

**RIEF**

**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

12 | 2022

**Baudelaire et l'image**

---

## Baudelaire et le portrait en vers

*Baudelaire and Verse Portrait*

**Alessandra Marangoni**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rief/10312>

DOI : [10.4000/rief.10312](https://doi.org/10.4000/rief.10312)

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Alessandra Marangoni, « Baudelaire et le portrait en vers », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 12 | 2022, mis en ligne le 15 novembre 2022, consulté le 08 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rief/10312> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.10312>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Baudelaire et le portrait en vers

*Baudelaire and Verse Portrait*

Alessandra Marangoni

---

- <sup>1</sup> Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris*, le mot « portrait » figure sept fois dans l'œuvre poétique de Baudelaire, dont deux fois dans des titres : « Le Portrait », dans la série « Le Fantôme », et « Portraits de maîtresses », parmi les poèmes en prose. Pour la précision, ce terme connaît trois occurrences dans l'édition des *Fleurs du Mal* de 1861 : dans « Le Fantôme », section « Spleen et idéal », comme titre du quatrième et dernier sonnet, dans « L'Amour du mensonge », section « Tableaux parisiens » (« tes yeux attirants comme ceux d'un portrait ») et dans « Une martyre », section « Fleurs du Mal » (« un grand portrait langoureux »). Signe d'un intérêt croissant, le nombre des occurrences a plus que doublé dans l'édition de 1861 par rapport à celle de 1857 où, de ces trois derniers poèmes, seul « Une martyre » était présent. Les occurrences des petits poèmes en prose, quatre au total, sont principalement concentrées dans « Mademoiselle Bistouri », ce à quoi s'ajoute le titre « Portraits de maîtresses »<sup>1</sup>.
- <sup>2</sup> Nous n'avons pas mentionné, dans ce recensement lexical, la pièce de « Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier », qui constitue un pendant verbal, une sorte de légende, pour un médaillon de Michel Pascal, médaillon qui figure dans *l'Histoire de la caricature moderne* par Champfleury (1865). Semblablement, dans notre parcours nous ne nous attarderons pas sur les pièces de *Fleurs du Mal* qui se déclarent en tant que portrait, tel le sonnet « Le Portrait », ou qui se donnent à lire comme l'équivalent verbal d'un dessin, encore qu'inconnu (telle « Une martyre. Dessin d'un maître inconnu »), et qui peuvent donc se ranger sous la bannière de l'*ekphrasis*. Nous aurons recours à deux exemples textuels principaux, tirés des *Fleurs du Mal*, pour essayer de focaliser deux différents types de portrait en vers, l'un tourné vers la tradition, l'autre ouvrant des perspectives à long terme : un portrait de femme en pied et des portraits d'artistes. « Quelques médaillons et portraits en pied »<sup>2</sup>, pourrait-on dire, en usurpant un titre de Mallarmé.

## Portrait de femme en pied

- 3 « À une mendiante rousse », l'un des poèmes les plus anciens des *Fleurs du Mal* – numéroté LXV en 1857 – peut être considéré comme un portrait à partir du moment où il devient un tableau parisien. On sait que dans le contexte de l'époque on rencontre d'autres portraits ayant pour sujet cette même jeune femme, à commencer par celui dû au peintre et ami de Baudelaire Émile Deroy, et qui a reçu le titre posthume de « La Mendiante rousse ». C'est pourtant sa position à l'intérieur des *Fleurs du Mal*, dans la galerie des « Tableaux parisiens », qui nous permet de considérer ce poème comme un portrait et de le traiter en tant que tel.
- 4 Le cadre de ce portrait est fort soigné. Nous utilisons le mot « cadre » dans le sens que lui donne, dans « Spleen et Idéal », le troisième sonnet de la série « Le Fantôme », qui a pour titre précisément « Le Cadre » : « [...] Comme un beau cadre ajoute à la peinture, / Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, / Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / En l'isolant de l'immense nature, // Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, / [...] tout semblait lui servir de bordure »<sup>3</sup>. S'agissant d'un poème qui précède dans la suite numérotée des *Fleurs du Mal*<sup>4</sup>, il paraît tout à fait légitime d'en invoquer la tutelle. D'autre part, compte tenu de l'analogie poème-tableau que posent les « Tableaux parisiens », nous allons, de cette bordure, privilégier la signification de cadre métrique<sup>5</sup>, tout en ayant soin de ne pas trop agrandir la composante métapoétique des *Fleurs du Mal*, un livre où la vie devance et dépasse sans cesse la littérature.
- 5 Le cadre métrique, qui isole un instant la mendiante du décor urbain, est beau et insolite s'agissant de vers heptasyllabiques, avec un tétrasyllabe pour clore chacune des quatorze strophes. Le vers de sept syllabes est un mètre rare au XIX<sup>e</sup> siècle. On le rencontrait assez souvent chez La Fontaine, dont la variété rythmique est bien connue (y compris dans « Les Grenouilles qui demandent un roi » (III, 4), une fable durablement présente à l'esprit de Baudelaire)<sup>6</sup>. Mieux vaut, dans le cas présent, revenir et s'en tenir aux poètes de la Pléiade, puisqu'ils sont nommés à l'intérieur du poème et qu'ils y sont matière à rime : hasard/Ronsard aux v. 37-38, belle eau/Belleau aux v. 29-30. Les noms propres ne devenaient-ils pas souvent des véhicules à rime dans la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle ?
- 6 Parmi les mérites de Sainte-Beuve il y a celui, non négligeable, d'avoir contribué à faire redécouvrir la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle, à commencer par Ronsard<sup>7</sup> (que le v. 38 néanmoins minimise : « maint Ronsard », « Ronsards » portait la première version manuscrite), en passant par Belleau imitateur d'Anacréon : « [...] à moins qu'on ne dise comme Ronsard, par un assez mauvais jeu de mots que Belleau (*belle eau*) était trop sobre pour se mesurer avec l'ivrogne de Téos »<sup>8</sup>.
- 7 Victor Hugo est sans doute de la partie dans cette résurgence de l'ancienne poésie. Car il va ornant ses *Odes et Ballades* de nouvelles épigraphes tirées des poètes de la Pléiade. Une chanson de Belleau, extraite de *La Bergerie*, paraît en épigraphe de l'ode 24, « Pluie d'été » : il s'agit d'« Avril », chanson en heptasyllabes que Sainte-Beuve cite en entier dans son *Tableau historique*. Des vers de Ronsard se voient à la tête de l'ode 22, « Le Portrait d'une enfant » et de la ballade 9, « Écoute-moi, Madeleine ! » Publiée sous ce titre en 1834, cette dernière pièce chante une fille du peuple que son éclat rendrait digne d'avoir pages et vassaux : « Au lieu de la marjolaine / Qui pare ton chaperon / Tu

