

Autour de la chanson populaire dans "L' Ivrogne", drame inachevé de Baudelaire

Oki, Isao
National Fisheries University : Senior Lecturer

<https://doi.org/10.15017/6632452>

出版情報 : Stella. 41, pp.369-386, 2022-12-18. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

Autour de la chanson populaire dans *L'Ivrogne*, drame inachevé de Baudelaire

Isao OKI

Le Vin de l'assassin et L'Ivrogne

Lors de la publication de *Charles Baudelaire, Souvenir – Correspondances* chez René Pincebourde en 1872, certains lecteurs ont cru y découvrir un prototype du poème *Le Vin de l'assassin*, qui en serait la « goutte d'essence subtile et raffinée¹⁾ ». Dans une lettre datée du 28 janvier 1854 et adressée à l'acteur Jean-Hippolyte Tisserant, Baudelaire dévoile en effet le plan d'une pièce de théâtre intitulé *L'Ivrogne*²⁾. Le protagoniste, un scieur de long, assassine sa femme pour se sentir délivré.

Le féminicide prémédité, le bruit des pavés qui tombent dans un puits et le cri d'un homme devenu libre ne peuvent pas passer inaperçus. À propos du choix de la profession, l'auteur le justifie en ces termes :

Ce qui m'y a presque forcé, c'est que j'ai une chanson dont l'air est horriblement mélancolique, et qui ferait je crois un magnifique effet au théâtre, si nous mettons sur la scène le lieu ordinaire du travail, ou surtout, si, comme j'en ai une immense envie, je développe au troisième acte le tableau d'une *goulette lyrique* ou d'une *lice chansonnière*³⁾.

Ne se bornant pas à la proximité thématique évidente, il faut rappeler ici un témoignage selon lequel *Le Vin de l'assassin* aurait été récité par l'auteur en 1843⁴⁾. En outre, à l'époque de ladite lettre, Baudelaire composait des poèmes en prose en recherchant « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁵⁾ ». Partant de ce constat, le projet de drame décèle deux points dignes d'attention ; l'influence de ses lectures contemporaines et la référence à la chanson populaire.

Dans les années 50 en particulier, le poète atteste un certain intérêt pour les chants et les chansons, aptes à symptomatiser « des sentiments publics⁶⁾ ». La préface pour les *Chants et chansons* de Pierre Dupont prouve le poids de

la culture populaire chez Baudelaire qui affirme que la qualité de l'auteur réside « dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa poésie, que j'appellerais volontiers le goût infini de la République⁷⁾ ». Dans ce texte marqué par son inspiration révolutionnaire, Baudelaire apprécie l'auteur qui a « introduit un peu de vérité et de nature dans ces chants destinés à charmer les soirées⁸⁾ », pour l'encourager en ces termes : « Ce sera l'éternel honneur de Pierre Dupont d'avoir le premier enfoncé la porte. La hache à la main, il a coupé les chaînes du pont-levis de la forteresse ; maintenant la poésie populaire peut passer⁹⁾ ». Même 10 ans après, Baudelaire semble maintenir son point de vue indépendamment du changement sur le plan de l'attitude politique. Il s'agit de « la poésie anonyme, la chanson, non pas celle du soi-disant homme de lettres, courbé sur un bureau officiel et utilisant ses loisirs de bureaucrate, mais la chanson du premier venu, du laboureur, du maçon, du roulier, du matelot¹⁰⁾ » qui s'appliquerait à la nouvelle description de la réalité moderne.

D'autre part, dans les *Chansons populaires des provinces de France* publié en 1860, Champfleury dédie la préface au « poète Charles Baudelaire¹¹⁾ ». Sa fréquentation des artistes contemporains, y compris son attitude vis-à-vis du parti pris de Champfleury ou de Gustave Courbet, ont fait l'objet de nombreuses études¹²⁾. Dans le même contexte, les critiques analysent la raison de sa sympathie pour la chanson populaire, en se fondant sur son concept esthétique de l'époque¹³⁾. Le projet de drame *L'Ivrogne* en lui-même a attiré l'attention de plusieurs critiques, d'une part en raison de sa continuité manifeste avec *Le Vin de l'assassin*, mais aussi et plus globalement du signe de l'inaccomplissement qui traverse tous ses projets théâtraux inachevés¹⁴⁾. Le présent article vise à clarifier les raisons principales pour lesquelles ce projet en apparence insignifiant a intéressé des écrivains du XX^e siècle.

Retentissement au XX^e siècle

En 1926, Paul Nougé et ses collaborateurs qui allaient former un groupe surréaliste bruxellois tentent une sorte de parodie des *Mariés de la Tour Eiffel*, pièce de théâtre écrite par Jean Cocteau, tout en y rajoutant les paroles de la chanson citées dans la lettre à Tisserant. Jean-Paul Sartre, dans un essai *Baudelaire*, examine les thèmes traités dans *L'Ivrogne* en développant sa réflexion sur l'acte du mal et l'attitude morale. En réponse à cette analyse, Georges Bataille souligne le problème de la liberté comme essence

de la poésie afin d'esquisser à l'occasion son idée poétique. Le projet de drame continue à intéresser les artistes modernes comme Antoine Duhamel qui a travaillé sur *L'Ivrogne ou le Scieur de long*, l'opéra conçu à partir de la lettre.

