

Article 01 :

**L'esthétique de la brièveté chez Baudelaire et Edgar Poe :
entre le martyr et le martyrologue**

Bellarmin Etienne ILOKI
Université Marien Ngouabi
Centre Congolais de Recherche en Littérature Française (CRLF).
bellarmin.iloki@umng.cg

Submitted: 2020-04-24

valued: 2020-05-29

validated: 2020-06-11

RESUME

Dès l'Antiquité, la *brevitas* est au cœur d'un débat entre clarté et obscurité. Pour certains, le bref est le plaisir de découvrir en un corps si petit, une âme si grande. Il semble qu'il y a la séduction irrésistible qu'exerce le petit, le minuscule, le plaisir du microcosme, celui de trouver un monde dans une « coquille de noix ». Pour d'autres, en revanche, le bref évoque la stimulation du lecteur par le sentiment de l'incomplétude, et témoigne de l'incapacité à écrire dans un genre ample et continu, la faiblesse de l'écrivain qui se réfugie dans la facilité ou la pauvreté d'une pensée qui ne peut s'étoffer. Or Baudelaire et Edgar Poe sont particulièrement portés sur le discontinu, la bigarrure, le marginal, le presque rien, ces jets de l'émotion, ces télégrammes de l'âme, ces esquisses de rêve. Au regard de l'histoire littéraire, Isabelle Meunier et Émile Daurand Forgues ont eu le mérite d'attirer sur Poe l'attention de Baudelaire. Les traductions de celui-ci ont rencontré un succès évident, qui a largement dépassé les limites des milieux littéraires. Et tout le monde s'accorde à voir en l'auteur des *Fleurs du mal* l'intermédiaire essentiel, majeur, entre l'écrivain américain et, non seulement la France, mais aussi toute l'Europe continentale. On voit bien de quoi Poe est redevable à Baudelaire. Mais la critique est-elle en droit de voir en celui-ci le maître, et en celui-là le disciple? Le présent article s'attache à nuancer ces affirmations, et à montrer les différences radicales qui séparent l'œuvre de Baudelaire de celle de Poe.

Mots clés :

Baudelaire, Poe, esthétique, brièveté, influence, inspiration

ABSTRACT:

As of Antiquity, the *brevitas* is in the heart of a debate between clearness and darkness. For some, the brief is the pleasure of discovering in a so small body, a so large heart. It seems that there is the irresistible seduction which the small one exerts, the tiny one, the pleasure of microcosm, that to find a world in a "nut shell". For others, on the other hand, the brief evokes the stimulation of the reader by the feeling of the incompleteness, and testifies to the incapacity to write in a full and continuous kind, the weakness of the writer who takes refuge in the facility or the poverty of a thought which cannot be packed. However Baudelaire and Edgar Poe are particularly related to the discontinuous one, the mixture, the marginal one, almost nothing, these jets of the emotion, these telegrams of the heart, and these drafts of dream. In comparison with the literary history, Isabelle Miller and Emile Daurand Forgues had the merit to draw to Poe the attention of Baudelaire. The translations of this one met an obvious success, which

largely exceeded the limits of the literary circles. And everyone agrees to see in the author of *the Flowers of the evil* the intermediary essential, major, between the American writer and, not only France, but also all continental Europe. One sees well what Poe is indebted in Baudelaire. But criticism is it in right to see in this one the Master, and that one the disciple? This article attempts to moderate these assertions, and to show the radical differences which separate work from Baudelaire of that of Poe.

Keywords :

Baudelaire, Poe, esthetics, brevity, influence, inspiration.

Si cet article vous intéresse, vous pouvez le [télécharger gratuitement](#) ici.

INTRODUCTION

Le *Dictionnaire de la langue française* donne une définition du terme « brièveté », non pas plus nuancée, mais exagérée. Selon lui « être bref » c'est prendre peu de temps pour expliquer ; « être court » c'est tenir peu d'espace sur le papier. Cette définition a le mérite de souligner la confusion qui existe entre deux notions souvent prises comme synonymes : le court et le bref. C'est pourquoi quelques réflexions sur le court et le bref s'imposent ici. Le court est relatif à ce qui est plus long, il est mesurable, alors que le bref appartient au champ notionnel du langage et la brièveté concerne un rapport interne à la parole. La forme brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulières. Elle hante un certain nombre de textes, plus ou moins longs.

Il convient de souligner l'assez grande synonymie entre la brièveté et la concision, cela depuis l'Antiquité où l'orateur trouvait toute l'énergie dans la brièveté. Quintilien écrivait notamment dans *Institution oratoire* (IV, 2, 42-44) :

[...] les rhéteurs grecs distinguèrent entre la narration concise et la narration brève, la première, à leur avis, ne comportant rien de superflu, l'autre pouvant laisser à désirer quelque élément nécessaire. Pour moi la brièveté ne consiste pas à dire moins qu'il ne faut, mais à ne pas dire plus. Car les itérations, les répétitions des mêmes idées, les redondances d'expression que certains traités recommandent d'éviter dans la narration, à vrai dire je les passe ; ce sont des défauts que l'on ne doit pas seulement éviter par souci de brièveté.

