

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: 21 (1947-1949)
Heft: 3

Artikel: Prose et poésie d'après les petits poèmes en prose
Autor: Guisan, Gilbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869997>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ÉTUDES DE LETTRES

Bulletin de la Société des Etudes de Lettres N^o 70

PROSE ET POÉSIE

D'APRÈS LES

PETITS POÈMES EN PROSE

Leçon inaugurale, prononcée le 23 janvier 1947, par M. le professeur Gilbert Guisan, titulaire de la chaire de langue française moderne.

S'il est banal, mais juste, de considérer la littérature comme un art du langage, la critique ne paraît pas avoir tiré de cette définition ses conséquences naturelles. Par un singulier renversement des valeurs, elle fixe plus volontiers ses regards sur l'énigme du créateur que sur le seul objet de quelque importance pour lui, son œuvre. Evite-t-elle cette distraction, c'est pour s'interroger non pas tant sur les secrets de l'art que sur les circonstances de la création ou sa signification et ses prolongements spirituels. Il n'est pas d'étude approfondie sur l'art proprement dit de Racine, de Rousseau ou de Rimbaud. N'importe-t-il pas cependant de comprendre comment ces artistes nous communiquent leur tension passionnée, leur fièvre et leur quiétude, leur pureté? Seule une étude du langage — usage des mots et de la syntaxe, structure de la phrase — apportera peut-être quelque lumière.

Cette étude, les spécialistes des problèmes de langue ne l'ont pas entreprise plus que les critiques littéraires. Certains nous préviennent d'emblée que la langue littéraire ne les intéresse pas et qu'ils s'en tiendront au « langage naturel », c'est-à-dire « celui que nous parlons tous, (qui) n'est au service ni de la raison pure, ni de l'art, et dont la fonction primordiale et constante n'est pas de construire des syllogismes, d'arrondir des

périodes ni de se plier aux lois de l'alexandrin »¹. D'autres savants ont fait de l'histoire ; grâce à leurs vastes explorations et à leurs patients dépouillements, il est possible de situer les œuvres, au moins approximativement, dans leur climat linguistique. Mais ce ne sont là encore que travaux d'approche. Marcel Cressot, avec sa thèse sur *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans*², a montré l'intérêt de ces recherches quand elles s'associent à une étude esthétique, et les quelques chapitres qu'a laissés le regretté Jacques-Gabriel Cahen sur *Le Vocabulaire de Racine*³ suffisent à convaincre que leur auteur ne se trompait pas en affirmant que « l'ensemble des mots qu'emploie un écrivain est comme la clef de son univers ».

Au reste, les artistes eux-mêmes multiplient les signes et les appels. Tous insistent sur les problèmes de technique, et nos contemporains tout autant qu'un Ronsard, un Malherbe ou un Hugo. Faut-il rappeler les réflexions de Paul Valéry dans les *Mémoires d'un Poème*⁴, dans les leçons du *Cours de Poétique*, les propos de Léon-Paul Fargue dans la *Suite familière*⁵, les analyses de Paul Claudel dans *Positions et Propositions sur le Vers français*? « Par le moyen des mots, comme le peintre par celui des couleurs et le musicien par celui des notes, déclare ce dernier, nous voulons d'un spectacle ou d'une émotion ou même d'une idée abstraite constituer une sorte d'équivalent ou d'espèce soluble dans l'esprit. Ici l'expression devient la chose principale. Nous informons le lecteur, nous le faisons participer à notre action créatrice ou poétique, nous plaçons dans la bouche secrète de son esprit une énonciation de tel objet ou de tel sentiment qui est agréable à la fois à sa pensée et à ses organes physiques d'expression. »⁶

¹ CHARLES BALLY, *Le Langage et la Vie*, 1913, pp. 15-16.

² MARCEL CRESSOT, *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans*, 1938.

³ JACQUES-GABRIEL CAHEN, *Le Vocabulaire de Racine*, 1946.

⁴ PAUL VALÉRY, *Variété V*, 1945. Voir également dans *Paul Valéry vivant*, 1946, le témoignage de LUCIEN FABRE : « Le Langage, l'Impasse et la Course au Flambeau ».

⁵ LÉON-PAUL FARGUE, *Sous la Lampe* (Suite familière, Banalité), 1929.

⁶ PAUL CLAUDEL, *Positions et Propositions sur le Vers français*, 1928, t. I, p. 11.

Il nous paraît donc que l'un des premiers devoirs de la critique d'art désireuse de pénétrer jusque dans les retraits les plus intimes de l'âme, est d'aller tout droit aux œuvres, de les considérer et de les analyser telles qu'elles se présentent, dans leur nudité matérielle et dans leur solitude erratique. L'œuvre littéraire ne se donne, entière, qu'à celui qui l'éprouve dans sa structure verbale.

