musc et du goudron) ; cette exaltation est prolongée dans la dernière strophe par l'emploi des adverbes « longtemps et toujours » avant de basculer vers le plaisir charnel que le poète éprouve pour une « oasis » qui le sauve de la sécheresse de la réalité. D'un point de vue formel, le poème en prose rejoint celui en vers, car il est composé de sept paragraphes, le premier commence par l'impératif « laisse-moi » pour passer des cheveux à l'odeur qui devient à son tour un motif pour accéder à des souvenirs et en même temps un départ vers un voyage, car il s'agit là encore de la symbolique du mouchoir agité. Dans le deuxième paragraphe, la chevelure procure au poète plusieurs sensations, comme l'odorat, la vue, le toucher et l'ouïe (Tout ce que je sens ! Tout ce que j'entends ; où l'atmosphère est parfumée par les fruits...) comme si le poète activait ses sens avant de s'embarquer dans un voyage exotique à caractère maritime (voilures, mâturs, mer...). Les « cheveux bleus » du poème en vers se trouvent ici transformés en « océan » par le biais de l'analogie qui permet l'accès à un univers plus vaste que l'élément « chevelure » duquel elle est partie. Cet univers n'est accessible qu'à travers les cheveux de la bien-aimée, un univers qui « n'est pas une réalité extérieure que le sujet perçoit, mais une réalité intérieure qu'il se construit » [Gouvard, p.122], et le poème constitue une incarnation du voyage d'un lieu à un autre grâce au pouvoir de « la chevelure », qui devient dans l'avant dernier paragraphe la métaphore d'un foyer, avant de basculer vers la dimension érotique (mordre, mordiller).

Dans les deux poèmes, il y a un emploi fréquent du vocabulaire propre au voyage et à la mer ; les deux ont pour motif de rêverie et de voyage imaginaire « la chevelure », elle-même analogie d'un parfum qui a déclenché le voyage intérieur. Les deux textes ont en commun ce même référentiel sauf que le poème en vers garde un côté mystérieux de cette « chevelure », à découvrir à travers la lecture du poème en prose qui « ose écarter les rideaux et révéler l'échafaudage et expliquer comment les métaphores fonctionnent » [Denaley, p.54], et il n'est pas sans rappeler que ce même poème en prose s'intitulait initialement « La Chevelure ». Au niveau du titre l'article défini dans le poème en vers « permet d'évoquer le concept le plus général, bien au-delà de toute référentialité, pour ensuite fondre l'image dans une chevelure très spécifique-celle de Jeanne Duval » [Denaley, p.60] alors que l'article indéfini du poème en prose peut laisser croire à une chevelure mal identifiée, une chevelure parmi d'autres.

Le recours au même vocabulaire, aux mêmes métaphores est aussi l'un des points communs entre les deux poèmes, à ce propos, Suzan Denaley estime que « la chevelure en prose n'est rien moins que la révélation de toute la mystification rhétorique si nécessaire au fonctionnement de la poésie traditionnelle, à savoir la structure de substitution métaphorique sans justification ni explication littérale » [Denaley, p.54]. C'est-à-dire que les images poétiques et figures de style qui paraissent dans le poème en vers difficiles à sonder, sont dans la version en prose plus accessibles et montrent une articulation moins compliquée. La forme des deux textes semble d'une portée significative dans ce sens, le poème en vers s'ordonne en strophes, chacune formant un tout et leur régularité rythmique donne au poème l'aspect d'une progression continue alors que le poème en prose compense cette absence de régularité par d'autres procédés comme l'anaphore (dans l'océan, dans les caresses, dans l'ardent). Il est toutefois à noter que le poème se referme sur lui-même à travers l'emploi du mot « souvenir » en dernier lieu, qui renvoie pour sa part au premier paragraphe, pareil au poème en vers.