Cette définition fort classique sera retenue par les siècles postérieurs : la brièveté réside dans le rien de plus que nécessaire. Cela dit, Quintilien ajoute que « ce souci de brièveté n'empêcherait jamais d'introduire dans l'exposé des faits des détails qui le rendent plausible », sinon ce ne serait plus une narration. L'usage des raccourcis, des ellipses, des synthèses font partie de l'art d'abrégé, tout en respectant l'exigence de clarté et de plausibilité (*probabilitas*), comme le dit La Fontaine :

Mais les ouvrages les plus courts
Sont toujours les meilleurs. En cela j'ai pour guides
Tous les maîtres de l'art, et tiens qu'il faut laisser
Dans les plus beaux sujets quelque chose à penser.
(La Fontaine, *Fables*, X, 14).

Cependant, l'œuvre de Poe doit au labeur patient et à la persévérance de Baudelaire d'être, de l'aveu même des Américains, plus appréciée en France qu'outre-Atlantique. Baudelaire, de son côté, a ressenti entre l'œuvre de Poe et sa propre poésie, écrite ou en gestation, une affinité profonde :

La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. (Lettre de C. Baudelaire à Théophile Thoré du 20 juin 1864).

Mais la question à laquelle il importe ici de répondre est la suivante : quelle est la dette de Baudelaire vis-à-vis de Poe? Peut-on faire du premier le maître, et du second le disciple? De nombreux spécialistes ont affirmé que Baudelaire avait voulu être l'Edgar Poe français et avait reconnu dans la personne de l'auteur du *Scarabée d'or* une sorte de double. Tenant compte de l'admiration que Baudelaire professait pour Poe, on pourrait penser que Poe a inspiré Baudelaire plus qu'il ne l'a influencé ; le travail de traduction qu'il fit des œuvres de Poe est bien connu. Dans un élan comparatiste, l'approche psychologique sera choisie pour cette étude, pour au moins deux raisons : la proportionnalité entre densité du langage et brièveté, et l'attention portée au lecteur. Quatre parties structurent cette étude. La première s'efforce de retracer la genèse du récit court au XIXe siècle ; la deuxième tente de montrer l'importance d'Edgar Poe comme un des fondateurs de la « short story » et son influence sur les milieux littéraires ; la troisième évoque l'immense travail de Baudelaire notamment sur l'esthétique de la condensation dans les poèmes en prose ; enfin la dernière partie cherche à trancher sur qui de Poe et de Baudelaire est le maître ou le disciple de l'autre.

1- Genèse du récit court au XIXe siècle

Les problèmes conjoints que posent l'art de la brièveté et la brièveté dans l'art indiquent les rapports d'interdépendance entre l'esthétique et la sociologie. La réflexion que nous présentons se limite à un domaine précis : le genre littéraire que désigne la notion de « récit court ». Sans entrer dans le débat théorique que soulèvent à la fois la notion de « genre littéraire » et la difficulté d'en définir un par un concept aussi imprécis et relatif que « court », il importe de faire ressortir l'élément essentiel. La spécificité du « récit court » n'est pas dans l'histoire : elle est dans la forme du récit. En d'autres termes, les « récits courts » ne sont pas des histoires brèves, ce sont des histoires racontées brièvement.

L'intérêt que présente l'étude des « récits courts » transcende les aspects formels du genre littéraire et concerne aussi l'évolution de la poétique et de l'esthétique moderne, depuis Baudelaire : l'art de suggérer substitué aux procédés descriptifs, la réduction à l'essentiel, la

volonté de respecter la spécificité de chaque mode d'expression, la tendance à l'abstraction ou la recherche d'une « poésie concrète ».

Les raisons sociologiques qui ont favorisé le développement du « récit court » sont liées à l'essor de la presse écrite, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et à la fonction culturelle que les journaux et les revues exercent dans ces pays, notamment pour la diffusion de textes littéraires. À ces raisons sociologiques et pratiques évoquées s'ajoutent plusieurs facteurs nouveaux. Tout d'abord la pénurie de papier après la défaite. Il faut tenir compte de ces contingences matérielles que les histoires des littératures tendent à ignorer. Ensuite la pression des circonstances, cette nécessité intérieure que ressentaient les écrivains d'exprimer leurs déconcertantes expériences, sous l'occupation et pendant la guerre, en leur donnant une forme concrète, aussi ramassée que possible. La troisième raison est d'ordre linguistique et littéraire. Il fallait rompre avec la pratique du langage: débarrasser la langue des rythmes emphatiques imposés par la propagande, rejeter ces mots à résonance multiple et indéterminée qui incitent à la grandiloquence. Les mots devaient reprendre une fonction déictique et les formes littéraires exprimer, sans vaine fioriture, des expériences concrètes.

En 1949, l'écrivain Wolfgang Iser proposa même un terme pour caractériser la nécessaire opération de « purgation » de la langue et la tendance anti baroque : le « Kahlschlag ». Klaus Lubbers analyse les étapes de l'influence prééminente exercée par les écrivains américains après 1945. Selon lui :

L'action essentielle, c'est celle qu'a eue Hemingway tout de suite après la guerre : l'authenticité des témoignages, le pouvoir d'évoquer des expériences concrètes, la puissance d'imagination, l'absence des digressions philosophiques qui encombrèrent le traditionnel «Bildungs-roman » (K. Lubbers, 1945 : 47- 64).