De cette critique d'art qui s'efforce d'aller à l'essentiel, Baudelaire a donné de nombreux et célèbres exemples, en même temps qu'il en définissait le principe. Pourquoi, par exemple, Janin est-il un piètre critique? Parce que, lui déclare Baudelaire, « vous n'entendez rien à l'architecture des mots, à la plastique de la langue, à la peinture, à la musique ni à la poésie »¹. C'est l'un de ces problèmes d'architecture et de plastique de la langue que le grand artiste nous présente avec les *Petits Poèmes en Prose* : « Quel est celui de nous », écrit-il en effet dans la lettre à Arsène Houssaye qui sert de préface à l'ouvrage, « qui n'a pas dans ses jours d'ambition rêvé 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 modulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? »²

Baudelaire reprenait là une question dont les Classiques se sont beaucoup occupés : celle des rapports entre la prose et la poésie. Les théoriciens du XVII^e siècle n'ont guère vu, entre ces deux modes d'expression, qu'une différence formelle. Aussi, soucieux de maintenir une nette distinction des genres, mettaient-ils les écrivains en garde contre l'introduction de mètres poétiques dans la prose : « Il faut éviter les vers dans la prose autant qu'il se peut, surtout les vers alexandrins », déclare Vaugelas, qui ajoute à propos de la rime : « Il faut avoir un grand soin d'éviter les rimes en prose, où elles ne sont pas un moindre défaut, qu'elles sont un des principaux ornements de notre Poésie ». « Le Génie de notre langue, dit-il encore, l'ayant (la rime) une fois donnée en apanage, s'il faut ainsi parler, à la

¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres*, éd. « La Pléiade », t. II, p. 611.

² CHARLES BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en Prose*, éd. « Les Belles Lettres », p. 4.

Poésie, il ne peut plus souffrir que la prose l'usurpe. »¹ Dans son étude sur *Les deux Musiques de la Prose* (Le Divan, 1924), l'abbé Brémond cite un texte de Nicole qui comporte des observations du même ordre : « Vos périodes finissent par 6 syllabes ou 6 syllabes et demie... C'est ainsi que j'appelle la syllabe de l'e féminin... qui termine le dernier hémistiche d'un grand vers ou d'un vers de 10. Il serait à souhaiter qu'il y en eût moins. »² La relative tolérance de Vaugelas et de Nicole disparaît avec Bouhours, qui s'exprime en termes catégoriques dans ses *Entretiens sur la langue française* (1671) : « Notre langue a soin d'éviter dans la prose les cadences trop mesurées, les vers ou les demi-vers qui se suivent, les chutes molles et languissantes à la fin des périodes ». « La prose, écrit encore Bouhours dans ses *Doutes*, a un autre nombre que la poésie, et il y a pour le moins autant de différences entre elles qu'il y en a entre deux personnes dont l'une marche et dont l'autre danse parfaitement bien. » — Et l'Académie confirme cette opinion dans son édition des *Remarques* de 1704 : « En général, dit-elle, il faut laisser à chaque genre d'écrire ce qui lui est propre, fuir le style prosaïque dans le vers, et éviter la cadence des vers dans la prose ».

Ce point de vue n'est plus celui des théoriciens ni des écrivains du XVIII^e siècle, comme l'ont montré successivement Alexis François³ et Marie-Jeanne Durry⁴. La distinction entre la prose et la poésie s'atténue, car la poésie doit avoir toutes les qualités de la prose d'une part, et la prose peut se servir de presque toutes les ressources de la poésie, d'autre part. « La plus grande louange qu'on pût donner à des vers, déclare étrangement l'abbé Trublet, ce serait peut-être de dire qu'ils valent de la prose. »⁵ Et D'Alembert : « Voici, ce me semble, la loi rigoureuse, mais juste, que notre siècle impose aux poètes : il ne

¹ VAUGELAS, *Remarques*, éd. Chassang, t. I, p. 188 et p. 374.

² HENRI BRÉMOND, *Les deux Musiques de la Prose*, 1924.

³ ALEXIS FRANÇOIS, *Les Origines lyriques de la Phrase moderne*, 1929.

⁴ MARIE-JEANNE DURRY, *Autour du Poème en prose*, « *Mercure de France* », février 1927.

⁵ Cité par M.-J. DURRY. Il en est de même pour les textes de d'Alembert et de Voltaire.

reconnaît plus pour bon en vers que ce qu'il trouverait excellent en prose ». Le propre de la poésie se ramène alors à certaines difficultés techniques, dont la rime, qui prend ainsi une importance primordiale : « Nous avons un besoin essentiel du retour des mêmes sons, écrit Voltaire, pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose. »

Pareille rigueur eût pu tuer la poésie. Cependant, si les vers du XVIII^e siècle sont mauvais, le sentiment poétique ne disparaît pas : il trouve refuge dans la prose — et cela d'autant plus aisément que l'interdiction prononcée par le XVII^e siècle de donner aux phrases la longueur des mètres se trouve levée. Non seulement des écrivains sensibles à la musique, comme Diderot, D'Alembert, Beaumarchais, Marmontel, Rousseau, mais les rhétoriciens eux-mêmes admettent une prose qui se rythme comme la poésie : « Tous les hommes sont naturellement portés au nombre, écrit l'abbé Batteux dans son traité sur la *Construction oratoire* (1763). Nous faisons presque tout par mesure... La prose bien faite est nécessairement remplie de nombres poétiques, de manière qu'il en résulte une sorte de vers qui flatte en même temps l'oreille et l'esprit... La différence qu'il y a entre notre prose et notre poésie ne consiste nullement dans la différence des espaces (autrement dit, la longueur des mètres), mais dans la liberté qu'on a de les changer à tous moments dans la prose ; au lieu que dans les vers, le premier espace sert de modèle aux suivants... »¹ D'Alembert, de son côté, recommande l'emploi d'octosyllabes : « Les vers de huit syllabes, dit-il, sont ceux qui doivent le plus fréquemment se trouver dans une prose harmonieuse ».²

