

Fanny Bérat-Esquier

Chercheuse indépendante

La poétique du bizarre dans *Le Spleen de Paris* : un lyrisme excentrique

« Le beau est toujours bizarre » (Baudelaire, 1976b, p. 578) affirme le futur poète des *Fleurs du Mal* dans le compte rendu de *l'Exposition universelle* de 1855. La phrase a été si souvent répétée qu'elle est devenue une sorte de mantra, admis comme un pilier de l'esthétique baudelairienne. Le contexte aide à cerner le sens du terme choisi pour qualifier le beau. La question posée est en effet celle de la réaction du critique académique devant l'harmonie nouvelle, en l'espèce « un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur » (1976b, p. 576). L'esprit de système, caractéristique de la critique, ne peut que conduire à refuser la « vitalité universelle » et à rejeter le beau « multiforme et versicolore » (1976b, p. 578). C'est pourquoi Baudelaire préconise le retour à une forme de naïveté, d'étonnement, d'innocence du regard. Le bizarre apparaît ici comme ce qui sort des normes, des systèmes constitués. Le regard critique doit opérer un décentrement à l'égard de ses propres normes pour accueillir cet élément surprenant, intrinsèque à la beauté.

La relecture de la nouvelle de Poe « L'Ange du Bizarre », traduite par Baudelaire dans les *Histoires grotesques et sérieuses* en 1864 est également féconde pour appréhender l'extension du terme. Elle est sous-titrée « *An extravaganza* », posant une continuité du sujet et du genre mis en œuvre. Le narrateur y lit, en abîme, les *Curiosités* de Griswold, puis un journal qui soulève chez lui un mouvement de colère devant une histoire relatant l'« accident bizarre » d'un homme qui se serait tué en soufflant dans sa sarracane dans le mauvais sens. Le narrateur est outré par la « prodigieuse jocarderie du siècle » (Poe, 1871, p. 193) qui invente ce qu'il considère comme des sorvettes. Il reçoit ensuite la visite d'une créature stupéfiante, s'exprimant dans un sabir

■ Fanny Bérat-Esquier – professeur au lycée des Pierres Vives, Carrières sur Seine (78). Adresse de correspondance : 6 boulevard du général Leclerc, 92000 Nanterre, France ; e-mail : fannyberat@gmail.com

ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0008-0446-1302>

germanique, être violent, vindicatif et venu pour lui démontrer que ces accidents bizarres arrivent bel et bien. Un enchaînement de coïncidences tragiques suit la visite de la bizarre créature et conduit le narrateur aux portes de la mort. Il est sauvé *in extremis* et doit faire amende honorable pour faire oublier son incrédulité. Le narrateur s'est en effet défini d'emblée comme un « esprit réfléchi » et l'enjeu de la nouvelle est bien d'y croire ou pas : croire aux « *accidents bizarres* » de la vie, à l'apparition de cette créature fantastique, à l'enchaînement délirant de coïncidences dont le narrateur est victime. Rien n'est tranché, conformément au registre fantastique, car l'alcoolisme du narrateur laisse largement ouverte la porte du rêve hallucinatoire.

Ces deux détours liminaires ont vocation à tenter de circonscrire la géographie d'un terme à l'extension large. Dans le domaine de l'esthétique, il définit une partie intégrante du beau, déviation par rapport à la norme, ouverture à la beauté alternative, irrégulière et difforme. L'adjectif revêt aussi un sens métaphysique pour englober la manière dont l'étrange se fait une place dans le tissu du quotidien et permet de recouvrir les accidents de la destinée, qui échappent au prévisible. Un même mouvement de décentrement s'observe : le bizarre est d'essence excentrique, il sécarte d'une ligne droite, il franchit une limite, il extravague. Sa singularité l'exclut de l'universel ou même du commun. Il fait exception. La métaphore spatiale est à prendre au sérieux. Le bizarre va vers le dehors et sort des sentiers battus. Il est errance et mouvement vers l'étranger, ce qui implique une ouverture du regard, de la vision qui affronte alors le péril de la déstabilisation.