Voilà qui rapproche la brièveté du point de vue défendu par Suzanne Bernard dans la démarche théorique de sa thèse. La brièveté devient la condition sine qua non du genre pour deux raisons : tout d'abord, parce que la relation entre la densité du langage d'une œuvre et la brièveté est pour Bernard directement proportionnelle. Ce qui veut dire, si la longueur du texte est réduite, la syntaxe, la sémantique et le flux de la phrase devront être resserrés en conséquence. La deuxième raison de l'apologie de la brièveté a pour sujet principal le public : de l'avis de cette théoricienne, une œuvre courte favorise l'appréhension de celle-ci par le lecteur en tant que tout organique.

Au début du XX^e siècle, nous trouvons une intéressante critique de Frédéric Lefèvre, qui affirme nettement que le poème en prose exige en tant que critère incontournable celui de la brièveté :

La prose est plus longue ; elle n'a pas une organisation aussi strictement délimitée et son style est très différent du style du poème en prose : la phrase, dans le poème en prose, doit être plus continûment sobre, nerveuse, acérée, brève (F. Lefèvre, 1918 : 245).

Puis nous arrivons à l'époque du vrai fleurissement des études sur le poème en prose : la deuxième moitié du XX^e siècle. La thèse de Suzanne Bernard n'est qu'un exemple de

l'effervescence de ce sujet dans le monde académique occidental et plus précisément français : outre la France, le poème en prose n'a connu un tel intérêt académique que dans le monde anglophone, concrètement aux États-Unis.

Stéphanie Lebon (2010 : 102) se fait l'écho du besoin de la brièveté de façon concise, mais catégorique : « La brièveté et la concision de l'écriture sont caractéristiques du poème en prose, dont nous regrettons le manque de spécification du nombre de ces quelques pages ». Plus récemment, Yaouanq Tamby (2011 : 25) octroiera à la globalité du poème en prose le besoin d'un certain resserrement textuel, par rapport à la poésie versifiée : « La poésie qui ne dépend plus du critère de la versification, tend alors à se définir par une exigence de brièveté ».

L'évolution du récit court tend à devenir, non pas une forme close sur elle-même, mais un texte qui indique l'ouvert. Pour Walter Hôllerer : « il est le lieu d'expérimentation d'un ensemble de textes en prose échappant aux genres littéraires traditionnels ; l'évolution du récit court a été déterminée par le poème en prose ». Hans Bender retrace l'évolution du genre au XIXe et au XXe siècle en invoquant, outre les récits des auteurs anglais et américains, ceux de Tchekhov et de Maupassant, de l'écrivain italien Verga et l'Argentin Jorge L. Borges. Mais Hôllerer décèle aussi le récit court dans le roman moderne, en particulier chez James Joyce, Louis-Ferdinand Céline et Raymond Queneau.

2- Edgar Poe et les « shorts stories »

Le terme de « short story » est d'origine récente ; selon les indications de l'*Encyclopedia Britannica*, il est apparu vers 1880. Dans le domaine anglo-américain, c'est Edgar Allan Poe (1809-1849) qui est considéré, avec Nathaniel Hawthorne (1804-1864), comme un des fondateurs de la « short story ». L'importance d'E. Poe est mieux connue ; il est l'auteur de *Tales of the grotesque and the arabesque* que Baudelaire a traduits, en 1856, en 1857 et en 1865 sous les titres : *Histoires extraordinaires*, *Nouvelles histoires extraordinaires* et *Histoires grotesques et sérieuses*. Dans son introduction, Baudelaire fait ressortir les conceptions esthétiques que Poe a exprimées dans deux essais théoriques, *The Poetic Principle* et *The Principle of Composition*.

En effet, E. Poe avait compris plus tôt ce principe : le lecteur est le destinataire final de toute production littéraire quel que soit son genre ; c'est lui seul qui déterminera le genre du récit en fonction de l'interprétation qu'il en fera et de l'effet que le texte aura sur lui. Il avait ensuite œuvré pour construire toutes ses histoires de telle façon qu'elles déclenchent chez le lecteur, d'abord une angoisse à travers la thématique choisie, le fantastique par exemple, et une hésitation entre l'explication rationnelle et surnaturelle de l'événement étrange.

Toute la poétique d'Edgar Poe est basée sur ce qu'il a appelé la « théorie de l'effet unique » : le but de l'art est esthétique avant tout. Ainsi, le texte doit tendre vers sa propre réalisation, sans digressions, le texte n'a pas de rôle moral. Lorsqu'il évoque le mot « effet », Poe pense bien évidemment au lecteur, à sa manière de percevoir le texte et surtout à l'impact que celui-ci laisse sur le récepteur. Et pour que cet impact soit fort, c'est-à-dire, pour que l'effet recherché préalablement soit perceptible chez le lecteur, le texte doit respecter un certain nombre de

principes. C'est pour cela que Poe a finalement fait si peu de romans, et autant de contes ; le conte et la nouvelle lui semblent appropriés à son projet littéraire et esthétique, la recherche d'une certaine forme d'harmonie, de perfection, par l'organisation de tous les éléments du texte vers un équilibre parfait, d'où tous les aspects non essentiels et nécessaires auraient été gommés.

