

LES TROIS « HORLOGE » (1857-1862)

Jean-Michel Gouvard¹

Résumé: Dans cet article, je compare les trois versions du poème en prose « L'Horloge », dans le but de mieux comprendre les corrections apportées par Charles Baudelaire entre 1857 et 1862. Je montre qu'elles expriment une ironie croissante et un rejet du lyrisme, un changement que l'on peut expliquer par l'évolution du projet du *Spleen de Paris*, et par la conception de l'écriture et de la poésie qu'avait le « dernier Baudelaire ».

Mots-clés: poème en prose ; ironie ; lyrisme ; génétique textuelle.

Dans² plusieurs lettres qu'il écrit à la fin de sa vie, Charles Baudelaire répète à l'envi que le projet du *Spleen de Paris* est un « pendant » aux *Fleurs du Mal*.³ Cette proposition apparaît aussi dans le chapeau signé Gustave Bourdin qui précède les poèmes en prose publiés dans *Le Figaro* le 7 février 1864, lequel aurait été soufflé au journaliste par le poète :⁴ « *Le*

¹ Université Bordeaux Montaigne (TELEM), EA 4195 (France), Institute of Modern Languages Research (UK) : <jmgouvard@gmail.com>.

² Cet article reprend en partie l'un des chapitres d'un essai sur *Baudelaire et le poème en prose (1855-1866)* (titre provisoire) à paraître en 2022.

³ *Note pour M. Namslauer*, fin mai-début juin 1863 : « l'exploitation pendant CINQ ANS des *Fleurs du mal* (...) et du *Spleen de Paris* (pour servir de pendant) » ; lettre à Victor Hugo du 17 décembre 1863 : « vous envoyer prochainement *Les Fleurs du mal* (...) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant » ; lettre à Julien Lemer du 6 juillet 1865 : « *Le Spleen de Paris* (pour faire pendant aux *Fleurs du mal*) » ; lettre à Narcisse Ancelle du 13 octobre 1865 : « *Le Spleen de Paris* (pour faire pendant aux *Fleurs du mal*) » ; lettre au même du 18 janvier 1866 : « *Fleurs du mal* (...) *Spleen de Paris*, pour faire pendant » ; *Note pour H. Garnier* du 6 février 1866 : « LE SPLEEN DE PARIS, pour faire pendant aux *Fleurs du mal* ». Les citations sont empruntées à l'édition de la *Correspondance* de Baudelaire par Claude Pichois et Jean Ziegler (Paris, Gallimard, 1973, deux tomes).

⁴ Robert Kopp, « Introduction » à son édition des *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 8. Le chapeau reprend plusieurs considérations de la lettre ouverte à Arsène Houssaye qui figurait en tête du feuilleton paru dans *La Presse* le 26 août 1862, parfois presque mot pour mot.

Spleen de Paris est le titre adopté par M. C. Baudelaire pour un livre qu'il prépare, et dont il veut faire un digne pendant aux *Fleurs du Mal*. [...] l'âme sombre et malade que l'auteur a dû supposer pour écrire les *Fleurs du Mal* est, à peu de chose près, la même qui compose le *Spleen de Paris* ». L'un des arguments en faveur d'une analogie entre les recueils tient à ce que, de 1857 à 1862, Baudelaire publie plusieurs poèmes en prose qui ont un équivalent en vers dans *Les Fleurs du Mal*, qu'il s'agisse de la première ou de la seconde édition, si l'on s'en tient au titre qu'ils portent et au thème dont ils traitent. Déjà, les deux premiers poèmes en prose, « Le Crépuscule du soir » et « La Solitude », lorsqu'ils paraissent en 1855, suivent deux poèmes en vers, « Le Soir » et « Le Matin ».⁵ Ils sont repris en 1857 dans *Le Présent* du 24 août, accompagnés de titres inédits, « Les Projets », « L'Horloge », « La Chevelure » et « L'Invitation au voyage », dont seul le premier ne trouvera pas de « pendant » dans *Les Fleurs du mal*. Les mêmes poèmes seront réédités dans la *Revue fantaisiste* du 1^{er} novembre 1861, suivis de trois nouvelles pièces, « Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux saltimbanque », lesquelles n'ont quant à elles aucun équivalent en vers. On les retrouve dans la longue série parue dans *La Presse* en août et septembre 1862, avec entre autres « L'Invitation au voyage » et, sur épreuves, jamais publié, « La belle Dorothée », lesquels sont les deux derniers textes faisant explicitement écho à une pièce en vers. Ceux de ces poèmes en prose qui ont été repris d'une revue à l'autre ont fait l'objet de modifications assez importantes qui reflètent, d'une part, certaines constantes thématiques sous des habillages changeants, mais aussi une évolution dans la conception même du projet du *Spleen* entre la fin des années 1850 et le début des années 1860. Cet article se propose de donner un aperçu de ces convergences et divergences en étudiant les trois versions de « L'Horloge » parues en 1857, 1861 et 1862 d'un point de vue intertextuel, lexical et tonal.