porterais la couronne/ De comtesse ou de baronne »<sup>9</sup>. Qui plus est, c'est une chanson en heptasyllabes.

- 8 Souvent à l'œuvre dans les *Odes* de Ronsard ou dans la *Bergerie* et *Les Pierres précieuses*<sup>10</sup> de Belleau, l'heptasyllabe se rencontre sporadiquement dans la poésie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (par exemple dans les premières *Poésies* de Gautier). Retenons surtout « À une petite chanteuse des rues », odelette de Banville datée, par l'auteur, mars 1845 et consacrée à la même jeune personne. Théodore de Banville, que Baudelaire<sup>11</sup> aura tendance à associer à Ronsard en raison de sa veine lyrique, se sert du reste de la rime « hasard-Ronsard » dans « Le Carnaval à Paris », poème publié dans le *Corsaire-Satan* en janvier 1847<sup>12</sup>. On aurait envie de conclure à un travail collectif (Deroy, Banville, Baudelaire...) autour d'une même beauté, et au « carrefour » des arts, d'autant plus que « *La Joueuse de guitare* de Pierre Dupont put lui avoir été inspirée par la même jeune personne »<sup>13</sup>.
- 9 Le rythme de sept syllabes est rare aussi à l'intérieur des *Fleurs du Mal*. On l'entend peu de fois dans l'itinéraire du livre : dans « Chanson d'après-midi », seul poème entièrement en heptasyllabes ; sinon dans « Le Poison » et dans « L'Invitation au voyage », associé à d'autres vers. Autre particularité, « À une mendiante rousse » est un poème entièrement construit sur des rimes masculines : cela n'arrive que dans « Ciel brouillé »<sup>14</sup>. On doit inférer qu'il s'agit d'un point de vue masculin<sup>15</sup>, sans oublier que des modèles rythmiques de ce type sont audibles dans les chansons de Pierre Dupont<sup>16</sup>, l'heptasyllabe étant un vers traditionnellement lié à la chanson<sup>17</sup>. Ce qui pourrait rendre compte<sup>18</sup> du non-respect de l'alternance canonique entre rimes masculines et rimes féminines.
- 10 Or, il pourrait s'agir, une fois de plus, d'une empreinte laissée par la poésie renaissante dûment filtrée par Sainte-Beuve ; car, à leur début, les jeunes poètes de la Pléiade ne suivaient pas l'alternance entre rimes masculines et rimes féminines, règle qui ira se fixant seulement après la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est ce que relevait Sainte-Beuve dans son *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, à propos de Du Bellay : « Dans l'*Olive*, l'entrelacement des rimes masculines et féminines n'est pas encore régulièrement observé »<sup>19</sup>.
- 11 Autre marque – lexicale, cette fois – qui nous fait remonter à la poésie du XVI<sup>e</sup> siècle est l'adjectif « chétif » (v. 5) par lequel le poète fait sien le corps féminin : « Pour moi, poète chétif, / Ton jeune corps maladif »... Cet adjectif résonne parfois dans la poésie amoureuse de Ronsard, tirée de l'oubli par Sainte-Beuve dès 1828<sup>20</sup>. Les vers de Belleau n'en manquent pas non plus, mais il faudra attendre 1867 pour avoir une édition de ses œuvres (chez Gouverneur). Bien que non nommé, le poète des *Regrets* nous paraît convoqué : à plusieurs reprises et de manière encore plus insistante, il endosse l'habit du « poète chétif ». Rappelons au moins celui de ses vers qui nous offre un spécimen de l'ancien usage temporel de « cependant » (pendant que), valeur qu'on ne doit pas exclure au v. 45 de notre poème, compte tenu de son vocabulaire globalement tourné vers le passé : « Moy chetif ce pendant loing des yeux de mon Prince » (*Regrets*, 24). Encore faudrait-il savoir si, et combien, Baudelaire lisait Du Bellay, dont Sainte-Beuve avait publié les *Œuvres choisies* en 1841<sup>21</sup>, après que Victor Hugo l'eut placé, dès 1826, en ouverture de ses *Odes et Ballades*<sup>22</sup> et que Gérard de Nerval l'eut fait entrer, en 1830, dans son *Choix des poésies de Ronsard, Du Bellay, Baïf, Belleau...*<sup>23</sup>
- 12 Finalement, si le thème de la belle mendiante – belle en dépit de sa pauvreté – fait rage à l'époque baroque, comme l'écrivait il y a désormais un siècle Valéry Larbaud<sup>24</sup>, la