André Souris qui a participé à l'expérience de Nougé *Le Dessous des cartes*, dans une conversation avec Paul Bénichou, explique le motif de leur activité en général : « nous n'avions pas du tout, du tout, le sentiment de nous rattacher à Dada, sauf peut-être par le goût des proverbes », ou plus généralement le « goût de la non-originalité¹⁵⁾ ». S'ils ont détourné la pièce de Cocteau, le choix n'est d'ailleurs pas fortuit. Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, « les répliques des personnages sont truffées d'expressions populaires et de locutions figées, auxquelles s'ajoutent la représentation de clichés vivants par les danseurs et la réécriture de musiques populaires par le Groupe des Six¹⁶⁾ ». Comme l'auteur lui-même manifeste que « Dans *LES MARIÉS*, nous employons les ressources populaires que la France méprise chez elle¹⁷⁾ », le recours aux expressions idiomatiques et aux musiques appartenant au domaine public est surtout motivé par la volonté de défamiliarisation : « Dans notre spectacle, je réhabilite le lieu commun. À moi de le présenter sous tel angle qu'il retrouve ses vingt ans¹⁸⁾ ». Le projet de Nougé et de ses compagnons tire son origine de principes de création qui semblent presque identiques à ceux de Cocteau, même s'ils considèrent les opérations de ce dernier comme incomplètes et visent jusqu'à la suspension de tout contexte.

Pour Nougé qui ne pose jamais comme un but le merveilleux dans le domaine de l'inconscient, le surréalisme signifie avant tout une quête de l'écriture anonyme :

Il est à remarquer qu'après deux ans, ce spectacle, inventé avec la collaboration constante des acteurs et dont le mouvement véritable se déployait derrière un rideau de lieux communs en projetant l'ombre la plus pure et la plus angoissante qui se puisse imaginer, emprunte soudain d'autres apparences et s'éclaire par instant de lueurs singulières...¹⁹⁾

Une telle opération sur le langage qu'il traite comme une sorte de matière malléable s'observe aussi à travers la plupart des activités du groupe.

Dans les numéros 9-10 de *La Révolution surréaliste*, sous le titre de « J. Vaché », Nougé débute son texte par cette phrase : « On le sait, ce qui touche à l'aventure de J. Vaché ne saurait d'aucune manière nous laisser in-

sensibles²⁰⁾ ». Par la suite, il adapte seulement un texte de Remy de Gourmont rédigé en rapport à l'affaire Joseph Vacher, tueur en série arrêté en 1897, tout en remplaçant le nom de famille par celui d'une icône du surréalisme et sans en laisser aucun indice²¹⁾. Il ne s'agit qu'un des exemples concernant le geste naturel pour cet écrivain qui réécrirait par exemple deux poèmes en vers et trois textes en prose du poète dans *La Parole est à Baudelaire*²²⁾. Eu égard à son goût pour la musique, à son penchant pour le détournement et à son admiration pour Baudelaire, la chanson populaire insérée comme musique de scène dans *L'Ivrogne* constitue un sujet convenable en vue de son expérience.

Avec la tentative du *Dessous des cartes* également, ils exploitent les lieux communs dans le domaine musical à l'instar de Cocteau. La plupart étaient à la main d'André Souris et de Paul Hooreman qui ont l'air de réagir aux morceaux réalisés pour *Les Mariés de la Tour Eiffel* par les membres du Groupe des Six, d'inspiration à la base réactionnaire :

La pièce était tissée de phrases toutes faites savamment désordonnées, de chansons, de danses et d'une musique qui passait de l'exécution littérale du *Quadrille des lanciers* à du jazz sublimé ou à des pièces subtiles de facture compliquée, pour se terminer, parallèlement au désordre culminant sur la scène, par une improvisation générale, brusquement interrompue par la chute du rideau²³⁾.

Sur la liste de la musique de scène abondante par rapport à la longueur de la pièce qu'elle accompagne, s'inscrit la chanson citée par Baudelaire. Alors qu'ils interprètent tantôt des airs originaux, tantôt des thèmes empruntés, cette chanson, dont seules les paroles sont conservées, acquiert un statut hybride :

Les intermèdes des menuisiers donnent lieu à des commentaires musicaux particulièrement soignés en adéquation avec le texte pseudo-philosophique, mais chacun d'eux se termine en rupture de ton par une fausse chanson populaire déclamée rythmiquement à l'unisson ou en une polyphonie à quatre voix assez complexe qui, à sa dernière présentation, est agrémentée d'un contrepunt joué par la clarinette et le basson où l'on reconnaît la mélodie du *Tombeau de Socrate*, présentée ici dans sa structure rythmique de danse :

« Rien n'est aussi-z-aimable
Fanfru - canfru - lon - lahira...
Rien n'est aussi-z-aimable
Que les scieurs de long »²⁴⁾.

Tandis que les paroles restent identiques à celles que Baudelaire a notées dans sa lettre, mise sur une autre mélodie, la chanson subit un double déplacement. Si les auteurs ne restent jamais fidèles à la source, la pièce est traversée par l'influence baudelairienne. Tout en reprenant le thème de la noce choisi par Cocteau, au lieu des deux phonographes à l'ouverture, Nougé place quatre menuisiers : « Au début du spectacle, la scène est complètement vide. / Les quatre menuisiers entrent successivement, ils s'avancent, annoncent le nom de l'auteur et vont occuper ensuite les quatre coins de la scène²⁵⁾ ». Ces quatre menuisiers qui évoquent le scieur de long dans *L'Ivrogne* répètent trois fois les mêmes paroles entre les scènes, en guise des chants du chœur placés entre les actes.

Plus que « de chansons, de danses et d'une musique », l'auteur renforce volontairement le contraste entre les bruits, sons, rires ou cris et le silence :

L'on entend, partant des coulisses, un grand vacarme. Le bruit d'une querelle.
Puis des éclats de rire. À l'orchestre, batterie doublant les bruits de coulisses.
Silence.
La mariée, les bras levés, face au public, crie²⁶⁾.