L'intégration du « hors norme », de la marge dans la beauté est essentiellement romantique : qu'on songe seulement au grotesque promu par Victor Hugo, qui accueille les « mille types » du laid et dont les contours flous englobent aussi bien le difforme et l'horrible que le comique et le bouffon. Théophile Gautier adopte lui aussi le terme hugolien de « grotesque » pour défendre la pluralité et la fantaisie contre les formes figées dans ses portraits de poètes marginaux. C'est faire le choix d'explorer la périphérie, de se focaliser sur les marges aux dépens du centre de l'histoire littéraire. Le terme de « grotesque » est présent dans la critique baudelairienne, quelques quinze ans après Hugo, dans *De l'Essence du rire*. Une filiation est ainsi posée avec le romantisme, vecteur d'une certaine conception du rire et de l'ironie, composée d'actants non localisables et faite d'une intrication de poses et de représentations d'énonciations, fondamentalement polyphonique et discordante. Cette conception proprement romantique de l'ironie trouve un terrain de prédilection pour s'exercer dans ce que Daniel Sangsue a défini comme « le récit excentrique » (1987), réunissant des textes parus entre 1800 et 1850, qui se revendiquent de la tradition de l'anti-roman européen et dans lesquels s'accomplit, selon lui, la révolution romanesque romantique. Ses figures tutélaires sont Laurence Sterne en Angleterre et le Diderot de *Jacques le fataliste* en France. Charles Nodier s'y rattache également et décrit sa *Bibliographie des fous* comme un livre « fait hors de toutes les règles communes de la composition et du style, et dont il est impossible ou très difficile de deviner le but, quand il est arrivé par hasard que l'auteur eût un but en l'écrivant » (1835, p. 19). Hasard

et chaos président à la poétique excentrique, marquée par exemple par une pratique outrée de la digression et du fragment, à quoi il faut ajouter la raillerie – terme choisi par Jules Janin – forme d'humour qui est au récit excentrique, selon Daniel Sangsue, ce que la poéticité est à la poésie. Œuvre désœuvrée, inachevée, à la composition erratique, balade qui « balade » son lecteur : ces termes ne dépareraient pas dans une introduction au *Spleen de Paris*, lu ici comme le fruit d'un lyrisme excentrique, attentatoire au lyrisme traditionnel que Baudelaire détricote comme s'il avait voulu « tenter quelque chose d'analogique » (1975c, p. 275) à l'anti-roman dans le domaine de la poésie, quitte à « dépasser les limites » (1973b, p. 583) qui lui sont assignées, comme il dit l'avoir fait déjà en 1859 pour certains « Tableaux parisiens ». Sans trop extravaguer, nous proposons de tirer quelques fils de cette poétique du bizarre à l'œuvre dans le lyrisme excentrique du « terrain vague » que constitue *Le Spleen de Paris*.

1. Errances et flâneries

Le patronage de Sterne est invoqué dans « Les bons chiens » pour repousser « la muse académique, cette vieille bégueule » (1975c, p. 360), incarnée par le critique aux prises avec le bizarre dans l'*Exposition universelle de 1855*. Lui est préférée la « muse familiale, la citadine, la vivante » (p. 360), celle que l'on rencontre en « herborisant sur le bitume » (Benjamin, 1979, p. 57). Le projet est intrinsèquement lié à l'espace urbain comme le dit la lettre-préface où il est question de la « fréquentation des villes énormes » et du « croisement de leurs innombrables rapports » (Baudelaire, 1975c, p. 276). La ville est un lieu qui fournit au poète « l'excitation bizarre » dont il a besoin et qu'il décrit à Sainte-Beuve dans une lettre comme faite de « spectacles, de foules, de musique, de réverbères » (1973b, p. 493). L'errance dans la ville est un tourisme de l'inconnu, une ouverture à « l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe » (1975c, p. 291), aux énigmes de l'âme humaine. Le poète du *Spleen de Paris* entretient un rapport passionnel avec le « mystère », nous dit-il dans « Mademoiselle Bistouri », où il célèbre toutes les potentialités du grand « marché » que constitue Paris : « Quelles bizarries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? » (1975c, p. 355) L'autre nom de l'errance professionnelle que pratique le poète est la flânerie, art de la « fantasque escrime » évoquée dans « Le Soleil » :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. (1975b, p. 83)