« L'Horloge » en prose fut publié la première fois dans *Le Présent* du 24 août 1857 :

⁵ Fontainebleau – Hommage à C. F. Denecourt. – Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies, par Charles Asselineau, Philibert Audebrand, Théodore de Banville, Baudelaire, [etc.], Paris, Hachette, 1855, pp.73-80.

L'horloge

Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats ; – moi aussi.

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

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

Pour moi, quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat, qui est à la fois l'honneur de sa race, l'orgueil de mon cœur et le parfum de mon esprit, – que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre parfaite, – au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans division de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil.

Et si quelque importun venait me déranger pendant que mon regard repose sur cet aimable cadran, si quelque Génie malhonnête et intolérant venait me dire : Que regardes-tu là avec tant de soin ? que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, imbécile ? je répondrais sans hésiter : – Oui, je vois l'heure ; il est l'Eternité !

(*) En supposant une mémoire parfaite ou au moins très-exercée, il n'est pas difficile de comprendre comment on peut deviner l'heure dans l'œil d'un animal dont la pupille est très-sensible à la lumière.

Le premier mouvement, à travers une anecdote pittoresque et exotique qui entraîne le lecteur en Chine, illustre un rapport au temps conçu comme un écoulement dont on peut mesurer le flux, comme le ferait une horloge, mais comme le fait aussi la pupille de l'œil du chat, qui se contracte au fur et à mesure que le soleil va vers son zénith. A ce temps compté s'oppose le temps immobile du poète, que chante la seconde partie. Bien que le poète et les Chinois « voient l'heure dans l'œil des chats », ce qu'ils y lisent reflète deux conceptions du temps radicalement opposées : le Chinois lecteur d'un temps comptable et le poète français contemplateur de l'Eternité sont aux antipodes l'un de l'autre, aux sens littéral et symbolique du terme. Ces deux sections contrastent aussi par leur tonalité : la première ressemble à la relation d'un récit de voyage ; la seconde est plus intériorisée et habitée d'un certain lyrisme. La première partie a été inspirée à Baudelaire par une anecdote que rapporte l'abbé Huc dans *L'Empire chinois* (Paris, Gaume, 1854, tome II, pp. 329-330) :

Un jour que nous allions visiter quelques familles chrétiennes de cultivateurs, nous rencontrâmes tout près d'une ferme, un jeune Chinois qui faisait

paître un buffle le long du sentier. Nous lui demandâmes, en passant et par désœuvrement, s'il n'était pas encore midi. L'enfant leva la tête et, comme le soleil était caché derrière d'épais nuages, il ne put y lire sa réponse. – « Le soleil n'est pas clair, nous dit-il, mais attendez un instant... » A ces mots il s'élança vers la ferme et revint quelques minutes après, portant un chat sous le bras. – « Il n'est pas encore midi, dit-il, tenez, voyez. » En disant cela, il nous montrait l'œil du chat dont il écartait les paupières avec ses deux mains.

Sous la plume de Baudelaire, le groupe de religieux dont fait partie l'abbé Huc est devenu « un missionnaire », une figure aussi typique qu'anonyme de l'imaginaire colonial, et des détails trop spécifiques, comme la visite annoncée à « quelques familles chrétiennes de cultivateurs », le fait que le garçon « faisait paître un buffle le long du sentier » ou qu'il « écartait les paupières [du chat] avec ses deux mains » ont été supprimés. De même, la dénomination convenue « un jeune Chinois » devient « le gamin du Céleste Empire ». La périphrase « Céleste Empire » était récurrente dans les ouvrages français consacrés à la Chine. Elle résulte d'une traduction très libre de la formule « tiān xià »⁶ par laquelle les Chinois désignaient leur pays à l'époque impériale, et qui signifiait plutôt « tout ce qui est sous le ciel », en accord avec leur ambition d'hégémonie sur le monde entier. La traduction déviante de « Céleste Empire » doit son succès au fait qu'elle véhicule deux traits typiques de la représentation qu'avaient les Français de cette nation : sa politesse et son raffinement.⁷ Cette périphrase emphatique est combinée avec un nom, « gamin », qui relève d'un tout autre registre. Le terme était apparu au milieu du XVIII^e siècle, dans l'industrie du verre, avant de se répandre dans d'autres corps de métiers, comme Victor Hugo le rappellera cinq ans plus tard dans *Les Misérables* : « Il y a beaucoup de variétés dans le genre gamin. Le gamin notaire s'appelle saute-ruisseau, le gamin cuisinier s'appelle marmiton, le gamin boulanger s'appelle mitron, le gamin marin s'appelle mousse, le gamin soldat s'appelle tapin, le gamin peintre s'appelle rapin, le gamin négociant s'appelle trottin, le gamin courtisan s'appelle menin ».⁸ L'expression « le gamin du Céleste Empire » combine ainsi une formule convenue et ampoulée désignant la Chine avec un terme populaire, qui renvoie à la réalité sociale et économique de la France du milieu du XIX^e siècle. Elle

⁶ Transcription en roman du chinois « 天下 » selon la méthode hanyu pinyin.