Personne n'a mieux évoqué ce point que Baudelaire à propos d'Edgar Poe :

Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit pas une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité (C. Baudelaire, 1968 : 350).

Edgar Poe, dont l'influence sur Baudelaire et conséquemment, sur tout le poème en prose reste indéniable, laisse explicite que « *I hold that a long poem does not exist* » (E. Poe, 1850 : 197). Pour l'auteur, un poème peut être considéré comme tel lorsque celui-ci élève ou excite l'esprit : plus grande sera cette excitation, plus haute sera la valeur du poème. Néanmoins, « *that degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length* » (E. Poe, 1850 : 197). Voici la raison pour laquelle Poe exclut des possibilités lyriques les poèmes longs ; nous considérons qu'il est intéressant de remarquer comment la modernité écarte du poétique, la narrativité face aux modèles littéraires d'autrefois.

La brièveté est pour E. Poe la condition d'efficacité psychologique, non seulement des *Tales*, mais surtout du poème. L'idée centrale, c'est celle d'« excitement » que Baudelaire traduit par « enlèvement de l'âme » et qu'il applique à la nouvelle :

Parmi les domaines littéraires où l'imagination peut obtenir les plus curieux résultats, peut récolter les trésors, non pas les plus riches, les plus précieux (ceux-là appartiennent à la poésie), mais les plus nombreux et les plus variés, il en est un que Poe affectionne particulièrement, c'est la nouvelle. Elle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet... L'unité d'impression, la totalité d'effet sont un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue (C. Baudelaire, 1965 : 38).

Edgar Poe a insisté, dans sa *Genèse d'un Poème* et dans d'autres essais, sur l'acte psychologique de l'attention du lecteur. Pour lui « dans presque tous les genres de composition, l'unité d'impression est de la plus grande importance ». Cette impression produit une « exaltation de l'âme » qui ne peut être maintenue fort longtemps, d'où la nécessité de la brièveté et de la concentration. Ceci légitime la forme courte de la nouvelle et du conte :

Dans le conte bref, l'auteur est en mesure de mettre intégralement son dessein, quel qu'il fût, à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain. Il n'y a alors aucune influence extérieure ou extrinsèque résultant de la lassitude ou d'une interruption (E. Poe, *L'Herne*, n° 26 : 114).

La brièveté du texte n'est pas une fin en soi, mais elle est, selon E. Poe, la condition sine qua non pour atteindre d'abord l'unité dans la structure de l'œuvre qui peut nous garantir l'effet de totalité. En effet, le texte court permet à l'écrivain de parfaire ses stratégies d'écriture et de condenser tous les éléments capables de favoriser l'influence du lecteur, sans qu'il puisse se distraire ou esquiver le dessein de l'auteur.

Dans un autre article, E. Poe rappelle les privilèges du conte en tant que texte court, qui peut être assimilé, dans ce contexte, à la nouvelle. D'ailleurs Baudelaire utilise le mot « nouvelle » au lieu de « conte » pour traduire le terme « Tale » employé par E. Poe), il écrit à ce sujet :

Les soucis matériels qui s'interposent pendant les arrêts de la lecture modifient, annulent ou contrarient dans une plus ou moins grande mesure, les impressions produites par les livres [...] Dans le conte court au contraire, l'auteur est en mesure de réaliser la plénitude de son intention quelle qu'elle soit. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur est à la merci de l'écrivain. Il n'y a point d'influences extérieures ou extrinsèques résultant de la lassitude ou d'une interruption (E. Poe, 1996 : 115-117).

Cependant, l'exposition de la brièveté comme un des piliers fondamentaux du poème en prose n'est pas une invention attribuable uniquement à E. Poe : nous avons constaté qu'une très large quantité de critiques a prôné ce trait tout au long de l'histoire du genre. Ici nous voyons qu'ils ont pris le relai de Poe concernant la brièveté en tant qu'exigence pour la présence de la tension poétique, élément qui deviendrait ainsi propre au genre. Ainsi pour N. Vincent-Munnia (1996, p. 142) :

Le lecteur est la raison sous-jacente du choix de la brièveté par les écrivains, puisque « dans un texte trop long, les facultés d'imagination et de stimulation du lecteur seraient en déséquilibre et la recreation de l'unité textuelle deviendrait alors impossible ».

De même, dans sa *Philosophy of the short story* (1880), Brander Matthews reprend cette idée de l'efficacité psychologique pour l'appliquer à la « short story » qui se définit moins par des critères objectifs que par la « totalité des effets sensibles » chez le sujet réceptif.

Scott (1976 : 352) affirme même, de façon un peu téméraire que la brièveté confère au poème en prose son caractère proprement poétique : « *The prose poem's poem-ness may lie in its brevity* ». Alors que dans une anthologie précédée comme celle de Chapelan par une étude introductive, Vadé (1996 : 180), propose que l'idéal de concision prôné par J. K. Huysmans dans *À rebours* « se retrouve [...] chez tous les auteurs de poèmes en prose. [...] La découpe générale du texte, associée à la brièveté et assurant son autonomie, apparaît donc comme décisive pour un poème en prose ».