forme de ce poème est visiblement renaissante. Dans ce contexte textuel à l'enseigne de la tradition lyrique, où les archaïsmes forment rime (« déduit-réduit », v. 39-40), le mot « chétif » paraît alors susceptible de nous livrer quelques traces de sa signification ancienne : « chétif » non seulement dans le sens de malingre – pour faire pendant au corps « maladif » de la mendiante – mais aussi dans le sens de prisonnier, *captivus*. Effectivement, comme le poète est chétif, c'est-à-dire prisonnier de sa fascination pour cette femme – ravi par ses attraits qui suscitent un chœur d'éloges (« tes galants mis aux fers », « Valetaille de rimeurs ») – la jeune mendiante, elle, est prisonnière de ce beau cadre qui lui sert d'écrin, prisonnière de ces quatrains et de ce rythme qui exaltent sa beauté et qui font d'elle une « une reine de roman » portant des « cothurnes de velours » (v. 10-11). Dans la réalité historique qui voit naître le poème, cet amas de rimeurs que captive une jeune et unique beauté pourrait bien décrire Banville, Baudelaire et Dupont (ici délibérément désignés par ordre alphabétique), dont les hommages versifiés s'élèvent de manière à peu près simultanée et presque à l'unisson.

- 13 On serait enfin tenté de dire, de ce cadre raffiné, qu'il s'agit d'un « cothurne étroit » avant la lettre, en référence au célèbre poème à venir de Théophile Gautier, « l'Art » (*L'Artiste*, 13 septembre 1857), attendu que « La Robe trouée de la Mendiante » (premier état du titre) faisait partie de la série dite des *Douze poèmes* envoyés à Gautier entre 1851 et 1852. Sauf que la version comprise dans cet ensemble textuel, ainsi que la toute première version manuscrite dite de Provins, ne comportait pas de cothurnes, mais bien des « brodequins », leçon gardée dans l'édition de 1857. Or, dans cette première édition des *Fleurs du Mal*, les « pieds à brodequins » de « L'Idéal » n'abaissent-ils pas ce type de chaussure au niveau de la comédie ? Située à la place 65, la fille rousse y est encore, ce n'est pas un hasard, « une pipeuse d'amant ». Ne mérite-t-elle pas d'être élevée au rang tragique, du moment que son « jeune corps maladif » est entré de plein droit parmi ces « fleurs malades » placées sous le « noble patronage »<sup>25</sup> de Gautier ? On sait que de 1857 à 1861 la logique du livre se fait de plus en plus impérieuse et péremptoire<sup>26</sup> : ce n'est qu'en 1861 que des « cothurnes » remplacent les « brodequins » faisant définitivement de la « pipeuse d'amant » une « reine de roman ».
- 14 Certes, dans la nouvelle galerie des « Tableaux parisiens », une donnée ultérieure s'impose. Sans doute le type de chaussure n'est-il pas dépourvu de signification dans un portrait en pied : bien que sur un plan optatif, le cothurne n'achève-t-il pas de faire de la pauvre mendiante – en l'espace de neuf quatrains (du 3<sup>e</sup> au 11<sup>e</sup>) – une personne de haut rang ?

## Tradition du portrait

- 15 Il est à peine besoin de rappeler la tradition du portrait gravé des hommes illustres<sup>27</sup> : tout le monde n'a pas droit à être portraituré, loin s'en faut. Figuratif ou verbal, le portrait reste longtemps un privilège des hommes illustres.
- 16 Des gens illustres aux personnes anonymes, le pas n'est pas si bref. En ce sens les portraits d'anonymes des « Tableaux parisiens » – la mendiante rousse, les petites vieilles, les aveugles, la passante... – constituent, à n'en pas douter, une démocratisation de la pratique du portrait. Cet usage noble du portrait est pourtant si profondément enraciné dans la tradition que l'auteur des « Tableaux parisiens », on vient de le constater, transforme sa « mendiante » en une « reine » digne des Valois (Banville, lui, avait mué sa « petite chanteuse des rues » en une plus simple Colombine).

- 17 On dirait même que l'auteur des *Fleurs du Mal* a parfois tendance à suivre l'ancienne technique du portrait verbal, notamment en ce qui concerne la description physique de la jeune mendicante. Dans la présentation physique de la femme, le canon que nous livrent les littératures romanes voulait en effet qu'on commence par la description de la chevelure<sup>28</sup> : c'était une description qui allait du haut vers le bas et qui suivait un ordre volontiers descendant<sup>29</sup>, comme il arrive grosso modo pour la mendicante rousse : les cheveux, les seins, la jambe. Si ce n'est que l'auteur des « Tableaux parisiens » se soustrait aux attentes de la *descriptio personarum* par une comparaison fulgurante<sup>30</sup>, d'autant plus inattendue qu'elle mêle audacieusement les seins aux yeux : « Ton sein plus blanc que du lait / Tout nouvelet » (1857) devenant ainsi « Tes deux beaux seins, radieux / Comme des yeux » (1861).
- 18 Bien sûr, tout n'est pas traditionnel dans « À une mendicante rousse ». Il suffit de rappeler que ce poème avait d'abord fait partie des pièces portant « atteinte à la morale publique »<sup>31</sup> dans le procès que dut subir la première édition des *Fleurs du Mal*. Or le recueil de 1861 change considérablement la donne. Dans la nouvelle optique des « Tableaux parisiens » on peut supposer que les chastes « Églogues » sur lesquelles s'ouvre « Paysage » constituent non seulement un propos, mais une protestation contre une telle accusation (Baudelaire ayant dû se défendre de l'accusation d'immoralité). Et voici donc une preuve tangible d'innocence : au fond, Belleau, dont le nom va de pair avec le genre pastoral, en raison de ses *Bergeries*<sup>32</sup>, ne procure-t-il pas une allégation de chasteté à l'intérieur d'un poème dont on n'a voulu retenir que l'aspect scabreux ? C'est pourquoi, croyons-nous, l'ordre initialement prévu pour cette nouvelle section des *Fleurs du Mal* voyait « À une mendicante rousse » suivre immédiatement le poème-programme « Paysage »<sup>33</sup>.