Il est tout aussi curieux de remarquer que les deux poèmes emploient des termes et expressions identiques, presque dans chaque strophe en correspondance avec le même paragraphe :

Strophe 1 : comme un mouchoir	-	Paragraphe 1 : comme un mouchoir
Strophe 4 : l'éternelle chaleur	-	Paragraphe 4 : l'éternelle chaleur
Strophe 7 : Longtemps ; souvenir	-	Paragraphe 7 : Longtemps ; souvenir

Similitudes qui renforcent davantage cette parenté entre les deux poèmes, mais il ne faut pas trop s'y fier car les deux poèmes ont des propriétés outre que formelles, elles contribuent à faire d'eux un exemple de ce qu'est devenue la poésie aux yeux de Baudelaire, « ces textes s'entretiennent, pour ainsi dire, plutôt que de se battre ; il ne s'agit pas chez eux de se défaire mutuellement, mais de se refaire, et par là refaire notre conception de la poésie. » [Denaley, p.6]. En effet, les idées et expressions que partagent les deux poèmes ont la fonction de matériau poétique dont se sert Baudelaire pour offrir deux textes distincts par leur forme, mais unis par leur fond. Les débuts des deux poèmes peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre pour donner :

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure ! Laisse-moi respirer longtemps, longtemps,  
l'odeur de tes cheveux.

Suzan Denaley, dans son article étudiant les deux poèmes, signale que le ton du poème versifié paraît confiant et assuré alors que la version en prose a l'air suppliant, le « je » du poème en vers ne mentionne pas le « tu » à l'inverse du poème en prose qui le valorise au détriment de la première personne ; mais au fil des paragraphes, la présence du pronom personnel devient de plus en plus marquante, tandis que le poème en vers adoucit le ton pour se fermer sur une expression d'espoir. La supplication « Laisse-moi » émise par le poème en prose, dans le premier et dernier paragraphe trouve une réponse définitive et éternelle « Longtemps ! Toujours ! » Dans la fin du poème en vers.

Cette fin présente un autre trait d'harmonie entre les deux textes, les deux rimes de la dernière strophe se trouvent dans le dernier paragraphe du poème en prose : lourdes – souvenirs ; et les deux dernières propositions du dernier paragraphe sont en alexandrin :

Quand/ je/ mor/dille/ tes/ che/veux/ élas/tiques/ et/ re/belles/,  
Il/ me/ sem/ble/ que/ je/ man/ge/ des/ sou/ve/nirs.

La lecture de ces deux textes offre une autre vision de la poésie, elle fait des deux formes d'écriture son matériau au service du poète qui « ne nous a pas invités à interroger leur seule différence, mais [...] les conséquences de leur différence, à savoir la naissance d'une nouvelle poésie. » [Denaley, p.68]. C'est dire que Baudelaire, à travers ce rapport direct entre les deux poèmes propose une poésie qui sublime les différences formelles pour arriver à une vision qui se soucie de l'effet poétique plutôt que de sa forme.

## 2.2. Les poèmes thématiquement « identiques »

Le second volet de notre article étudie des poèmes qui présentent des similitudes dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* sera consacré à ceux qui entretiennent une parenté thématique. Il s'agit de poèmes qui partent d'un thème, mais dont le traitement diffère d'une forme poétique à l'autre.

### 2.2.1 Le thème de la femme

#### *Bien loin d'ici*

C'est ici la case sacrée  
Où cette fille très parée,  
Tranquille et toujours préparée,

D'une main éventant ses seins,  
Et son coude dans les coussins,  
Ecoute pleurer les bassins ;

C'est la chambre de Dorothée.  
- La brise et l'eau chantent au loin  
Leur chanson de sanglots heurtée  
Pour bercer cette enfant gâtée.

Du haut en bas, avec grand soin,  
Sa peau délicate est frottée  
D'huile odorante et de benjoin.

- Des fleurs se pâment dans un coin.

#### *La Belle Dorothée*

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

Cependant, Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire.

Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.

Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets. Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire en arrière sa tête délicate et lui donne un air triomphant et paresseux. De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles.

De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et

superbe ; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. Car Dorothée est si prodigieusement coquette, que le plaisir d'être admirée l'emporte chez elle sur l'orgueil de l'affranchie, et, bien qu'elle soit libre, elle marche sans souliers.

Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté.

À l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée, belle et froide comme le bronze ?

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants ?

Peut-être a-t-elle un rendez-vous avec quelque jeune officier qui, sur des plages lointaines, a entendu parler par ses camarades de la célèbre Dorothée. Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l'Opéra, et lui demandera si on peut y aller pieds nus, comme aux danses du dimanche, où les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie ; et puis encore si les belles dames de Paris sont toutes plus belles qu'elle.

Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle !

