



Title	Les deux Horloges en prose et en vers : pour une étude génétique de la poésie de Baudelaire entre 1857 et 1862
Author(s)	Hirota, Daichi
Citation	Gallia. 2009, 48, p. 41-50
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/12437">https://hdl.handle.net/11094/12437</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

**Les deux *Horloges* en prose et en vers  
— pour une étude génétique de la poésie de Baudelaire  
entre 1857 et 1862 —**

Daichi HIROTA

*L'Horloge* en prose est un des poèmes peu mentionnés parmi les 50 poèmes en prose de Baudelaire. Les éditeurs des *Petits Poèmes en prose*, ou du *Spleen de Paris* ne parlent souvent dans les notes de ce poème que de la source possible de l'anecdote chinoise ou de la relation avec une personne réelle de «Féline». Les critiques, qui nous ont signalé le développement de la poésie baudelairienne à travers l'invention d'un genre nouveau, le poème en prose, ne s'attardent pas sur celui-ci<sup>1)</sup>. Curieusement, même dans les monographies sur *Petits Poèmes en prose*, on trouve, à quelques exceptions que nous citerons plus loin, peu de références à ce poème. Alors que les trois autres poèmes en prose qui ont leurs répliques en vers, *Le Crépuscule du soir*, *La Chevelure (Un Hémisphère dans une chevelure)* et *L'Invitation au Voyage*, font l'objet de fréquentes analyses au cours des trois dernières décennies, nous n'avons comme étude précise de *L'Horloge* en prose que celle de Steven Rubenstein<sup>2)</sup>.

Cette infortune est sans doute due à la particularité du processus de composition de ce poème ; tandis que les autres premiers poèmes en prose sont composés sur la base des poèmes en vers, celui-ci ne possède pas son modèle en vers, au contraire il précède le poème en vers de même titre : cela est l'unique phénomène de cette sorte chez Baudelaire, sauf *La Chevelure* dont la chronologie reste encore ambiguë. Il serait utile de clarifier le processus avant de commencer à étudier la problématique immanente de ce poème. *L'Horloge* en prose a d'abord paru dans *Le Présent* le 24 août 1857 avec cinq autres poèmes en prose : *Le Crépuscule du Soir*, *La Solitude*, *Les Projets*, *La Chevelure* et *L'Invitation au Voyage*. Ensuite, avant la parution de la nouvelle version de

---

1) Il s'agit surtout : Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959 ; Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, 1979 ; Martine Bercot, *La seconde esthétique de Baudelaire*, thèse présentée en 1983, résumée in *L'Information littéraire*, 36-5, novembre-décembre 1984, pp. 204-211.

2) Steven Rubenstein, «The figuration of genre : Baudelaire's prose poem "L'Horloge"», *Romantic Review*, n° 82, 3, 1991, pp. 331-345. Cet article vise plutôt à révéler le «sous-entendu» qui s'opposerait à la galanterie apparente de ce poème en prose. Dans ce sens l'intention de l'auteur est analogue à celle de Barbara Johnson. Nous parlerons plutôt de l'importance chronologique de ce poème en prose dans sa relation aux autres poèmes en prose ainsi qu'aux poèmes en vers.

*L'Horloge* en prose, on voit celle du poème en vers qui porte le même titre, dans *L'Artiste*, le 15 octobre 1860 avec sept autres nouveaux poèmes versifiés. Et ce poème en vers est inclus dans la deuxième édition des *Fleurs du Mal* publiée en février 1861. Puis la *Revue fantaisiste*, le 1<sup>er</sup> novembre 1861, présente *L'Horloge* en prose avec quelques modifications. Enfin le 24 septembre 1862, dans *La Presse*, paraît la troisième version en prose. En somme, nous avons trois versions de *L'Horloge* en prose publiées en 1857, 1861 et 1862 et deux versions en vers publiées en 1860 et 1861.

Parmi les diverses étapes du processus, quelques études ont mentionné le changement en 1862 de *L'Horloge* en prose, en insistant parfois sur l'influence très probable de *L'Horloge* en vers. Il s'agit du dernier paragraphe ajouté dans cette version :

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.