Son dessein est rendu manifeste vers la fin de la pièce :

Toute la noce (cri d'horreur). — Ah ! Aaah !
Scandant les mots :
IL ÉCLATE DE RIRE.
Tous s'effondrent.
Le marié bondit sur la malle et se retourne vers le public.
Le Marié. — Je suis mort, je suis mort, je suis mort DE RIRE.
Son rire se poursuit pendant qu'il saute de la malle, en relève le couvercle et disparaît à l'intérieur.
Les menuisiers (sciant avec vigueur). —
Rien n'est aussi-z-aimable
Fanfru-cancru-lon-la-lahira
Rien n'est aussi-z-aimable
Que les scieurs de long²⁷⁾.

Aux cris et rires remplissant la scène, se joignent les paroles qui sont le fruit d'une écriture anonyme collective, mais détachées de la musique originale, de sorte qu'elles se vident de toute circonstance.

De ce point de vue, le plan de *L'Ivrogne* reste digne d'une attention particulière dans son rapport avec la notion du vide scénique, ce qui justifie par la

même occasion un intérêt pour Nougé. Baudelaire lui-même restait toujours attentif à l'effet de la musique et du vide sur la scène. À titre illustratif, il laisse volontiers le théâtre vide « contre les règles²⁸⁾ », même s'il ne s'agit plus de l'époque de dramaturgie classique. Si le changement de décor et de lieu entre les actes ne choque personne, les personnages se déplacent à leur guise au milieu de l'acte, laissant une impression d'absence d'autant plus intensifiée par les bruits lointains : « Ils passent, s'éloignent, repassent. La scène peut ainsi rester vide une ou deux fois » en faveur de « cette scène vide, ce paysage nocturne solitaire » qui « peuvent augmenter le lugubre de l'effet²⁹⁾ ». Finalement, ses « indications naïves³⁰⁾ » inclinent les lecteurs à supposer que ce projet demeure plus proche de la littérature écrite et fixé dans le langage pour citer les termes d'Antonin Artaud. Son idée de théâtre était novatrice au moins dans la manière de se servir librement de la musique, des cris et des sons qui remplissent la scène. Il esquisse en même temps une sorte de langage scénique qui montre les choses qui ne sont pas racontées, ce que Nougé essayera au siècle suivant :

On entend le bruit d'un corps lourd tombant dans l'eau, — mais précédé d'un cri, — et les cris continuent.

[...]

Il disparaît en courant.

Scène vide.

À mesure que le bruit des pavés tombants se multiplie, les cris diminuent. — Ils cessent³¹⁾.

Dans un tel contexte, l'acte d'intégrer la chanson populaire répondrait à une tentative d'appliquer la voix collective dans sa création. Par ailleurs, elle était disposée de manière à apporter un aspect nouveau à un des poèmes des *Fleurs du mal*. À supposer que la chanson populaire soit une incarnation de l'art anonyme qui contribuerait à l'élargissement artistique, la citation par Baudelaire exige une autre analyse.

Influences contemporaines dans *L'Ivrogne*

La version mentionnée par Baudelaire se trouve dans le recueil cité au-dessus, *Chansons populaires des provinces de France*, dans lequel la chanson est accompagnée d'une gravure dessinée par Courbet. Cette chanson était un véritable lieu commun des cafés-concerts, que le peintre lui-même a dû déguster. Dans un roman publié en 1938, André Billy mentionne *Le Scieur*

de long, après avoir cité « la chanson *Ronde bosse*, chère à Gustave Courbet³²⁾ » :

Cette chanson avait été, de la brasserie Andler, rue Hautefeuille, apportée à Barbizon par le peintre Karl Bodmer, admirateur de Courbet et du Réalisme. Bodmer était justement arrivé le matin chez Ganne. Après la chanson *Ronde bosse*, il se dressa de toute sa taille et, de sa voix grave et vibrante de montagnard, entonna le *Scieur de long*, son air préféré³³⁾.

Alfred Delvau certifie l'authenticité de la description. À la brasserie Andler-Keller, « dans ce temple du Réalisme, dont M. Courbet était alors le souverain pontife et M. Champfleury le cardinal officiant³⁴⁾ », les artistes se réunissaient pour boire, jouer et chanter :

[...] puis Bodmer, puis Mouilleron, qu'il suffit de nommer ; — puis Smithon, le graveur anglais ; — Promayet, le musicien dont Courbet s'est plu à reproduire plusieurs fois la physionomie intelligente ; — puis Baudelaire, le poète ; — puis d'autres, qui n'étaient ni artistes ni poètes, et qui n'en avaient pas moins de talent pour cela. [...]

Mais on ne jouait pas toujours, on causait davantage ; on chantait surtout.

Staal connaissait un tas d'airs suisses, des tyroliennes, le *Ranz des Vaches*, et il chantait tout cela — en allemand. Mme Andler était très heureuse.

Français chantait le *Scieur de long* :

« Y a rien de si zaimable,
Que les sijeurs de long »³⁵⁾.

Si Baudelaire conserve un jugement ambivalent vis-à-vis des artistes cités dans ce texte, il partageait avec eux le goût de cet art populaire, gage de la beauté du peuple.

Considérant ces circonstances et des idées développées dans la lettre à Tisserant, s'entrevoit une intention de refléter un dynamisme populaire et polyphonique dans sa propre œuvre littéraire : « Le tableau de la *Goguette* a pour but de montrer les instincts lyriques du peuple, souvent comiques et maladroits³⁶⁾ ». Alors même que *Le Vin de l'assassin* précède *L'Ivrogne*, certains thèmes traités dans le poème reflètent déjà une telle inclination pour le goût populaire sinon la création collective.