Elle réussira sans doute, la bonne Dorothée ; le maître de l'enfant est si avare, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus !

La belle Dorothée a été publiée dans *La Revue nationale* et étrangère en 1863, il est situé entre « Les Projets » et « Le Joujou du pauvre », c'est un poème relativement long, composé de onze paragraphes, il s'inscrit dans la lignée des poèmes qui ont pour thème la femme.

Dans ce texte, Dorothée occupe une place centrale et semble sa raison d'être ; Jean-Michel Gouvard note que « La belle Dorothée et le désir de peindre bénéficient d'une plus grande focalisation sur elles seules, du fait que celui qui les voit ne se met pas en scène comme voyant ou pensant à elles » [Gouvard, p.63]. C'est-à-dire que le poète ne se met pas en scène autant que le personnage, qui jouit d'une plus grande importance, ce qui fait de lui le pivot autour duquel s'articule l'élaboration du poème.

Le poème commence par une description définie et paraît l'archétype de la ville exotique pour Baudelaire : sitôt cette description panoramique de la ville faite, Dorothée apparaît comme une déesse « forte et fière fin comme le soleil ». Au fur et à mesure qu'elle « s'avance » la description devient de plus en plus précise et détaillée de son anatomie pour livrer toutes ses grâces charnelles avant que l'intérêt ne se porte sur la raison qui l'a poussée à quitter « un parfait boudoir » ; la fin du poème apporte un éclairage sur le motif et évoque un rendez-vous avec un militaire. Cette figure compte aux yeux de Baudelaire, il écrit dans *Curiosités Esthétiques* « le signe particulier de sa beauté sera donc ici, une insouciance martiale, un

mélange singulier de placidité et d'audace ; c'est une beauté qui dérive de la nécessité d'être prêt à mourir à chaque minute. » [Lemaitre, p.480].

La chute du poème révèle le caractère vénal de Dorothée, qui vend ses charmes pour racheter sa petite sœur des mains d'un cupide. Le poème est teinté d'une coloration politique dans la mesure où il pose la question de l'esclavagisme, toutefois il est intéressant de remarquer que la description colle avec le profil intérieur du personnage. Le climat chaud est le reflet de la chaleur libidinale de Dorothée qui laisse son confort derrière elle pour arriver au final à être « choyée de tous ». Le poème est aussi une réflexion sur le travestissement de la beauté, qui n'est plus appréciée pour elle, mais pour ce qu'elle peut apporter, dans une société qui ne peut « comprendre une autre beauté que celle des écus » aspect pécuniaire de la beauté dont écrit Emmanuel Adatte que « le poème en prose la Belle Dorothée [...] révèle combien la fonction artistique est assujettie au mécénat de la valeur marchande. » [Adatte, p.60].

« Bien loin d'ici » est publié en 1861, mais il n'a été intégré dans *Les Fleurs du Mal* que dans l'édition posthume de 1868, c'est un poème qui a la forme d'un sonnet renversé, commençant par deux tercets et finissant par deux quatrains ; en octosyllabe, situé à la fin de la section Fleurs du Mal après « L'Examen de minuit ». La parenté que représentent les deux poèmes est centralement celle du personnage de Dorothée, mais celle-ci change d'attitude d'un texte à l'autre. En effet, dans le poème en prose, Dorothée est en mouvement, elle « s'avance » et la description suit ses mouvements tel un travelling et les traduit même (balançant mollement, son dos creux et sa gorge pointue) or le poème en vers met en scène Dorothée dans une position nonchalante, comme une statue qui s'offre à l'œil descriptif du poète, et qui « d'une main éventant ses seins, et son coude sur les coussins.»

