

**Journée Paul Éluard
vendredi 29 novembre 2013
École normale supérieure de Lyon**

**« Éluard lecteur de Baudelaire :
l'hypotexte des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* dans *Capitale de la douleur* »**

**Corinne BAYLE
(ENS de Lyon – CERCC EA 1633)**

Privé d'études par une santé précaire, Éluard s'est constitué une culture qui l'a nourri en profondeur, à l'écart des conventions de son époque. Si la rencontre des futurs surréalistes lui a ouvert des horizons artistiques, s'il s'est enthousiasmé pour des œuvres redécouvertes alors avec une curiosité provocante, il n'en conservera pas moins le goût intime pour des poésies lues à l'adolescence et durant la période de repos forcé au sanatorium de Clavadel. Aussi, à côté de Lautréamont, de Rimbaud souvent convoqués par la critique pour leur impact quant à la nécessité de renouveler le langage, d'autres noms s'imposent dans ce panthéon littéraire, qui lui ont permis d'inventer une poétique propre. Les textes de jeunesse montrent l'inspiration prise chez Verlaine et chez Laforgue, mais c'est dans l'œuvre de Baudelaire que le poète puise l'impulsion la plus durable. Des vers de 1913 frôlant le pastiche le rappellent, des poèmes au titre évocateur, « Cauchemar » ou « Dernière nuit¹ ». Par-delà cet apprentissage, Baudelaire reste celui qu'Éluard déclare son « poète préféré² » en réponse à l'enquête parue dans *Littérature* en avril 1922. Sa poésie est une source vive de (re)création, ce que souligne le « Miroir de Baudelaire » en 1939, repris la même année dans *Donner à voir*. Il s'agit de la préface d'une anthologie³ ; Éluard y exalte le dépassement de la souffrance : « Malgré la solitude, malgré la pauvreté, malgré la maladie, malgré les lois, il avoue, il combat. [...] Ce goût du Malheur fait de Baudelaire un poète éminemment moderne⁴ ». L'accent est mis sur l'enjeu essentiel : mal, malheur, douleur, autant de violence du monde que la poésie se propose d'affronter. Dans *Capitale de la douleur*, la dialectique du

¹ ÉLUARD Paul, « « Cauchemar » et « Dernière nuit », *Premiers poèmes*, in *Œuvres complètes*, t. II, édition de Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 726 et 728. (Ces premiers poèmes ont été reniés par Éluard).

² Cité dans GATEAU Jean-Charles, *Paul Éluard ou le frère voyant*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 102.

³ Elle comportait de textes choisis parmi *Les Fleurs du Mal*, *Le Spleen de Paris*, *La Fanfarlo*, *Les Paradis artificiels*, la critique d'art, les journaux intimes, ainsi que quelques lettres.

⁴ ÉLUARD Paul, « Charles Baudelaire », in *Œuvres complètes*, t. I, édition de Lucien Scheler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 915-916.

désespoir et de l'espoir pose la question de ce que *peut* la poésie. En examinant la présence de souvenirs baudelairiens qui affleurent, nous réfléchissons ainsi à la façon dont le recueil entrelace éthique et esthétique, faisant du poème le lieu même où changer sa règle d'existence.

Le projet de *Capitale de la douleur* : l'horizon des modèles baudelairiens

Éluard a d'abord lu Baudelaire dans les *Œuvres complètes* publiées par Michel Lévy de 1868 à 1870. Au début du XX^e siècle, *Les Fleurs du Mal* bénéficiait de rééditions nombreuses, telles celle parue chez Calmann-Lévy en 1900⁵ ou celle parue chez Alphonse Lemerre en 1910⁶ ; les *Petits poèmes en prose*, inachevés et posthumes, étaient alors moins prisés. Toutefois, au moment où s'élabore ce qui deviendra *Capitale de la douleur*, on remarque un beau volume illustré du *Spleen de Paris*, publié au Cercle du Bibliophile en 1921⁷, ou une édition courante chez Calmann-Lévy, en 1922⁸, associant les *Petits Poèmes en proses* et *Les Paradis artificiels*, qui précèdent l'édition critique d'Eugène Crépet en 1926, chez Louis Conart⁹. Le projet d'épilogue imaginé par Baudelaire consonne avec le titre même du recueil :

*Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
[...]
Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.*

Ce « Je t'aime, ô capitale infâme ! » fait écho aux « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* que Baudelaire ajoute en 1861, après le procès et la condamnation de pièces jugées « infâmes ». Il n'est pas impossible qu'Éluard ait voulu égaler le dyptique de Baudelaire en un projet tout personnel, un unique recueil moderne de vers et de prose, dans lequel la ville sert de décor et de symbole à la vie humaine bouleversée par la Grande Guerre, sur fond de

⁵ BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, précédé par une notice de Théophile Gautier. Édition définitive augmentée d'un grand nombre de poèmes nouveaux, Paris, Calmann-Lévy, 1904.

⁶ BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, illustrations par Tony George-Roux, gravées par Charles Clément, Paris, Alphonse Lemerre, 1910.

⁷ BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en Prose*, avec un portrait du poète gravé en frontispice et 30 eaux-fortes par Amery Lobel, ornements typographiques dessinés et gravures sur bois par Louis Jou, Paris, Le Livre du Bibliophile, G.& R. Briffaut, 1921.

⁸ BAUDELAIRE Charles, *Petits Poèmes en proses. Les Paradis artificiels*, Paris, Calmann-Lévy, 1922.

⁹ Elle coïncide avec *Capitale de la douleur* à quelques semaines près : *Capitale de la douleur* est paru le 8 septembre 1926, *Le Spleen de Paris*, dans l'édition Crépet-Conart, a été publié le 15 novembre 1926 (merci à Patrick Labarthe pour la précision concernant l'édition baudelairienne).

révolution industrielle, théâtre de l'émergence d'une beauté autre. Éluard a conservé l'effet de miroir produit par les doublets des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, tels que « La Chevelure » ou « L'Invitation au voyage ». À sa façon, il redouble un certain nombre de titres de *Capitale de la douleur*, comme un clin d'œil, car les poèmes ne développent pas les mêmes motifs : deux poèmes intitulés « À côté », deux « Suite », deux « Nul », deux « À la flamme des fouets », deux « Absences ». De même, on retrouve une musicalité comme chez Baudelaire dans les échos, « Crépuscule du soir » et « Crépuscule du matin », ou « Chant d'automne » et « Chanson d'après-midi », avec les séries de poèmes liées au dire : « La parole », « Poèmes », « Bouche usée », « Ta bouche aux lèvres d'or », « La bénédiction », « La malédiction », « Silence de l'Évangile », « Celle qui n'a pas la parole ». En outre, *Capitale de la douleur* contient cent treize poèmes, ce chiffre signale la concurrence plus ou moins consciente avec *Les Fleurs du Mal* qui comportait cent poèmes pour l'édition de 1857, et cent vingt-six pour l'édition définitive de 1861 ; pour *Le Spleen de Paris*, il nous reste des projets qui auraient dû compléter les cinquante proses publiées posthume¹⁰. L'euphonie des titres des recueils (Fleurs/douleur, Mal/Capital(e)) n'est pas fortuite, outre le croisement probable avec « capitale infâme ». La section des « Petits justes » fait écho vers les *Petits Poèmes en prose*, alors que Reverdy place ses *Poèmes en prose* de 1915 sous le signe de Rimbaud qu'il préfère à Baudelaire¹¹ et que Max Jacob, dans la préface du *Cornet à dés* en 1916, critique l'*illumination* rimbaldienne (« une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles ») et exclut Baudelaire (« triomphe du désordre romantique »), ainsi que Mallarmé avec ses « paraboles¹² ». Éluard s'accorde librement au jugement exprimé par la biographie d'Eugène Crépet, *Baudelaire*, parue en 1906, chez Léon Vannier, rééditée en 1912, qui exalte ces textes sur le même plan que les vers :

*Ces poèmes en prose, d'une conception toujours originale et d'une forme souvent exquise, sont assurément, après Les Fleurs du Mal, la plus précieuse partie de son œuvre. Il y a, par endroits, atteint à la perfection*¹³.

