

Title	À propos du Cygne de Charles Baudelaire
Sub Title	
Author	大島, ゆい(Oshima, Yui)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2008
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.13, (2008. ) ,p.80- 93
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20080000-0080">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20080000-0080</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## À propos du *Cygne* de Charles Baudelaire

Yui OSHIMA

« Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)<sup>1</sup> » : ces deux vers extraits du *Cygne* ne sont-ils pas, sinon les plus connus, du moins les plus beaux de la poésie française dans l'évocation d'un Paris en plein changement sous le Second Empire ? Nous nous proposons d'analyser ce poème, on ne sait combien de fois commenté, pour cerner la problématique du « poème épique moderne » que Baudelaire semble avoir cherché à créer.

Afin de situer notre sujet, nous partirons d'une étude intitulée « *Le "poème épique moderne"* » de Dominique Combe<sup>2</sup> qui cite le texte de Baudelaire sur Victor Hugo et *La Légende des siècles* (« Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps<sup>3</sup> »), et fait remarquer que Baudelaire a l'intention, rivalisant avec Hugo, d'écrire lui aussi un « poème épique moderne » à sa manière dans la célèbre section des *Fleurs du mal* intitulée *Tableaux parisiens*. Combe n'analyse pas d'œuvre précise dans son article, mais mentionne plusieurs poèmes dont *Le Cygne*. C'est ce poème que nous analyserons dans cette perspective, en particulier parce qu'il s'agit du premier des trois poèmes dédiés à Hugo.

---

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I* (abréviation : OC I), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 85.

<sup>2</sup> Baudelaire – *Une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, J & S éditeur, 2003.

<sup>3</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes II* (abréviation : OC II), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 140.

## La situation de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle

L'épopée comme genre littéraire a toujours occupé une position dominante dans la poésie jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle (le terme de « poème » ne désignait-il pas le poème épique ?), mais elle déclinait déjà au temps de Baudelaire. Différents dictionnaires s'accordent à définir l'épopée comme un « long poème qui exalte un héros ou une nation, dont il relate les hauts faits » (*Dictionnaire des termes littéraires*) ou comme une « narration en vers d'actions grandes et héroïques » (*Littre*). L'épopée cherche donc à raconter des actions sublimes et, pour ce faire, exige nécessairement un style sublime et une certaine longueur. Mais c'est justement cette longueur qui est à l'origine de son déclin. Selon l'explication de Combe dans ledit article, « le public, lassé des longues séquences d'alexandrins en rimes plates, n'accepte plus guère les longs poèmes historiques et didactiques, malgré les innombrables publications de la première moitié du siècle<sup>4</sup>. » Après ce changement du goût poétique, le poème lyrique devient le genre majeure, et l'épique se réfugie dans le monde de la prose : le roman<sup>5</sup>. Baudelaire lui-même signale le problème de la longueur de l'épopée traditionnelle dans la *Note nouvelle sur Edgar Poe* :

En effet, un poème ne mérite son titre qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive d'un poème est en raison de cette excitation, de cet *enlèvement* de l'âme. Mais, par nécessité psychologique, toutes les excitations sont fugitives et transitoires. Cet état singulier, dans lequel l'âme du lecteur a été, pour ainsi dire, tirée de force, ne durera certainement pas autant que la lecture de tel poème qui dépasse la ténacité d'enthousiasme dont la nature humaine est capable.

---

<sup>4</sup> COMBE, Dominique, « *Le "poème épique moderne"* », in *Baudelaire – une alchimie de la douleur. Études sur Les Fleurs du mal*, textes réunis par Patrick Labarthe, J & S éditeur, 2003, p. 26.

<sup>5</sup> Voir aussi COMBE, Dominique, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Librairie José Corti, 1989, p. 151 – 154.

Voilà évidemment le poème épique condamné<sup>6</sup>.

Deux ans plus tard, Baudelaire présentera *La Légende des siècles* d'Hugo comme une épopée moderne, précisant que « les poèmes qui constituent l'ouvrage sont généralement courts, et [que] même la brièveté de quelques-uns n'est pas moins extraordinaire que leur énergie<sup>7</sup> ». Qui dit beauté poétique moderne implique nécessairement l'idée de brièveté.