Une autre parenté ressort de la lecture des deux textes, c'est l'invocation des sens, surtout la vue, l'odorat et l'ouïe (chanson, benjoin, parfum...), mais il y a également certaines reprises lexicales entre les deux textes avec des nuances (éventant ses seins, à se faire éventer...). Dans « La belle Dorothée », la case est qualifiée de « petite » alors que dans « Bien loin d'ici » elle est « sacrée », ce qui confère une dimension de divinatoire au personnage ; dans l'un des textes, Dorothée se fait éventer et dans l'autre elle évente ses seins. Au final, il appert que le poème en vers se déplie dans celui en prose, qui est beaucoup plus détaillé, présentant ainsi une continuité du procédé utilisé dans les poèmes « doublets », et qui consiste à établir une forme de dialogue entre les deux textes. Ce qui ressort des deux poèmes, c'est encore l'établissement, par le poète, d'un lien étroit entre les sens (ouïe, odorat...) et le sens du poème. C'est-à-dire que la signification du poème et son appréhension passent à travers les

sens déployés pour mettre en valeur les charmes de Dorothée. Elle-même allégorie de la création poétique, et qui devient de plus en plus soumise aux goûts du public et non pas de la volonté du créateur. Baudelaire écrit dans *Mon cœur mis à nu* « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution » [Baudelaire, 1972, p.3] ; l'œuvre artistique est à l'image de Dorothée qui quitte son foyer « pour être choyée de tous. », des lecteurs, des critiques et de la réception.

Et si l'on pousse plus loin la métaphore, l'œuvre poétique (Dorothée) en vers est admirée par le public alors qu'en prose, elle flâne à la recherche de regards approbateurs, comme si Baudelaire voulait signaler un changement dans l'esthétique de la réception poétique.

### 2.2.2 Le thème de la vieillesse

#### Les petites vieilles

##### A Victor Hugo

I

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,  
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,  
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales  
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,  
Éponine ou Laïs ! Monstres brisés, bossus  
Ou tordus, aimons-les ! Ce sont encore des âmes.  
Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,  
Frémissant au fracas roulant des omnibus,  
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,  
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus ;

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;  
Se traînent, comme font les animaux blessés,  
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes  
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une  
vrille,  
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit  
;  
Ils ont les yeux divins de la petite fille  
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.

- Avez-vous observé que maints cercueils de  
vieilles  
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant ?

La Mort savante met dans ces bières pareilles  
Un symbole d'un goût bizarre et captivant,  
Et lorsque j'entrevois un fantôme débile

Traversant de Paris le fourmillant tableau,  
Il me semble toujours que cet être fragile  
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau ;

A moins que, méditant sur la géométrie,  
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,  
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie  
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.

- Ces yeux sont des puits faits d'un million de  
larmes,  
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...  
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes  
Pour celui que l'austère Infortune allaita !

II

De Frascati défunt Vestale enamourée ;  
Prêtresse de Thalie, hélas ! Dont le souffleur  
Enterré sait le nom ; célèbre évaporée  
Que Tivoli jadis ombragea dans sa fleur,

Toutes m'enivrent ; mais parmi ces êtres frêles  
Il en est qui, faisant de la douleur un miel  
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :  
Hippogrieffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel !

L'une, par sa patrie au malheur exercée,  
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,  
L'autre, par son enfant Madone transpercée,

Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs

!

III

Ah ! Que j'en ai suivi de ces petites vieilles !  
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant  
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,

Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,  
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,  
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,  
Humait avidement ce chant vif et guerrier ;  
Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil  
aigle ;  
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier !

IV

Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,  
A travers le chaos des vivantes cités,  
Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes,  
Dont autrefois les noms par tous étaient cités.

Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,  
Nul ne vous reconnaît ! Un ivrogne incivil  
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire ;  
Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil.

Honteuses d'exister, ombres ratatinées,  
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs ;  
Et nul ne vous salue, étranges destinées !  
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs !  
Mais moi, moi qui de loin tendrement vous  
surveille,  
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,  
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !

### Le désespoir de la vieille

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire ; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux. Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépite, et remplissait la maison de ses glapissements. Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant : — « Ah ! Pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! »

Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins :

Je vois s'épanouir vos passions novices ;  
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;  
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !  
Mon âme resplendit de toutes vos vertus !

Ruine ! Ma famille ! Ô cerveaux congénères !

Je vous fais chaque soir un solennel adieu !  
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,  
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu ?

« Les petites vieilles » est un poème publié pour la première fois en 1860 dans la revue *La Causerie*, mais il n'a été intégré que dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal*, celle de 1861. C'est un poème dédié à Victor Hugo. A ce propos, Gérard Conio voit dans ce geste une occasion pour le poète en vue de « prendre ses distances avec l'esprit consensuel et avec

l'ensemble des citoyens plutôt qu'un hommage à Victor Hugo qui vient de refuser l'amnistie et dont Baudelaire admirait l'obstination. » [Gérard Conio, 1993, p.467].