¹⁰ On note dans les listes de projets établis par Baudelaire « L'homme aux Diamants » (« Le diamant qu'il ne t'a pas donné... », p. 111 ?) et « Symptômes de ruines », récit de rêve dont il reste un beau fragment, avec lequel consonne « Les cendres vivantes » de *Les Dessous d'une vie*, recueil contemporain de *Capitale de la douleur*. BAUDELAIRE Charles, Reliquat du *Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 367 sq et ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. I, éd. citée, p. 209.

¹¹ REVERDY, Pierre, « Le premier pas qui aide » [1954], in *Cette Émotion appelée poésie*, édition d'Étienne-Alain Hubert, Paris, Flammarion, 1974, p. 161 ; « Présent du poète à la postérité » [1938], *ibid.*, p. 116. ; « Circonstances de la poésie » [1946], *ibid.*, p. 44-45.

¹² JACOB Max, Préface, *Le Cornet à Dés* [1916], Paris, Gallimard, 1967, collection « Poésie », p. 9-24.

¹³ CREPET Eugène, *Baudelaire*, Paris, Léon Vannier, 1906, p. 129.

Ce primat accordée à la forme, aux formes, renvoie à la singularité d'Éluard qui utilise toutes les ressources de la poésie en vers et en prose, sans en rejeter aucune, et apparaît autant un héritier de la tradition poétique qu'un représentant de la nouvelle génération qui réinvente les canons. Il retrouve des dispositions isométriques, tel le poème en quatrains ou le sonnet, omniprésents dans *Les Fleurs du Mal*, en les adaptant, quatrains non rimés (« Giorgio de Chirico », p. 62¹⁴) ou sonnet imparfait (« Bouche usée¹⁵ », p. 63). Il varie les poèmes en prose, de longueur diverse, et ordonnés en strophe ou non. Éluard a entendu la mise en garde baudelairienne, héritée d'Edgar Poe, contre « l'hérésie de la longueur¹⁶ », faisant le choix du poème court, au rebours du déroulement d'alexandrins tels qu'on en trouve chez Lamartine, Musset ou Hugo contre lesquels Baudelaire s'est constitué. Cette injonction d'une poésie dense et d'autant plus intense rencontre d'autres leçons, celle d'Apollinaire, de Reverdy, autour des recherches visuelles dont « Répétitions », avec ses textes centrés sur la page et sa typographie en créneau, témoigne, parfois jusqu'au calligramme (« Limite », p. 26). Ce choix des formes n'est en rien académique : sous la bannière initiale de dada, il s'agit de les pervertir, de les faire éclater, de les réinventer.

Dans ce laboratoire poétique qu'est *Capitale de la douleur*, à l'instar de Baudelaire, Éluard a préféré le poème en prose construit comme un rêve au pur récit de rêve surréaliste. Plusieurs poèmes utilisent des éléments oniriques, développent des fragments ou des images disparates qui ont l'étrangeté du songe, mais le poème repose sur un « jeu de construction » (p. 60), enserré dans un cadre. Ainsi, l'énigmatique prose, « Le diamant qu'il ne t'a pas donné » (p. 111), contient des éléments de reprise, le retour tel un refrain de « dans les lieux d'ivresse », ainsi que la mention de « l'arabesque » qui est le principe de composition vagabonde du « Thyse¹⁷ » du *Spleen de Paris*, pour dire l'enroulement du texte, dans lequel apparaissent des « figures dentelées », renvoyant au tissu ajouré des mots noir sur blanc. « Dans la brume » (p. 125) s'appuie sur une architecture temporelle, telle « La Chambre double » des *Petits Poèmes en prose*. Et comme dans le recueil précurseur *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, rêve et tableau sont des modèles formels avant d'être thématiques. « Revenir dans une ville de velours » (p. 123), paraît un rêve distancé par l'infinitif, à l'attaque des trois premières strophes (« Revenir dans une ville de velours » / « Voir le silence, lui donner un baiser » / « Ne plus aimer que la douceur et l'immobilité »), qui sonnent

¹⁴ Les références des poèmes de *Capitale de la douleur* renvoient à l'édition Gallimard, collection « poésie », au programme de l'agrégation.

