

# Ivresse en prose (Baudelaire)

Seth Whidden

Pas d'art sans ivresse<sup>1</sup>.

Au-delà des limites de la forme, le poème en prose se trouve revitalisé, enrichi ; il en va de même de l'expérience humaine qu'il reflète et exprime. Imprégnée de ce que Jacques Garelli appelle un « effort de dépassement<sup>2</sup> », la prose poétique d'*Enivrez-vous*<sup>3</sup> mène à cette transformation au moment même de sa création.

L'impératif du titre saisit le lecteur et le pousse hors de lui-même<sup>4</sup>. La racine « ivre » offre plus qu'une simple déclaration en faveur des états modifiés et de leur capacité libératrice des épreuves du quotidien : « du lat. *ebrius*, qui vient, d'après les étymologistes latins, de *e*, hors, et *bria*, sorte de mesure : mot à mot qui est hors de la mesure<sup>5</sup> ». Cette idée d'*ebrius*, d'être au-delà d'une mesure, est liée aux mesures de temps ; pour Jean-Luc Nancy, l'extratemporel se compose de « minuscules ivresses, infinitésimales, évanescences, non moins existantes mais que nous dissimule, toujours recommencé, le recouvrement par la préoccupation, le projet, l'action, ce qui confond la vérité avec l'exécution d'un processus<sup>6</sup> ». La distinction qu'établit Nancy entre « un discours sobre ou un discours ivre [...] raison ou passion, philosophie ou poésie<sup>7</sup> » incite à considérer la poésie qui résiste à la mesure qui tente de la définir : le vers, avec ses axes réglés du temps et de l'espace. Le poème en prose se présente alors comme de la poésie qui résiste à de telles mesures. Franchise de la raison ou rebondissements de la passion, la prose poétique embrasse les deux à la fois.

La définition d'*ebrius* nous rappelle la constatation par Claude Pichois que le rêve baudelairien du miracle d'une prose poétique est paradoxal car il appelle une musicalité où manquent les deux éléments qui le définissent normalement, à savoir « mesure et sonorité<sup>8</sup> ». Baudelaire lui-même écrit en mai 1859 « je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites

---

<sup>1</sup> Jean Dubuffet, *Notes pour les fins-lettrés*, in *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 54.

<sup>2</sup> « Car le destin de l'homme s'y trouve remis en question en son être et en son sens. L'homme n'étant pleinement homme que dans cet effort de dépassement. [...] l'activité créatrice du poète est métamorphosante, par le changement de structure d'être et de pensée qu'elle met en œuvre. Le poème est le cheminement, la fracture ou l'éclat par lesquels l'homme fait exploser les barrières de la subjectivité et de l'objectivité instituées, pour s'"aboucher" au Monde. Le verbe poétique ouvre l'espace de cette mutation, rythme le temps de cette métamorphose. » Jacques Garelli, *L'Entrée en démesure suivi de L'Écoute et le Regard et de Lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*, Paris, José Corti, 1995, p. 82.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, 2 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, t. I, p. 337. Sauf indication contraire, toute citation de Baudelaire renvoie à cette édition, dorénavant indiquée par le sigle *OC* et suivie du numéro de tome et de page.

<sup>4</sup> Emmanuel Adatte considère que le dépassement est au cœur de l'œuvre poétique de Baudelaire, en vers comme en prose ; voir *Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris : essai sur le dépassement du réel*, Paris, José Corti, 1986.

<sup>5</sup> Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, t. III, p. 164.

<sup>6</sup> Jean-Luc Nancy, *Ivresse*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 50-51.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 13. Plus tard dans la même étude, Nancy demande « Comment la plénitude pourrait-elle ne pas se déborder ? Comment la perfection ne pas passer outre au parfait ? » (p. 62).

<sup>8</sup> Baudelaire, *OC*, t. I, p. 1303.

assignées à la Poésie<sup>9</sup> » ; dans cette même lettre se trouvait *Les Sept Vieillards*, à propos duquel le poète a dit « c'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter ». Alors que cette série comprenait également *Les Petites Vieilles* et sans doute d'autres poèmes en vers qui seraient plus tard inclus dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* — dont certains sinon tous ceux qui paraîtraient sous le titre *Poèmes en prose* dans la *Revue fantaisiste* moins de deux ans plus tard, le 1<sup>er</sup> novembre 1861 —, il est tout à fait envisageable, sinon probable, qu'il envisageait pour cette série une sorte d'*effort de dépassement* par rapport aux limites fixées de la poésie<sup>10</sup>.