Le poème est situé dans la section des Tableaux parisiens entre « Les Aveugles » et « Les Sept vieillards », ce qui constitue une continuité de l'intérêt porté par le poète aux parias de la capitale. Dans une lettre destinée à Poulet-Malassis, Baudelaire parle de sa dédicace des « Aveugles » et « Sept vieillards » à Victor Hugo, il écrit « je lui dédie les deux fantômes parisiens, à la vérité dans le deuxième morceau, j'ai essayé d'imiter sa manière » [Charles Baudelaire, 2007, p.310]. C'est de l'énumération des personnes dont le poète voulait parler, ce qui se trouve dans le poème « Fantôme » publié par Hugo dans les *Orientales*. Dans la première strophe, le poète situe le lieu de sa flânerie, à savoir le vieux Paris qu'il évoque dans « Le Cygne », ce Paris qui commence à se transformer ; Baudelaire est le témoin qui s'impose comme un observateur aiguisé « je guette », avec son regard examinateur et presque avide d'un spectacle offert par les vieilles qui se déplacent dans la ville.

Baudelaire se montre solidaire vis-à-vis de ces personnes marginalisées par une société de plus en plus urbanisée, dans un monde qui perd ses valeurs et qui ne reconnaît plus ces vieilles qui furent des « courtisanes » et des « saintes ».

Contrairement à cette ingrate société, seul le poète est capable d'être sensible, plus encore, il est soucieux, comme un dieu, pour leur sort « où seriez-vous demain ? », dans ce sens, Michel Quesnel voit que « Baudelaire sait que sa mère âgée peut bientôt mourir et, dans cette perspective, le sentiment de sa faute envers elle se ravive. Le poème des « Petites Vieilles est né de cette appréhension » [Michel Quesnel, 1987, p. 94], il est aussi une occasion pour Baudelaire afin « [d]'opposer l'horreur que suscite dans son âme la condition humaine de ces êtres miséreux à une forme de grandeur et de dignité » [Adatte, p.144]. Et les différentes identifications auxquelles se livre le poète sont une façon pour lui d'intérioriser le malheur qu'éprouvent les vieilles, mais aussi pour marquer son souci pour elles.

Ce qui ressort de cette attitude du poète, c'est une forme d'intériorisation, le regard porté sur les vieilles, c'est sur le poète lui-même qu'il renseigne ; la marginalisation dont souffrent les vieilles, le poète l'endure en raison de son incompréhension par la société où il se trouve souffrant et non reconnu à l'image de L'Albatros<sup>3</sup>.

A travers ce poème, Baudelaire s'élève contre l'injustice de la société moderne qui oblige des personnes comme les vieilles à vivre à sa lisière et en même temps c'est une critique virulente à l'égard du matérialisme qui se montre indifférent aux valeurs qui ont été la source de sa

---

<sup>3</sup> Deuxième poème des Fleurs du Mal, où le poète se compare à cet oiseau souffrant parmi les marins

gloire au passé. En dernier lieu, le texte a été l'occasion pour le poète pour donner plus d'ampleur à son statut et marquer sa différence par rapport au reste de la société.

« Le désespoir de la vieille » est publié le 26 août 1862 dans *La Presse*, c'est le deuxième poème après « L'Etranger ». Le texte commence par une mise en évidence de la vieille, et l'emploi de l'article contraint le lecteur à croire qu'il connaît cette vieille, qui est non pas un individu, mais une représentation générale ; l'adjectif « vieille » est utilisé à quatre reprises dans le poème, ce qui renseigne sur l'âge de la femme. Ensuite s'enchaînent des adjectifs à connotation dépréciative (petite, ratatinée, fragile, décrépète...) voulant ainsi traduire l'effet du temps sur la vieille qui devient vers la fin du poème presque un animal (malheureuses vieilles femelles). De l'autre côté, et comme pour marquer un contraste saisissant, Baudelaire décrit un petit enfant, mais d'une manière valorisante (joli enfant, joli être...) toutefois, le poète rapproche les deux et leur trouve un point commun (sans dents et sans cheveux).