¹⁵ Le vers 7 de « Bouche usée » est un heptasyllabe, rompant avec les octosyllabes de l'ensemble.

¹⁶ BAUDELAIRE Charles, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 332.

¹⁷ Id., « Le Thyse », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 335.

comme des espoirs, jusqu'à la brève dernière strophe, « Le cœur de l'homme ne rougira plus, il ne se perdra plus, je reviens de moi-même, de toute éternité ». Le glissement de « il » à « je », en asyndète, traduit l'aisance merveilleuse du songe, puis le réveil, transfiguré. Dans des segments de phrase tels que « les fenêtres seront des vases où les fleurs, qui auront quitté la terre, montreront la lumière telle qu'elle est », s'entendent des mots de « L'Invitation au voyage », en vers :

*Les plus rares fleurs
Mélant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale¹⁸*

et en prose : dans le doublet du *Spleen de Paris*, le décor de la chambre possède des « hautes fenêtres ouvragées » où « Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse¹⁹ » ; « les fenêtres seront des vases » emblématise l'image éluardienne qui fait se heurter des réalités de plans différents, recherchant non l'analogie connue, mais la surprise de nouvelles analogies. La fin du poème dit le choix de revenir au monde, « je reviens de moi-même, de toute éternité », plutôt que celui de « Fuir, là-bas fuir²⁰... » qu'exprime Mallarmé dans « Brise marine », comme déjà Baudelaire dans les deux « Invitations au voyage ». L'hypotexte permet de mesurer l'originalité, une prise de position autre, une espérance de voir la vie changée par la poésie, contre un sentiment d'exil spleenétique et radical.

Réécritures et réminiscences

Autre poète lyrique à l'apogée du capitalisme, pour reprendre la formule de Walter Benjamin à propos de Baudelaire, Éluard interroge la difficulté d'être au monde, en une alternance de violence et de douceur ; tantôt l'allégresse de vivre l'emporte, tantôt l'amertume et la désillusion submergent tout. Il redéfinit la beauté moderne à travers les multiples visages de Paris, qui est à l'arrière-plan de *Capitale de la douleur*, dès le titre. La métropole et son labyrinthe de rues permettent l'émergence du désir, désir amoureux équivalent d'un désir

¹⁸ Id., « L'Invitation au voyage », *Les Fleurs du Mal*, *ibid.*, p. 53.

¹⁹ Id., « L'Invitation au voyage », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 301.

²⁰ MALLARME Stéphane, « Brise marine », *Poésies*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 15.

créatif. Le recueil d'Éluard est traversé de silhouettes féminines à la « démarche languissante » (« Dans la brume », p. 125), de corps promesses de plaisir, « de[s] femmes dont les yeux sont comme des morceaux de sucre » (« Dans la danse », p. 59), de « masques successifs et féminins d'un hasard d'occasion » (« L'absolue nécessité », p. 121). S'y donnent à voir les images contemporaines du Music Hall (« Les Gertrude Hoffmann Girls », p. 107) ou de la statue d'Albert Bartholomé, érigée au jardin des Tuileries en 1921, « statue vivante de l'amour » (« Paris pendant la guerre », p. 108). La dualité de la figure féminine est toute baudelairienne, « Fugitive beauté²¹ » de la « Passante », d'un côté, idole aux yeux sans regard, de l'autre, « statue » ou « image » dans « L'égalité des sexes » (p. 51). Comme le poète des *Fleurs du Mal*, Éluard retrouve l'exercice poétique de haute virtuosité qu'est le blason, genre encomiastique chantant la beauté de la dame, mais adapté à la vitesse de la modernité. Baudelaire a évoqué le corps féminin en des éclats, dans « La Chevelure », « Les Bijoux » ou « Le Serpent qui danse », il a réinvesti le contre-blason dans l'érotisme atroce d'« Une Martyre ». *Capitale de la douleur* laisse apercevoir des portraits diffractés, des tableaux partiels, fait surgir rires et larmes, bouche et silence, yeux ouverts et yeux fermés dans « Raison de plus » (p. 39) ou « L'unique » (p. 28). « La courbe de tes yeux » (p. 139), autre blason fragmentaire, inverse « Le Poison » :