⁷ Ces clichés seront par exemple au cœur de la représentation des Chinois dans *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* de Jules Verne (Paris, Hetzel, 1879).

⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, Bruxelles, Albert Lacroix et Cie, 1862, tome II, pp. 323-324.

ne pouvait que surprendre et amuser le lecteur, bien plus que le banal « jeune Chinois » de l'original.

La seconde partie du poème oppose au temps mesuré et quantifié du « gamin » un non-temps, une « même heure [...] sans division de minutes ni de secondes ». Le contraste est amené presque sans transition. Baudelaire recourt fréquemment à ce procédé. Il le reprendra entre autres pour traiter du même thème dans « La Chambre double », l'un des titres qui compose le feuilleton de *La Presse* du 26 août 1862.⁹ L'un des paragraphes qui, dans ce poème, préparent le basculement entre la « chambre paradisiaque » et le « taudis », « Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices ! », y reprend la clause de « L'Horloge » de 1857, « Oui, je vois l'heure ; il est l'Éternité ! », mais sur une tonalité à la fois plus emphatique et plus pathétique.

Dans « La Chambre double », le temps figé est associé à la description de « la chambre paradisiaque », qui occupe la première moitié du poème, tandis que le temps comptable et sa « brutale dictature » s'impose dans la seconde, laquelle s'attache à décrire le « taudis » et les vicissitudes d'une vie dominée par « l'éternel ennui ». A la silhouette d'une femme idéale et adorée, au sens étymologique du terme, puisqu'elle est assimilée à une « Idole » païenne, se substituent les funestes figures de l'« huissier », de l'« infâme concubine », et du « saute-ruisseau d'un directeur de journal ». Le mot de « saute-ruisseau », qu'emploie aussi Hugo dans l'extrait des *Misérables* cité plus haut, était un néologisme. Il était apparu au début du XIX^e siècle dans les études de notaire, et désignait « un petit clerc chargé des courses dans une étude » (*Littré*). Baudelaire a pu le découvrir, comme beaucoup, dans *Le Colonel Chabert*, un roman dont Balzac publia dans la presse plusieurs versions entre 1832 et 1847, et qui débute dans l'office d'un notaire, mettant en scène Simonnin, « un clerc appartenant au genre de ceux qu'on appelle dans les Études des saute-ruisseaux ».¹⁰ Le terme était suffisamment méconnu pour que le romancier juge utile de le définir : « Le saute-ruisseau est généralement, comme était Simonnin, un garçon de treize à quatorze ans, qui dans toutes les Études se trouve sous la domination spéciale du principal clerc dont les commissions et les billets

⁹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, édition d'Aurélia Cervoni et Andrea Schellino, Paris, GF, 2017, pp. 44-47.

¹⁰ *Le Colonel Chabert*, in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, tome X, Paris A. Houssiaux, 1855, p. 2.

doux l'occupent tout en allant porter des exploits chez les huissiers et des placets au Palais ». Le mot sortit assez vite des murs poussiéreux des études pour désigner tout jeune commissionnaire, quel qu'il soit. Le *Dictionnaire de l'Académie française* n'enregistre cependant cette signification élargie qu'en 1878, et il semble que Baudelaire est le premier à l'employer dans un texte poétique. Nonobstant une imagerie qui emprunte tout autant à la représentation populaire de l'enfer qu'à un misérabilisme social si appuyé qu'il en devient caricatural, le « séjour de l'éternel ennui » dépeint dans « La Chambre double » intègre avec ce « saute-ruisseau » un type social caractéristique de la société moderne que Baudelaire, comme Balzac, n'ont cessé de questionner. Or, juste après avoir défini le néologisme, le romancier ajoute à propos de Simonnin que c'était un « gamin de Paris par ses mœurs », et, quelques lignes plus bas Godeschal, un autre clerc, s'exclame à propos d'un client : « Quel tour pourrions-nous jouer à ce chinois-là ? » Le « gamin du Céleste Empire » de « L'Horloge » transparait ainsi dans l'incipit du *Colonel Chabert* à côté du « saute-ruisseau » de « La Chambre double ». Et bien qu'il n'y soit pas question de l'emprise du « Temps » sur la « Vie », le roman s'ouvre sur un procédé qui n'est pas sans rapport avec l'opposition frontale entre le « rêve » et la « réalité » que « La Chambre double » met en scène. Le clerc qui a traité le client de « chinois » poursuit en effet dans ces termes :