Concernant *Le Vin de l'assassin*, les critiques ont signalé la proximité thématique avec « Passereau, l'écolier » de Pétrus Borel qui constituerait « le germe du poème³⁷⁾ ». Passereau planifie un rendez-vous nocturne avec la femme perfide et l'envoie vers l'allée où se trouve un puits. Après la chute de Philogène, il fait tomber les pierres brisées de la margelle sur elle. Le

thème et le décor de meurtre sont pourtant extérieurs et même bien antérieurs au conte, ce qui prouve davantage la diversité des facteurs influençant les œuvres de Baudelaire. Brigitte Buffard-Moret, qui a analysé les rapports entre la chanson et les écrivains du XIX^e siècle, précise « un certain nombre de procédés de versification que Baudelaire emprunte autant à la chanson populaire qu'à la chanson poétique, de celle de la Renaissance à celle des poètes qui lui sont contemporains³⁸⁾ » :

Le Vin de l'assassin, composé de quatrains d'octosyllabes, fait allusion à un thème fréquent de la chanson à boire depuis le XVI^e siècle, celui de la délivrance du mari ivrogne. Ces chansons ont à peu près toujours le même refrain :

Ne mettrai plus d'eau en vin
Puisque ma femme est morte.

ou :

Elle ne mettra plus d'eau dedans mon verre,
Car la guenon, la poison, elle est morte³⁹⁾.

Par conséquent, *Le Vin de l'assassin* serait en un sens la « goutte d'essence subtile et raffinée » des chansons à boire, ou plus précisément, il se fait l'écho du paysage alternatif représenté par la chanson populaire. Il reste dès lors à savoir ce qui constitue la propriété et l'originalité que décèle ce petit projet de théâtre.

Outre qu'il applique la sensibilité populaire, *L'Ivrogne* contient la trace des inspirations contemporaines : « Le dénouement, c'est-à-dire la dénonciation du coupable par lui-même, sous la pression d'une obsession. — Comment trouvez-vous cela ? — Que de fois j'ai été frappé par des cas semblables en lisant la *Gazette des tribunaux* !⁴⁰⁾ » Pour ce projet, l'auteur a certainement dû emprunter des situations rapportées dans les dossiers d'affaires criminelles ou les faits divers, mais aussi des décors construits à partir des visions qu'il a eues en traduisant par exemple les œuvres d'Edgar Allan Poe. Alors que *Le Vin de l'assassin* résonne avec le conte de Borel qui utilise lui-même un lieu commun de la chanson à boire, pour passer du *Vin de l'assassin* à *L'Ivrogne*, l'influence de Poe s'avère primordiale.

Quant au dénouement dans le cinquième acte, l'auteur le détaille comme suit :

Et comme il boit toujours, et qu'il boit effroyablement depuis plusieurs mois, sa volonté diminue toujours, — et l'idée fixe finit par se faire jour par quelques paroles

prononcées à voix haute. Sitôt qu'il s'en aperçoit, il cherche à s'étourdir par *la boisson*, par *la marche*, par *la course* ; — mais l'étrangeté de ses allures le fait remarquer, — un homme qui court toujours a évidemment *fait quelque chose*. On l'arrête ; alors avec *une volubilité, une ardeur, une emphase extraordinaire*, avec une minutie extrême, — très vite, très vite, comme s'il craignait de n'avoir pas le temps d'achever, il raconte tout son crime⁴¹⁾.

Son aveu spontané presque impulsif ne peut rester sans rappeler certaines nouvelles composées par Poe, que Baudelaire lui-même a traduites. Dans *La Chute de la Maison Usher*, le protagoniste, poursuivi par « une excessive agitation nerveuse⁴²⁾ », prédisait ce qui l'attendrait à la fin : « Dans cet état d'énervation, — état pitoyable, — je sens que tôt ou tard le moment viendra où la vie et la raison m'abandonneront à la fois, dans quelque lutte inégale avec le sinistre fantôme, — LA PEUR !⁴³⁾ »

Le narrateur du *Cœur révélateur* est décrit comme « épouvantablement nerveux⁴⁴⁾ » et hanté par l'idée du meurtre. À la fin du récit, agacé par les bruits, il confesse tout devant les officiers. La ressemblance est plus marquante avec l'auteur d'un crime parfait du *Démon de la perversité*, qui ne parvient pas à résister à la tentation de dévoiler un mystère :

On dit que je parlai, que je m'énonçai très distinctement, mais avec une énergie marquée et une ardente précipitation, comme si je craignais d'être interrompu avant d'avoir achevé les phrases brèves, mais grosses d'importance, qui me livraient au bourreau et à l'enfer.

Ayant relaté tout ce qui était nécessaire pour la pleine conviction de la justice, je tombai terrassé, évanoui⁴⁵⁾.

Tandis que ce dénouement incite les lecteurs à regarder son projet presque comme une adaptation de la nouvelle de Poe, l'influence de l'auteur américain ne se limite pas à cet aspect thématique.

Dans *Le Démon de la perversité*, concernant la hantise qui ne laisse jamais échapper le criminel, il évoque précisément « la mémoire obsédée par une espèce de tintouin, par le refrain d'une chanson vulgaire ou par quelques lambeaux insignifiants d'opéra⁴⁶⁾ ». Si Baudelaire exploite le lien inévitable entre le crime et l'idée obsédante, sa recherche se prolonge également dans le style.