*Comme le jour dépend de l'innocence
Le monde entier dépend de tes yeux purs
Et tout mon sang coule dans leurs regards,*

tandis que dans *Les Fleurs du Mal* :

*Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers²².*

Ce renversement fait mesurer la singularité éluardienne et une confiance plus heureuse dans l'amour, fût-elle intermittente. Il ne s'agit plus de pastiche ou d'imitation, plutôt de réminiscences de textes sus par cœur. Ainsi, des expressions du poème « Le Goût du néant » :

*Le Printemps adorable a perdu son odeur !

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur²³ ;*

²¹ BAUDELAIRE Charles, « À une passante », XCIII, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 93.

²² Id., « Le Poison », *ibid.*, p. 48.

²³ Id., « Le Goût du néant », *ibid.*, p. 76.

constituent l'hypotexte du début du second quatrain de « Pablo Picasso » (p. 96) :

*Le visage du cœur a perdu ses couleurs
Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle.*

La transformation du « printemps adorable » en « visage du cœur » est conforme à un autre poème de Baudelaire, qui associe visage et paysage, « Le Crépuscule du soir » :

*Comme un visage en pleurs que les brises essuient,
L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient²⁴,*

ce qui croise sans doute le souvenir de « Clair de lune » de Verlaine qu'Éluard a beaucoup imité dans ses tout premiers vers, et qui lui-même a d'abord imité Baudelaire :

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques²⁵.*

Le vers suivant de « Pablo Picasso », « Et le soleil nous cherche et la neige est aveugle » ne conserve que le motif de la neige présent dans « Crépuscule du soir » et produit une très belle image dédoublée, que la polysyndète met en valeur, d'autant qu'il s'agit d'alexandrins, mètre le plus classique de Baudelaire lui-même.

De façon plus diffuse, il est difficile de ne pas entendre des motifs communs dans « Boire » (p. 104) et les poèmes de la section « Le Vin » des *Fleurs du Mal*, la réflexion sur « Le vin » qui ouvre *Les Paradis artificiels*, et plus encore « Enivrez-vous » du *Spleen de Paris*, car le texte de *Capitale de la douleur* exhibe une dimension métapoétique : « Plus un mélange n'est absurde » atteste une esthétique de l'hybridité, de même que la réponse du *Petit poème en prose*, « Enivrez-vous », « De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise²⁶ », traduit une autoréflexivité sous son apparente légèreté. C'est encore à la manière de Baudelaire, qui construit chaque quatrain des « Phares » à partir du nom propre de l'artiste pour condenser une atmosphère et superposer plusieurs toiles, qu'Éluard prend pour titre le nom seul du peintre dans les neuf textes consacrés à des artistes contemporains, dont les œuvres apportent une vision nouvelle pour l'humanité entière. Cette ouverture était présente dans le grand poème de Baudelaire, les artistes étant qualifiés pour finir de « sentinelles²⁷ » en armes.

²⁴ Id., « Le Crépuscule du soir », *ibid.*, p. 94.

²⁵ VERLAINE Paul, « Clair de lune », *Fêtes galantes*, in *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 107.

²⁶ BAUDELAIRE Charles, « Enivrez-vous », *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 337.

²⁷ Id., « Les Phares », *Les Fleurs du Mal*, *ibid.*, p. 13.