Puis il continua son improvisation : ... *Mais, dans sa noble et bienveillante sagesse, Sa Majesté Louis Dix-Huit* (mettez en toutes lettres, hé ! monsieur le savant qui faites la Grosse !), *au moment où Elle reprit les rênes de son royaume, comprit...* (qu'est-ce qu'il comprit, ce gros farceur-là ?) *la haute mission à laquelle Elle était appelée par la divine Providence !...* (point admiratif et six points : on est assez religieux au Palais pour nous les passer), *et sa première pensée fut, ainsi que le prouve la date de l'ordonnance ci-dessous désignée, de réparer les infortunes causées par les affreux et tristes désastres de nos temps révolutionnaires, en restituant à ses fidèles et nombreux serviteurs* (nombreux est une flatterie qui doit plaire au tribunal) *tous leurs biens non vendus [...]*.

Godeshal dicte un texte à propos de Louis XVIII qui se veut complaisant à l'excès envers le souverain, afin de complaire aux magistrats auxquels il est adressé. Mais il s'interrompt régulièrement pour faire entendre une voix dissonante, qui se moque de « ce gros farceur » de Louis XVIII, des juges qui lui sont inféodés, et de sa propre hypocrisie. A un discours élogieux de façade s'oppose la réalité politique et sociale, en quelque sorte mise à nue par les apartés. Si elle revêt une autre dimension, la tension que construit « La Chambre double » est de même nature, le « rêve » s'effaçant

devant la « réalité », la « chambre paradisiaque » devant le « taudis », « l'Éternité » devant la « brutale dictature du « Temps » – ou l'inverse dans « L'Horloge ». Ces coïncidences ne permettent pas d'affirmer que Baudelaire aurait eu en tête l'incipit du *Colonel Chabert* quand il composa ses deux poèmes en prose, contrairement à l'anecdote rapportée par l'abbé Huc dans *L'Empire chinois* qui lui a inspiré le début de « L'Horloge ». Elles établissent néanmoins que le « gamin », le « chinois » et le « saute-ruisseau » sont autant de figures du Paris moderne, qui étaient largement diffusées dans la société, et qui, aussi plaisante que leur évocation puisse être, avaient des connotations plus ou moins péjoratives, en accord avec ce que le poète pense du temps compté et mesurable. Et qu'opposer la « réalité » au « rêve » était un lieu commun de ces temps nouveaux, auquel était attaché une fonction critique, quelle qu'en soit la teneur.¹¹

Les deux poèmes en prose de Baudelaire n'ont cependant pas la même dynamique. Dans « L'Horloge » de 1857, le temps comptable du « gamin de l'Empire céleste » et le temps arrêté du poète sont juxtaposés. Les deux représentations coexistent dans le texte, mais sans que cette coexistence semble problématique. Il n'en va pas de même dans « La Chambre double », qui est plus dialectique : la perte de la « chambre spirituelle » et du sentiment d'éternité qui lui est associé est présentée comme une chute du paradis vers l'enfer, le passage d'un lieu où tout n'était que « Luxe, calme et volupté », comme le formule la version en vers de « L'Invitation au voyage », à un monde matériel où « le Temps règne en souverain [avec] tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses de cauchemars, de Colères et de Névroses ». Il en résulte une dramatisation sordide de la réalité, qu'accentue l'allusion au laudanum et à ce que l'illusion tout comme le déchirement du voile des apparences seraient dus à la consommation de ce produit.

Sa teneur tout comme sa tonalité invitent à rapprocher « La Chambre double » d'une autre « Horloge », celle en vers que Baudelaire avait publiée dans *L'Artiste*, le 15 octobre 1860, puis dans l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*.¹² Dans les deux textes, le Temps est représenté comme la cause d'ineffables tourments. La personnification de « L'Horloge », comme

¹¹ Ce topos trouve ses origines dans le courant romantique et sa posture critique envers la « modernité », cf. Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

¹² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, édition de Jacques Dupont, Paris GF, 1991, pp. 122-123.