3- Baudelaire et les poèmes en prose : une esthétique de la condensation

L'expression « poème en prose » est paradoxale puisqu'elle réunit deux termes qui s'opposent : la prose, écriture libre, et la poésie, qui repose sur les contraintes du vers, des rythmes et des rimes. Les deux, pourtant, se combinent en un genre créé dans la première moitié du XIX^e

siècle. C'est Baudelaire qui définit le mieux ce genre nouveau : « 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 ».

Les grands auteurs romantiques ne pratiquent pas cette nouvelle forme. C'est Baudelaire qui redécouvre le livre, *Gaspard de la nuit* (1842), d'Aloysius Bertrand, supposé créateur de cette nouvelle forme de poésie et tombé dans l'oubli. Il s'en inspire pour écrire le recueil *Petits poèmes en prose* dont le titre consacre la formule. En préface de ce recueil, Baudelaire explique, dans une lettre à son éditeur, que « la prose est la plus apte à traduire la sensibilité de la vie moderne, et en particulier celle de la ville ».

Le poème en prose a prouvé largement que le polymorphisme est une de ses caractéristiques les plus distinctives. La variété de formes accueillies sous l'étiquette « poème en prose » est considérable : une lecture rapide de diverses réalisations du genre tant au XIX^e siècle qu'au XX^e nous en donnera la clé. Baudelaire, Rimbaud, Ponge ; déjà trois styles complètement différents. Chacun a développé un système poétique divergent et souvent opposé de celui de ses contemporains. Pour J. K. Huysmans, de toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de Des Esseintes.

Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, selon lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. [...] En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. (J.K. Huysmans, 1884 : 264-265).

Le poème en prose serait donc une espèce de condensation de l'art romanesque qui grâce à la densité obtenue deviendrait matière poétique. Clayton le relie avec la musique, plus concrètement le contrepoint et les structures rythmiques que l'on pourrait appliquer dans un texte. Le critère de la brièveté semble être partagé par la plupart des théoriciens et critiques qui ont exprimé leur opinion à propos du poème en prose. D'après Suzanne Bernard (1988 : 15) :

La brièveté est une caractéristique « plus particulière au poème en prose [...]. Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose ».

A propos de Baudelaire qui déstructuré les moules rigides des couplets bertrandiens pour élonger la phrase jusqu'à la formation de paragraphes et dont le lexique sera évidemment adapté aux besoins d'une réalité du XIX^e. G. Blin (1946 : 7), écrit :

Les Petits poèmes en prose soutiennent tout un système généalogique dont on dessine les branches maîtresses quand on cite le premier livre des *Divagations*, les *Illuminations* et les *Moralités légendaires* : le foisonnement ultérieur est infini.

Il semble que l'apposition de « Petits » dans le titre du recueil est déjà représentative de la volonté de concision chez Baudelaire. Sous l'angle de la réception, chez Baudelaire, la question du récit bref s'est trouvée mise en correspondance avec la problématique de la lecture :

La nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracasserie des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet sont un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue (C. Baudelaire, 1968 : 350).

Les textes des *Petits poèmes en prose* dont la classification générique reste véritablement poème en prose sont bornés à une étendue variable d'entre une et trois pages. Les règles de la brièveté s'accordent idéalement avec le sujet des poèmes. Elles se matérialisent notamment dans l'articulation récit/discours. Le descriptif est dense et elliptique ; il valorise des aspects saillants et s'articule autour d'un noyau narratif très bref. L'événement est tout entier versé au crédit d'une émotion, d'un bouleversement affectif et psychique.

En tenant compte de l'existence d'une conscience collective quant à la longueur textuelle chez bon nombre de critiques, il nous est permis d'affirmer que la brièveté est une caractéristique distinctive du poème en prose. Nous ne pouvons éluder les faits : tous les écrivains de poèmes en prose ont partagé le besoin de brièveté du genre ; sans doute la preuve d'une volonté de démarcation par rapport à d'autres genres appartenant aux domaines tant poétiques que prosaïques. Nous ne pouvons que témoigner de ce fait et instaurer ainsi la brièveté comme trait fondamental dans la détermination générique du poème en prose.

Les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire sont dorénavant considérés comme ouvrage de référence pour toutes les analyses et critiques du genre. Beaucoup de théoriciens pénètrent courageusement dans le marécage générique que suppose le poème en prose. Mais au XX^e siècle, la question passionne toujours et les critiques témoignent :

Le poème en prose se veut petit, non par manque d'ambition, mais parce qu'il se veut à l'image de l'expérience poétique, moment d'intensité où l'âme se ramasse, se remet en cause et se concentre. C'est une boule d'énergie, un concentré poétique (J. Roumette, 2001 : 18).

En définitive, Baudelaire s'est inspiré du modèle d'Aloysius Bertrand, qui était déjà très strict en ce qui concerne la longueur des textes (les poèmes ne dépassent jamais la frontière des six couplets), en faisant toujours sienne la doctrine de Poe, pour l'appliquer ses *Petits poèmes en prose*.