## Portrait de femme en mouvement et portraits en série

- 19 Le poète des « Tableaux parisiens » ose un portrait de femme encore plus difficile et périlleux, puisqu'il s'agit d'une femme qui passe : c'est celui, très célèbre, de la « Passante »<sup>34</sup>. Le cadre en est toujours une forme poétique renaissante, la forme renaissante par excellence : le sonnet, bien qu'il s'agisse d'un sonnet secoué par de nombreuses libertés, comme si ce beau cadre risquait de céder sous le poids du mouvement<sup>35</sup>. On sait que le mouvement risque d'abîmer tout portrait, du moins tout portrait qui se veuille ressemblant, puisque celui-ci demande de la pose (la « Beauté » du sonnet 17 le sait, qui dit : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes »). C'est peut-être pour conjurer ce risque que le poète des « Tableaux parisiens » se laisse tenter un instant par la solidité du portrait sculpté, et qu'il parle de « jambe de statue » (v. 5), l'immobilité ayant longtemps été une garantie de réussite dans l'exécution des portraits princiers officiels. Une phrase du *Salon de 1859* pourrait bien résumer l'enjeu et le défi inhérents à ces deux différents portraits de femme, « À une mendicante rousse » et « À une passante » : « De même que la poésie lyrique ennoblit tout [...], la sculpture [...] solennise tout, même le mouvement »<sup>36</sup>. Entre ces deux portraits de femmes en pied, ayant pour cadre respectivement l'odelette et le sonnet, se situent des « Fantômes parisiens »<sup>37</sup> : « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles », peut être aussi le portrait du poète en cygne. Autant de silhouettes en voie de dissolution, que le « brouillard » urbain estompe, en dépit de la protection pourvue par le quatrain d'alexandrins. Dans

le livre de 1861, seule la visiteuse dissoute de la série « Le Fantôme » pourra prétendre au titre de fantôme.

- 20 Or la rupture du cadre n'est pas seulement une menace, c'est une réalité pour peu qu'on avance dans l'œuvre poétique baudelairienne. Le cadre métrique disparaît-il tout à fait dans les poèmes en prose ? On connaît la réponse que donna Contini, en virtuose du rythme<sup>38</sup>. Si l'on associe l'« innombrable »<sup>39</sup> (c'est la célèbre lettre-dédicace à Houssaye) à l'impossibilité du nombre et donc du vers<sup>40</sup>, on dirait pourtant que oui. Hors l'enceinte du cadre versifié, en dehors de cette harmonie, les êtres ne sont-ils pas davantage exposés aux injures du temps ? Par exemple, ces pauvres maîtresses sont impitoyablement maltraitées par les portraits, non encadrés, que donnent d'elles leurs amants respectifs dans le poème en prose « Portraits de maîtresses ». Ce jour misogyne, dû au regard cynique du libertin<sup>41</sup>, est comme vengé par Mademoiselle Bistouri qui<sup>42</sup>, elle, dans le poème en prose qui porte son nom, s'amuse à collectionner, outre « deux ou trois portraits de docteurs célèbres », des portraits lithographiés et « une masse d'images photographiques »<sup>43</sup> de médecins. Comme Baudelaire déplorait « l'invasion de la photographie »<sup>44</sup>, il serait tentant de commenter cette multiplication de portraits à l'aide d'un titre à venir de Benjamin : *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>45</sup>. Il convient pourtant de ne pas oublier, au moins pour « Portraits de maîtresses », une scène en amont de la tradition française : soit la célèbre scène des portraits dans *Le Misanthrope* de Molière<sup>46</sup>, pièce fort présente à l'esprit de Baudelaire<sup>47</sup>. Pièce, surtout, où la mode des portraits est châtiée, et où l'on trouve également une galerie de portraits comiques de femmes, vues par leurs amoureux :

La pâle est aux jasmins en blancheur comparable ;  
La noire à faire peur, une brune adorable ;  
La maigre a de la taille et de la liberté ;  
La grasse est dans son port pleine de majesté ;<sup>48</sup>

- 21 Dessiner des traits en estompant les plus désagréables, tel était le rôle traditionnel du portrait. Du plan physique au plan moral, pour peu qu'on les inscrive dans une tradition du portrait féminin, nos « Portraits de maîtresses » viennent confirmer la menace qui pèse sur un espace non clôturé : une belle bordure limitant la visibilité des défauts dans un portrait peint, tout comme le chant en allège, dans le portrait versifié, l'implacable alignement. À moins qu'on ne vise à l'imperfection, comme le fait le quatrième de ces portraitistes mondains (« Sois donc imparfaite »<sup>49</sup>)...
- 22 Reste que dans *Les Fleurs du Mal*, soit dans la musique du vers, le portrait demeure inséparable de son cadre métrique, et que c'est parfois ce dernier, le cadre, qui paraît détenir l'essentiel de la vision, comme nous le dit, dans la suite des « Tableaux parisiens », « L'Amour du mensonge », à travers un alexandrin iconique et parfaitement régulier : « Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques, / Qui ne recèlent point de secrets précieux ; / Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques »<sup>50</sup>.