quoi « Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote », semble avoir amené la prosopopée des secondes dans « La Chambre double », lesquelles « sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : «- Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie !» » De même, le leitmotiv du poème en vers, « Souviens-toi ! », qui revient dans plusieurs strophes, y compris en d'autres langues, « Remember ! [...] *Esto memor !* », est repris dans « La Chambre double » par les deux exclamatives juxtaposées « je me souviens ! je me souviens ! », tout comme la référence à la « sylphide » qui, dans les deux textes, incarne sous une forme allégorique un état à tout jamais perdu. Là où « L'Horloge » prédit que « Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon / Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse », « La Chambre double » se lamente de ce que « La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu ». L'image a pour intertexte avoué la « sylphide » dont Chateaubriand fait sa muse et son idéal dans le livre III du premier tome des *Mémoires d'Outre-tombe*, sous la forme d'une jeune femme éthérée. Mais elle s'inspire aussi de *La Sylphide*, un ballet créé à l'Opéra de Paris en 1832 par Filippo Taglioni, avec dans le rôle-titre sa fille, la danseuse Marie Taglioni. Le chorégraphe lui apprend des mouvements inspirés de la scène italienne et l'affubla d'une robe de mousseline avec des jupons qui bouffonnaient, de laquelle est né le tutu que l'on connaît aujourd'hui. Le succès du ballet, qui s'inspire de la nouvelle fantastique de Charles Nodier « Trilby », fut immédiat et il consacra Marie Taglioni comme l'archétype de la danseuse « romantique », à la gestuelle aussi gracieuse que « vaporeuse », ainsi que le dira Baudelaire à propos d'Amina Boschetti, imposant un canon qui allait durablement marquer la chorégraphie des scènes parisiennes. Le terme même de « sylphide » profita de cet engouement et, au milieu du siècle, il s'employait pour dénommer une femme svelte, dont on souhaitait souligner la beauté et l'élégance. Balzac, Mérimée, Hugo l'utilisent (*Trésor de la langue française*), et Baudelaire reprend donc, dans ses deux poèmes, en vers comme en prose, ce cliché qui avait l'avantage d'être « à la mode » au début des années 1860, et donc d'être aussi moderne et nouveau que le « gamin », le « chinois » ou le « saute-ruisseau » – tout en étant beaucoup plus positif.

Le thème que traitent à quelques mois d'écart « L'Horloge » en vers et « La Chambre double » est celui du *tempus fugit*, un lieu commun de la poésie lyrique, dont « L'Horloge » de Théophile Gautier était peut-être

l'exemple le plus connu à la charnière des années 1850-1860.¹³ Jules Lefèvre-Deumier en avait lui aussi donné sa version dans *Le Livre du promeneur ou Les Mois et les jours* (Paris, Amyot, 1854), un recueil composé d'autant de poèmes en prose qu'il est de jours dans l'année (p. 410) :

Les horloges

Les sabliers nous avertissent que nous devenons tous ce qui compte nos instants. Les clepsydes nous disent qu'il n'y a pas dans ce monde une minute, qui ne puisse être marquée par une larme, et que les générations qui se succèdent ne sont rien de plus que des gouttes d'eau qui tombent. Orateurs silencieux, les cadrans solaires nous mesurent avec l'ombre la durée de la lumière, et nous répètent sans cesse, que peine et plaisir, rien ne marche qui ne fasse partie de la mort. Les sabliers, les clepsydes, les cadrans solaires ne parlaient à la pensée qu'en s'adressant aux yeux. L'homme a trouvé que ce n'était point assez. Il a forcé l'oreille d'entendre et d'écouter la fuite du temps. Sans vouloir s'informer de ce qu'elles deviennent, il a mis des grelots au troupeau de ses heures, et, grâce à cette heureuse invention, il peut de moment en moment entendre sonner le glas d'une portion de sa vie.

L'idée qu'en inventant l'horloge « l'homme [...] a forcé l'oreille d'entendre et d'écouter la fuite du temps », qu'il « a mis des grelots au troupeau de ses heures » et qu'« il peut de moment en moment entendre sonner le glas d'une portion de sa vie », pourrait être à l'origine de la personnification de la « Seconde » chez Baudelaire qui, « Trois mille six cents fois par heure, [...] / Chuchote : Souviens-toi ! [...] avec sa voix / D'insecte ». De même, la « clepsyde » qui, des trois instruments anciens pour mesurer le temps que mentionne Lefèvre-Deumier est le plus singulier, se retrouve dans l'alexandrin « Le gouffre a toujours soif ; la clepsyde se vide » : or cet emploi du mot « clepsyde » est unique dans la poésie de Baudelaire.