Selon Léon Cellier, Hugo dans son épopée non seulement parvient à cette brièveté mais aussi libère le genre du didactisme caractéristique des épopées traditionnelles. Cellier définit ainsi dans *Baudelaire et Hugo* l'épopée moderne hugolienne :

Tout en laissant à chaque civilisation dans le temps, à chaque pays dans l'espace, son vrai visage, il retrace dans son épopée l'évolution de l'Humanité. Il est donc résolument moderne. Hugo a même réussi à ce que Baudelaire jugeait impossible : transposer sur le mode épique un épisode moderne, ou plutôt transformer en héros un personnage moderne. Hugo a su chanter l'épopée napoléonienne<sup>8</sup>.

À chaque époque correspond un type de beauté particulière – pour Baudelaire qui cherche la beauté caractérisant la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle, il est impossible de négliger l'épopée hugolienne parce qu'elle prend en charge le présent et s'inscrit dans une problématique proche de la sienne. Face à Hugo qui le précède, il est donc indispensable pour Baudelaire de proposer sa propre épopée moderne.

### La position du *Cygne*

La première trace que nous avons du *Cygne*, est dans la lettre du 7 décembre

---

<sup>6</sup> OC II, p. 332.

<sup>7</sup> Ibid., p. 140.

<sup>8</sup> CELLIER, Léon, *Baudelaire et Hugo*, Librairie José Corti, 1970, p. 184.

1859 à Victor Hugo où Baudelaire écrit :

Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable<sup>9</sup>.

Ici, il explique donc qu'au travers d'un symbole « donné par la nature » se déploie le monde des allégories : au terme d'« un déchiffrement second de l'image<sup>10</sup> », le poète trouve, comme des interprétations de cette allégorie, les miséreux, ceux qui vivent sous ses yeux dans les désespoirs ou de grandes souffrances. Après cette lettre, *Le Cygne* est publié avec la dédicace à Hugo d'abord en 1860 dans *La Causeurie*, puis en 1861 dans la seconde édition des *Fleurs du Mal*. Dans cette édition, il ouvre la série des trois poèmes dédiés à Hugo, série qui se poursuit avec *Les sept Vieillards* et *Les petites Vieilles*<sup>11</sup>. Hugo dédicataire des poèmes de Baudelaire, c'est d'abord l'auteur d'épopées modernes, poète de *La Légende des siècles* et futur auteur des *Misérables*.

### Jeux d'évocations épiques et cours d'eau

*Le Cygne* commence par une apostrophe à Andromaque qui introduit l'univers de l'épopée. Andromaque est en effet un personnage tout épique,

---

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 623.

<sup>10</sup> LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève, 1999, p. 44. Dans ce livre, Labarthe analyse la notion baudelairienne d'allégorie en la comparant avec celle de « symbole » qui est comme des « hiéroglyphes que la Nature propose au déchiffrement du poète ». Quand nous utiliserons désormais le terme d'« allégorie » dans cette analyse, nous suivrons toujours cette définition par Labarthe.

<sup>11</sup> La phrase connue d'Hugo à Baudelaire « vous avez créé un frisson nouveau » est un éloge de ces deux derniers poèmes.

femme d'Hector selon les récits légendaires de la guerre de Troie. Elle apparaît dans plusieurs épopées ou d'autres genres littéraires qui en sont inspirés, par exemple *L'Iliade* d'Homère, *L'Énéide* de Virgile, *Andromaque* de Racine. On a d'ailleurs montré que dans *Le Cygne*, Baudelaire se fonde sur le contenu de *L'Énéide* et sur les vers d'*Andromaque*<sup>12</sup>. Au début de ce poème, le nom et le destin tragique d'Andromaque surgissent soudain dans l'esprit du poète. Un petit cours d'eau rappelle le monde légendaire de la Grèce, et le même cours d'eau guide le regard du poète vers le nouveau Paris en construction ou le vieux Paris en démolition. Ici, le « Simois menteur » qui féconde la « mémoire fertile » du poète évoque plutôt le Nil dont Hérodote dit : « L'Égypte est le don du Nil ». En tout cas, ce thème de l'eau, en se divisant à partir de « Paris » (le « nouveau Carrousel » et le « Louvre ») en deux branches, traversera le poème entier. Autrement dit, ce poème se développera au long du « cours » des mots qui transcende librement la limite entre le passé et le présent, l'image et le réel<sup>13</sup>.