On ne s'étonnera donc pas de l'abondance de mètres poétiques chez Vauvenargues déjà, surtout chez Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, et l'on sait quel pouvoir d'enchantement a tiré de la prose cadencée un Chateaubriand, que Baudelaire cite au nombre « des maîtres les plus sûrs et les plus rares en matière de langue et de style »³.

¹ Cité par H. BRÉMOND, *op. cit.*

² *Id.*

³ *L'Art romantique*, Réflexions sur quelques-uns de mes Contemporains. Œuvres complètes, éd. « La Pléiade », t. I, p. 540.

Cependant l'admiration que porte Baudelaire à son noble prédécesseur ne le conduit pas à l'imitation, tout au contraire : l'écrivain rejette — au moins en intention — une prose qui emprunterait à la poésie deux de ses éléments essentiels : la rime et le rythme ; il s'agit pour lui d'atteindre à la poésie tout en respectant les exigences classiques en matière de prose. Comment va-t-il résoudre la difficulté ? La critique a souvent examiné la question, sans avoir réussi, nous semble-t-il, à lui donner une réponse très précise. C'est ainsi que Gonzague de Reynold¹ et Daniel-Rops² s'accordent pour dire que « la prose de Baudelaire est classique. On ne trouve pas cette soumission aveugle à la cadence musicale, ce manque de contrôle de la pensée sur le rythme, qui séduisent et choquent tout ensemble chez tant de Romantiques. (Baudelaire) hait les mots trop rares, les expressions truculentes : il peint sobre et net ; sa prose est simple, mais d'une totale pureté. »³ C'est là une vue à vol d'oiseau qui ne saurait nous suffire. Daniel-Rops reconnaît d'ailleurs que cette analyse, qui porte surtout sur le vocabulaire, est loin d'être exhaustive, et il écrit : « Il y a là un véritable mystère, dans le fait que cette prose si sobre, si volontairement simple, possède une si indéniable puissance d'évocation. »⁴

Récemment, Georges Blin a repris l'étude de ce « mystère » dans des pages souvent remarquables intitulées « Introduction aux Petits Poèmes en Prose », publiées par la revue *Fontaine* (février 1946). Il s'attache d'abord à distinguer la prose poétique du poème en prose : « La prose poétique, dit-il, dissout dans la phrase ou plaque sur le raisonnement des ornements de poésie ; le poème en prose dévêt 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. »⁵ La prose de Baudelaire répond-elle à cette

¹ GONZAGUE DE REYNOLD, *Charles Baudelaire*, 1920.

² DANIEL-ROPS, *Introduction aux Petits Poèmes en Prose*, éd. « Les Belles Lettres », 1934.

³ DANIEL-ROPS, *op. cit.*, p. XXI.

⁴ *Id.*, p. XXII.

⁵ GEORGES BLIN, *Introduction aux Petits Poèmes en Prose*, « Fontaine », numéro de février 1946, p. 284.

définition ? Le critique relève que l'artiste « ne s'est pas toujours privé de certains effets de prose poétique », et il note sinon l'existence d'alexandrins ou de refrains, du moins celle de quelques énumérations lyriques, et « sinon de(s) rimes avouées, du moins de(s) jeux très concertés d'assonances et d'allitérations ». « On conviendra pourtant, conclut Georges Blin, de la rareté de semblables effets de modulation. »¹ Quel est alors le secret de Baudelaire ? Une fois de plus, nous restons dans l'incertitude. Essayons donc, à notre tour, d'adresser au sphinx notre interrogation.

Prenons le premier des *Poèmes en Prose* et analysons-le sans aucune idée préconçue ; nous présenterons tout d'abord nos observations dans l'ordre que nous impose le texte.

L'ÉTRANGER

— *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? tes parents, ta sœur ou ton frère ?*

— *Je n'ai ni parents, ni sœur, ni frère.*

— *Tes amis ?*

— *Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.*

— *Ta patrie ?*

— *J'ignore sous quelle latitude elle est située.*

— *La beauté ?*

— *Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.*

— *L'argent ?*

— *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*

— *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*

— *J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*

Ce qui frappe tout d'abord, c'est le groupe ternaire « tes parents, ta sœur, ou ton frère », avec une reprise absolument symétrique dans la réponse.

¹ *Op. cit.*, pp. 287-288.

Cette symétrie, nous la retrouvons dans les quatre questions qui suivent, toutes lapidaires, de trois syllabes, à l'exception de la dernière qui n'en comprend que deux.

Symétrie également, au moins approximative, entre la dernière question : « Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? » et la première question : « Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? » On notera l'emploi de l'adjectif, en reprise insistante soulignée par le chiasme : « extraordinaire étranger — homme énigmatique » ; et la correspondance : « dis... hé ».