La femme qui voulait « faire des risettes » à l'enfant, se trouve repoussée et s'enferme « dans un coin » dans une solitude éternelle à laquelle elle est condamnée, car même « les plus innocents » sont corrompus et n'éprouvent plus de compassion pour les vieilles, qui deviennent à coup sûr les parias de la société moderne en raison des marques laissées sur elles par le passage du temps, mais aussi « du fait d'être d'une autre époque » [Gouvard, p.111]. Le poème marque l'angoisse de Baudelaire vis-à-vis du temps et évoque les deux extrémités de ce dernier, la naissance (l'enfant) et la mort (la vieille) afin de susciter chez le lecteur une réflexion sur ces deux aspects.

Les deux poèmes traitent le thème de la vieillesse et mettent en évidence l'indifférence de la société à l'égard des vieilles ; à commencer par les enfants pour arriver aux adultes et plus largement un monde moderne, insoucieux de la souffrance et de l'isolement des vieilles.

D'un point de vue formel, le poème en vers est plus long que celui en prose, qui est concentré, d'autant plus qu'il se contente d'évoquer la vieillesse grâce à deux images contrastives, avec une remarquable économie de description. Le poème en vers de sa part s'étale largement en quatre-vingt-quatre vers, qui peut être lu comme une allusion à l'âge des vieilles « octogénaires » et dresse le portrait d'une totale indifférence à l'égard des vieilles.

Autre aspect de différence entre les deux poèmes est l'absence du poète dans le poème en prose tandis qu'il s'impose à plusieurs reprises dans la forme versifiée. Entre disparition et exposition, Baudelaire a voulu marquer sa différence par rapport à l'indifférence, par là même il assigne au poète la fonction de celui qui s'occupe des marginaux, et qui est même leur porte-parole.

## Conclusion

Ô vous ! Soyez témoin que j'ai fait mon devoir  
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte  
Charles Baudelaire

Par ce travail, nous avons essayé d'être témoin de l'accomplissement du devoir poétique de Baudelaire envers lui-même et envers la poésie. Les deux recueils du poète ont révélé qu'il travaillait avec acharnement et passion ses poèmes, et la chimère qu'il portait l'incitait incessamment à se méfier de l'inspiration qui était pour lui beaucoup plus une aspiration à l'idéal de perfection qui le tirait, le conduisant ainsi à l'exploration de toutes les possibilités que peut offrir le mot. Comme un chimiste, pour qui « il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment la langue, c'est exercer une sorcellerie évocatoire » [Lemaitre, p.676], telle était l'attitude de Baudelaire à l'égard des mots, une recherche obsessionnelle d'en extraire ce qu'il y a de plus précieux et de plus surprenant.

La sorcellerie évocatoire a permis au poète d'exorciser le spleen qui l'habite et le transmuier en une conception de la vie, qui s'est traduite dans son œuvre ; une œuvre caractérisée par une recherche de catharsis poétique. Baudelaire était le matériau initial de sa poésie, il n'aura de cesse de se mettre à nu sous sa plume, de montrer ses failles et ses contradictions ; et c'est en cela que sa poésie demeure parlante, elle nous révèle une attitude face à la vie et plus encore, nous nous identifions à certaines manifestations de cette attitude.

Avec *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire a fait de la poésie non seulement un art d'agencement de mots en vue d'un effet poétique escompté, mais c'était aussi une volonté de connaissance, une quête assoiffée d'un au-delà, Rimbaud disait de Baudelaire qu'il est le premier voyant. Sa poésie ne se contentera pas de décrire le monde visible, mais elle est une recherche de ce qui est invisible derrière le visible !

Par leur caractère classique, bizarre et novateur, *Les Fleurs du Mal* continuent à subjuguier et susciter incessamment de nouvelles lectures et interprétations ; de bout en bout, elles ont constitué une plongée « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » et si ce nouveau était poétique, ça serait indéniablement la prose !