Tandis que dans la version précédente le locuteur voyait l'heure éternelle dans les yeux de sa chère amante avec l'atmosphère rêveuse comparable à celle de *La Chevelure* et *L'Invitation au Voyage*, dans cette version parue en 1862, il détruit le monde éternel du « madrigal » et renvoie le lecteur à la réalité. Certains insistent sur ce changement dynamique sans mentionner le rapport avec les autres poèmes, comme Lemaitre<sup>3)</sup>, Hiddleston<sup>4)</sup> et Murphy<sup>5)</sup> ; d'autres, comme Kitamura<sup>6)</sup>, Labarthe et Steinmetz<sup>7)</sup>, traitent cet ajout en faisant attention à la chronologie par laquelle Baudelaire a créé ses poèmes en vers et en prose. Labarthe par exemple, explique : « Quant à l'ironique « madrigal » de « L'Horloge » en prose, on peut lire comme renvoyant dialectiquement au *memento* solennel de « L'Horloge » en vers. La tendance à la réécriture dont témoignent ces doublets en prose est l'indice, comme chez Nerval, d'une hantise de l'infécondité, mais aussi bien confirme-t-elle le sentiment d'être à un carrefour où interroger, voire déplacer les « limites assignées à la Poésie »<sup>8)</sup> ».

Leur remarque nous semble très juste et importante à l'égard du

---

3) *Petits Poèmes en prose*, éd. Henri Lemaitre, Garnier, 1962, pp. 80-82.

4) J. A. Hiddleston, *Baudelaire and Le Spleen de Paris*, Oxford University Press, 1987, p. 78.

5) Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du « Spleen de Paris »*, Champion, 2003, p. 28.

6) Takashi Kitamura, « Le processus de la création des poèmes en prose chez Baudelaire, 1855-1862 », en japonais, *Gallia*, n° 25, 1985, pp. 31-41.

7) Jean-Luc Steinmetz, « Notes sur *Le Spleen de Paris* », *L'Année Baudelaire*, n° 9-10, Honoré Champion, 2007, p. 295.

8) Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 37.

développement de la poésie baudelairienne. Il est toutefois regrettable que ce point de vue chronologique se limite au cadre de l'influence des autres poèmes dans la dernière version de *L'Horloge* en prose ; on ne songe jamais à l'influence de ce poème en prose sur son doublet en vers. Sans doute cela tient-il au fait que, à l'aube des études sur le poème en prose, il importait d'assurer que les poèmes en prose ne sont pas des esquisses préalables aux poèmes en vers, et que « c'est la pièce métrique qui fournit la première version<sup>9)</sup> ». Baudelaire lui-même semble avoir craint, en créant les poèmes en prose, « d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers<sup>10)</sup> » ; en effet, comme nous l'a appris Georges Blin, au début du 20<sup>e</sup> siècle où l'on n'étudiait chez Baudelaire que les vers, c'est-à-dire *Les Fleurs du Mal*, plusieurs critiques pensaient que « la prose [avait] dû précéder les vers<sup>11)</sup> ». Les chercheurs étaient ainsi dans la nécessité de souligner avant tout la primauté du poème en prose sur le poème en vers. Mais maintenant que, grâce à leurs contributions, il est devenu évident que le poème en prose n'est pas un simple brouillon pour les vers, nous pourrions tenter de montrer qu'un autre chemin que la « défiguration » du vers a présidé à la création des premiers poèmes en prose chez Baudelaire.

En effet, la première version de *L'Horloge* en prose présente, sans même avoir à se démarquer d'un modèle en vers, quelques particularités remarquables. *L'Horloge* débute par l'anecdote suivante :

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

Un jour, un missionnaire qui se promenait 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 (\*)<sup>12)</sup>.

Le sujet du pays étranger, des phrases courtes et des expressions emphatiques telles que « Céleste Empire » ou « un fort gros chat » nous permettent de rapprocher ce début de « la façon d'un écho (« Curiosités ») de périodique<sup>13)</sup> ». En

9) Georges Blin, « Sur les *Petits poèmes en prose* », in *Le Sadisme de Baudelaire*, 1948, p. 161.

10) « Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861 » in Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1973, p. 207.