Mais la structure du poème de Lefèvre-Deumier préfigure aussi celle de « L'Horloge » en prose et de « La Chambre double » : un premier mouvement évoque les instruments de mesure du temps antiques et silencieux, à l'image de la lecture de l'heure dans l'œil des chats par les Chinois, puis il est suivi d'un second consacré aux « Horloges », aussi modernes que bruyantes, en même temps qu'une tonalité mi-lyrique mi-pathétique s'affirme et conduit l'auteur à prédire « le glas d'une portion de sa vie ». La première partie évoque celle de « L'Horloge » en prose, une lecture de l'heure éloignée non plus dans l'espace (la Chine) mais

¹³ Note de Claude Pichois dans son édition des *Œuvres complètes. Tome I* de Charles Baudelaire (Paris, Gallimard, collection « La Pléiade », pp. 990-992.

dans le temps (l'Antiquité) étant décrite en premier pour introduire par contraste celle qui caractérise les temps modernes. Tandis que la seconde section, qui reprend la rhétorique d'inspiration chrétienne du *memento mori*, préfigure le deuxième volet de « La Chambre double » et certains accents de « L'Horloge » en vers.

Mais l'écho de Lefèvre-Deumier ne s'arrête pas là. En date du 10 janvier, figure dans *Le Livre du promeneur* un autre poème en prose qui traite du *tempus fugit* (p. 15) :

Les Vampires

Le souvenir d'un bonheur qui n'est plus est un mal qui dégrade la vie. C'est un démon acharné qui nous suit jusque dans nos songes, pour ronger un par un tous les fils de notre âme. Il est comme ces monstres importés de l'Asie par la superposition et qu'on nomme vampires, ces spectres d'amis perdus que la mort rend féroces, et qui vivent du sang de ceux qu'ils ont aimés, ces mânes impitoyables qui se nourrissent des vivants. Dès qu'on a reconnu le fantôme, il ne faut point trembler devant lui et le laisser complaisamment s'engraisser de vous-même. Il faut, comme en Orient, ouvrir la tombe du cadavre qui vous persécute, et le clouer dans sa bière un pieu dans la poitrine. Ouvrez donc votre cœur où gît le mort affamé qui vous dévore, et passez comme un glaive votre pensée à travers son ombre.

Le vampire remonte dans le folklore à la fin du Moyen-Âge, mais le terme n'est enregistré en France dans les dictionnaires qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle. Il est particulièrement en vogue au milieu du XIX^e siècle, parce qu'il renvoie à un imaginaire fantastique qu'avaient contribué à diffuser et imposer les romans gothiques anglais et le romantisme noir, mais aussi parce qu'il désignait au figuré un homme d'affaires sans scrupule, qui s'enrichit en provoquant la ruine d'autrui, une figure typique des milieux affairistes (*Littré*). Or le texte présente plusieurs similitudes avec l'imagerie développée par Baudelaire dans ses poèmes autour de l'horloge et du temps qui passe. On y retrouve le motif du souvenir, avec l'assertion liminaire comme quoi « Le souvenir d'un bonheur qui n'est plus est un mal qui dégrade la vie », qui est un lieu commun du *memento mori*. Mais l'image du « démon acharné qui nous suit jusque dans nos songes, pour ronger un par un tous les fils de notre âme » que déroule Lefèvre-Deumier ressemble au « démoniaque cortège » qui accompagne le Temps dans « La Chambre double », tout comme la définition des « vampires, ces spectres d'amis perdus que la mort rend féroces, et qui vivent du sang de ceux qu'ils sont aimés » se reflète dans « le Spectre » qui, chez Baudelaire, prend les formes successives de l'« huissier », de

l'« infâme concubine » et du « saute-ruisseau d'un directeur de journal ». De même, l'idée de « viv[re] du sang de ceux qu'ils ont aimés » se retrouve dans le cri de triomphe du Temps dans « L'Horloge », « Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde ! », au carrefour d'un imaginaire entre vampire et insecte. Enfin, l'évocation par Lefèvre-Deumier du temps sous la forme d'un « mort affamé qui vous dévore », via une métaphore très concrète telle que les affectionnaient aussi Baudelaire,¹⁴ résonne à l'unisson de « Chaque instant te dévore un morceau du délice / A chaque homme accordé pour toute sa saison » de « L'Horloge » en vers, et, bien que l'expression y prenne un sens positif, se reflète dans les yeux de la Sylphide de « La Chambre double » qui « dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple ».