La première phrase d'*Enivrez-vous* — « Il faut être toujours ivre. » — est à la fois un impératif et un aphorisme, vérité universelle qui rappelle l'ouverture de *L'Horloge* : « Les Chinois voient l'heure dans l'œil des chats<sup>11</sup>. » La grande différence ici, cependant, réside dans l'agressivité avec laquelle le titre confronte le lecteur. La brièveté que l'on trouve dans *L'Horloge* comme dans *Enivrez-vous* est à double tranchant : alors que celui-ci invite (ou, plutôt, implore) le lecteur à échapper au banal via l'*ebrius*, l'impératif suppose que ce même lecteur a besoin d'être informé, d'abord, et qu'il est réceptif à ce qu'on lui dit de faire. Au lieu de dire simplement de lire plus de poésie, l'ouverture d'*Enivrez-vous* demande un engagement particulier avec la poésie — et avec une poésie particulière — afin d'atteindre l'un des exemples d'*ebrius* mentionnés. Le choc du début du poème vient en partie de sa capacité à s'exprimer au-delà du simple état littéral d'ébriété.

Le littéral se voit affaibli davantage dans la phrase suivante, « Tout est là : c'est l'unique question. » Non seulement l'expression à laquelle il fait référence (« Il faut être toujours ivre. ») n'est pas une question, *stricto sensu*, mais elle n'est pas non plus la seule et unique. *Enivrez-vous* se construit, après sa posture initiale, de deux questions et réponses : la phrase « Mais de quoi ? » au début du deuxième paragraphe et la question en paraphrase au milieu du troisième (« demandez quelle heure il est »). Compliquant davantage de tels exemples de cette unique question qui n'en est pas une, dans *Enivrez-vous* le sujet tire les ficelles discursives des deux interlocuteurs dans un dialogue qui n'existe point. Baudelaire autorise son sujet non seulement à mettre des mots dans la bouche des interlocuteurs, mais aussi à être un métamorphe discursif, qui parle de la position du sujet ou de l'objet. Ajouté au fait que le conseil au troisième alinéa (« demandez au vent, à la vague [...] et le vent, la vague [...] vous répondront ») présente un mensonge — le vent et les vagues ne peuvent pas répondre — le dialogue supposé du poème rend d'autant plus évidente la distance du réel. Échapper au réel, quel que soit le prix et par tous les moyens, est donc primordial. Ce n'est nulle part plus apparent que dans la longue phrase qui ouvre le troisième alinéa :

---

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. Claude Pichois and Jean Ziegler, 2 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 583. Une quarantaine d'années plus tard, Stéphane Mallarmé envisagerait la mesure de la poésie, et donc le potentiel d'*ebrius*, dans la préface de son *Coup de dés*, en insistant sur la relation entre le visuel et le son : « Les "blancs" en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : *je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse.* » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, 2 tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, t. I, p. 391 ; nous soulignons.)

<sup>10</sup> Comme l'explique Richard Burton, « ivresse » signifie pour Baudelaire être à la fois conscient et inconscient, activé par des forces au-dessus ou au-dessous de la raison et de la volonté, mais dotées d'une sorte de clairvoyance (Richard D. E. Burton, *Baudelaire in 1859: A Study in the Sources of Poetic Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 180).

<sup>11</sup> *OC*, t. I, p. 299.

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : « Il est l'heure de s'enivrer ! »

Ici c'est la position de l'objet vis-à-vis du réel — « demandez quelle heure il est », la version temporelle d'« où suis-je ? » — qui suscite une réponse du discours cité qui ne peut pas être prononcée puisqu'aucun des éléments mentionnés ne peut réellement parler. Même la question existentielle qui permet de se situer dans le temps est sujette à la manipulation ; les questions les plus élémentaires sur soi dans le monde (et donc le *cogito* lui-même) peuvent être tordues de sorte que leur résonance et leur poids passent du littéral au figuratif, du réel à l'apocryphe. Cette distance — du littéral et du réel, en-deçà des limites bien tracées, au figuratif et à sa propension à se dérober aux limites et à les dépasser — est traversée par le dérapage de l'*ebrius* poétique que ce poème prescrit et affiche simultanément.