11) Blin, *op. cit.*, p. 160, note 1.

12) Nous avons reconstitué le texte original publié dans *Le Présent* le 24 août 1857 d'après la microfiche que possède la bibliothèque nationale de France, afin d'éclairer les différences typographiques, par exemple le manque de guillemets, par rapport à la version définitive. Il en va de même pour d'autres citations de *L'Horloge* et une citation de *La Solitude*.

13) Blin, *op. cit.*, p. 166.

effet, d'après ce qu'a révélé Van Roosbroeck, cette anecdote est très probablement tirée d'un ouvrage d'inspiration journalistique<sup>14)</sup>. Cependant dans le paragraphe suivant, ce poème anecdotique «se transforme au bout de quelques lignes en un hymne extatique dédié à la bien-aimée<sup>15)</sup>», cette «Féline» qui, dans la première version n'était qu'un chat :

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 divisions 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.

Ce paragraphe qui se compose, tout au contraire des paragraphes précédents, d'«une phrase longue et rythmique», représente, aux yeux de Kaplan, «une poésie de parfum et des rêveries infinies et nous sommes apaisés par son style très chargé<sup>16)</sup>». La récurrence des mots «mon bon chat, mon cher chat» rappellerait aux lecteurs fervents des *Fleurs du Mal* un passage répétitif du *Chat* : «chat mystérieux, / Chat séraphique, chat étrange» ou un autre passage de l'autre *Chat* : «mon beau chat». Pour Milner, au rythme des expressions «que ce soit la nuit, que ce soit le jour», on pourrait trouver un «mouvement analogue dans «Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...»<sup>17)</sup>»; sans doute pourrait-on également rapprocher ces expressions du style musical d'*Enivrez-vous*. Rubenstein remarque à son tour que les deux métaphores qui ferment le paragraphe sont des clichés poétiques<sup>18)</sup> ; elles sont donc des éléments empruntés comme l'anecdote au début, mais empruntés non pas dans le domaine journalistique, mais dans le réservoir poétique. Le contraste apparaît ainsi très net par rapport aux trois premiers paragraphes.

Le discours émotif continue dans la dernière partie, composée aussi d'une seule phrase. Mais nous pouvons y trouver de nouveau le rapprochement du

---

14) Gustave Van Roosbroeck, «The Source of Baudelaire's Prose Poem 'L'Horloge'», *Romantic Review*, 20, 1929, pp. 356-359. Selon cet article, la source de l'anecdote est : Abbé Huc, *L'Empire chinois*, Imprimerie impériale, 2 vol, 1854.

15) *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, éd. Max Milner, Imprimerie nationale, 1979, p. 46.

16) Nous traduisons. Le texte original est en anglais : «One long, rhythmical sentence weaves a poem of fragrances, boundless reveries, and we are lulled by its florid style». (Edward K. Kaplan, *Baudelaire's prose poems. The Esthetic, the Ethical and the Religious in The Parisian Prowler*, Athens and London, University of Georgia Press, 1990, p. 81.)

17) Milner (éd.), *op. cit.*, p. 255.

18) Rubenstein, *op. cit.*, p. 335.

style journalistique :

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'Éternité !

Le terme « Génie » avec majuscule et l'aspiration finale à l'éternité appartiendraient plutôt au registre poétique, mais on pourrait considérer que le style du dialogue qui apparaît ici de nouveau est proche de celui en usage dans le discours journalistique, surtout si l'on confronte ce passage à une critique de J. Habans, dans *Le Figaro*, environ deux semaines après la publication de *L'Horloge*, qui raille ce poème en prose :

M. Baudelaire publie dans le *Présent* une série de découvertes tout aussi surprenantes. Dans les yeux de son chat, « orgueil de son cœur et le *parfum de son esprit*, » il a découvert... l'*Éternité*.

Et c'est déjà fort joli<sup>19)</sup>.