Deux cours d'eau, donc, correspondant chacun à une des deux parties. Le premier fleuve renvoie à un moment du passé tel qu'il se résume dans le souvenir d'un cygne, et le deuxième aux héros modernes contemporains du poète. Ce qui est important, c'est que ces deux cours d'eau ne s'écoulent sur le plan imaginaire. Dans le passé de la mémoire, les eaux sont abondantes, au contraire dans le réel présent devant les yeux du poète, il se tarit et ne fait plus

---

<sup>12</sup> Quant à des informations plus précises sur l'influence de Virgile sur *Le Cygne*, voir MICHEL, Alain, *Baudelaire et l'antiquité*, in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Champion, « Bibliothèque de littérature moderne 5 », 1993.

<sup>13</sup> Dans *La Mélancolie au miroir*, Jean Starobinski nous présente une remarquable analyse du *Cygne* où il trouve que la forme même de ce poème dessine les « figures penchées, regards au miroir, réflexion mélancolique ». Pour notre part, nous voyons dans ce texte une métaphore du cours d'eau. Mais, en tout cas, il y a un point commun : la structure quasi symétrique.

naître que la soif.

Dans la première partie, le « petit fleuve » que les pleurs d'Andromaque a grossi se réduit à quelques « flaques » qui font verdier les gros blocs du vieux Paris, en revanche, devant le cygne de la ménagerie, l'eau est absente. La mythologie est riche d'histoires mettant en scène des cygnes. Lédà est séduite par Zeus qui a pris la forme d'un cygne et donne naissance à Hélène qui sera la cause de la guerre de Troie. Dans les légendes germaniques, on trouve aussi l'histoire du chevalier au Cygne, Lohengrin que Richard Wagner représente dans un de ses opéras. D'où nous pouvons comprendre que le cygne symbolise une beauté, une élégance et une noblesse presque divines. Cependant, un tel animal est dans la scène évoquée enfermé dans une cage et marche disgracieusement sur le « pavé sec » d'une ville. Le ruisseau dont il s'approche est « sans eau », et c'est « dans la poudre » qu'il baigne ses ailes. Comme « l'homme d'Ovide », avec la « tête avide » sur le « cou convulsif », il exige la pluie et la foudre du « ciel ironique et cruellement bleu ». Quoique les mots « vers le ciel » soient répétés à deux reprises, personne ne répond à son exigence. Son cœur est plein de nostalgie pour « son beau lac natal ». Nous pouvons dire que c'est en raison de cette nostalgie brûlante pour ce qui a été perdu qu'il vit, et c'est à cause d'elle qu'il souffre.

La deuxième partie commence avec l'évocation du Paris de jadis. L'image de l'eau dans cette partie ne diffère pas de façon fondamentale, mais se caractérise par une signification plus symbolique que dans la partie précédente, en se liant au thème de « nevermore », de l'absence et de la perte (« change », « chers souvenirs », « rongé d'un désir », « tombeau vide », « veuve », « cocotiers absents », « quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais », « orphelins », « vieux Souvenir »). C'est notamment dans les trois dernières strophes qu'on trouve les termes qui concernent l'image de l'eau. Baudelaire y énumère les objets auxquels il pense : l'eau est présente comme une « muraille immense du brouillard » qui éloigne les « cocotiers » du

souvenir la négresse malade « piétinant dans la boue<sup>14</sup> » ; la seule eau qui abonde est celle amère des « pleurs » et de « la Douleur » ; finalement, la dernière image aquatique est celle de la mer qui isole et retient prisonniers les « matelots oubliés dans une île ». Les figures que Baudelaire introduit ici présentent toutes des caractéristiques épiques. La « bonne louve » qui allaite et les « orphelins » renvoient à la légende romaine de Romulus et Rémus. Dans la dernière strophe, « un vieux Souvenir » qui « sonne à plein souffle du cor » nous rappelle *La Chanson de Roland* où le son du cor symbolise la résistance acharnée du héros. Enfin, les « matelots oubliés dans une îles » nous font penser à Ulysse et ses compagnons dans l'île de Circé, et les « captifs » et les « vaincus » aux Troyens dans *L'Illiade* ou *L'Énéide*. En conséquence, nous pouvons ici voir les efforts de Baudelaire pour élever les figures anonymes du monde contemporain au même rang que les héros classiques épiques et de faire d'eux les nouveaux héros de la vie moderne.