Le débordement est également apparent dans la réponse à cette question (« de vin, de poésie ou de vertu, à votre guise »), suffisamment importante pour être reprise mot à mot à la fin du poème, fermant ainsi la boucle du début en laissant tout entre les mains du lecteur : faites ce que vous voudrez, tout ce qui vous convient<sup>12</sup>. À cette seule question — qui n'est ni une question ni la seule — il y a plus d'une solution et, par conséquent, la corrélation transparente de l'expression individuelle (dans le contexte de la poésie, une telle intimité directe ne semble pas être loin du lyrique) est dépassée, ses multiples possibilités non seulement débordent, mais foulent aux pieds ses limites et exacerbent le manque de clarté déjà apporté par un sujet qui joue plusieurs rôles parlants. *Enivrez-vous* déborde dans tous les sens ; que signifie alors s'enivrer de vin, de poésie ou de vertu ? Entourée des deux « v » de « vin » et « vertu », la force créatrice de la poésie est au centre, au cœur de cette *mise en abyme* où Baudelaire met une étiquette sur ce qui tourbillonne tout autour dans le poème : *ebrius* souligne le potentiel de fluidité excessive dans la poésie en prose moderne, qui ne peut pas être contenue dans les limites traditionnelles du poétique.

La présence de la vertu dans cette triade rappelle le passage des *Paradis artificiels* où, évoquant Rousseau, Baudelaire montre l'insuffisance de la vertu dans notre désir d'atteindre l'idéal<sup>13</sup>. Malgré le prétendu point de vue de Rousseau sur l'humanité, ses bonnes idées et ses actions auraient pu suffire à le rendre ivre de l'optimisme de la vertu mais, comme nous l'explique Baudelaire, « Il confond complètement le rêve avec l'action ». Et pourtant, le monde d'*Enivrez-vous* n'est pas celui où les actions parlent plus fort que les mots<sup>14</sup> mais, au contraire, celui où les mots sont, comme le vin et la vertu, présentés

<sup>12</sup> Pour E.S. Burt, « l'ensemble de la liberté humaine se résume à un choix de toxiques : nous ne sommes pas libres de décider s'il faut se saouler mais nous devons nous renseigner sur les toxiques disponibles parce que nous devons décider comment le faire. » E.S. Burt, *Regard for the Other: Autothanatography in Rousseau, De Quincey, Baudelaire, and Wilde*, New York, Fordham University Press, 2009, p. 141-42, nous traduisons.

<sup>13</sup> *OC*, t. I, p. 435-436. Selon Robert Kopp, « Quant à la vertu, Rousseau s'en était grisé même sans le secours des excitants, ce que Baudelaire ne manqua pas de lui reprocher. » (Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, éd. Robert Kopp, Paris, José Corti, 1969, p. 315.)

<sup>14</sup> Sur ce point, Rimbaud cherche à reprendre là où Baudelaire s'est arrêté, plaçant la poésie avant l'action : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. » (Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 347 ; souligné dans le texte.)

comme des moyens tout aussi valides d'échapper aux pressions du monde afin d'arriver à une intoxication. La soupape de libération de l'enivrement n'est pas l'oisiveté, pourtant<sup>15</sup> : comme on le lit dans la première phrase du poème, arriver à cet état implique, sinon « un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*<sup>16</sup> », du moins l'acte délibéré et conscient de choisir l'un des moyens prescrits.

La critique a tendance à établir des parallèles littéraires entre ce passage dans *Enivrez-vous* et la présence dans l'œuvre de Baudelaire d'états modifiés provoqués par l'alcool et les drogues. Les plus remarquables se trouvent dans la section des *Fleurs du Mal* intitulée *Le Vin*, avec ses cinq poèmes en vers liés au vin et leur reformulation, en prose, dans l'essai des *Paradis artificiels* intitulé « Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité<sup>17</sup> ». C'est dans cet essai que Baudelaire relie le vin aux loisirs et à l'inactivité. Il conclut en faveur du vin et de sa capacité à compléter la productivité, au-dessus de la léthargie et de l'inactivité induits par le haschisch<sup>18</sup>.