Enfin, le motif éluardien de la vue se renverse en vision, pour laquelle seule « l'imagination *créatrice*²⁸ », celle qui fabrique de pures images venues de nulle part, comparables en rien aux images du monde, est nécessaire, ce pourquoi, le poème « Paysage²⁹ » qui ouvre les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal* en 1861 montre le poète fermant « portières et volets » « Pour bâtir dans la nuit [ses] féeriques palais », faisant le choix du rêve intérieur. De même, dans *Le Spleen de Paris*, la fenêtre fermée et éclairée, dans « Les Fenêtres », symbolise cette esthétique d'un artifice supérieur à tout réalisme : « Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre³⁰ ». Chez Éluard, c'est pour requalifier le monde que l'artiste se met à distance : « Le monde se détache de mon univers » (« Ne plus partager », p. 89), afin de le regarder dans sa vérité « plus nue » (« La vie », p. 29) et proposer des « images déliées de l'apparence » (« Le miroir d'un moment », p. 133). C'est aussi le choix de dépasser un lyrisme purement subjectif en une dépersonnalisation qui s'ouvre à autrui : « Je n'ai pourtant jamais trouvé ce que j'écris dans ce que j'aime », affirme « L'invention » (p. 17). Mais à l'allégorie des définitions d'un « je » poétique qui, dans les quatre « Spleen » des *Fleurs du Mal*, traduit la dispersion de l'être dans le monde moderne (« Je suis un cimetière aborrrhé de la lune³¹ », « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux³² »), Éluard oppose une universalité pleine, incluant la souffrance et la joie : « [...] je suis bien aussi vivant que mon amour et que mon désespoir » (« Nudité de la vérité », p. 72). Il n'en reste pas moins un « je » figuré, de la même façon que « Bénédiction », en ouverture des *Fleurs du Mal*, trace le portrait exaspéré de l'artiste en Christ sacrifié pour son art, et non pour les hommes, de manière sarcastique. « La bénédiction » (p. 66) de *Capitale de la douleur* renverse son titre : « l'homme qui creuse sa couronne », au vers 4, joue sur l'expression lexicalisée, « creuser sa tombe » et se souvient de la « couronne mystique » du poème de Baudelaire qui parodiait la couronne d'épines, tout en plaçant au plus haut le « diadème » que constitue le poésie tressée d'images :

*Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
À ce beau diadème éblouissant et clair³³ ;*

²⁸ Id., *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 624. Sur l'imagination qui agrandit le monde, Éluard cite également Shelley dans *Donner à voir* (ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. I, p. 965). On retrouvera le texte complet dans SHELLEY Percy Bysshe, *Défense de la poésie*, traduction de Franck lemonde, Paris, « Petite bibliothèque Payot », 2011 (texte cité par Éluard p. 49-50).

²⁹ BAUDELAIRE Charles, « Paysage », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 82.

³⁰ Id., « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 339.

³¹ Id., « Spleen », LXXVI, *Les Fleurs du Mal*, *ibid.*, p. 73.

³² Id., « Spleen », LXXVII, *ibid.*, p. 74.

³³ Id., « Bénédiction », *ibid.*, p. 9.

Un autre déplacement s'opère, Éluard transpose sonorités et images de « Bénédiction » dans « L'égalité des sexes » (p. 51),

*Ni connu la beauté des yeux, beauté des pierres,
Celle des gouttes d'eau, des perles en placards,*

La chaîne consonantique de « Palmyre » à la rime se superpose à « perles de la mer » (PLMR), de même que la surprise de l'expression peu courante « perles en placards » provient de l'allitération, PL, PR, qui invente phonétiquement l'expression. Tel Baudelaire, « architecte de [ses] fées³⁴ », l'artiste est celui qui « ramasse les débris de toutes [ses] merveilles » (« Pour se prendre au piège », p. 55), et si l'expression baudelairienne apparaît dans « Rêve parisien » dédié au peintre Constantin Guys, pareillement, l'image éluardienne se retrouve dans « Georges Braque » (« il en rassemble toutes les merveilles », p. 124), l'artiste plastique étant ce « frère voyant³⁵ ».