### Deux poètes épiques modernes – Hugo et Baudelaire

Revenons au thème de l'épopée moderne. Pour préciser la différence entre l'épopée d'Hugo et celle de Baudelaire, il nous faut relire l'étude que Baudelaire a consacrée à Hugo. Il s'agit pour Baudelaire d'expliquer la source de la création hugolienne :

[...] le poète se montre toujours l'ami attendri de tout ce qui est faible, solitaire, contristé ; de tout ce qui est orphelin : attraction paternelle. Le fort qui devine un frère dans tout ce qui est fort, voit ses enfants dans tout ce qui a besoin d'être protégé ou consolé. C'est de la force même et de la certitude qu'elle donne à celui

---

<sup>14</sup> En ce qui concerne cette négresse, nous pouvons nous rappeler *La Muse malade*, dont les deux premières strophes présentent de nombreux points communs avec elle. La muse est une allégorie de l'inspiration artistique et une des déesses dans la mythologie gréco-romaine. N'est-il pas possible de tenir cette négresse pour le symbole de la « muse tardive » des « races maldives » ?

qui la possède que dérive l'esprit de justice et de charité<sup>15</sup>.

Ces phrases seront reprises dix mois plus tard, dans l'article critique consacré aux *Misérables*. Selon Baudelaire, Victor Hugo porte sur tout ce qui est « faible, solitaire, contristé » et « orphelin » un regard plein d'amour et de sympathie. Or, ces « misérables » ne nous évoquent-ils pas immédiatement la douzième strophe du *Cygne* ?

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs<sup>16</sup> !

Certe, ceux sur qui portent les regards de ces deux poètes se ressemblent. Mais la différence est claire. Ce qui est surtout important, c'est la relation qui s'établit entre le poète et les « misérables ». Hugo, qui est la « force même », ou la « vigueur originelle », leur montre de l'affection et de la sympathie à la façon d'un père. En revanche, Baudelaire manifeste sa compassion profonde pour eux en prenant place parmi eux. Leur vie misérable et malheureuse est pour lui objet d'identification. Ils sont ses semblables. De la même façon, dans la lettre déjà mentionnée à Hugo, Baudelaire lui demande de juger ses vers « avec [ses] yeux paternels ». Tout en reconnaissant une proximité avec Hugo quant au choix de sujets poétiques, Baudelaire ne peut pas être sans souligner en même temps la différence fondamentale qui existe entre eux dans la position prise par le poète face à ce sujet.

### *Eureka* d'Edgar Poe

---

<sup>15</sup> *OC II*, p. 136.

<sup>16</sup> *OC I*, p. 87.

Quelle est alors la position de Baudelaire ? Pour mieux réfléchir à cette question, il nous semble indispensable de nous tourner vers une œuvre de Poe. Nous pouvons en effet en trouver des échos dans *Victor Hugo*. D'août 1859 à janvier 1860, paraît dans *La Revue internationale* une traduction d'une étude très originale de Poe : *Eureka*. Théorie à la fois poétique et cosmique, ce texte n'est pas bien accueilli par le public et le directeur de la revue arrête de le publier. L'examen des dates nous indique que Baudelaire traduit *Eureka* presque même temps qu'il compose *Le Cygne* et rédige l'article sur Hugo publié dans *Les Fantaisistes* en 1861.

Dans *Eureka*, les idées centrales sont celles de « réaction », de « concentration » conçue comme retour vers l'Unité – *One* – et de « dissémination (ou diffusion)<sup>17</sup> ».

Cette constitution [la constitution de l'Univers] s'est effectuée par la transformation *forcée* de l'Unité, originelle et normal, en Pluralité, condition anormale. Une action de cette nature implique réaction. Une diffusion de l'Unité n'a lieu que conditionnellement, c'est-à-dire qu'elle implique une tendance au retour vers l'Unité<sup>18</sup>.

[...]

Quoique la *tendance*, immédiate et perpétuelle, des atomes dispersés à retourner vers leur Unité normale soit impliquée, comme je l'ai dit, dans leur diffusion anormale, toutefois il est clair que cette tendance doit être sans résultat, – qu'elle doit rester une tendance et rien de plus, – jusqu'à ce que la force d'expansion, cessant d'opérer, donne à cette tendance toute liberté de se satisfaire. L'Action Divine, toutefois, étant considérée comme déterminée, et interrompue après l'opération primitive de la diffusion, nous concevons tout de suite une *réaction*, – en d'autres termes une tendance, *qui pourra être satisfaite*, de tous les atomes

---

<sup>17</sup> Sur les termes de « concentration » et « dissémination », voir la note de Baudelaire sur *Eureka*, *OC II*, p. 346.