Une autre caractéristique commune à « L'Horloge » en vers de 1860 et à « La Chambre double » de 1862 est leur tonalité. En glissant brutalement de la « chambre paradisiaque » au « taudis », « La Chambre double » passe d'un registre lyrique émerveillé à une tonalité pathétique qui est celle qui prédomine dans « L'Horloge » en vers. Par comparaison, la version de 1857 de « L'Horloge » en prose est moins lyrique que ces deux textes, voire pas du tout dans la première partie, qui réécrit l'anecdote de l'abbé Huc. Toutefois, lorsqu'il republie « L'Horloge » en prose dans la *Revue fantaisiste* du 1^{er} novembre 1861, Baudelaire apporte au texte plusieurs modifications. Dans la première partie, il efface le « moi aussi » qui terminait le premier paragraphe, et il supprime la note expliquant qu'« il n'est pas difficile de comprendre comme on peut deviner l'heure dans l'œil d'un animal dont la pupille est très sensible à la lumière ». L'anecdote du « missionnaire » et du « gamin du Céleste Empire » est ainsi débarrassée de toute intervention de la voix du narrateur et apparaît comme un fait, une relation de voyage objective et neutre – à l'image de la mesure du temps selon le système conventionnel des heures. L'attaque de la seconde partie, « Pour moi, quand je prends dans mes bras mon bon chat, mon cher chat », devient en 1861 : « Pour moi, quand je prends dans mes bras ce chat extraordinaire », qui est moins naïf et plus emphatique ; et elle deviendra dans la troisième version, dans *La Presse* du 24 septembre 1862 : « Pour moi, si je me penche vers le belle Féline, la si bien nommée ». Ces variantes traduisent une volonté de plus en plus marquée d'embellir le propos et, d'une scénette au réalisme mignard chantant « mon bon

¹⁴ Graham Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, pp.75-81.

chat, mon cher chat », nous passons à l'évocation d'une chatte – et non plus d'un chat – que son nom, « Féline », métamorphose partiellement en être humain, l'adjectif « félin, féline » s'appliquant à des hommes ou des femmes aux corps gracile et élancé, à l'instar des chats (*Littré*). Elle rejoint ainsi, dans l'imaginaire du poète, « l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide* » de « La Chambre double », les deux entités féminines étant associées à l'Éternité et au bonheur. De même, là où le texte de 1857 mentionne « l'ombre opaque [...] de ses yeux adorables », celui de 1861 parle d'une « ombre parfaite », tout comme ces yeux, qui étaient en 1857 un « aimable cadran », deviennent à compter de 1861 un « délicieux cadran ». La composition de « L'Horloge » en vers semble ainsi avoir incité Baudelaire à accentuer le lyrisme du poème en prose homonyme d'une version à l'autre. Un autre indice de cette influence est la correction apportée à la chute finale. En 1857, le « Génie malhonnête et intolérant » interpelle le poète en lui demandant « Que regardes-tu là avec tant de soin ? que cherches-tu dans les yeux de cet être ? Y vois-tu l'heure, imbécile ? » En 1861, le même « Génie » clôt la même harangue en s'exclamant : « Y vois-tu l'heure, mortel prodigue et fainéant ? » Hormis la plus grande force lyrique de la formule, le « mortel prodigue » fait écho à deux apostrophes de « L'Horloge » en vers de 1860, « Souviens-toi, *prodigue* ! » et « Les minutes, *mortel folâtre*, sont des gangues / Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or ! » (italiques miennes).

Si « L'Horloge » en vers de 1860, « L'Horloge » en prose de 1861 et « La Chambre double » de 1862 sont étroitement associés par le lexique et le réseau d'images qu'ils véhiculent, ils prennent donc tous aussi des accents lyriques plus appuyés que la version de « L'Horloge » en prose de 1857. Une autre étape est cependant franchie avec la troisième version de « L'Horloge », publiée dans *La Presse* du 24 septembre 1862. Le texte s'enrichit d'un dernier paragraphe, qui dissonne avec ceux qui précèdent :

[...]

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

Rien dans le poème ne suggère auparavant que le locuteur s'adresse à sa maîtresse, comme l'apostrophe « madame » et les termes « madrigal » et « galanterie » conduisent à l'inférer avec cette clausule inattendue, à l'ironie mordante. Le « madrigal » que constituerait les lignes qui précèdent était au XVII^e siècle un compliment galant adressé à une femme

sous forme de vers libres, mais, au XIX^e siècle, le genre étant tombé en désuétude, le mot s'employait surtout pour désigner des propos aimables adressés à une femme, en vers ou en prose. Dans cette acception, le terme était coloré d'une dimension péjorative, qui contraste avec l'adjectif que lui accole Baudelaire, « méritoire », intensifié par l'adverbe « vraiment ». Que l'amant considère que ses compliments ont un certain mérite qui serait d'ordre littéraire, ou qu'ils méritent une récompense, ou encore qu'ils sont d'autant plus méritants que la destinataire du mot doux, elle, ne les mérite pas, dans tous les cas, il manifeste une attitude qui ne s'accorde guère avec les codes du genre, et qu'amplifie la comparaison pleine de morgue « aussi emphatique que vous-même ». La pose dandy est encore accentuée par la phrase sur laquelle se clôt le poème, dans laquelle le locuteur requalifie son propre texte de « prétentieuse galanterie » qu'il a « brodé[e] », ce verbe s'appliquant en général à un récit dans lequel on embellit la réalité en se prêtant le beau rôle. Il rompt ainsi avec le pacte sous-jacent du (vrai) madrigal, dont l'auteur soucieux de séduire celle à qui il est destiné n'aurait en aucun cas souligné le style affété. Et il persiste et signe lorsqu'il déclare ne plus rien « demand[er] en échange » au prétexte qu'il a eu lui-même suffisamment de « plaisir » à écrire le texte en question, tandis qu'un véritable amant n'aurait eu d'autre intention que de faire en sorte que ce soit sa belle qui éprouve du plaisir à le lire.