Alors que d'autres écrits de Baudelaire sur le vin et les médicaments suivent de près l'état bouleversé du temps suggéré par *Enivrez-vous*, nous proposons un marqueur intertextuel différent : le poème en prose *Any Where Out of the World*<sup>19</sup>. Que les lecteurs français le comprennent ou non, ce titre — qui fut suivi de son équivalent français « N'importe où hors du monde » lors de sa première parution, dans la *Revue nationale et étrangère* du 28 septembre 1867 — signifie une étrangeté linguistique qui déborde les limites du français : une altérité, une distance, un ailleurs. Au fur et à mesure que nous creusons, le poème révèle un espace immense, où que le sujet aille, ainsi que l'agitation qui y règne :

Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre.

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

C'est sur ce point — qui n'est qu'une question, « cette question », cette fois sans la prétention d'être la seule — que la comparaison avec *Enivrez-vous* est la plus pertinente : au niveau du « qu'importe » ou « n'importe<sup>20</sup> ».

La possibilité d'un autre lieu dont les spécificités sont presque hors de propos est un thème récurrent dans la poésie de Baudelaire. Trop nombreux à énumérer intégralement ici, quelques exemples des plus marquants se trouvent dans *Le Spleen de Paris*, tels que *La Chambre double*, *Le Mauvais Vitrier*, *Vocations* et *Les Fenêtres*, ainsi que dans des poèmes en vers des *Fleurs du Mal* tels qu'*Hymne à la Beauté*, *Danse macabre*, *L'Amour du mensonge* et la fin du *Voyage*. Et pourtant, sans qu'on n'ait à faire le bilan complet, il est utile d'y

<sup>15</sup> Voir Audrey Evrard et Robert St. Clair (éds.), *The Politics of Idleness*, numéro spécial de *Nottingham French Studies*, n° 55-1, mars 2016.

<sup>16</sup> Rimbaud, *op. cit.*, p. 344 ; souligné dans le texte.

<sup>17</sup> *OC*, t. I, respectivement p. 105-110 et p. 277-400. Voir Burt, *op. cit.*, en particulier p. 146-151.

<sup>18</sup> *OC*, t. 1, p. 397.

<sup>19</sup> *OC*, t. 1, p. 356-357.

<sup>20</sup> On le sait, le titre de Baudelaire vient du poème *Pont des Soupîrs* (1844) de Thomas Hood — que Poe avait déjà cité dans *The Poetic Principle*, dont une grande partie serait reprise dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe » (*OC*, t. II, p. 319-337). Voir Margaret Gilman, « Baudelaire and Thomas Hood », *Romanic Review*, n° 26-3, juillet-septembre 1935, p. 240-244.

prêter attention afin de mieux percevoir l'étendue du « qu'importe » dans l'*ebrius* de Baudelaire.

La nonchalance est ciblée différemment à chaque fois : à propos de la source de l'« Idole, la souveraine des rêves » dans *La Chambre double* (« Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? Quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais<sup>21</sup> » ; des remarques du sujet sur la damnation éternelle dans *Le Mauvais Vitrier* (« Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance<sup>22</sup> ? » ; de l'indécision entre la vérité et la fausseté d'un conte dans *Les Fenêtres* (« Peut-être me direz-vous : "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis<sup>23</sup> ? »).

Le manque d'importance d'une direction particulière — exprimé également dans le poème en prose *Les Vocations* (« Je ne suis jamais bien nulle part, et il me semble toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis<sup>24</sup>. ») — est aussi la force centrale qui, dans l'expression désinvolte du sujet témoignant un mépris égal pour le ciel et pour l'enfer, traverse le poème en vers *Hymne à la Beauté des Fleurs du Mal* :

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! —  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds<sup>25</sup> ?

Apparaissent aussi des moments libérés de la recherche de sources de plaisir, comme de celle de *La Chambre double*, dans *Danse macabre* (« Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette ? / Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau<sup>26</sup>. »), ainsi que dans les deux derniers vers de *L'Amour du mensonge* (« Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ? / Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté<sup>27</sup>. »). Au cœur de la poésie moderne de Baudelaire est cette poétique du « qu'importe » : peu importe la manière, la direction ou le sens<sup>28</sup>. Une décennie avant que Rimbaud ne propose d'arriver à l'inconnu via le dérèglement de tous les sens, Baudelaire appelle, à la fin célèbre du *Voyage*, à une découverte de l'inconnu basée sur l'idée d'aller au plus loin sans se soucier de l'arrivée :

<sup>21</sup> OC, t. I, p. 208.

<sup>22</sup> OC, t. I, p. 287.