4- Edgar Poe et Baudelaire : entre le maître et le disciple

En 1848, Edgar Poe n'était plus un inconnu en France : une dizaine de traductions dues notamment à Gustave Brunet, à Amédée Pichot et à une collaboratrice des journaux fouriéristes, Isabelle Meunier, ont précédé celle de *Révélation magnétique*. Et la prestigieuse *Revue des Deux Mondes* avait déjà informé ses lecteurs, par la plume d'Émile Daurand Forgues, de l'existence de l'auteur du *Corbeau*, le premier grand écrivain de la toute jeune Amérique.

La première lecture des nouvelles de Poe a provoqué en Baudelaire un choc extraordinaire. Charles Asselineau, ami intime du poète, rapporte dans *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre* combien celui-ci fut marqué par cette découverte, qu'il date de la parution du *Chat noir*, traduit par Isabelle Meunier, dans *La Démocratie pacifique*, le 27 janvier 1848 :

Dès les premières lectures il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapports. J'ai vu peu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. À tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant : connaissez-vous Edgar Poe ? Et, selon la réponse, il épanchait son enthousiasme, ou pressait de questions son auditeur (C. Asselineau, 1990 : 53).

Cet enthousiasme est d'ordre esthétique et personnel. Baudelaire a découvert chez Poe un genre de beauté bizarre qui lui plaît énormément. En mars 1854, il écrivit à sa mère à qui il envoyait un volume de poésie de Poe : « Dans le petit livre que tu trouveras ci-inclus (...) tu ne trouveras que du beau et de l'étrange » (Lettre de C. Baudelaire à Madame Aupick du 8 mars 1854). Or le beau mêlé d'étrange est celui-là même que Baudelaire se donne pour horizon esthétique.

Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible ; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté (C. Baudelaire, 2001 : 393).

Définition que Baudelaire reprendra dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : « l'étrangeté, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté » (C. Baudelaire, 1951 : 1062). Il insistera d'ailleurs fréquemment sur ce phénomène de fraternité artistique, en mettant en avant ce qu'il appelle leur ressemblance, par exemple, dans son *Avis du traducteur* de 1864 :

Pourquoi n'avouerais-je pas que ce qui a soutenu ma volonté, c'était le plaisir de leur présenter [aux Français] un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même ? (C. Baudelaire, 1951 : 1063).

On voit bien de quoi Poe est redevable au poète français. Mais la question à laquelle il importe ici de répondre est la question inverse : quelle est la dette de Baudelaire vis-à-vis de Poe ? Peut-on faire du premier le maître, et du second le disciple ? Des critiques ont voulu expliquer Baudelaire par Poe et ont affirmé que l'art et la pensée de l'écrivain français devaient tout à l'auteur américain. Georges Walter va jusqu'à évoquer la « fusion alchimique et passionnelle [des] deux artistes, qui unit Baudelaire et Poe comme un pacte de sang ».

Dès 1938, Régis Michaud s'était élevé, dans la *Revue de littérature comparée*, contre la démonstration de Louis Seylaz, lequel prétendait que des réminiscences de Poe apparaissaient dans tous les poèmes des *Fleurs du mal*. Cette réfutation, qui a été depuis amplement confirmée par les enquêtes sur la chronologie génétique du recueil baudelairien, pouvait même s'appuyer sur les propres déclarations de l'écrivain français, dans une lettre du 18 février 1865 à Mme Paul Meurice :

J'ai perdu beaucoup de temps à traduire Edgar Poe, et le grand bénéfice que j'en ai tiré, c'est que quelques bonnes langues ont dit que j'avais emprunté à Poe mes poésies, lesquelles étaient faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce dernier.

Et pourtant les travaux de William T. Bandy (1967 : 188-190) ont montré que les trois longues notices que le poète français a consacrées à l'écrivain américain contiennent une grande part de plagiat. Dans les notices de 1856 et de 1857, la part de l'emprunt n'est pas moins importante, plusieurs pages des *Notes nouvelles* (1857) allant jusqu'à démarquer, sans le dire et sans ajouter aucun commentaire, le texte de Poe intitulé *The Poetic Principle*. Peut-on affirmer avec Georges Walter, repris par B. Michel (2003 : 55-69), que pareille citation sans guillemets atteste que le poète français « a fini par se confondre avec son frère ? »

Chez beaucoup de critiques, c'est quand même l'étonnement qui prédomine, notamment lorsque l'on découvre que des phrases où l'on voyait la preuve de l'affection fraternelle de Baudelaire pour Poe ne sont tout simplement pas de sa plume. On trouvera étrange, également, l'apparent désintérêt de Baudelaire pour les vers de Poe. La France ne découvrira la poésie de l'écrivain américain que par le truchement de Mallarmé. Le Poe de Baudelaire est presque exclusivement le prosateur et très peu le poète, sur l'œuvre duquel l'auteur des *Fleurs du mal* aurait tout de même eu les plus grandes raisons de se pencher. Sous le prétexte, un peu fallacieux, que les vers de Poe seraient intraduisibles, Baudelaire n'a donné en français que des versions du *Corbeau*, de *À ma mère* dans la dédicace des *Histoires extraordinaires*.