La coupe ternaire de la première question (... mieux ... dis ... frère) se retrouve dans la dernière phrase (... nuages ... là-bas ... nuages), et il est à peine nécessaire de souligner le mouvement de reprise donné par la répétition de « nuages ».

Si nous reprenons maintenant l'ensemble du texte, nous serons plus frappés encore, après notre analyse phrase par phrase, de la remarquable cohérence du poème, qui tient non seulement à la composition : quatre questions courtes encadrées par deux questions plus longues, qui se font assez exactement pendant, — mais aussi à l'abondance des symétries. Cependant, nous nous garderons de conclure immédiatement et allons nous livrer à d'autres expériences. Suivons l'ordre du livre, examinons le deuxième poème.

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 ! »

Dans le premier paragraphe, nous relevons ces reprises symétriques : « ce joli enfant... ce joli être ; à qui chacun... à qui tout le monde ; si fragile comme elle... et comme elle aussi ». Notons aussi le complément binaire : « sans dents et sans cheveux ».

Dans le deuxième paragraphe, retenons le redoublement « des risettes et des mines agréables ». Les deux expressions sont à peu près de même signification.

Dans le paragraphe suivant, encore une disposition binaire, mais ici, de deux propositions : « l'enfant se débattait... et remplissait... »

Même construction dans le dernier paragraphe :

« La bonne vieille se retira... et elle pleurait... »

« Pour nous l'âge est passé... et nous faisons horreur... »

Nous remarquerons enfin l'équilibre produit par les adjectifs : « l'enfant épouvanté... la bonne femme décrépète... la bonne vieille... sa solitude éternelle... »

La cohérence que nous avons constatée à l'intérieur de chaque paragraphe se retrouve dans l'ensemble du poème : chaque paragraphe est en effet lié au précédent par une conjonction : « Et... Mais... Alors... »

L'analyse pourrait se poursuivre avec d'autres poèmes. Nous n'en apporterons que les résultats. Ils confirment nos premières observations : la symétrie paraît l'élément essentiel et caractéristique de la prose baudelairienne dans les *Petits Poèmes*. En voici les différents types :

1. Symétrie des noms :

« C'était l'explosion du nouvel an : chaos de *boue* et de *neige*, traversé de mille carrosses, étincelant de *joujoux* et de *bonbons*, grouillant de *cupidités* et de *désespoirs*... » (Un Plaisant, p. 11.)

« Si au moins vos soupirs exprimaient le remords, ils vous feraient quelque honneur ; mais ils ne traduisent que la *satiété* du *bien-être* et l'*accablement* du *repos*. » (La Femme sauvage, p. 30.)

« *Le Temps* et *l'Amour* l'ont marquée de leurs griffes et lui ont cruellement enseigné ce que *chaque minute* et *chaque baiser*

emportent de *jeunesse* et de *fraîcheur*... » (Un Cheval de Race, p. 131.)

2. Symétrie des adjectifs :

« Le promeneur *solitaire* et *pensif* tire une *singulière* ivresse de cette *universelle* communion. » (Les Foules, p. 35.)

« On dirait encore d'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. » (Le Crépuscule du Soir, p. 72-73.)

« Il y a des natures *purement contemplatives* et *tout à fait impropres* à l'action, qui cependant, sous une impulsion *mystérieuse* et *inconnue*, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables. » (Le Mauvais Vitrier, p. 22.)

« Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes *paresseuses* et *voluptueuses*, et comment, incapables d'accomplir les choses *les plus simples* et *les plus nécessaires*, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes *les plus absurdes* et souvent même *les plus dangereux*. » (*Id.*, p. 23.)

3. Symétrie des verbes :

« Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, *sautaient* et *cabriolaient* sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles. » (Le Vieux Saltimbanque, p. 42.)

« C'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller *vivre* et *fleurir*? » (L'Invitation au Voyage, p. 56.)

« Et ainsi ma fantaisie allait son train, *prêtant* ses ailes à l'esprit de mon ami et *tirant* toutes les déductions possibles de toutes les hypothèses possibles. » (La Fausse Monnaie, p. 94.)

4. Symétrie des propositions :

« *Maudites soient vos cibles et vos carabines, turbulents vivants, qui vous souciez si peu des défunts et de leur divin repos ! Maudites soient vos ambitions, maudits soient vos calculs, mortels impatients, qui venez étudier l'art de tuer auprès du sanctuaire de la Mort !* » (Le Tir et le Cimetière, p. 147.)

« Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange. » (L'Invitation au Voyage, p. 53.)

Ce passage est d'un équilibre particulièrement remarquable : un nom auquel se rapportent trois propositions introduites par « où », puis une seule introduite par « d'où » ; viennent enfin et à nouveau trois propositions avec « où ».

Ces symétries, ces redoublements, ces répétitions se présentent rarement d'une manière aussi simple que notre analyse pourrait le donner à croire. En fait — et on l'aura vu sans doute à la lecture de nos fragments — les diverses symétries, noms, adjectifs, verbes, propositions, se combinent presque toujours les unes avec les autres pour constituer des ensembles à la fois très variés et très complexes. Voici par exemple un passage qui contient à lui seul les principaux types de symétries :

« *Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'énorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Ames 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.* » (A une Heure du Matin, p. 29.)