En agissant à contre-courant de ce que les règles d'un madrigal auraient dû lui imposer, le locuteur apparaît paradoxalement comme profondément sincère, tant un tel comportement semble inimaginable, ainsi que le soulignent également les adverbes « vraiment » et « en vérité ». Mais la valeur de vérité attachée à ces dernières lignes fait que le texte qui précède apparaît rétrospectivement comme faux. Dans les versions de 1857 et 1861, le locuteur semblait incarner un alter ego assez proche du poète, tant les thèmes qu'il ressasse sont en accord avec ceux qui caractérisent, entre autres, la poésie en vers de Baudelaire, alors que la clause ajoutée en 1862 laisse entrevoir un jeune gandin, désagréable et vain. Et si « *L'Horloge* » n'est qu'un « madrigal », une « prétentieuse galanterie », le thème du *tempus fugit* n'est plus qu'un lieu commun éculé du discours amoureux. L'emprunt à *L'Empire de la Chine* de Huc n'est plus que le plagiat d'un mondain sans grande imagination, et l'expression « le gamin du Céleste Empire » une tournure soudain plus maladroite que plaisante, avec son association d'un terme populaire à la mode et d'un

cliché socio-culturel. De même, l'expression « en le regardant, comme on dit, dans le blanc des yeux », qui qualifie la manière dont le jeune Chinois regarde les yeux du félin, devient un jeu de mots facile plutôt qu'un heureux trait d'esprit, tout comme le « fort gros chat » que le garçon apporte sous son bras prend une coloration rustique presque comique. Il convient aussi de relever la dernière variante du texte dans sa version de 1862 : hormis l'ajout de l'ultime paragraphe, Baudelaire a aussi doublé la dénomination du « Génie malhonnête et intolérant » qui interpelle le locuteur à la fin du texte, en y voyant « quelque Démon du contretemps ». Le jeu de mots est tel qu'il est difficile de prendre au sérieux ce « Démon ». Il est le maître du « contretemps », c'est-à-dire du temps qui est « contre » celui auquel aspire le poète, le temps mesuré qui s'oppose au temps éternel et immobile. Mais il intervient aussi à « contretemps » au sens adverbial du terme, puisqu'il cherche à arracher le poète à la rêverie dans laquelle l'a plongé la contemplation de l'œil de la « belle Féline ». Ce texte, s'il donne l'impression jusqu'à ses dernières lignes de traiter du thème multiséculaire du *tempus fugit*, semble en même temps miné par l'humour et l'auto-dérision, et ne pas être aussi sérieux ni ambitieux qu'il en avait l'air avant que le lecteur ne parvienne à son tout dernier bref paragraphe – lequel ne peut que le laisser décontenancé. Plutôt que de prendre le risque que ne l'emporte le « Démon du contretemps », plutôt que de perdre « l'Éternité » avant même de l'avoir gagnée, Baudelaire préfère se moquer de ses aspirations et de ses prétentions, et les discréditer soi-même en les colorant d'une ironie grinçante.¹⁵ S'il est lyrique, s'il épanche sa « douleur », c'est en la tournant en dérision.¹⁶ C'est dans cette posture déceptive et défensive, ce geste désabusé qui réduit à néant le travail du poète afin de tenter par là même de le sauver, que réside l'originalité de la démarche du dernier Baudelaire, tel qu'il se dessine en 1862 dans cette ultime version de « L'Horloge ». Nonobstant les déclarations du poète sur le sujet, son entreprise d'écrire de la poésie en prose prend bel et bien dans les dernières années une couleur qui n'était plus tout à fait celle des *Fleurs du Mal*, de telle sorte que « l'âme sombre et malade [de] l'auteur » n'y

¹⁵ Steve Murphy, « Logiques du cabotin », in *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Paris, Champion, 2007, pp. 15-32.

¹⁶ Jean-Michel Gouvard, « Le lyrisme dans *Le Spleen de Paris* ou comment être lyrique sans l'être », in *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*, édité par Amir Biglari et Nathalie Watteyne, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 171-188.

est plus vraiment « à peu de chose près, la même », contrairement à ce qu'avancera deux ans plus tard Gustave Bourdin dans *Le Figaro*.

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 26/7/2022

Publicado: 18/8/2022