L'italique sur les mots cités « *parfum de son esprit* » et « *Éternité* » marque bien l'intention qu'a le journaliste de ridiculiser la logique du poète qui a découvert la relation secrète de synesthésie unissant des réalités différentes. Une autre technique de la raillerie consiste à citer des phrases de l'adversaire. Le guillemetage veut signaler l'irresponsabilité de l'auteur relativement aux mots cités ; l'auteur peut utiliser les mots sans nécessairement les approuver. L'ironie tient aussi à la brièveté de phrases comme « Et c'est déjà très joli », qui rappelle celle des phrases au début de *L'Horloge*. Cependant une telle critique semblait avoir déjà été prévue par le poète ; le discours de Habans ne fait que répéter le discours imaginaire du « quelque importun » dans *L'Horloge*, qui viendrait demander ce que fait le locuteur en le traitant d'« imbécile ». Et cette distance irréconciliable entre les deux positions du journaliste et du poète sera soulignée davantage par des guillemets dans la deuxième version du poème en prose parue en 1861. Ainsi, le poème semble anticiper le discours de celui qui ressentirait de l'antipathie pour le poème lui-même.

Dans *L'Horloge* les discours rapportés marquent un autre parallèle : le dialogue imaginaire de l'importun et du narrateur à la fin se superpose au

---

19) L'article par J. Habans dans le numéro du 10 septembre 1857 du *Figaro*.

dialogue entre le missionnaire et le garçon chinois au début. Le narrateur précise qu'il répond à l'importun «sans hésiter», et ce sont évidemment les mêmes mots qui sont utilisés pour qualifier l'attitude du garçon chinois dans l'anecdote initiale. Cependant, au contraire de ce garçon qui répond ingénument au missionnaire, le narrateur est plutôt astucieux en prévoyant l'intervention offensive de l'interlocuteur. Loin d'être innocent, il est sur ses gardes, et d'avance réfute cette interruption éventuelle, en feignant une innocence pareille à celle du garçon chinois. Normalement on utilise dans son discours une parabole pour persuader de ses vues son interlocuteur, mais dans *L'Horloge*, ni la parabole ni la déclaration du narrateur ne paraissent en mesure de convaincre les lecteurs contemporains habitués à lire la prose du roman ou du journal ; aucun lecteur ne saurait croire sérieusement que l'on puisse voir l'heure dans les yeux du chat et l'éternité dans les yeux de l'amante. Cet échec dû à la mise à l'écart de la logique courante peut être considéré comme une sorte de parodie du style persuasif du récit journalistique.

Outre le discours rapporté, remarquable est la présence de la note dans la première publication de ce poème en prose dans *Le Présent*, bien qu'elle disparaisse dans les versions suivantes ; à la fin de l'anecdote chinoise, un astérisque signale une note en bas de page : «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.» L'explication qui ne paraît pas sérieuse, malgré son air scientifique, est aussi sans doute une parodie de la note usée dans les journaux, souvent dans une intention ironique. La note est un élément que Baudelaire n'a pas introduit au milieu des vers, bien qu'il l'ait disposé avant ou après certains poèmes en vers ; la note briserait la continuité du poème et introduirait une autre tonalité dans le discours.

On peut regretter que les chercheurs, qui signalent le rapport entre les poèmes en prose et le journal, négligent encore *L'Horloge* en prose ;<sup>20)</sup> puisque c'est particulièrement à partir de ce poème que Baudelaire a commencé à introduire, dans le poème en prose, l'élément qui met en cause la cohérence du discours. Nous devrions toutefois user de prudence en affirmant l'influence

---

20) Pour les recherches principales sur ce sujet : Robert Kopp, «À propos des *Petits Poèmes en prose*, ou Baudelaire entre Racine et le journalisme du second Empire», *Berenice*, n° 7, mars, 1983, pp. 15-24 ; Graham Robb, «Les Origines journalistiques de la poétique de Baudelaire», *Lettres romanes*, 44, 1990, pp. 15-25 ; Silvia Disegni, «Les poètes journalistes au temps de Baudelaire», *Recherches et travaux – Université de Grenoble*, n° 65, 2004, pp. 83-98 ; Jean-Pierre Bertrand, «Une lecture médiatique du *Spleen de Paris* », in *Presse et Plumes, Journalisme et littérature au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, Nouveau monde édition, 2004, pp. 329-337 ; Fanny Bérat-Esquier, *Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire*, Thèse de 3<sup>e</sup> Cycle en Lettres modernes sous la direction de Madame Sylvie Thorel-Cailleteau, l'Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2006.

déterminante du journalisme sur le poème en prose baudelairien, car il se pourrait que les deux phénomènes soient tout simplement synchrones. Nous utiliserons, plus généralement, le terme de «polyphonie» qui désigne l'une des caractéristiques communes au poème en prose et au journal. Et en ce sens, *L'Horloge* est le premier poème en prose de Baudelaire, où apparaît clairement la voix des autres insérée au milieu du discours lyrique.