La symétrie, tel est, nous semble-t-il, l'élément-clef de la prose des *Petits Poèmes*. Rares en effet sont les textes (six ou

sept tout au plus) où l'écrivain demande aux sonorités et aux mètres poétiques leur pouvoir de séduction, comme dans ce passage des « Bienfaits de la Lune » :

« Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime ¹¹ ; l'eau, les nuages, le silence et la nuit ¹¹ ; la mer immense et verte ⁶ ; l'eau informe et multiforme ⁷ ; le lieu où tu ne seras pas ⁸ ; l'amant que tu ne connaîtras pas ⁹ ; les fleurs monstrueuses ⁵ ; les parfums qui font délirer ⁸ ; les chats qui se pâment sur les pianos ¹⁰, et qui gémissent comme les femmes ⁹, d'une voix rauque et douce ! ⁶ » (Bienfaits de la lune, p. 128).

— D'ailleurs, ici même les symétries ne sont pas absentes, et quel est le texte de prose qui ne se décompose pas en propositions ou fragments de propositions de 8, 9, 10, 11, 12, 13 ? Le relevé des mètres définit rarement à lui seul, tout comme la longueur des vers pour un poème, la qualité d'une prose.

Rares encore sont les poèmes où l'artiste tire de refrains ou de variations sur une même phrase ses effets de magie poétique, comme il le fait dans « Un Hémisphère dans une Chevelure » : le poème est construit sur deux mots, « cheveux », « chevelure », repris chacun trois fois dans des variations :

1. « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps l'odeur de tes cheveux... »
2. « Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux !... »
3. « Tes cheveux contiennent tout un rêve... »

Puis :

1. « Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant... »
2. « Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langues... »
3. « Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac... »

Mais n'a-t-on pas affaire, là encore, à une forme de symétrie ? Ainsi la symétrie est l'élément dominant. On la rencontre partout ; seuls changent le dosage et les combinaisons. Sur cinquante poèmes, il en est sept qui présentent des symétries

moins évidentes, ou moins soutenues. Mais elles ne sont jamais absentes. Ces sept poèmes sont *Un Plaisant* (IV), *Le Mauvais Vitrier* (IX), *La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse* (XI), *Portraits de Maîtresses* (XLII), *Perte d'Auréole* (XLVI), *Mademoiselle Bistouri* (XLVII), *Assommons les Pauvres* (XLIX). Ce n'est pas que la symétrie y joue un rôle négligeable ; bien au contraire. Par d'habiles alternances de la langue familière — celle de la narration, de la conversation, du dialogue — et de la langue poétique dont nous avons défini le principe, par le contraste, Baudelaire souligne la dualité de la vie : ici le beau, là le trivial, ici l'innocence, la générosité, là la cruauté, l'ironie, la mesquinerie, la bêtise ; d'une part, comme le dit le poète, « des yeux qui réfléchissent la douceur du ciel, d'autre part un cœur crispé comme l'enfer... » (p. 141). C'est ainsi que les *Portraits de Maîtresses*, où des viveurs se racontent avec détachement leurs expériences, se terminent par ce passage où les symétries, d'abord compactes, embarrassées et comme alourdies de boue, se dégagent et s'allègent dans la dernière phrase pour jeter dans le rêve, dans le brouillard de l'ennui :

« Les trois autres compagnons regardèrent celui-ci avec un regard *vague* et légèrement *hébété*, comme feignant de ne pas comprendre et *comme avouant* implicitement qu'ils ne se sentaient pas, quant à eux, capables d'une action *aussi rigoureuse*, quoique *suffisamment expliquée* d'ailleurs.

» Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, *pour tuer le Temps qui a la vie si dure*, et *accélérer la Vie qui coule si lentement*. » (*Portraits de Maîtresses*, p. 142.)

De même, dans *Mademoiselle Bistouri*, après nous avoir raconté dans une longue première partie, sur un ton simple et familier, la rencontre qu'il fit d'une folle, et nous avoir relaté très fidèlement la conversation qu'il eut avec elle, dans une dernière partie, revenu à sa solitude, le poète s'apitoie sur la misère humaine et implore l'indulgence de Dieu : la symétrie apparaît alors et donne à la prière une éloquence pressante et poignante :

« Quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait *se promener* et *regarder*? La vie fourmille de monstres innocents. — Seigneur, mon Dieu ! *vous, le Créateur*,

vous, le Maître ; vous qui avez fait la Loi et la Liberté ; vous, le souverain qui laissez faire, vous, le juge qui pardonnez ; vous qui êtes plein de motifs et de causes, et qui avez peut-être mis dans mon esprit le goût de l'horreur pour convertir mon cœur, comme la guérison au bout d'une lame ; Seigneur, ayez pitié, ayez pitié des fous et des folles ! O Créateur ! peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils se sont faits et comment ils auraient pu ne pas se faire ? » (Mademoiselle Bistouri, p. 155.)