<sup>23</sup> OC, t. I, p. 339. Alors que pour Barbara Johnson, « dans le poème en prose, ce "qu'importe ?" ne sert qu'à enlever à la polarité dehors/dedans tout contenu signifiant » (*Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 69), la présente étude le lit comme ayant une fonction subversive centrale.

<sup>24</sup> OC, t. I, p. 334.

<sup>25</sup> OC, t. I, p. 25.

<sup>26</sup> OC, t. I, p. 98.

<sup>27</sup> OC, t. I, p. 99.

<sup>28</sup> Pour Claire Chi-ah Lyu, la réaction des lecteurs à ce « qu'importe » est « éthiquement contestable dans les poèmes en prose » ; Claire Chi-ah Lyu, « A Renewed Relationship with Words: Reacting to Evil Through "Le Mauvais Vitrier" », dans Cheryl Krueger (éd.), *Approaches to Teaching Baudelaire's Prose Poems*, New York, Modern Language Association of America, 2017, p. 31, nous traduisons.

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !  
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*<sup>29</sup> !

D'une manière qui n'est pas tout à fait différente des extrêmes qui n'importent pas de manière égale, le ciel et l'enfer, dans *Enivrez-vous* les éléments qui peuvent apporter de l'*ebrius* — « de vin, de poésie ou de vertu » — sont tout aussi vastes, et ils participent à ce même « qu'importe ». Si le stimulus externe est d'une liqueur consommée en excès ; le potentiel transcendant de la langue libérée par le processus créatif de la *poiesis* ; ou la qualité ou le comportement qui suggère la conformité à une certaine notion prédéterminée de bon caractère moral, il ne semble pas importer que ce soit un objet externe (le vin), qu'il ait été créé de l'imagination, « La Reine des facultés » dans son *Salon de 1859*<sup>30</sup> ou qu'il se réfère à un ensemble de réactions qui découlent de la conformité à certaines normes. Ce qui importe dans cet *ebrius*, dans cette poétique du « qu'importe » — du débordement n'importe où ni comment — est l'importance que Baudelaire attribue aux mesures prises, à la distance, au *là-bas* : le débordement, au-delà des limites du temporel et du spatial.

Ailleurs dans son œuvre, le manque d'importance particulière apparaît également à la confluence de l'ivresse littérale et de la poésie — en particulier, le violon ivre et la mélodie (ou, si l'on préfère, la lyre et le lyrisme) qui en émane — dans l'histoire du guitariste espagnol de l'essai « Du vin et du haschisch... » (plus tôt dans l'essai Baudelaire avait insisté « Mais dans l'ivresse il y a de l'hyper-sublime, comme vous allez voir<sup>31</sup>. ») :

Mais bien en prit à ceux chez qui la pudeur n'éteignit pas la curiosité et qui eurent le courage de rester. « Commence », dit le guitariste au marbrier. Il est impossible d'exprimer quel genre de sons sortit du violon ivre ; Bacchus en délire taillant de la pierre avec une scie. Que joua-t-il, ou qu'essaya-t-il de jouer ? *Peu importe*, le premier air venu. Tout à coup, une mélodie énergique et suave, capricieuse et une à la fois, enveloppe, étouffe, éteint, dissimule le tapage criard. La guitare chante si haut que le violon ne s'entend plus. Et cependant c'est bien l'air, l'air aviné qu'avait entamé le marbrier.

La guitare s'exprime avec une sonorité énorme ; elle jase, elle chante, elle déclame avec une verve effrayante, et une sûreté, une pureté inouïes de diction. La guitare improvisait une variation sur le thème du violon d'aveugle. Elle se laissait guider par lui, et elle habillait splendidement et maternellement la grêle nudité de ses sons. Mon lecteur comprendra que ceci est indescriptible ; un témoin vrai et sérieux m'a raconté la chose. Le public à la fin était plus ivre que lui<sup>32</sup>.

Dans *Any Where Out of the World*, l'*ebrius* reste une question d'espace, en termes, littéraux, même géographiques — Lisbonne ou Hollande, Batavia ou Tornéo — et figuratifs : être là, dans la langue, ou non. Il semblerait que la nature du discours coure, et déborde, dans un sens, mais ne revienne pas. Et peut-être la raison pour laquelle le sujet joue également le rôle de l'objet dans *Enivrez-vous* vient-elle moins de son arrogance que du fait qu'il est la source

<sup>29</sup> OC, t. I, p. 134 ; souligné dans le texte.