Annoncée en filigrane dans *La Fanfarlo*, la conversion de Baudelaire à la poésie en prose s'est manifestée à travers *Le Spleen de Paris* ; recueil qui a été l'occasion pour le poète une façon de se dresser contre toute conception formelle du beau poétique et en même temps une manière de renouveler cette conception et la redéfinir. Baudelaire « aurait alors cherché dans

la prose précisément le prosaïsme [...] la liberté de la forme, en renonçant volontairement aux couplets, aux refrains, aux symétries, et la liberté du ton et d'expression, en s'écartant de tous les effets de "prose poétique" cherchés par ses prédécesseurs. » [Suzanne Bernard, 2015, p.111]. Pour Baudelaire, *Le Spleen de Paris* est un refus de la réduction de la poésie à une forme prédéfinie, il a pu réaliser une autre façon d'être poète qui n'est plus celle qu'il a suivie dans *Les Fleurs du Mal*, et c'est en cela qu'il a marqué sa singularité. Singularité concrétisée par la disjonction de versification et poésie, et qui a permis à cette dernière d'acquérir une nouvelle forme, plus libre, plus apte à s'adapter aux remous intérieurs de la conscience moderne, à ses élans et aspirations.

Au terme de cet article, nous estimons avoir mis au clair certains aspects des rouages de l'œuvre baudelairienne, de la manière dont elle s'est élaborée et de la gémellité poétique qui a poussé le poète à produire dans deux formes d'écriture distinctes.

Nous avons constaté que Baudelaire déploie la poéticité de son écriture dans le vers comme dans la prose si bien qu'il serait littérairement imprudent de réduire le poète à l'une de ces formes d'écriture. A travers la lecture parallèle des deux recueils, *Fleurs du Mal* et *Spleen de Paris*, il semble que le poète aurait cherché une certaine complémentarité poétique entre eux, dépassant par là même les différences formelles de l'écriture ; toutefois, il est remarquable que Baudelaire ait pris plus de liberté (ce qu'il revendique dans sa lettre préfacière à Arsène Houssaye) dans la prose par rapport au vers. Nous avons tenté de démontrer les correspondances entretenues par *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*, au niveau de l'inspiration, des images poétiques, des thèmes traités et de la volonté poétique poursuivie par Baudelaire à travers les deux recueils.

Cette contribution n'a pas la prétention de répondre à toutes les questions qu'imposent une lecture de Baudelaire, car elle ne cesse de se mettre à jour et soulever de nouvelles problématiques. La prose étant ce que le poète a adopté à la fin de sa vie, représente-t-elle pour lui la forme la plus accomplie de l'écriture poétique ? Faudrait-il réduire Baudelaire à la poésie ? Qu'en est-il de ses réflexions esthétiques et ses écrits critiques ?

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Œuvres de Baudelaire

- Baudelaire Charles. (2007). « *Les Fleurs du Mal* ». Le livre de poche, cinquante-troisième édition, Paris, 374 p. Les classiques de poche.
- Baudelaire Charles. (1983) *Curiosités esthétiques*, Henri Lemaitre, Paris, 958 p. Classiques Garnier.
- Baudelaire Charles. (2009). « *Le Spleen de Paris* », Le livre de poche, septième édition, Paris, 253 p. Les classiques de poche.
- Baudelaire Charles. (1972). « *Mon cœur mis à nu* ». Le livre de poche, Paris, 273 p. Classiques.

### II. Ouvrages autour des *Fleurs du Mal* et *Spleen de Paris*

- Adatte, Emmanuel. (1986). « *Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris*, essai sur le dépassement du réel », José Corti, Mayenne, 185 p.
- Bernard Suzanne. (2015). « *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* » A.-G. Nizet, Langres, France, 814 p.
- Conio Gérard. (1993). « *Baudelaire étude des Fleurs du Mal* ». Marabout, France, 511 p.
- Gouvard Jean-Michel. (2014). « *Le Spleen de Paris* », Ellipses, France, 192 p.
- Pichois Claude. (1993). « *Charles Baudelaire, Œuvres Complètes* », Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », France, 1712p.
- Quesnel Michel (1987). « *Baudelaire solaire et clandestin* » PUF, Paris, 333 p.

### III. Articles

- o Denaley Suzan « *Baudelaire toujours poètes* » Les « Chevelure » en vers et en prose, Paroles gelées, 2(1), 1984 : [escholarship.org/content/qt50p3z6k9/qt50p3z6k9.pdf](http://escholarship.org/content/qt50p3z6k9/qt50p3z6k9.pdf)
- o Hirota, Daichi, « *Les deux Horloges en prose et en vers* » 2007, in : [www.gallia.jp/texte/48/48hirota.pdf](http://www.gallia.jp/texte/48/48hirota.pdf)