Blin a associé la sinuosité de la narration de *L'Horloge* en prose aux «ondulations de la rêverie et [aux] soubresauts de la conscience», selon les formules de Baudelaire dans la lettre-préface à Houssaye pour introduire vingt poèmes en prose publiés en 1862 ;<sup>21)</sup> il est intéressant de noter que cette remarque pourrait s'appliquer même à la première version du poème parue cinq ans plus tôt : le résultat d'une enquête simple pourrait appuyer notre perspective. Parmi les 50 poèmes en prose de la dernière version, 36 usent du signe typographique des guillemets ; mais parmi les six premiers parus jusqu'en 1857, *La Solitude* seul contient des guillemets. Cinq ans après, ce poème contiendra plusieurs discours rapportés dans la nouvelle version, publiée en 1862 dans *La Presse*, où *Le Crépuscule du Soir* et *Les Projets* comporteront aussi des discours rapportés. Après tout, dans les années soixante, le dialogue ou le monologue d'un personnage deviendra très fréquent avec l'usage des guillemets. Scott-Wright écrit à très juste titre : «si nous suivons le développement du poème en prose baudelairien dans les années soixante, nous voyons qu'après ses premières tentatives des années cinquante, les textes en prose se rapportent de moins en moins à des poèmes en vers, ce qui nous fait penser, au moins en ce qui concerne Baudelaire, que les «traductions» en prose n'ouvraient pas la voie qu'il cherchait<sup>22)</sup>.» Ajoutons à cette perspective qu'une des caractéristiques qui éloignent de la traduction du poème en vers les poèmes en prose des années soixante consiste dans le discours rapporté qui apparaît déjà en 1857 dans *L'Horloge* en prose, malgré l'absence de guillemets. Et ce changement stylistique n'affecte pas que les proses, il touche aussi, en même temps, les vers baudelairiens<sup>23)</sup>.

On dit souvent qu'entre les deux *Horloges* en prose et en vers la similitude s'arrête au titre. Mais on peut néanmoins aller au-delà, et entrevoir leurs relations, comme Yoshio Abe qui y fait brièvement allusion : «il n'est pas improbable que le poète a voulu mettre en relief le contraste entre le vers où

---

21) Blin, *op. cit.*, pp. 166-167. La citation de Baudelaire est prise dans «À Arsène Houssaye», in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1975-1976, 2 vol, t. I, p. 276. (Nous les abrégons en [OCI] et [OC II].)

22) *La Fanfarlo, Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, éd. David Scott et Barbara Wright, Flammarion, 1987, p. 29.

23) Pour le développement du style énonciatif dans *Les Fleurs du Mal*, voir notre article : Daichi Hirota, «La pluralité du «je» dans la poésie baudelairienne», *Gallia*, n° 46, 2007, pp. 1-8.

résonne le timbre pathétique et menaçant et la prose fantaisiste aux expressions galantes<sup>24)</sup> . »

La parenté la plus évidente tient au fait que *L'Horloge* en vers est aussi une tentative de polyphonie poétique ; ce poème, qui débute par l'apostrophe d'un premier locuteur à l'«Horloge», tient tout entier dans cette apostrophe qui inclut le discours rapporté de l'«Horloge» elle-même. Et l'apostrophe, qui commence à la fin du vers 2, recouvre tout le reste du poème jusqu'au vers 24, tout en intégrant les discours rapportés d'autres locuteurs mis en abyme. Ainsi, les derniers mots de condamnation visant le premier locuteur renvoient en même temps au sujet collectif représenté par «tout», à l'«Horloge» et au premier locuteur lui-même. Cette structure vocale, ludique et ironique, possède, bien que l'on puisse penser que quelques poèmes l'aient anticipée, une particularité sans égale parmi les poèmes en vers de Baudelaire<sup>25)</sup> .