<sup>30</sup> OC, t. II, p. 619.

<sup>31</sup> « Du vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité », *Les Paradis artificiels*, OC, t. I, p. 383-384.

<sup>32</sup> OC, t. I, p. 386 ; souligné dans le texte.

unique et le seul praticien compétent de la prose poétique. L'objet d'*Any Where Out of the World* — l'âme du locuteur — n'a plus aucune facilité :

Mon âme ne répond pas. (quatrième alinéa)

Mon âme reste muette. (sixième alinéa)

Pas un mot. — Mon âme serait-elle morte ? (huitième alinéa)

Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » (dixième et dernier alinéa)

Alors que cette dernière phrase insiste sur cette non-importance poétique, dans *Enivrez-vous* il existe un appel-et-réponse similaire, non sans ses propres obstacles et présupposés : « [...] demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront [...] ». Il est d'usage de comparer ce passage à la liste dans le poème *Pan* de Victor Hugo<sup>33</sup>, son idée de fusion de l'ivresse et de la poésie et ses références aux sons des mers et des cieux. Ce référent intertextuel pertinent reste incomplet. Lorsqu'on le lit avec la strophe qui le précède, on constate toute l'étendue de l'*ebrius* de la prose poétique de Baudelaire :

C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple ;  
Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple.  
Tout lui parle et le chante. Il est seul, il est un.  
Dans sa création tout est joie et sourire.  
L'étoile qui regarde et la fleur qui respire,  
Tout est flamme ou parfum !

Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poètes,  
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes,  
Du voyageur de nuit dont on entend la voix ;  
De ces premières fleurs dont février s'étonne ;  
Des eaux, de l'air, des prés, et du bruit monotone  
Que font les chariots qui passent dans les bois. (v. 37-48)

C'est-à-dire : si *Dieu* remplit tout, ce sont *les poètes* qui le font de trop, c'est à travers la poésie qu'on déborde.

Les éléments spécifiques dont Baudelaire s'inspire contribuent à cette une poétique du débordement et du « qu'importe » au centre d'*Enivrez-vous*. À travers les sons répétitifs de [v] (« vent », « vague ») et [wa] (« l'étoile », « l'oiseau ») dans les substantifs, et la combinaison [a] + [l] qui traverse le tout, sa récurrence s'accélère à travers la phrase :

au	vent,	à la	vague,	à l'	étoile,	à l'	oiseau	à l'	horloge
[o]	[vã]	[a la]	[vag]	[a l]	[etwal]	[a l]	[wazo]	[a l]	[ɔʁ.lɔʒ]

La préférence naturelle pour l'ordre et l'équilibre — un ordre suggéré de manière encore plus flagrante par sa répétition dans le sujet composé qui suit, un sujet entouré de verbes (« demandez [...] et le vent, la vague, l'étoile,

<sup>33</sup> *Les Feuilles d'automne*, 1831.

l'oiseau, l'horloge, vous répondront ») — nous entraîne vers des réflexions sur les objets et leurs propositions verbales, comme si un groupe suivait logiquement ou pouvait être transposé sur l'autre :

demandez...	à tout ce qui...
au vent	fuit
à la vague	gémit
à l'étoile	roule
à l'oiseau	chante
à l'horloge	parle

L'*ebrius* en jeu ici déborde non seulement de toute sorte de mesure rythmique des mots et de leurs sons, mais il fonctionne également, dans le domaine figuratif, d'une manière similaire au problème littéral de « l'unique question ». Aussi y a-t-il un nouveau manque de concordance dans ces listes de destinataires des questions proposées ou suggérées. Si le vent peut décoller, le Temps le peut aussi ; c'est plus souvent le vent qui gémit que les vagues ; le verbe « rouler » peut faire référence à bon nombre d'actions, des étoiles qui roulent dans le ciel (« mouvement circulaire apparent du ciel et des astres ») aux sons qui grondent (« des bruits qui se prolongent »), en particulier dans les tempêtes ou en tambour (« Roulez, tambours ! commandement de battre le tambour ») ou bien le passage du Temps (sur ce, Littré cite La Fontaine, « Douze lustres et plus ont roulé sur ta vie », *Deuxième Discours à Mme de la Sablière*). Si l'absence de réponse à une seule question a sapé le lyrisme dans l'exemple de « l'unique question », c'est la logique elle-même qui est mise à mal ici ; ou, plutôt, la logique est dépassée au fur et à mesure que le poème dépasse ses propres limites.