Cependant, il ne suffit pas de constater. A quoi bon une telle analyse, si elle ne devait nous permettre de mieux situer l'art du poète et d'approcher davantage de son cœur ?

Une première remarque vient à l'esprit : la phrase de Baudelaire, si solide, si mathématique dans sa construction, que rappelle-t-elle, sinon la période classique — la période dont Vaugelas a donné la théorie, après Cicéron et Quintilien, en montrant l'importance des synonymes et des redoublements, dont Guez de Balzac a donné des modèles si achevés qu'il sera considéré par Bouhours et Boileau comme un maître de la « juste mesure », la période que Bossuet a portée à son plus haut point de subtilité, de naturel, d'élégance et de poésie ? Prenons, à titre de comparaison, un passage du *Traité de la Concupiscence*, choisi plutôt que beaucoup d'autres en raison de son caractère lyrique :

Je me suis levé pendant la nuit avec David, pour voir vos cieux, qui sont les ouvrages de vos doigts, la lune et les étoiles que vous avez fondées. Qu'ai-je vu, o Seigneur, et quelle admirable image des effets de votre lumière infinie ! Le soleil s'avançoit, et son approche se faisoit connoître par une celeste blancheur qui se repandoit de tous costez ; les étoiles estoient disparues, et la lune s'estoit levée avec son croissant d'un argent si beau et si vif que les yeux en estoient charmez. Elle sembloit vouloir honorer le soleil en paroissant claire et illuminée par le costé qu'elle tournoit vers luy ; tout le reste estoit obscur et tenebreux, et un petit demi-cercle recevoit seulement dans cet endroit-là un ravissant eclat, par les rayons du soleil comme du pere de la lumiere ¹.

¹ BOSSUET, *Traité de la Concupiscence*, Belles Lettres, 1930, chap. XXXII, p. 101.

Tout au long de ce texte se retrouvent les symétries que nous avons signalées chez Baudelaire : symétries de noms : « La lune et les étoiles » ; d'adjectifs : « admirable image — lumière infinie », « si beau et si vif », « claire et illuminée », « obscur et tenebreux » ; de propositions : « vos cieux, qui sont les ouvrages... la lune et les étoiles que vous avez fondées »¹, « le soleil s'avançoit, et son approche se faisoit connoistre... », « les étoiles estoient disparues, et la lune s'estoit levée... ».

Ce rapprochement entre la prose du XVII^e siècle, — que nous aurions pu illustrer par de très nombreux textes —, et la prose baudelairienne, nous paraît à lui seul révélateur du génie du poète : moderne par sa sensibilité, il est classique par son art. Sa conception de la beauté est cartésienne en ce sens qu'elle se fonde sur l'ordre. « Toute phrase, écrit Baudelaire dans *l'Art Romantique* (sur « l'esprit de M. Villemain »), doit être en soi un monument bien coordonné. »² C'est, en termes plus concis, le principe même de Guez de Balzac : « Pour produire un ouvrage régulier, (il faut) débrouiller la masse et partager la matière..., d'une période en faire plusieurs, et songer plus à l'ordre qu'à l'abondance »³. C'est encore le principe que formule, avec plus de détails, Irson dans sa *Nouvelle méthode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue française* (1656) : « Il faut observer l'ordre et la proportion dans les mots : car de là dépend toute la beauté des Périodes. Et comme la Symétrie des choses fait toute la beauté de la Nature, la justesse du discours est un des principaux ornements de l'Eloquence. Cet ordre reluit lorsqu'on oppose bien deux choses, qu'on leur donne également des épithètes, des adverbess, des adjectifs et des verbes. »⁴ Pour tous les auteurs d'ouvrages de rhétorique

¹ Cette symétrie est voulue de Bossuet. Le texte de la Vulgate dit en effet : « Quoniam videbo caelos tuos, opera digitorum tuorum ; lunam et stellas, quae tu fundasti... » (Ps. VIII, 4).

² *L'Art romantique*, L'esprit de M. Villemain, *op. cit.*, p. 589.

³ GUEZ DE BALZAC, *Socrate chrétien*, chap. X.

⁴ Cité par FERDINAND BRUNOT, *Histoire de la Langue française*, t. III, p. 703. — Voir aussi : EUGÈNE-LOUIS MARTIN, *Les Symétries du français littéraire*, éd. « Les Presses universitaires de France », 1924 : Simple recensement des symétries ; pas d'étude historique ni de commentaire esthétique.

appartenant au XVII^e siècle, la symétrie « est un des plus grands ornements de la phrase ». Combien nombreuses aussi sont leurs observations sur la « chute » de la phrase, qui doit être pleine, nombreuse, pompeuse : « Rien n'est pire à cet endroit, dit un Bary, qu'une diction affamée. » Voilà encore qui n'est pas à oublier, lorsque l'on prête attention aux fins de phrase baudelairiennes, presque toujours si suggestives dans leur harmonie. L'artiste des *Petits Poèmes* se montre très fidèle aux Classiques, et ce n'est pas par hasard qu'il utilise l'un des éléments les plus importants de leur esthétique ; une confiance voilée nous en assure, qui maintenant devient lumineuse : « A l'époque de la grande lutte des deux écoles, la classique et la romantique, écrit en effet Baudelaire, dans les *Curiosités esthétiques*, les esprits simples s'ébahissaient d'entendre Eugène Delacroix vanter sans cesse Racine, La Fontaine et Boileau. Je connais un poète, d'une nature toujours orageuse et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases. »¹

Toutefois, si l'esprit de Baudelaire est épris d'ordre, d'équilibre, de composition, sa sensibilité, son imagination ne lui permettent pas d'échapper au « mouvement qui déplace les lignes ». Cette dualité, une étude plus détaillée des symétries va la mettre en évidence.