Le discours de l'«Horloge» se déroule avec cette sinuosité qui caractérise aussi celui du locuteur de *L'Horloge* en prose, avec l'alternance des locuteurs, de la parenthèse, des mots en anglais et latin, avec aussi la récurrence inattendue du «souviens-toi» et une métrique particulière qu'Antoine Compagnon a appelée un rythme de «syncope», sorte de contretemps dans le rythme majestueux de l'alexandrin<sup>26)</sup> . On pourrait rapprocher de ces traits formels, sinon la qualité polyphonique, du moins la multiplicité du discours de l'«Horloge» qui énonce : «Mon gosier de métal parle toutes les langues.»

Une autre parenté est moins sensible mais plus essentielle. Les deux *Horloges* entretiennent une relation étroite avec la notion de «cadre», une des notions centrales du Baudelaire dans ses dernières années. Le discours rapporté figure déjà le cadre qui sépare la voix d'autrui de celle du narrateur, et par conséquent distingue nettement leur individualité. Un poème en prose, *Les Vocations*, par exemple, montre clairement la fonction du discours rapporté en tant que cadre du récit, en introduisant, comme autant de chapitres, quatre discours où chaque garçon raconte respectivement son expérience et son ambition.

Le cadre, c'est aussi bien entendu le vers, qui impose aux mots la limite du nombre, aux mots du poète pour qui «*Tout est nombre*<sup>27)</sup> ». L'horloge est un dispositif qui divise sur son cadran une moitié de jour diurne ou nocturne en douze heures, une heure en soixante minutes et une minute en soixante secondes. *L'Horloge* en vers révèle le rapport excitant entre l'heure et le nombre,

24) Yoshio Abe, «La formation des *Poèmes en prose* », in *Œuvres complètes de Baudelaire*, éd. Abe Yoshio, en japonais, Chikuma-shobô, 1987, t. IV, p. 430. Nous traduisons.

25) Cf. *La Beauté, Le Vampire*, «Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire...», etc.

26) Antoine Compagnon, «Le démon du contretemps», in *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 136-148.

27) *OC I*, p. 649.

et aussi celui entre le nombre et le vers, en affirmant : «Trois mille six cent fois la seconde / Chuchote [...]» et en se composant de vingt-quatre vers dont le nombre correspond à celui des heures d'une journée. Au moment de la composition de *L'Horloge* en vers, c'est-à-dire vers 1859-1861, le nombre apparaît d'une autre façon dans les vers baudelairiens et toujours sous le signe du cadre : le chiffre romain (I, II, III...) désigne les parties de plusieurs nouveaux poèmes de ces années ; par exemple *Un Fantôme*, dont la partie III s'intitule justement *Le Cadre*, se divise en quatre parties, ou *Le Voyage*, dont les cinq parties d'abord, se changent finalement en huit<sup>28)</sup>. Rappelons que ce dernier poème contient aussi plusieurs discours rapportés et que le mot «cadre» d'abord au singulier, devient pluriel dans la dernière version.

Dans le poème en prose, il ne s'agit pas forcément du «nombre», mais plutôt de la relation entre la «voix», le «temps» et les «yeux» qui sont aussi une des composantes essentielles du «cadre» baudelairien. Baudelaire écrira en 1859, dans *Le Peintre de la vie moderne* : «Quant au noir artificiel qui cerne l'œil [...] ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini<sup>29)</sup> ». Dans ce passage, l'œil est décrit comme l'organe qui met en communication avec l'infini, tout de même que le narrateur de *L'Horloge* en prose voit dans les yeux du chat l'éternité, soit l'infini qui s'ouvre dans la dimension du temps. Le cadre, la fenêtre et l'œil sont trois métaphores interchangeables que Baudelaire a utilisées à plusieurs reprises dans ses dernières années pour suggérer l'idée de «l'infini dans le fini»<sup>30)</sup>. Il est très remarquable que le personnage de *L'Horloge* en prose de 1857 découvre déjà l'espace dans le «cadran» des yeux, mot de la même famille que «cadre». Le cadran de l'horloge ne montre que le temps réduit aux minutes et aux secondes, mais l'autre «délicieux cadran» que sont les yeux du chat montre l'éternité. Ne pourrait-on tenter de faire correspondre l'opposition de l'horloge et des yeux aimables à celle des deux discours rapportés de l'«importun» et du narrateur ? Car si, d'une part, le discours rapporté use d'une simple citation de l'adversaire à critiquer, d'autre part, il laisse comme un cadre entrevoir aux lecteurs les pensées inépuisables du personnage. En effet, dans les versions d'après 1861, les guillemets encadreront littéralement les voix de l'«importun» et du narrateur.