Au-delà des références répétées et littérales à l'ivresse, au-delà de l'importance de direction dans laquelle elle se dirige, au-delà des mesures de la poésie d'autrefois, cet alinéa déborde les limites de la grammaire :

Énoncé conditionnel	Et si quelquefois
Syntagme prépositionnel	sur les marches d'un palais
Syntagme prépositionnel	sur l'herbe verte d'un fossé
Syntagme prépositionnel	dans la solitude morne de votre chambre
Suite de l'énoncé conditionnel	vous vous réveillez
Syntagme qualificatif	l'ivresse déjà diminuée ou disparue
Impératif	demandez
Complément d'objet indirect (5 substantifs)	au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge
Complément d'objet indirect (5 pronoms relatifs indéfinis)	à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle
Répétition de l'impératif	demandez quelle heure il est
Conjonction	et
Nom composé (5 noms)	le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge
Complément d'objet indirect et verbe	vous répondront :
Réponse citée	« Il est l'heure de s'enivrer ! [...] »

La clause principale — si vous vous réveillez un certain temps, demandez quelle heure il est, et ils vous le diront — semble assez simple et peu poétique. En

revanche, et sans surprise, le poétique dépasse le langage direct et reste stable à l'endroit même où la poésie et la prose entrent en collision l'une avec l'autre. Plus précisément, les trois syntagmes prépositionnels créent du suspens avec la mention du temps (« Et si quelquefois ») et le reste de la phrase :

<i>préposition</i>	<i>aspect précis</i>	<i>lieu</i>
sur	les marches	d'un palais
sur	l'herbe verte	d'un fossé
dans	la solitude morne	de votre chambre

En dépit de leurs structures parallèles, les trois phrases offrent une série de perspectives différentes, comme un kaléidoscope où nous pouvons percevoir et nous imaginer dans plusieurs lieux à la fois. Les références spatiales disparaissent, remplacées par la tristesse et le désespoir, dans les profondeurs de la solitude de l'individu (« *votre chambre* ») dans la ville moderne.

Avec des marqueurs spatiaux presque vaporisés par la grande ville, la phrase principale est interrompue par une nouvelle incursion poétique :

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge [...]

Sans référents spatiaux à dépasser, l'interruption ici est temporelle car elle est rythmique, dans les sons des mots en explosion avec [v], [e], [i] et [d] : « vous vous **réveillez**, l'**ivresse déjà diminuée** ou **disparue**, **demandez** ». Comme le montrent les participes passés, ce présent regarde vers ce qui est perdu, ce qui se passait alors que le « vous » dormait, dont le degré, imprécis (« l'ivresse déjà diminuée ou disparue ») est moins important que ce qu'il représente : être réveillé ailleurs, et ramené à la réalité ici-bas. Comme s'il était soudainement réveillé lui aussi, le langage est bouleversé, la précision sémantique vacille et les mots créent du sens ailleurs : à travers leurs sons balbutiants, alors que le moteur linguistique tousse à travers ses premiers coups jusqu'à ce qu'il tourne selon son nouveau rythme poétique.

À partir de là, lorsque les répétitions réapparaissent, leurs échos sonores laissent derrière eux une résonance ou une allitération en faveur de l'ordre grammatical, insistant via la phrase du pronom relatif indéfini (et apparemment infini) « tout ce qui ». Ce nouvel accent supplémentaire saute sur scène, sa répétition quintuple dépassant de loin le « v » dans « vent » et « vague » ou le [i] de « fuit » et « gémit », des ornements sonores plus modestes qui peuvent accompagner, étayer ou ajouter une dimension ou une profondeur :

au **vent**, à la **vague**, à l'**étoile**, à l'**oiseau**, à l'**horloge**  
à **tout ce qui fuit**, à **tout ce qui gémit**, à **tout ce qui** roule, à **tout ce qui**  
chante, à **tout ce qui** parle

La portée de cette liste est aussi globale que la non-importance dans cette poétique de « qu'importe » ; la poésie baudelairienne de *l'ebrius* résonne à travers l'univers, à travers et au-delà du temps et de l'espace de la ville moderne et du poème en prose moderne.