Dans une préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires* écrite en 1857, il défend la cause de la nouvelle contre le poème. Soulignant la corrélation essentielle entre le rythme et l'idée de beauté, Baudelaire montre des ré-

serve sur «les artifices du rythme⁴⁷⁾». Son argument devient particulièrement important tenant compte de la traduction du poème *Le Corbeau*, dont chaque strophe est composée de cinq vers et un hémistiche contenant des nombres de pieds réguliers dans l'original. Baudelaire, tout comme Stéphane Mallarmé le fera plus tard, en a fait une prose poétique tout en délaissant sa construction en vers.

Les lecteurs sont en même temps invités à prêter attention au geste du poète qui déclare avoir choisi l'imperfection de la prose pour ne pas tomber dans «une singerie rimée⁴⁸⁾», et qui finit toutes les strophes par «jamais plus» ou «rien de plus». De manière générale, autant dans l'original que dans la traduction, des rimes avec le même mot ou le retour des mêmes vers sautent aux yeux. D'un autre côté, Baudelaire explique que l'auteur américain «attachait une importance extrême à la rime⁴⁹⁾»: «De même qu'il avait démontré que le refrain est susceptible d'applications infiniment variées, il a aussi cherché à rajeunir, à redoubler le plaisir de la rime en y ajoutant cet élément inattendu, *l'étrangeté*, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté⁵⁰⁾».

Comme il l'admet lui-même, Baudelaire en a changé la construction, ce qui ferait croire aux lecteurs qu'ils font face à une nouvelle. Au contraire, sa traduction, certes d'une façon moins soignée, maintient des figures de style présentes dans l'original, à savoir anaphore, antépiphore, rimes intérieures, allitérations ou l'effet de parallélisme, et ce «traducteur et tuteur d'Edgar Poe⁵¹⁾» conserve même approximativement la longueur de chaque strophe.

S'il n'adapte pas la structure en vers au profit des paragraphes tout en insistant sur «l'adaptation du rythme, le choix d'un refrain, — le plus bref possible et le plus susceptible d'applications variées, et en même temps le plus représentatif de mélancolie et de désespoir, orné d'une rime la plus sonore de toutes (*nevermore*, jamais plus)⁵²⁾», mais s'il retient les procédés poétiques allégués plus haut, il est impossible de croire au hasard. La description qui suit directement la citation ci-dessus confirme cette idée :

Il fait souvent un usage heureux des répétitions du même vers ou de plusieurs vers, retours obstinés de phrases qui simulent les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe, — du refrain pur et simple, mais amené en situation de plusieurs manières différentes, — du refrain-variante qui joue l'indolence et la distraction, — des rimes redoublées et triplées, et aussi d'un genre de rime qui introduit dans la poésie moderne, mais avec plus de précision et d'intention, les surprises du vers léonin⁵³⁾.

À travers l'opération de traduction, il a assimilé particulièrement la structure de refrain et de reprise modifiée. Il s'agit de créer un effet de style qui résonne avec le récit, en l'occurrence de la technique de répétition pour mettre en relief des idées obsessionnelles. Grâce au refrain ou au parallélisme, les mots ou les vers répétés qui riment avec eux-mêmes laissent une empreinte au détriment des rythmes et de la métrique. Se réunissent tous les thèmes autour de la chanson populaire, qui ébauche en même temps une autre voie que la versification classique pour retrouver la musicalité sans rythme et sans rime.

Refrain et parallélisme

La divergence autour de *L'Ivrogne* entre Sartre et Bataille s'avère prégnante dans ce sens. Sartre, qui s'est illustré également comme dramaturge, ne parle jamais de style pour souligner l'idée de l'auteur. Au sujet de ce projet théâtral, il a insisté sur le caractère sadique manifeste et renforcé par un masochisme, enfin sur le thème de nécrophilie, certes un autre aspect original absent du poème ou d'autres documents de référence : « Il la tue pour la pénétrer et la souiller, pour atteindre le Bien en elle⁵⁴⁾ », mais aussi pour conserver sa valeur absolue, ce qui contraint le poète à se réfugier dans le dualisme qui n'accorde qu'une liberté à responsabilité limitée, voire celle d'un enfant.

Pour Bataille qui « n'a pas, à proprement parler, écrit pour le théâtre⁵⁵⁾ », le problème ne réside pas principalement dans l'histoire. Il remarque surtout la qualité émotionnelle contenue dans cette composition de Baudelaire : « ce n'est plus l'image déterminée par un rythme compassé, si tendu qu'il oblige et forme à l'avance. Dans des conditions de langage différentes, ce n'est plus le passé limité qui envoûte ; un possible illimité ouvre l'attrait qui lui appartient, l'attrait de la liberté, du refus des limites⁵⁶⁾ ». Sylvain Santi a signalé avec justesse la position de Bataille qui oppose à Sartre « une lecture des œuvres⁵⁷⁾ » et qui « a discrètement glissé du plan de l'analyse théorique à celui de la vie⁵⁸⁾ », en ouvrant sa discussion par reprendre la position morale de Baudelaire qui n'adhère pas à la responsabilité transcendante.

Bataille compare le procédé poétique chez Baudelaire avec le choix moral portant sur des positions majeure et mineure. En retraçant la discussion de Sartre qui estime que l'attitude mineure fuit la liberté et finit par préserver le dualisme, il glisse en effet du plan de l'action à celui de la poésie :

Ce que «Le vin de l'assassin» ne parvient à dire, le rythme de la chanson, en échappant «aux limites de la formule poétique», le fait entendre. En d'autres termes, la chanson montre qu'il existe une issue pour la poésie qui ne s'apparente pas seulement à la poursuite et à l'invention d'un langage mais consiste plutôt à associer à cette recherche une constante volonté de rupture⁵⁹⁾.