La relation qui joue entre les notions précédentes reste essentielle dans les poèmes en prose suivants ; même dans *Les Projets* et *Le Crépuscule du soir*, qui

28) Voir notre article : Daichi Hirota, «Le blanc dans le vers baudelairien — développement et amplification dans l'édition de 1861», *Étude de langue et littérature françaises*, Japon, n° 91, 2007, pp. 35-51.

29) *OC II*, p. 717.

30) On trouve plusieurs mentions dans ses lettres, aphorismes, critiques d'art et poèmes écrits après 1859. Cf. Compagnon, «Les deux infinis», in *op. cit.*, pp. 75-99.

ne les comportaient pas dans leur version d'avant 1861, apparaissent le discours rapporté et la description de la fenêtre ; de surcroît, les fenêtres deviennent elles-mêmes dans *Le Crépuscule du soir* le locuteur du discours rapporté. L'imagination du narrateur en qui les lecteurs perçoivent le double du poète, trouve dans l'espace limité par le cadre des fenêtres une rêverie inépuisable. Néanmoins, la différence l'emporterait sur la parenté dans ces deux poèmes en prose et en vers ; en lisant ces deux poèmes, il serait difficile de trouver quelques affinités plus concrètes : mais cela est naturel, puisqu'ils sont écrits en deux genres littéraires distincts, bien qu'ils entendent s'organiser autour du même thème de l'horloge. Il nous semble plutôt que leur différence révèle l'intention de Baudelaire qui commence à penser distinctement le fonctionnement de chaque genre.

Enfin, venons-en au dernier point commun : nous avons dit que *L'Horloge* en prose s'inspire d'un ouvrage journalistique ; la version en vers est censée être écrite à partir d'un poème de Gautier<sup>31</sup>. Il ne s'agit plus alors d'un dialogue entre les personnages du poèmes, mais d'un dialogisme qui se joue entre l'auteur du poème et ses prédécesseurs littéraires. Et plus important est le dialogisme entre ces deux poèmes écrits presque au même moment dans deux genres différents. Après l'achèvement de *L'Horloge* en vers, Baudelaire ajoute, dans sa deuxième version, *L'Horloge* en prose de 1861, quelques expressions qui suggèrent la relation avec *L'Horloge* en vers : l'une est le mot «prodigue», utilisé dans le vers, l'autre est l'expression «Démon du contretemps», qui représente, comme l'explique Compagnon, le thème et la forme de *L'Horloge* en vers. De plus, dans la troisième version en 1862, ainsi que nous l'avons signalé plus haut, un paragraphe sera ajouté à la fin du poème, de sorte que *L'Horloge* en prose renforce son aspect de «soubresaut», sans doute sous l'influence de son doublet en vers. Les deux *Horloges*, nés de cette relation réciproque, témoigneraient le plus nettement de la façon dont Baudelaire distingue les deux genres poétiques.

(Étudiant en 3<sup>e</sup> année du Cours de Doctorat à l'Université d'Osaka)

---

31) Pour l'analyse comparative de ces poèmes, voir surtout, John E. Jackson, «Baudelaire lecteur de Théophile Gautier : les deux «Horloges»», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 84, n° 3, 1984, pp. 439-449. D'ailleurs, Jacques Dupont indique l'intertextualité avec le poème en prose intitulé «Les Horloges» de Jules Lefèvres-Deumier (voir *L'Atelier de Baudelaire*, Honoré Champion, 2005, t. I, pp. 433-434).