Commençons par l'examen de la proposition. Certes, l'on rencontre parfois des phrases « carrées », qui ont la vigueur des maximes :

« On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise. » (La Fausse Monnaie, p. 95.)

Certes, l'on trouve aussi des ensembles de propositions fortement articulées : « A voir les enfers dont le monde est peuplé, que voulez-vous que je pense de votre joli enfer, *vous qui* ne reposez que sur des étoffes aussi douces que votre peau, *qui* ne mangez que de la viande cuite, *et pour qui* un domestique habile prend soin de découper les morceaux ? » (La Femme sauvage, p. 33.) Mais ces formules, ces ensembles sont en nombre

¹ *Curiosités esthétiques*, L'œuvre et la vie de Delacroix, Œuvres complètes, t. II, p. 307.

très réduit. Généralement les articulations sont peu soulignées, la coordination est très discrète, les phrases sont plus souvent juxtaposées que subordonnées ; aussi l'impression est-elle moins de masse et d'immobilité que de légèreté et de glissement :

« Aussitôt chacun fut joyeux, chacun abdiqua sa mauvaise humeur. Toutes les querelles furent oubliées, tous les torts réciproques pardonnés ; les duels convenus furent rayés de la mémoire, et les rancunes s'envolèrent comme des fumées. » (Déjà ! p. 121.)

Cette impression de mouvement se trouve renforcée par l'emploi particulier que Baudelaire fait du verbe. Si l'on compare les différentes symétries dans les *Poèmes en Prose*, on constatera que les verbes y jouent un rôle beaucoup moins important que les noms et les adjectifs. Peu nombreux sont les exemples où l'action exprimée par le verbe éclate dans toute sa force, comme ici :

« Partout *s'étalait, se répandait, s'ébaudissait* le peuple en vacances. » (Le Vieux Saltimbanque, p. 41.)

« (Les baraques) se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles *piaillaient, beuglaient, hurlaient*. » (Ibid. p. 42.)

Le verbe est presque toujours noyé, perdu au milieu des noms et de leur suite ; souvent aussi il se présente sous la forme atténuée du participe présent ou de l'infinitif :

« Considérons bien, je vous prie, cette solide cage de fer derrière laquelle *s'agite, hurlant* comme un damné, *secouant* les barreaux comme un orang-outang exaspéré par l'exil, *imitant*, dans la perfection, tantôt les bonds circulaires du tigre, tantôt les dandinements stupides de l'ours blanc, ce monstre poilu dont la forme imite assez vaguement la vôtre. » (La Femme sauvage, p. 31.)

« Les enfants se séparèrent, chacun *allant*, à son insu, selon les circonstances et les hasards, *mûrir* sa destinée, *scandaliser* ses proches et *graviter* vers la gloire ou vers le déshonneur. » (Les Vocations, p. 115.)

Enfin, quand il arrive au verbe d'être mis en évidence par la symétrie et par la reprise, il existe bien moins par lui-même que par ce qu'il introduit, il sert en quelque sorte de tremplin à la suite de la phrase, il exprime moins une action qu'il n'imprime un élan : le verbe est alors fréquemment à la forme interrogative : par exemple dans « Une Mort héroïque » :

« Cependant, pour un œil clairvoyant, son ivresse, à lui, n'était pas sans mélange. *Se sentait-il* vaincu dans son pouvoir de despote? *Se sentait-il* humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? *Se sentait-il* frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions? » (p. 90-91).

Parfois enfin le verbe se présente à la forme exclamative et, rappelant les incitations de Pascal, provoque aux départs imaginaires : voyez dans *l'Invitation au Voyage* :

« *Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent* encore, *qu'ils reculent* sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture ! *Qu'ils proposent* des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes ! Moi, j'ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu* ! » (*L'Invitation au Voyage*, p. 55.)¹

L'invitation au voyage ! C'est elle qui est chère au cœur du poète, bien plus que les vrais départs. Baudelaire songe plus aux possibilités de fuite, qu'il ne s'évade. Pour trouver

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique

il n'est pas besoin de quitter « l'alcôve obscure », il suffit du parfum d'une chevelure où plonger son visage. « Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. »² Aussi le verbe, qui est action précise, située dans le temps et orientée dans l'espace, est peu compatible avec le rêve. L'artiste lui préfère la phrase nominale, combien plus expressive pour lui ! Le nom, aussi libéré qu'il est possible,

¹ Les mots « tulipe noire » et « dahlia bleu » sont en italique dans le texte.