Le Scieur de long fait entendre la force de contestation, qui se traduit par la volonté d'innovation poétique qui ne cesse de se radicaliser jusqu'au siècle suivant. Quand il continue : «le rythme de la chanson n'importe pas vraiment, mais c'est la rupture soudaine qu'il opère avec celui des *Fleurs du mal* qui est déterminante⁶⁰⁾», l'argument semble nécessiter une explication complémentaire, même si Bataille lui-même signale «le peu d'intérêt du rythme⁶¹⁾» dans des circonstances plus générales.

Bataille trouve dans le projet de la pièce un signe de forme alternative de la position mineure aussi suggérée par l'existence de la chanson populaire, un art mineur d'inspiration familière et enfantine. De cette manière, contre la liberté de l'homme accompli qui prend la pleine responsabilité, il pose celle du poète qui ne se substitue pas à l'ordre établi, justement parce que la poésie en tant que telle ne fait pas partie de la structure d'autorité. Dans ce contexte, Bataille relève le rythme régulier du *Vin de l'assassin* qui produit «l'image déterminée», achevé mais refermé pour autant. Il décrit la figure du poète, à reculons ou figé dans le passé, précisément comme Sartre l'a remarqué, avant d'introduire la thématique du passé limité et du possible illimité.

À cette image déterminée, il superpose le cadre métrique qui concerne l'aspect formel. Bataille établit ainsi un parallèle entre les règles de la poésie classique et la liberté inspirée de la musique ou celle d'un enfant impuissant pour passer au domaine de l'analyse. En somme, le refus des limites que Baudelaire laisse entrevoir dans sa poursuite de la prose poétique, Bataille l'a reçu comme un signe qui se raccorde à la libération de l'art, avec la notion de liberté dans le sens de mineur mais indépendant. Ce signe, au lieu de demeurer un objet d'analyse, se grave dans la poésie pratiquée par Bataille où des groupes de mots se changent en unités de vers par un effet de parallélisme. Tandis qu'elles sont marquées soit par l'utilisation de majuscules et le passage à la ligne, soit par la reprise en anaphore des mêmes termes au début ou à la fin, il abandonne rarement les systèmes sonores approximatifs tels que les nombres syllabiques ou l'allitération.

Avec ces caractéristiques, la pratique poétique de Bataille compterait bien parmi les vers approximatifs qui se multiplient au XX^e siècle, en passant par des vers irréguliers ou une suite hétérométrique chez Rimbaud ou chez Verlaine, un autre admirateur de Poe. De ce point de vue, l'usage des refrains dans la poésie de Bataille se montre chargé de l'influence transmise par tous ces poètes amateurs de chants et de chansons. Une telle supposition serait également soutenue par Jacqueline Risset :

la pauvre chanson est capable de rouvrir inopinément pour Baudelaire son propre langage, les limites de son propres [*sic*] langage — celui des *Fleurs du mal* — langage parfait, mais comme tel, limité, limitant. La « vibration des limites » [...] introduit le décalage, l'écart révélateur, le changement imprévu de langage à l'intérieur du langage. Et c'est précisément là ce que l'oreille de Bataille écoute dans les textes [...] et dans ses propres textes⁶²⁾.

Les textes à travers lesquels Bataille entend une voix mélodieuse lui inspirent les techniques de répétition et de modulation.

Par conséquent, les lignes qu'il insère à l'intérieur de ses textes prennent un aspect proche d'une sorte de prose divisée en strophes, qui ne délaisse pas totalement les parallélismes phonétiques tels que rimes intérieures ou assonance finale. Même quand il conserve au maximum un code traditionnel, les lecteurs croient avoir affaire à une dévalorisation des règles poétiques :

Le loup soupire tendrement
dormez la belle châtelaine
le loup pleurait comme un enfant
jamais vous ne saurez ma peine
le loup pleurait comme un enfant

La belle a ri de son amant
le vent gémit dans un grand chêne
le loup est mort pleurant le sang
ses os séchèrent dans la plaine
le loup est mort pleurant le sang⁶³⁾

Pour ces vers assemblés, s'il n'abandonne pas la composition en strophes isométriques, il ne se soucie jamais de la qualité des rimes et n'hésite pas à terminer ses vers par le même terme. Dans l'ensemble, la fréquence des vers abrégés qui suscitent des échos, en conformité avec l'allusion répétée au silence ou à l'indicible, tend à justifier le retour du vers et de la reprise du mot. Les textes ainsi produits retrouvent d'une manière détournée les prières

d'invocation du temps passé : « Au total, ce qui s'impose ici, c'est le retour voulu d'une cadence qui confère à la poésie son allure de litanie ⁶⁴⁾ » :

Quelquefois grâce au lyrisme du refrain :

Une étoile s'est levée
 Tu es je suis le vide
 Une étoile s'est levée
 Douleureuse comme le cœur ; [III, 86]

mais le plus souvent par les anaphores :

À même le trou des étoiles,
 À même une nuit d'encre,
 À même l'œil éteint,
 À même un grand silence. [IV, 20] ⁶⁵⁾

Cette « figure de style mobilisant à dessein toutes ses possibilités d'insistance ⁶⁶⁾ », aux dépens de la mesure et de la rime, préserve la qualité poétique à l'oreille.