<sup>18</sup> *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. XVI – traductions, Louis Conard, 1936, p. 35.

désunis à retourner vers l'Unité<sup>19</sup>.

Pour Poe, tout vient de l'« Unité » originelle ; chaque atome (par conséquent nous tous) est né du mouvement cosmique de dissémination ; chaque chose a en soi le désir de retourner vers l'« Unité », retour défini comme « réaction » ; c'est la volonté du Dieu qui contrôle le mouvement de dissémination, donc quand il voudra l'arrêter, les choses se confieront à la réaction, et nous commencerons immédiatement de retourner vers l'« Unité » d'où nous venons ; et nous sommes à présent au milieu du mouvement de retour vers l'« Unité » ; c'est le principe général qui domine le monde. Or, dans *Victor Hugo*, Baudelaire exprime de la façon suivante le processus mental de création poétique chez Victor Hugo :

Comment le père *un* a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ? Mystère ! La totalité infinie des nombres doit-elle ou peut-elle se concentrer de nouveau dans l'unité originelle ? Mystère ! [...] Ce que nous sommes tentés de prendre pour la multiplication infinie des êtres ne serait-il qu'un mouvement de circulation ramenant ces mêmes êtres à la vie vers des époques et dans des conditions marquées par une loi suprême et omnicompréhensive ? La matière et le mouvement ne seraient-ils que la respiration et l'aspiration d'un Dieu qui, tour à tour, profère des mondes à la vie et les rappelle dans son sein ? Tout ce qui est multiple deviendra-t-il un [...] ?<sup>20</sup>

La relation entre la « totalité infinie des nombres » et l'« unité originelle » – « la respiration et l'aspiration d'un Dieu », ces termes évoquent justement les idées du poète américain auquel personne ne s'intéressait alors. Ici, tout en analysant la pensée à l'œuvre chez Hugo, Baudelaire introduit la théorie de Poe

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>20</sup> « Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : I. Victor Hugo », *OC II*, p. 137 – 138.

et reformule dans ses propres termes les grandes lignes de la pensée hugolienne. Ensuite, juste après de ce passage, *La Légende des siècles* est définie comme « une nouvelle preuve du même goût infallible ». N'est-il pas possible, en conséquence, de penser qu'à l'occasion de son étude sur Hugo, poète dont les buts s'apparentent aux siens mais dont la sensibilité diffère de la sienne, Baudelaire tente de présenter une méthode poétique (surtout pour l'épopée) fondée sur la théorie de Poe ?

### **Concentration et dissémination du *Cygne***

Il semble d'ailleurs que nous pouvons aussi remarquer dans la structure de notre texte, *Le Cygne*, ce mouvement de concentration et de dissémination. Compte tenu de la chronologie, on ne pourra pas nier qu'*Eureka* est en étroit rapport avec *Le Cygne*. Le mouvement de concentration se met en place dans la première partie du poème dès l'apostrophe inaugurale à Andromaque pour aller jusqu'à l'apparition du « cygne » évadé de la ménagerie. Le paysage que le poète reconnaît s'écoule à la façon du « Simois menteur » d'Andromaque, à travers le « nouveau Carrousel » et déploie dans son esprit le Paris de jadis pour aboutir à la figure du « cygne ». Le point final de ce mouvement de concentration se trouve au début de la deuxième partie :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs<sup>21</sup>.

Jean Starobinski, en faisant remarquer l'immobilité du mot « allégorie » qui fait pendant à « mélancolie » entre les rimes « blocs » et « roc », mentionne ce quatrain dans son analyse du *Cygne* : « L'allégorie serait de la sorte le comble

---

<sup>21</sup> *OCI*, p. 86.

de la mélancolie : un moyen de conjurer le passage du temps et les images de la destruction, certes, mais en arrêtant toute vie, en jetant sur soi-même et sur le monde le regard de Méduse...<sup>22</sup> » Le « comble de la mélancolie » devient en même temps le comble de la convergence. Ce qui est au centre de cette convergence, c'est ce qui ne bouge jamais, c'est-à-dire le vieux Paris présent tout entier dans l'esprit du poète. Dans la neuvième strophe, le cygne réapparaît, précédé du pronom possessif de la première personne, comme une allégorie réinterprétée dans le cœur du poète. Étant donné que le cygne « ridicule et sublime » « avec ses gestes fous » est « comme les exilés », il accompagne directement la pensée du poète vers Andromaque « en extase courbée ». Il y a justement là l'annonce du prochain mouvement.