## Physionomie, physiognomonie et tyrannie de la face

- 23 On sait l'importance que Baudelaire attribue non seulement à la physionomie, mais aussi à la physiognomonie. « Les signes physiognomoniques seraient infaillibles si on les connaissait tous, et bien »<sup>51</sup>, lit-on dans le *Choix de maximes consolantes sur l'amour* à la date du 3 mars 1846.

- 24 Or, l'attrait de la physionomie et le culte même de la physiognomonie ne va pas, chez Baudelaire, sans son contraire : l'attrait de la physionomie ne saurait aller sans la « tyrannie de la face humaine »<sup>52</sup> ; expression, cette dernière, de plus en plus obsédante et envahissante : d'abord liée à Thomas de Quincey (*Les Paradis artificiels*), on la retrouve dans les petits poèmes en prose (« À une heure du matin »), dans les notes sur la Belgique et, presque telle quelle, jusque dans la correspondance privée.
- 25 C'est peut-être pour échapper à « la tyrannie de la face humaine » que l'auteur des *Fleurs du Mal* s'adonne aussi à un autre type de portrait, un portrait non ressemblant et pour cela même énigmatique.

## Portrait bref non ressemblant

- 26 Nous allons élire comme prototype de portrait non ressemblant « Les Phares », poème qu'on trouve à la même position, la sixième, dans les deux éditions originales des *Fleurs du Mal*, celle de 1857 et celle de 1861.
- 27 Il s'agit de huit médaillons d'artistes, en partie inexplicables, parce que non ressemblants. La preuve en est qu'on n'est pas parvenu à identifier de manière certaine et univoque toutes les œuvres qui seraient à la base de toutes ces descriptions, impressions, définitions<sup>53</sup>.

## Fonctionnement et format

- 28 L'« enjeu profond du portrait » étant « celui de la ressemblance »<sup>54</sup>, un mot s'avère essentiel sur le fonctionnement de ce type de portrait : il apparaît que dans cette typologie de portraits, à l'énigme de l'identification se substitue, de plus en plus, l'énigme de la définition.
- 29 À l'époque classique le jeu des portraits, qui était un divertissement mondain, consistait à deviner l'identité du portraituré : voilà pourquoi des clefs circulaient, qui prétendaient identifier la personne visée. Or, dans ce type de portrait verbal, qui nous livre d'emblée le nom de la personne visée, l'énigme se situe tout entière du côté de la représentation, d'où la multiplication non pas des clefs mais des interprétations, des exégèses.
- 30 Observons aussi les dimensions, c'est-à-dire le format, d'un tel portrait : le cadre en est de plus en plus restreint. Car, dans le poème « Les Phares », la syntaxe respecte, la plupart du temps, les frontières strophiques, ce qui nous livre huit portraits enclos en l'espace d'un quatrain, voire d'un seul vers ; c'est le cas de Puget, dont le nom est retardé jusqu'à la fin de la strophe et dont le médaillon paraît presque se concentrer en un seul et magnifique alexandrin, le vingtième : « Puget, mélancolique empereur des forçats »<sup>55</sup>.

## Usages et postérité du portrait bref

- 31 Une telle galerie de portraits brefs, concentrés en l'espace d'un quatrain, voire d'un seul vers, ne sera pas perdue de vue. Cette formule sera riche en conséquences et ce type de portrait aura une descendance nombreuse et même illustre. S'en souviendra,



entre autres, un tout jeune Marcel Proust dans ses « Portraits de peintres » parus dans *Le Gaulois* du 21 juin 1895 :

Antoine Van Dyck  
 Douce fierté des cœurs, grâce noble des choses  
 Qui brillent dans les yeux, les velours et les bois ;  
 Beau langage élevé du maintien et des poses  
 – Héritaire orgueil des femmes et des rois !  
 [...]  
 Antoine Watteau  
 Crépuscule grimant les arbres et les faces,  
 Avec son manteau bleu, sous son masque incertain ;  
 Poussière de baisers autour des bouches lasses...  
 Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.<sup>56</sup>

- 32 Ce type de portrait synthétique connaîtra une vaste postérité aussi dans le domaine du comique. Il suffira en effet de changer sa tonalité pour élargir sa portée, il suffira, en d'autres mots, d'invertir sa polarité, pour passer de l'éloge au blâme, de l'admiration à l'injure. Car, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle verra une grande quantité de portraits brefs, en vers ou en prose, souvent comiques.
- 33 En vers comme dans *Les Amours jaunes* (1873) de Tristan Corbière, avec ses portraits humoristiques d'écrivains enclos dans l'espace d'une seule strophe. Ce qui, par ailleurs, renoue, tout en la parodiant, avec la signification hugolienne<sup>57</sup> du mot *phare*, connotant tout artiste de génie (non seulement les sculpteurs ou peintres) :

– Lord Byron, gentleman-vampire,  
 Hystérique du ténébreux ;  
 Anglais sec, cassé par son rire,  
 Son noble rire de lépreux.  
 – Hugo : l'Homme apocalyptique,  
 L'Homme-Ceci-tûra-cela,  
 Meurt, gardenational épique ;  
 Il n'en reste qu'un – celui-là ! –<sup>58</sup>

- 34 En prose, tels les petits portraits fulminants et virulents, rageusement entassés par Isidore Ducasse dans ses *Poésies* (1871) :

Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué ; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool ; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres ; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; Théophile Gautier, l'Incomparable-Épicière ; Leconte, le Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échelas-Vert ; Miśkiéwicz, l'Imitateur-de-Satan ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle ; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales.<sup>59</sup>

- 35 À bien le chercher, cet usage comique du portrait (qui est désormais dans l'air) est déjà présent chez le dernier Baudelaire, par exemple dans les « vers destinés » au « portrait » de « Monselet Paillard »<sup>60</sup> publiés dans le *Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle* : écrivain passionné de gastronomie, poète grivois, Charles Monselet est à son tour connu comme portraitiste. Auteur de *Figurines parisiennes* (l'accent y était mis un moment sur « un petit vieillard », « une petite vieille »)<sup>61</sup>, il a consacré une place à Baudelaire dans sa *Lorgnette littéraire* (recueil de portraits littéraires sorti de presse la même année que *Les Fleurs du Mal* et chez le même éditeur)<sup>62</sup>. Le portrait signé

Ch. Baudelaire clôt une série de quatre silhouettes caricaturales de Monselet, le portrait versifié se prêtant à l'échange plaisant et au double sens piquant.

- 36 En somme, l'œuvre en vers de Baudelaire nous paraît cruciale, entre autres, pour la mise au point d'une nouvelle formule mais surtout d'un nouveau format de portrait, promis à un large succès. Un petit format que Baudelaire n'aura pas inventé (il suffit de songer aux portraits brefs de Molière pour s'en rendre compte) mais qui, à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment de la naissance du portrait photographique, acquiert une résonance et une signification toutes nouvelles.
- 37 « Malgré la méfiance exprimée dans le *Salon de 1859*, le rapport de Baudelaire avec le portrait photographique reste ambigu »<sup>63</sup>. Et si l'homme Baudelaire n'aura pas pu profiter de la rapidité du portrait photographique, puisque celui-ci n'était pas encore, à son époque, à l'enseigne de la vitesse<sup>64</sup>, le poète des *Fleurs du Mal*, lui, nous offre de magnifiques échantillons de portraits brefs, qui paraissent pressentir l'instantané et l'éclair du photographe.
- 38 Enfin, grâce à ces portraits synthétiques, la voie est tracée pour une réaction aux longs portraits analytiques qui dominent et qui domineront encore longtemps le panorama littéraire : des *Portraits d'écrivains* de Sainte-Beuve, aux *Grotesques* de Gautier aux *Portraits intimes* des Goncourt<sup>65</sup>...
- 39 À un moment où la critique littéraire à l'état naissant se plaît à diluer l'art du portrait, le principe de l'équivalence poétique oblige ce genre bref à garder le petit format.

---

## NOTES

1. Les occurrences des poèmes en prose augmenteraient si on voulait considérer la liste de projets à exécuter, avec « Les Reproches du portrait (portrait de mon père) ». M. Quesnel a réfléchi sur ce poème potentiel dans Id., *Baudelaire solaire et clandestin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 115 sq. Toutes nos citations du texte de Baudelaire sont tirées de Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I-II, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976 (dorénavant *ŒC* I et II).

2. S. Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, 2003, p. 122.

3. *ŒC* I, p. 39. L'édition Crépet-Blin relevait l'analogie avec *La Genèse d'un poème* : « un espace étroit et resserré est absolument nécessaire pour l'effet d'un incident isolé ; il lui donne l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture », *ŒC* I, p. 902.

4. Voir ce principe de méthode à l'œuvre dans la *Lecture intégrale des Fleurs du Mal* qu'a pratiquée Mario Richter : comme son titre l'indique, il considère tous les poèmes, l'un après l'autre, dans leur succession signifiante. Voir M. Richter, *Lecture intégrale des Fleurs du Mal*, Genève, Slatkine, 2001.

5. « Cornice, che in pittura ha la stessa funzione della metrica in poesia » ; voir L. Pietromarchi, « Quattro brevi commenti baudelairiani », dans M. E. Raffi (dir.), *Les pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, Padova, Unipress, 2005, p. 170.

6. Voir Cl. Pichois, *ŒC* II, p. 1159 et le « Dossier » de Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. A. Cervoni et A. Schellino, Paris, Flammarion, 2017, p. 271.