Dernier motif d'étonnement, Baudelaire a parfois témoigné de l'impatience vis-à-vis de Poe. Cette impatience perce ailleurs encore, et s'exerce notamment contre *The Philosophy of Composition*, texte où Poe se fait fort d'expliquer les méthodes à suivre pour écrire un poème. Le poète français parle de pareille entreprise comme d'une « sérieuse bouffonnerie et craint de ne pas avoir, pour lui-même, le courage d'écrire quelque chose de semblable » (C. Baudelaire, 1951 : 1169-1170).

Les notices de Baudelaire étonnent aussi par l'accueil qui y est fait, c'est-à-dire aux reproches nombreux, voire aux calomnies, que Poe dut supporter tout au long de son existence et auxquels sa mort ne mit pas un terme. En maints endroits, la notice de 1852 suit de très près deux articles du *Southern Literary Messenger*. Or ces articles s'inspiraient eux-mêmes d'un texte du principal détracteur de Poe, Rufus Griswold qui, entre autres aménités, accusait l'écrivain d'alcoolisme.

Ces divers éléments paraissent indiquer que Baudelaire ne s'accordait pas totalement avec Poe et invitent à réexaminer la question de la dette de l'écrivain français vis-à-vis de son collègue américain.

Cependant, nous savons que le système esthétique de Poe se fonde sur la tradition de pensée platonicienne, qui fait du Beau un absolu et de l'art le moyen pour les individus de se hisser jusqu'au Ciel. Dès le poème *Al Aaraaf*, écrit avant qu'il n'eût vingt ans, l'auteur américain décrit une étoile accueillant une sorte de purgatoire où les habitants peuvent percevoir la Beauté divine, sans qu'elle soit, comme sur terre, brouillée par les apparences: ces habitants sont les artistes, qui ont pour mission de révéler aux hommes la Beauté et la Vérité, c'est-à-dire les deux visages sous lesquels Dieu se manifeste et prouve son existence.

Baudelaire doit-il lui aussi être compté dans la lignée des auteurs du XIXe siècle qui ont fondé leurs ambitions esthétiques sur les grandes intuitions platoniciennes? Dans l'affirmative, on pourrait alors, à bon droit, le compter pour un disciple de Poe, qui aurait été son professeur en

platonisme. C'est au demeurant la conclusion que tire Marc Eigeldinger de l'examen du dossier, dans son petit essai intitulé *Le Platonisme de Baudelaire* (1951). Aux yeux du critique, le passage suivant des *Notes nouvelles sur Edgar Poe* constitue la preuve que Baudelaire partageait les conceptions poétiques de l'écrivain américain :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé (C. Baudelaire, 1951, p. 334).

CONCLUSION

Le rapport de Baudelaire à l'écrivain américain préfigure les liens que tissera, un demi-siècle plus tard, Proust avec un autre écrivain anglo-saxon, John Ruskin. Proust s'est appliqué à traduire Ruskin, mais ne s'est pas gêné pour le contredire, voire pour se moquer de lui. En 1899, lorsqu'il commence à s'intéresser à Ruskin, Proust sentait encore en lui le besoin de se plonger dans l'étude de *l'Ancien Monde esthétique* ; il lui fallait argumenter contre ses devanciers, justifier ses désaccords avec eux, pour arriver enfin à prendre une claire conscience du *Nouveau Monde* qu'il voulait établir. Edgar Allan Poe a joué dans la carrière intellectuelle de Baudelaire le même rôle que Ruskin chez Proust ; lequel a écrit à propos de Debussy et Wagner dans la *Recherche* qu'on se sert des armes arrachées dans la lutte « pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu » (J- Y Tadie, 1989 : 210).

A propos de Baudelaire, pour reprendre les termes de l'auteur de *la Recherche*, on est autorisé à dire de Poe qu'il fut le maître si l'on dit de Baudelaire qu'il fut, non le disciple de l'écrivain américain, mais son affranchi. « Edgar Poe [m'a] appris à raisonner. À raisonner contre lui », a confié un jour l'auteur des *Fleurs du mal*. Déjà, la courte notice accompagnant la première traduction de *Hans Pfaal*, en 1855, indique « que l'on doit excuser, chez l'auteur américain, certains enfantillages : je permets au lecteur de sourire, moi-même j'ai souri plus d'une fois en surprenant les dadas de mon auteur » (C. Baudelaire, 1951 : 293).

Propos risqués, et d'autant plus significatifs qu'ils étaient risqués : Baudelaire, qui s'était fait en France le spécialiste de Poe, ne pouvait déconsidérer publiquement celui-ci sans mettre en cause l'intérêt de son travail, et donc ne disposait plus, pour la critique, d'une entière liberté de parole. E. Duranty a décrit cette situation en termes peu aimables « Edgar Poe est le fromage de Hollande et M. Baudelaire le rat termites » (E. Duranty, 1857 : 80). Tandis que le poète des *Fleurs du mal* avouait ses motivations de façon à peine plus élégante : « Je regarde les traductions comme un moyen paresseux de battre monnaie » (C. Baudelaire, Lettre à Mme Meurice, du 18 février 1865).