Dans les textes de Bataille, aussi bien par le découpage qui confère une allure de poème que par la coexistence d'anaphore et d'épiphore, se réalise un style fragmentaire qui concorde avec le mouvement de l'âme de l'auteur :

Limpide de la tête aux pieds
 fragiles comme l'aurore
 le vent a brisé le cœur
 [...]
 tremblante de la tête aux pieds
 fragile comme la mort
 agonie ma grande sœur ⁶⁷⁾

ou :

Ma sœur riante tu es la mort
 le cœur défaille tu es la mort
 dans mes bras tu es la mort

 ous avons bu tu es la mort
 comme le vent tu es la mort
 comme la foudre la mort ⁶⁸⁾

L'auteur met en relief certains mots, à défaut du système métrique et rimique, surtout au moyen de la répétition et de la différenciation. Un tel procédé évoque effectivement la litanie et les séquences, formes élémentaires de

la prière, caractérisées par « la redite infinie d'une exoration⁶⁹⁾ » et, selon les époques, « un souci du rythme, de l'allitération, de l'assonance⁷⁰⁾ » ou encore dans un sens large, par la technique de refrain : « répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage⁷¹⁾ ». Les auteurs du *Latin mystique*, se servant spontanément de la même syntaxe, placent le même terme à l'endroit spécifique pour désigner l'essence de l'objet d'adoration. S'ajoute le procédé d'amplification, en d'autres termes de ressassement rhétorique pour énumérer les diverses qualités de cet objet. La description rappelle le geste de Bataille qui ne se fatigue jamais de mettre certains attributs spécifiques en valeur. Dans ses textes, consolidée par une brièveté des vers et un vocabulaire appauvri, la répétition scande ses notions clés, sinon les points de convergence de sa pensée, en guise d'indicatif musical ou de prière religieuse. À la fin se concrétisent la combinaison des figures répétitives classiques et la surabondance des effets sonores ou visuels qui trouvent leur place au sein du système poétique grâce à la libération de l'art. Ces caractères propres aux vers libres modernes légitiment ainsi l'argument de Bataille dans *La Littérature et le mal*, voire son intérêt pour le plan de drame baudelairien.

Conclusion

Le plan de *L'Ivrogne*, esquisse brute tracée à la hâte et très peu soignée n'a pas cessé de fasciner les artistes et les écrivains du XX^e siècle. Ce projet attire les surréalistes belges avant tout par son caractère vide. Il est vide non seulement parce que l'auteur lui-même écarte délibérément les personnages de la scène, mais en particulier quand il multiplie les sons et les cris, y compris la chanson populaire, pour combler cette scène. Bataille le reçoit principalement en tant qu'un mode d'expression poétique libéré du rythme répressif.

L'attention que *L'Ivrogne* attire s'explique ainsi par deux points, la représentation de l'absence sur le théâtre et l'appropriation de la chanson populaire à la poésie. En particulier, la technique de répétition comme refrain ou parallélisme observable dans les vers libres modernes rappelle d'une part les particularités de la chanson populaire, d'autre part les prières religieuses.

Baudelaire lui-même a éprouvé la pertinence du procédé en traduisant les œuvres de Poe. Dans *Le Corbeau*, les rimes se changent en répétition

de mêmes mots, de façon à signifier un retour obsessionnel. Le thème de l'obsession s'est avéré un motif primordial de *L'Ivrogne*, élément qui est d'ailleurs absent du *Vin de l'assassin* : «Le refrain à proprement parler est peu présent dans *Les Fleurs du Mal*. Il n'apparaît, détaché de la strophe, que deux fois, dans *Les Litanies de Satan*, où il correspond à la formule brève que reprend l'assemblée dans le cadre des litanies religieuses, et chez Baudelaire, constitué d'un seul vers, il ne rime qu'avec lui-même⁷²⁾ ».

Les influences qu'il tire de son expérience esthétique, dont l'écriture de Poe et la chanson populaire, ont frayé un chemin qui mènerait vers l'extension du domaine poétique. Elles répondent à son intention qui s'éveille dans les années 50, de créer la poésie sans rimes ni vers ou plus précisément trouver un style propre capable de décrire la vie moderne. Cette obsession rendue perceptible à travers la musicalité marque enfin une étape de la rénovation perpétuelle. La superposition des voix évoque en plus chez les lecteurs le terme de contrepoint auquel le poète accorde une grande valeur dans sa critique de l'art. La concomitance du chant et du poème, de la voix et de la parole écrite ou du cri et de l'écrit pourrait se décrire comme un des aspects d'une démarche pour faire voir le coloris sans couleurs, faire ressentir l'harmonie sans rythme et sans mélodie.

NOTES

- 1) «Chronique», *Le Temps*, 17 octobre 1872, p. 2.
- 2) Voir Charles BAUDELAIRE, *L'Ivrogne, Œuvres complètes* [abrégé ensuite : *ŒC*], 2 vol. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2002 et 2006, t. I, pp. 629-634.
- 3) *Ibid.*, p. 630.
- 4) Voir BAUDELAIRE, *ŒC*, t. I, p. 1053.
- 5) BAUDELAIRE, «À Arsène Houssaye», *ŒC*, t. I, pp. 275-276.
- 6) BAUDELAIRE, «Pierre Dupont [I]», *ŒC*, t. II, p. 26.
- 7) *Ibid.*, p. 33.
- 8) *Ibid.*, p. 30.
- 9) *Ibid.*, p. 34.
- 10) BAUDELAIRE, «Pierre Dupont [II]», *ŒC*, t. II, p. 170.
- 11) CHAMPFLEURY, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris : Librairie nouvelle, Bourdilliat et Cie, Éditeurs, 1860, p. I.
- 12) Voir Claude PICHOS, «L'Amitié de Baudelaire et de Champfleury», in CHAMPFLEURY, *Son regard et celui de Baudelaire*, éd. Geneviève et Jean LACAMBRE, Paris : Hermann, coll. «Savoir», 1990 ; André GUYAUX, *Baudelaire : un demi-*

- siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007.
- 13) Voir Brigitte BUFFARD-MORET, *La Chanson poétique du XIX^e siècle : Origine, statut et formes*, Paris : Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; BUFFARD-MORET, « Chanson populaire et chanson poétique : un même style ? », in Jean-Michel GOUVARD (dir.), *De la langue au style*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2005.
 - 14) Voir Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris : Éd. du Seuil, 1964 ; Ioan POP-CURȘEU, « Le Laboratoire théâtral de Baudelaire, ou comment "L'Ivrogne" n'a pas inventé le drame psychologique européen », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, Series dramatica, n° 2, décembre 2011.
 - 15) André SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », in Ferdinand ALQUIÉ (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris-La Haye : Mouton, 1968, p. 449.
 - 16) Nathalie GILLAIN, « D'une expérience subversive du jeu théâtral à la création d'objets bouleversants par le groupe surréaliste de Bruxelles », *L'Annuaire théâtral*, n° 59, printemps 2016, p. 62.
 - 17) Jean COCTEAU, *Antigone* suivi de *Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 65.
 - 18) *Idem*.
 - 19) Paul NOUGÉ, « André Souris », *Histoires de ne pas rire*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1980, p. 55.
 - 20) NOUGÉ, « J. Vaché », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, pp. 17-18.
 - 21) Voir Odette et Alain VIRMAUX, « un cas de détournement littéraire », *Europe*, n° 751-752, novembre-décembre 1991, pp. 172-175.
 - 22) Voir Geneviève MICHEL, *Paul Nougé : La poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles : Peter Lang, 2013.
 - 23) SOURIS, « Paul Nougé et ses complices », *op. cit.*, p. 435.
 - 24) Robert WANGERMÉE, *André Souris et le complexe d'Orphée : entre surréalisme et musique sérieuse*, Bruxelles : Mardaga, 1995, p. 99.
 - 25) NOUGÉ, *Le Dessous des cartes, L'Expérience continue*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1981, p. 211.
 - 26) *Ibid.*, pp. 217-218.
 - 27) *Ibid.*, pp. 226-227.
 - 28) BAUDELAIRE, *L'Ivrogne*, *ŒC*, t. 1, p. 632.
 - 29) *Idem*.
 - 30) BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », *op. cit.*, p. 42.
 - 31) BAUDELAIRE, *L'Ivrogne*, *ŒC*, t. 1, p. 633.
 - 32) André BILLY, *Nathalie ou les enfants de la terre*, Paris : Flammarion, 1938, p. 75.
 - 33) *Idem*.
 - 34) « Courbet », *Rabelais*, 12 août 1857, p. 3.
 - 35) *Ibid.*, p. 4.
 - 36) BAUDELAIRE, *L'Ivrogne*, *ŒC*, t. 1, p. 631.
 - 37) BAUDELAIRE, *ŒC*, t. 1, p. 1054.
 - 38) BUFFARD-MORET, *La Chanson poétique du XIX^e siècle : Origine, statut et formes*,

- op. cit.*, pp. 290-291.
- 39) *Ibid.*, pp. 291-292.
- 40) BAUDELAIRE, *L'Invrogne*, *ŒC*, t. 1, p. 631.
- 41) *Ibid.*, p. 634.
- 42) Edgar Allan POE, *La Chute de la Maison Usher, Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. BAUDELAIRE, Paris : Michel Lévy frères, 1875, p. 93.
- 43) *Ibid.*, p. 94.
- 44) POE, *Le Cœur révélateur, Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 65.
- 45) POE, *Le Démon de la perversité, Nouvelles Histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 9.
- 46) *Ibid.*, p. 8.
- 47) BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *ŒC*, t. II, p. 329.
- 48) BAUDELAIRE, « La Genèse d'un poème », *ŒC*, t. II, p. 344.
- 49) BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *ŒC*, t. II, p. 335.
- 50) *Ibid.*, p. 336.
- 51) Remy de GOURMONT, « Les traducteurs », *Promenades littéraires*, t. V, Paris : Mercure de France, 1913, p. 166.
- 52) BAUDELAIRE, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *ŒC*, t. II, p. 335.
- 53) *Ibid.*, p. 336.
- 54) Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, p. 122.
- 55) Emmanuel TIBLOUX, « Le tournant du théâtre », *Les Temps modernes*, n° 602, janvier-février 1999, p. 121.
- 56) Georges BATAILLE, *La Littérature et le mal, Œuvres complètes* [abrégé ensuite : *ŒC*], 12 vol., Paris : Gallimard, 1970-1988, t. IX, pp. 201-202.
- 57) Sylvain SANTI, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Amsterdam - New York : Rodopi, 2007, p. 96.
- 58) *Ibid.*, p. 94.
- 59) *Ibid.*, p. 98.
- 60) *Idem.*
- 61) BATAILLE, *Méthode de méditation*, *ŒC*, t. V, p. 220.
- 62) Jacqueline RISSET, « Jusqu'au bout des choses », *Revue des Deux Mondes*, mai 2012, p. 104.
- 63) BATAILLE, *ŒC*, t. IV, p. 27.
- 64) Gilles ERNST, *Georges Bataille : Analyse du récit de mort*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 210.
- 65) *Ibid.*, pp. 208-209.
- 66) *Ibid.*, p. 208.
- 67) BATAILLE, *ŒC*, t. III, p. 89.
- 68) *Ibid.*, p. 90.
- 69) GOURMONT, *Le Latin mystique*, Paris : Les Belles Lettres, 2010, p. 143.
- 70) *Ibid.*, p. 144.
- 71) Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Éd. du Seuil, 1983, pp. 142-143.
- 72) BUFFARD-MORET, *La Chanson poétique du XIX^e siècle : Origine, statut et formes*, *op. cit.*, p. 295.