² *Un Hémisphère dans une Chevelure*, p. 51.

frappe alors l'âme de tout son poids, y suscite jusqu'en son tréfonds de mystérieux et inépuisables remous :

« Grand *délice* que celui de noyer son *regard* dans l'*immensité* du *ciel* et de la *mer* ! *Solitude*, *silence*, incomparable *chasteté* de l'*azur* ! Une petite *voile* frissonnante à l'*horizon*, et qui par sa *petitesse* et son *isolement* imite mon irrémédiable *existence*, *mélodie* monotone de la *houle*, toutes ces choses pensent par moi... » (Le « Confiteor » de l'Artiste, p. 9.)

« O *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*. » (Le Crépuscule du Soir, p. 72.)

Les noms, dans les *Poèmes en Prose*, jouent le rôle des images dans les vers. Leurs résonances se prolongent en nous

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté...

Les noms éveillent les « correspondances » ; ils emplissent la conscience d'« évocations tournoyantes » où s'entremêlent les souvenirs et les fantômes, les désirs et les désespoirs.

Mais surtout, comme Bossuet, comme Chateaubriand, Baudelaire marque sa prédilection pour l'adjectif, qui non seulement amplifie la phrase et en adoucit les inflexions, mais qui enveloppe les noms d'un cerne vaporeux, estompe les objets, ou plus exactement encore, les rend passagers, fugitifs et insaisissables :

« 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*...

» 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, 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*. » (Le Désir de peindre, p. 125-126.)

« 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 feux 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 *solennelles* de la vie. » (Le Crépuscule du Soir, p. 72.)

C'est à l'adjectif plus qu'à tous les autres mots, croyons-nous, que l'on doit ce mouvement caractéristique de la prose baudelairienne, si étrange et si fascinant, de dérive amorcée. Stanislas Fumet nous paraît l'avoir défini en termes particulièrement heureux, quand il écrit : « Son flux, Baudelaire ne le reprend pas, comme les autres poètes, par incertitude ; il le déplace une fois, deux fois, et il s'arrête ; il ne se laisse pas emporter sur l'aile du chant ; mais il se contient et s'étale lentement, comme la matière lumineuse de Manet, avec une âpreté qui l'attache à son sujet et lui fait répandre sa générosité en dedans plutôt que la disperser au dehors. »¹ Ainsi animée dans sa profondeur de ces courants secrets qui soulèvent dans les ports les carènes des navires et qui, irrésistiblement, appellent vers la haute mer, la prose de Baudelaire répond merveilleusement à ce mot admirable de Léon-Paul Fargue : la poésie, c'est « le point où la prose décolle »².

Comme Racine a réussi à exprimer dans le cadre le plus rigide les passions les plus folles, Baudelaire concilie les élans du cœur et de l'imagination avec les préférences de l'esprit pour l'équilibre et la loi. Et ce qui serait pour d'autres obstacles à surmonter, devient pour les deux grands artistes la condition même de leur perfection : ce n'est pas malgré l'alexandrin, mais

¹ STANISLAS FUMET, *Notre Baudelaire*, 1926, p. 92.

² LÉON-PAUL FARGUE, *op. cit.*, p. 53.

bien plutôt grâce à lui que Racine nous fait partager les tourments de ses personnages ; et Baudelaire n'atteint aux chants les plus confidentiels et les plus tendres, aux accents de la compassion la plus aiguë, aux sollicitations de l'âme les plus impérieuses qu'en utilisant les ressources de la rhétorique la plus classique. Ce qui a hanté Baudelaire, ce qui fascine ses regards d'artiste, c'est, comme il le dit lui-même, « l'architecture mobile des nuages » (Le Port, p. 134), « les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable », dit-il encore dans « La Soupe et les Nuages » (p. 145). La symétrie lui a donné la structure la plus rigoureuse ; un judicieux et génial emploi des verbes, des noms et des adjectifs, la mobilité, — une mobilité extraordinairement nuancée, docile à toutes les impulsions du rêve, fidèle à tous les rythmes du cœur.

Dès lors, le problème de la différence entre la prose et la poésie s'efface. N'est-il pas vain de distinguer, comme le fait un Alain dans son *Système des Beaux-Arts*¹, entre la prose, qui serait soutenue par « un lien de pensée », l'éloquence, qu'animerait « la volonté de persuasion », et la poésie, qui serait « miroir de l'âme » ? N'est-il pas téméraire d'affirmer *a priori*, comme le fait tel autre critique, que « le poème en prose s'oppose tout autant à l'éloquence qu'à la poésie régulière » ?² En réalité, l'artiste dispose d'un certain nombre de moyens d'expression, qui lui permettent de tout dire. Les problèmes les plus abstraits trouvent avec Paul Valéry leur place dans la poésie, comme dans la prose dépouillée de Stendhal les passions les plus brûlantes. Le vrai secret est dans l'âme et dans l'art. Quand il s'agit de Baudelaire, « la grammaire, l'aride grammaire elle-même devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire, les mots resuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase »³.

GILBERT GUI SAN.

¹ ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, 1920, pp. 299-300.

² GEORGES BLIN, *op. cit.*, p. 285.

³ CHARLES BAUDELAIRE, *Paradis artificiels*, L'Homme-Dieu. Œuvres complètes, t. I, p. 306.