De l'exil à la merveille

Le poème « La parole » (p. 21) est une prosopopée, à la façon dont Baudelaire fait parler « La Beauté » (le mot, dans le premier vers, y fait allusion), en une tout autre perspective ; le « rêve de pierre³⁶ » a disparu au profit d'une beauté qui « glisse » (vers 2-3, « Je glisse sur le toit des vents / Je glisse sur le toit des mers »). Le vers 5, « Je ne connais plus le conducteur », entérine le refus auctorial, et « la plus nue », au vers 8, renvoie au dépouillement moderne, opposée aux expressions poétiques devenues clichés (les « nues » pour les nuages, la « nue » pour le ciel). « Je suis vieille mais ici je suis belle » (vers 10) rappelle que la poésie est un art immémorial, réinventé par ses formes. Parole « malade » (vers 7), telle la Muse de Baudelaire dont les « yeux creux³⁷ » réfléchissaient tous les cauchemars du monde contemporain, parole « facile » (vers 1) telle une femme facile, dans le contexte ambigu de « j'aime la plus nue », nouvelle « Muse vénale³⁸ », provocation d'une poésie prostituée qui se dévêt en une simplicité heureuse chez Éluard. Dans « Pour se prendre au piège » (p. 55), un autre souvenir baudelairien innerve l'initiation à la vie et au langage, à la création littéraire, conduite par une figure féminine à travers son corps même, « Grande

³⁴ Id., « Rêve parisien », CII, *ibid.*, p. 102.

³⁵ « Les Frères voyants » est le titre de la première section de l'*Anthologie des écrits sur l'art*. ÉLUARD Paul, *Œuvres complètes*, t. II, p. 511.

³⁶ BAUDELAIRE Charles, « La Beauté », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 21.

³⁷ Id., « La Muse malade », *ibid.*, p. 14.

³⁸ Id., « La Muse vénale », *ibid.*, p. 15.

femme, parle-moi des formes », jouant sur formes féminines et formes poétiques. Ce paysage premier retrace celui de « La Géante » des *Fleurs du Mal* ; dans les tercets, le « je » baudelairien se plaît à imaginer une femme-paysage, rêvant de :

*Parcourir à loisir ses magnifiques formes,
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,*

*Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne³⁹.*

Chez Éluard, les images valent pour elles-mêmes, elles fondent le poème surréaliste ; cette dimension autotélique est exprimée par « L'amoureuse » (p. 56), qui convie l'« Hymne » des *Épaves* (« À la très chère, à la très belle / Qui remplit mon cœur de clarté, / À l'ange, à l'idole immortelle, / Salut en l'immortalité⁴⁰ ! ») :

*Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.*

« Parler sans avoir rien à dire » remotive le cliché (« parler pour ne rien dire ») en une esthétique essentielle, qui se rattache au refus exprimé par Baudelaire du poème didactique ou philosophique, et du choix d'une poésie qui vaille pour elle-même et par elle-même :

La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même ; [...] La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même⁴¹.

Le poète « dit la vérité sans la dire » (« L'habitude », p. 58), il esquisse plus qu'il peint, il est « le marchand de sable » (« L'image d'homme » (p. 131), en vertu d'une esthétique baudelairienne de la suggestion, fustigeant une poésie qui pense ou prétend penser au profit d'une poésie qui invite à penser autrement. Le poème ainsi constitué devient un monde en soi, faisant miroiter la réalité. Ce paradoxe est souligné encore par Baudelaire : « La Poésie, c'est

³⁹ Id., « La Géante », *ibid.*, p. 23.

⁴⁰ Id., « Hymne », *Les Épaves*, *ibid.*, p. 162.

⁴¹ Id., « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, t. II, p. 685.

ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*⁴² ». En un esprit de partage plus affirmé, Éluard indique que cette ouverture à un autre monde à l'intérieur du monde qu'est le poème, par son langage propre à l'intérieur du langage commun, métamorphose en élevant :

*Le poème désensibilise l'univers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement, d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un autre monde, il devient un nouvel homme*⁴³.