7. Dans son *Tableau historique* aussi bien que dans sa production poétique. Voir le sonnet « À Ronsard » dans les *Poésies de Joseph Delorme* (1829) : « À toi, Ronsard, à toi qu'un sort injurieux / Depuis deux siècles livre au mépris de l'histoire » (p. 73). La réception critique de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* avait été très sensible à la présence de Ronsard. Voir Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, éd. J.-P. Bertrand et A. Glinoeur, Paris, Bartillat, 2004, p. 110 (pour le poème) et p. 262-263.
8. Id., *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* [1828], nouvelle édition suivie de *Portraits particuliers des principaux poètes*, Paris, Charpentier, 1843, p. 89.
9. V. Hugo, *Œuvres complètes. Poésie I, Odes et Ballades*, Paris, Michaud, 1843.
10. Signalons, parmi ces pièces, « Le Diamant » et « La Perle », deux gemmes nommées aux v. 29 et 54 du poème de Baudelaire.
11. *ÆC* II, p. 164.
12. Ce long poème figurera dans les *Odes funambulesques* sous le titre de « Mascarades ». Selon la tradition philologique baudelairienne, les deux poèmes de Banville seraient à peu près contemporains de la première version manuscrite de la « Mendiante rousse » : « À une petite chanteuse des rues » précéderait alors que « Le Carnaval à Paris » suivrait le poème de Baudelaire. Voir Cl. Pichois et J. Dupont, *L'Atelier de Baudelaire : Les Fleurs du Mal*, Paris, Champion, 2005, t. I, p. 449 et D. Billy, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Paris, Champion, 2015, p. 130.
13. *ÆC* I, p. 998.
14. 50 et 88, les deux seuls poèmes des *Fleurs du Mal* qui présentent des rimes d'un seul genre et qu'A. Chevrier qualifie d'« isosexuels », dans Id., *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 110-116.
15. Comme le suggère S. Murphy, « À propos de quelques rimes et vents paradoxaux de Baudelaire », dans *L'Année Baudelaire*, 9-10, 2005-2006, p. 241 : « Les rimes masculines peuvent à la fois désigner obliquement le regard désirant de l'homme sujet et quelque chose de masculin chez la femme ».
16. D. Grojnowski retrouvait, chez Dupont, un modèle pour un autre poème à heptasyllabes, « L'Invitation au voyage ». Voir Id., « Baudelaire et Pierre Dupont : la source d'inspiration de *L'Invitation au voyage* », dans *Europe*, 456-457, avril-mai 1967, p. 228-233.
17. Voir B. Buffard-Moret, « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme*, 140, 2008, p. 21-35.
18. Selon G. Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, p. 260.
19. Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française*, cit., p. 540.
20. Le volume fait pendant au *Tableau historique* dans l'édition de 1828 : P. de Ronsard, *Œuvres choisies*, avec notices, notes et commentaire par Ch.-A. Sainte-Beuve, Paris, Sautet & Meunier, 1828, p. 150 et p. 261. À partir de 1841 on dispose aussi de l'édition de Paul Lacroix : P. de Ronsard, *Œuvres choisies*, avec des notes et une notice par P. L. Jacob bibliophile, Paris, Garnier frères, p. 171.
21. Chez Techener. Notre citation de *Regrets*, 24, s'y trouve à la p. 149.
22. « Renouvelons aussi / Toute vieille pensée. / Du Bellay », V. Hugo, *Odes et Ballades*, Paris, Ladvocat, 1826.
23. Désormais dans G. de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. E. Buron et J.-N. Illouz, Paris, Garnier, 2011, t. I.
24. V. Larbaud, « Trois belles mendiante », dans *Commerce*, 23, 1930, p. 7-30.
25. Première version de la dédicace à Th. Gautier, dans *ÆC* I, p. 187.
26. « Un livre de poésie doit être apprécié dans son ensemble » ; « Le Livre doit être jugé dans son ensemble », *ÆC* I, p. 193.
27. Songer au premier grand livre de portraits gravés sur cuivre *Vrais portraits et vies des Hommes illustres* par André Thevet (1584, chez la veuve J. Kerver) : voir les *Cahiers V. L. Saulnier*, 6, 1989 : « Le livre et l'image en France au XVI<sup>e</sup> siècle », p. 14.

28. Voir les exemples de portraits de femme dans l'art poétique de Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova* v. 562-621, dans E. Faral, *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1962, p. 214-216.
29. Ce type de description de la femme se rencontre souvent chez Pétrarque : cf. G. Poole, « Il topos dell'effictio e un sonetto del Petrarca », dans *Lettere italiane*, janv.-mars, 1980, p. 3-20.
30. Une de celles que prisait au plus haut degré Stefano Agosti. Voir Id., *Baudelaire. Dal fango all'oro*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 91-93.
31. Voir *ÆC* I, p. 1178, ainsi que le réquisitoire d'Ernest Pinard, p. 1208 : « la Mendiante rousse, dont les nœuds mal attachés, dévoilent le sein tout nouvelet, et dont les bras, pour la déshabiller, se font prier, en chassant les doigts lutins (pièce 65) ».
32. Lire par exemple F. Godefroy, « Prosateurs et poètes du XVI<sup>e</sup> siècle » [1859], dans Id., *Histoire de la littérature française depuis le XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*, Paris, 1878, t. I, p. 549.
33. Voir *ÆC* I, p. 811.
34. L'analogie entre ces deux poèmes des « Tableaux parisiens », 88 et 93, est signalée par le titre-dédicace : « À une mendicante rousse forme avec À une passante une sorte de diptyque », observe C. Leroy dans *Le Mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, Paris, PUF, 1999. Autre parallélisme de composition : deux titres en forme de dédicaces se rencontrent également dans la première section des *Fleurs du Mal*, « Spleen et Idéal » : « À une Madone », « À une dame créole ».
35. *Le Peintre de la vie moderne*, l'essai qu'on a le plus tendance à mettre en relation avec ce poème, contient bien des attestations du bienfait de la clôture : « [des jeunes filles] resplendissantes comme des portraits dans la loge qui leur sert de cadre » ; « son regard sous un chapeau, comme un portrait dans son cadre » (*ÆC* II, p. 718 et p. 720).
36. *ÆC* II, p. 671.
37. Titre que Baudelaire avait d'abord choisi pour les pièces dédiées à Victor Hugo : *ÆC* I, p. 1010.
38. G. Contini, « Sans rythme », dans M. Colesanti et al. (dir.), *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983.
39. *ÆC* I, p. 276.
40. « Le nombre, c'est encore le vers », A. Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, p. 6. Voir aussi L. Pietromarchi, « Tout est nombre », dans *L'Année Baudelaire 18-19, 2014-2015*, p. 222.
41. L'analogie a été souvent soulignée avec des notes sur *Les Liaisons dangereuses*, notamment avec un « Portrait de la Merteuil par elle-même » (*ÆC* II, p. 74). Sur ce poème en prose, voir Ch. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, éd. P. Tucci, Roma, Carocci, 2019, p. 302-305.
42. Sur la genèse de ce poème, voir S. Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003, p. 477 sq. L'année 2014 voit plusieurs analyses de ce texte : par A. Compagnon (dans Id., *Baudelaire irréductible*, Paris, Flammarion), par D. Catani (dans A. éd. Guyaux et H. Scepti, *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*, Presses de l'université Paris-Sorbonne), par J. Thélot (dans éd. S. Murphy, *Lectures du Spleen de Paris*, Presses univ. de Rennes).
43. *ÆC* I, p. 354. « *Mademoiselle Bistouri* contains the unique instance – in all of Baudelaire's poetic writings – of an explicit reference to photography », E. Marder, « Baudelaire's Feminine Counter-Signature. *Mademoiselle Bistouri's* Photographic Poetics », dans *Nineteenth-Century French Studies*, 46, 2017-18, p. 13.
44. *ÆC* II, p.619.
45. W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939*, tr. fr. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio Plus », 2008.
46. Acte II, scène 4, v. 575-719 : neuf portraits au total.
47. Voir au moins *ÆC* I, p. 171.
48. Acte II, scène 4, v. 717-728.
49. *ÆC* I, p. 348.
50. *ÆC* I, p. 99, nous soulignons.