A notre avis, Poe a inspiré Baudelaire plus qu'il ne l'a influencé, si l'on peut faire cette distinction. Pour lui, Poe était un martyr de la littérature, comme Balzac et comme Nerval ; il était, selon l'expression de Baudelaire lui-même, « un saint nouveau » qu'il fallait ajouter au martyrologe. Baudelaire a exprimé nettement cet esprit de vénération à la fin de son article de 1852, quand il a proposé cette épitaphe pour être gravée sur le tombeau d'Edgar Poe :

Vous tous qui avez ardemment cherché à découvrir les lois de votre être, qui avez aspiré à l'infini, et dont les sentiments refoulés ont dû chercher un affreux soulagement dans le vin de la débauche, priez pour lui. Maintenant, son être corporel nage au milieu des êtres dont il entrevoyait l'existence, priez pour lui qui voit et qui sait, il intercèdera pour vous. (C. Baudelaire, 2013, 1749).

En poésie cependant, ceux que Baudelaire reconnaît pour « maîtres » ne se nomment ni Edgar Poe, ni Lamartine ni Hugo, mais Sainte-Beuve et Gautier : des maîtres que le disciple dépasse de très loin, mais dont le choix indique deux directions chères à Baudelaire. A la suite de Gautier il chantera une Beauté sculpturale « comme un rêve de pierre ». *L'Hymne à la Beauté* révélera la conception authentiquement baudelairienne du Beau, celle que reprend une note de *Fusées* : « Je ne conçois guère (...) un type de beauté où il n'y ait du Malheur (...) le plus parfait type de beauté virile est Satan- à la manière de Milton ». En citant ces formules, on omet souvent cette référence miltonienne, pourtant significative. Non qu'il faille au Baudelaire satanique substituer un Baudelaire « trop chrétien » : « Enfer ou Ciel, qu'importe ? »

Bibliographie

- ASSELINEAU Charles , 1990, *Charles Baudelaire : sa vie, son œuvre. Suivi de Baudelairiana*, Cognac, Le Temps qu'il fait.
- BANDY William T., 1967, « *Baudelaire et Edgar Poe. Vue rétrospective* », Revue de littérature comparée, avril-juin.
- BAUDELAIRE Charles, 2001, *Fusées VIII*, in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont. BAUDELAIRE Charles, 1951, *Notes nouvelles*, in E. A. Poe, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE Charles, *Lettre à Madame Aupick* du 8 mars 1854. Corr., T. I.
- BAUDELAIRE Charles, *Lettre à Théophile Thoré* du 20 juin 1864. Corr., T. II.
- BAUDELAIRE Charles, 1951, *Avis du traducteur*, in E. A. Poe, *Œuvres poétiques*. BAUDELAIRE Charles, 1965, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Introduction, Traduction et préface d'E. A. Poe, Paris.
- BAUDELAIRE Charles, 2013, *Œuvres complètes et annexes*, Arvensa Edition, Paris.
- BERNARD Suzanne, 1988, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris, Nizet.
- BLIN Georges, 1946, Introduction, *Petits Poèmes en prose. Le Spleen de Paris*, Dir. Corinne Bayle, Robert Kopp (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie ».
- BRIX Michel, 2003, « Baudelaire, disciple » d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, n°122, Maîtres et disciples.

- DE SAINT-MARD Toussaint Rémond, 1734, *Réflexions sur la poésie en général, sur l'épique, sur la fable, sur l'épigramme, sur la satire, sur l'ode et sur les différents petits poèmes*, La Haye, C. de Rogissart.
- DURANTY Edmond, *Réalisme*, n° 5, 15 mars 1857.
- LA FONTAINE Jean de, « Discours à M. le Duc de La Rochefoucauld », *Fables*, X, 14.
- LA CONCORDE et R. MICHAUD, 1938, « Baudelaire et Edgar Poe: une mise au point », *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre.
- LEBON Stéphanie, 2010, *Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne*, *Revue de Langues Modernes*, N° 13, 2010 / 95-109.
- LEFÈVRE, Frédéric, 1918, *La jeune poésie française. Hommes et tendances*. Paris, Georges Crès.
- LUBBERS Kiaus, 1945, « Zur Rezeption der ameri-kanischen Kurzgeschichte in Deutschland nach ».
- POE Edgar Allan, 1996, *Deux contes de Hawthorne*, éd. Fordhan, vol. VI, In Ozwald Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette.
- *Revue des Deux Mondes*, 1846, « Études sur le roman anglais et américain. Les contes d'Edgar Poe », 15 octobre.
- RICHARD Claude, 1974, *Cahier de l'Herne Edgar Allan Poe*, Éd. de l'Herne.
- ROUMETTE Julien, 2001, *Les Poèmes en prose*, Éd. Ellipses.
- SEYLAZ Louis, 1923, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français*, Lausanne.
- TADIE Jean- Yves, 1989, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade ».
- VINCENT-MUNNIA Nathalie, 1996, *Les Premiers Poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du XIXe siècle français*, Paris, Honoré Champion.
- YAOUANQ TAMBY Émilie, 2011, *L'indétermination générique dans la prose poétique du symbolisme et du modernisme (domaines francophone et hispanophone, 1885 – 1914)*. Thèse doctorale, Paris, Université Paris-Sorbonne.