Au début de la dixième strophe, nous trouvons la seconde apostrophe adressée à Andromaque. À partir de ce moment, surgit la seconde « réaction » (peut-être serait-il plus convenable de parler de « contre-réaction » ?) et commence le mouvement de dissémination ; l'objet de la pensée du poète passe de la femme légendaire aux héros modernes vivant dans le monde réel, tous anonymes, malades et malheureux : la négresse mortellement atteinte, ceux qui ont perdu quelque chose d'irréparable, ceux qui sombrent dans un chagrin immense, les orphelins maigres, les matelots naufragés, les captifs, les vaincus, les gens à qui le retour est interdit. Le domaine des héros se diffuse de plus en plus, passant d'une figure singulière au pluriel, et finalement, la dissémination atteint son comble avec l'expression conclusive du texte : « bien d'autres encor ». Le nom d'Andromaque, femme symbolisant la douleur, l'exil, la défaite et la fidélité, a dans ce poème une fonction incantatoire qui donne lieu à ce que nous avons analysé comme « réaction » ou « contre-réaction ».

Mais encore, si nous nous plaçons dans la perspective psychologique du poème entier, nous sommes pris dans un grand mouvement de concentration. Le poème aboutit finalement à « un vieux Souvenir » qui est la forme unique

---

<sup>22</sup> STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1997, p. 75.

allégorisée où « mes chers souvenirs », éléments pluriels et concrets, ont convergés. Selon Poe, « la Réaction est le retour de *ce qui est et ne devrait pas être vers ce qui était originellement, et conséquemment devrait être*<sup>23</sup> ». Nous pouvons donc comprendre que ce poème entier est consacré à la nostalgie de ce qui est irrécupérable et que nous sommes au milieu du mouvement de réaction qui retourne vers la forêt du Souvenir.

### **Des *Tableaux parisiens* aux poèmes en prose**

Après les *Tableaux parisiens*, Baudelaire continue sa recherche d'une épopée moderne. Il nous semble que sa tentative converge enfin vers *Le Spleen de Paris* où il crée « des formes nouvelles pour des ouvrages de pure imagination<sup>24</sup> » en mettant au point le poème en prose.

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas 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. [...] Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part<sup>25</sup>.

Baudelaire explique dans la dédicace du *Spleen de Paris* la caractéristique formelle de ses poèmes en prose en les comparant au corps du serpent. Son *Spleen de Paris* est une accumulation de brefs fragments.

Le titre originel d'*Eureka* est *Eureka – a prose poem*. Edgar Poe tient donc son *Eureka* pour un poème en prose. Cependant quand Baudelaire le traduit, il omet la précision générique : « a prose poem », bien qu'il l'ait traduite une fois dans la première version d'octobre 1859. C'est probablement en raison de la

---

<sup>23</sup> *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. XVI – traductions, Louis Conard, 1936, p. 64.

<sup>24</sup> BAUDELAIRE, Charles, lettre à Madame Aupick du 29 mars 1862, *Correspondance II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 239.

<sup>25</sup> « À Arsène Houssaye », *OC I*, p. 275.

longueur du texte que Baudelaire procède à cette suppression : pour un poète qui voit en la brièveté une caractéristique fondamentale du poème moderne et qui dans la *Note nouvelle sur Edgar Poe* y voit une qualité majeure des ouvrages du confrère américain, la longueur d'*Eureka* n'est pas peut-être convenable pour un « poème en prose ».

Il nous semble au terme de cette étude que l'épopée baudelairienne joue le rôle d'une « machine à évoquer » qui introduit la nostalgie dans la vie quotidienne et que dans *Le Cygne*, ce poème épique moderne, Baudelaire tente de mettre en pratique le traité poétique et cosmologique de Poe, c'est-à-dire la « réaction » au Souvenir. Les poèmes en prose sont pour Baudelaire le comble de l'épopée moderne. Georges Blin dit du *Spleen de Paris* « Ce “volume romantique à images”, qui constitue proprement le “doublet” des *Tableaux Parisiens*, fournit la preuve que, dans les années qui suivirent la première édition des *Fleurs*, la Ville accapara progressivement l'inspiration de Baudelaire<sup>26</sup>. » C'est ainsi que le poète tente de faire maintenir éternellement les images des héros modernes qui vivent à Paris dans la douleur de la perte.

---

<sup>26</sup> BLIN, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, Librairie José Corti, 1948, p. 169.