C'est ici et maintenant que la poésie doit agir. « Physique de la poésie » contredit l'idée même de métaphysique, au sens étymologique, et l'affirme : « C'est *un* homme qui parle pour l'homme [...]. Un écho général, une vie composée de chaque instant, de chaque objet, de chaque vie, la vie⁴⁴ ». Éluard, qui a vécu tout jeune homme la première Guerre mondiale, mesure la violence et le degré de révolte nécessaire à cette position résolument terrestre, où chercher à voir, et donner à voir, la merveille constitue un combat, quand il serait plus simple de préférer le retrait (tel le mystérieux voyage de l'année 1924) ; *Capitale de la douleur* dénonce « la cavalcade sanglante » (« L'absolue nécessité », p. 121), « le cœur meurtri, l'âme endolori, les mains brisées » (« Nul », p. 30), le « muet malheur de l'homme » (*L'amour la poésie*, p. 204), fustigeant la résignation des « injures [qui] pourrissent / Dans la bouche des muets » (« Sans rancune », p. 70). Éluard a ainsi retenu une éthique de Baudelaire : poète du Mal, ce dernier a affronté le mal de son époque, mais cette poésie de souffrance enseigne la résistance qui n'est en rien résignation ; il note dans « Le Miroir de Baudelaire » :

*Sa profondeur préfère les ténèbres tissées de larmes et de peurs, de rêves et d'étoiles aux lamentables cortège des nains du jour, des satisfaits noyés dans leur sourire béat*⁴⁵.

L'hypotexte des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* propose ainsi un éclairage de *Capitale de la douleur*, d'un sombre éclat. Baudelaire serait un autre peintre du recueil, une main amie fantôme qui esquisse des images et des vers dans la mémoire d'Éluard ; plus que de réécriture, il faudrait parler d'élan, comme Braque ou Picasso peuvent induire la dynamique du poème, le geste créateur. L'influence de Baudelaire sur Éluard traduit le goût pour la poésie inscrite dans son siècle ; si *Capitale de la douleur* renvoie au « Je t'aime, ô capitale infâme ! » du *Spleen de Paris*, entrelacé aux tableaux des *Fleurs du Mal*, comme

⁴² Id., « Puisque réalisme il y a » [1855 ?], in *Œuvres complètes*, t. II, p. 59.

⁴³ ÉLUARD Paul, *Donner à voir*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 979-980.

⁴⁴ Id., « Physique de la poésie » (1937), *ibid.*, p. 937.

⁴⁵ Id., « Le Miroir de Baudelaire », *ibid.*, p. 954.

nous en avons fait l'hypothèse, il faut entendre de façon littérale : « Je t'aime, ô capitale, *bien que tu sois infâme* », n'oubliant pas que la formule émane d'un artiste qui voulait révéler « l'héroïsme de la vie moderne⁴⁶ » dès le *Salon de 1846*. Nous pouvons alors saisir la concordance décisive de l'inscription du poème dans le réel, dans le temps de l'existence. Le poète écrit dans son époque et pour son époque, il y demeure malgré les affres, malgré la tentation du départ, parce que sa tâche est d'offrir aux hommes « Le miroir d'un moment », réinvesti de lucidité et de courage, opposant ce choix à l'exil ou à la fuite, au silence ou au suicide. Loin de privilégier la sortie « d'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve⁴⁷ », la lecture que propose implicitement Éluard de Baudelaire s'attache à la dénonciation du mal et à son corollaire, la force de résistance au mal. Dans son essai intitulé *Sous le signe de Baudelaire*, en 2011, Yves Bonnefoy indique cette même leçon : « Baudelaire m'a fait grand bien. Comme des milliers d'autres dans le siècle qui l'a suivi, je lui dois, en tout premier lieu, d'avoir pu garder foi en la poésie⁴⁸ ». C'est ce démenti à la victoire du malheur auquel *Capitale de la douleur* rend hommage.

⁴⁶ BAUDELAIRE Charles, « De l'héroïsme de la vie moderne », XVIII, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, t. II, p. 493 sq.

⁴⁷ Id., « Le Reniement de Saint-Pierre », *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, t. I, p. 122.

⁴⁸ BONNEFOY Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, « bibliothèque des idées », 2011, p. 7.