51. *ÆC I*, p. 547.
52. *ÆC I*, p. 287 et p. 483, *ÆC II*, p. 868.
53. Lire, à ce sujet, les conjectures passées en revue par Cl. Pichois et J. Dupont dans Id., *L'Atelier de Baudelaire*, cit., p. 143-148.
54. H. Dufour, *Portraits en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 91.
55. *ÆC I*, p. 13.
56. Ces « Portraits de peintres » seront insérés, avec quelques variantes, dans *Les Plaisirs et les Jours*. « Les Portraits de peintres avaient été présentés chez Madeleine Lemaire le 28 mai 1895. Dans un pneumatique à R. de Montesquiou du 27 mai 1895, Proust présente ses vers comme une imitation de ceux du comte. R. de Billy indique que Proust s'inspira pour ses poèmes des "Phares" de Baudelaire », M. Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, éd. P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 945.
57. Voir A. Fongaro, *Quelques images dans Les Fleurs du Mal*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1988, p. 10-11.
58. T. Corbière, *Les Amours jaunes suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1973, p. 54.
59. I. Ducasse, comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Flammarion, 1990, p. 339-340. S'agissant de Lautréamont, impossible de dire avec certitude si on est face à des fautes d'orthographe ou à une manière supplémentaire de flétrir sa cible.
60. *ÆC I*, p. 210.
61. Ch. Monselet, *Figurines parisiennes*, Paris, Dagneau, 1854, p. 8.
62. Id., *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, p. 150-151.
63. A. Schellino, « Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait », dans *Romantisme*, 176, « Le Portrait », F. Bercegol (dir.), 2017, p. 52.
64. « La photographie de l'époque n'était pas véloce », rappelle J.-C. Bailly, « Baudelaire photographe », dans *L'Année Baudelaire*, 18-19, 2014-2015, p. 96. Mais la mode s'impose vite des portraits-cartes : « Baudelaire lui-même eut son portrait-carte », A. Compagnon, *Baudelaire l'irréductible*, cit., p. 104.
65. J. et E. de Goncourt, *Portraits intimes du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Dentu, 1857-1858. Sur le très grand succès que connaissent les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle, voir H. Dufour, *op. cit.*

---

## RÉSUMÉS

Cet article montre un Baudelaire en aval d'une longue tradition du portrait et un Baudelaire en amont d'un nouveau type de portrait. Deux poèmes des *Fleurs du Mal* y sont principalement étudiés : « À une mendicante rousse » et « Les Phares ». Du texte dédié « À une mendicante rousse », portrait de femme en pied, sont considérés les différents états manuscrits et imprimés et la diverse signification de la première (1857) à la deuxième édition (1861) des *Fleurs du Mal*, car c'est seulement à partir de la galerie des « Tableaux parisiens » qu'on peut parler de cette odelette en tant que portrait. Le livre des *Fleurs du Mal* est aussi à l'origine et au cœur d'un nouveau type de portrait, représenté par « Les Phares » : portrait bref et fulgurant où, en dépit du nom propre, subsiste l'énigme de la définition. Les médaillons d'artistes qui forment « Les

Phares », et qu'un tout jeune Marcel Proust considéra, le premier, comme des « Portraits de peintres », auront une vaste postérité, y compris dans le domaine du comique, devenant un exemple pour de nombreuses listes à venir de portraits brefs.

This study focuses on two kinds of portraits in verse by Baudelaire: “À une mendiante rousse” and “Les Phares”. It aims to prove the existence of two different techniques of portraying inside the *Fleurs du Mal*: a Portrait of a young woman still linked to the tradition of verbal portrait, in which hair is first mentioned, and eight highly enigmatic portraits of artists, which can be said *médailles* because of their length coinciding with the stanza. The poem “À une mendiante rousse”, also seen in its genetic transformations, can be regarded as a portrait starting from the moment it becomes one of the “Tableaux parisiens” (1861). With reference to the poem “Les Phares”, it must be said that it was first considered as a series of *Portraits de peintres* by young Marcel Proust.

## INDEX

**Mots-clés** : Baudelaire (Charles), image, poésie, XIXe siècle, portrait, À une mendiante rousse, Les Phares

**Keywords** : Baudelaire (Charles), image, poetry, 19th century, portrait, À une mendiante rousse, Les Phares