La plume est conquérante et le hasard affirmé comme inspiration, en association avec le mouvement : l'écrivain est engagé physiquement, il marche, observe,

travaille avec son corps, proche en cela d'un autre « peintre de la vie moderne » qui parcourt la cité. Il est « crispé comme un extravagant » dans la « rue assourdisante » d'« À une passante » (1975b, p. 92). Sa pensée est « rapsodique », « s'accroche à chaque accident de la flânerie » (1973b, p. 583), est suggérée et commandée « par le monde extérieur et le hasard des circonstances » (1973b, p. 428). Seule cette disponibilité physique et mentale permet de refléter la vie et son mystère et de s'ouvrir à « la réalité fantastique et saisissante » (1976d, p. 554) qu'offre l'univers urbain, avec ses latences fantastiques. C'est la qualité que Baudelaire admire chez Daumier, le caricaturiste, et qu'il déploie dans les petits poèmes en prose où l'on expérimente également la déclinaison fantastique du bizarre. L'univers urbain est en effet peuplé d'êtres mystérieux croisés « à travers la foule du boulevard », qui peuvent s'avérer être le diable en personne dont « la plus belle des ruses est de vous persuader qu'il n'existe pas » (1975c, p. 327) : les limites entre le réel et le surréel sont brouillées, le quotidien se teinte d'inquiétante étrangeté, l'extraordinaire et l'incroyable s'invitent pour qui sait regarder. Le flâneur est animé d'une véritable passion du voir qui le pousse vers tous les spectacles ou phénomènes curieux qui règnent en ville. Le terme de « curiosité » mérite un temps d'arrêt : la tradition chrétienne la rejettait comme une forme de concupiscence qui porte en aveugle vers les horizons du sensible, mais au siècle de Baudelaire, les horizons métaphysiques se sont éloignés et le monde du journal valorise le mot et la chose jusqu'à en faire une rubrique journalistique, ce qui traduit l'attrait de l'époque pour le singulier, l'exception, le bizarre. Chez le poète du *Spleen de Paris*, le sens n'est pas galvaudé et doit prendre toute sa valeur métaphysique : la curiosité qui anime le poète, étudiée en son temps par Max Milner, est passionnée, surnaturelle et assimilable à une véritable sortie de soi.

2. Le poète extravague

Le lyrisme excentrique procède en effet d'un poète extravagant et ce au sens le plus classique du terme dans « Le Mauvais vitrier » où le sujet se laisse emporter par « une impulsion mystérieuse et inconnue » qu'il ne comprend pas lui-même, une « espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie » (1975c, p. 285), une « crise » ou un « élan » (1975c, p. 286), ce qui le conduit à jeter un pot de fleurs sur un vitrier dans la rue. Comportement inexplicable rationnellement, assimilé à une « plaisanterie nerveuse » (1975c, p. 287), peut-être voulue par un de ces « Démons malicieux qui se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés ». Ces démons sont à nouveau invoqués dans « Assommons les pauvres » et le poète précise la nature du sien : c'est un « grand affirmateur », un « Démon d'action, un Démon de combat ». Il revendique un « brevet de folie », « signé du subtil Lélut et du bien-avisé Baillarger » (1975c, p. 358), une estampille de bizarrerie en bonne et due forme. Avoir un Démon, c'est déjà entendre l'autre en soi. Cet autre du poète peut revêtir aussi l'identité d'un philosophe si on lit « L'Étranger », poème liminaire

du recueil, comme un dialogue intérieur entre les voix du sujet : l'une questionne philosophiquement, en quête de vérité, quand l'autre, « extraordinaire » (1975c, p. 277), s'affirme comme une énigme, sans appartenance aucune, qui n'aime que le mouvement et la labilité des nuages. Labilité véritablement identitaire dans *Le Spleen de Paris* tant le poète revêt d'incarnations : artiste, comédien, observateur solitaire, voyageur, amant, narrateur : il déborde ses propres limites et laisse pénétrer en lui le dehors – interprétation possible du geste de casser la vitre transparente du marchand de verre – afin d'outrepasser ses propres frontières : le « *Confiteor* de l'artiste » ne nous dit-il pas que « toutes les choses pensent par lui ou qu'il pense par elles » (1975c, p. 278), affirmant la nécessaire perméabilité du dedans et du dehors chez qui étudie le beau ? Dans les carnets intimes, le phénomène est évoqué en termes de « vaporisation » du moi et nulle part elle n'est mieux mise en application que dans les poèmes en prose. Dans « Les Fenêtres », la « réalité placée hors de moi » que représente la femme mûre est une aide à vivre pour le poète, « à sentir qu'il est et ce qu'il est » (1975c, p. 339). L'identité de soi dépend donc des autres, la frontière est abolie entre le sujet et l'objet. Les autres restent toujours opaques – ainsi l'affirment « Les yeux des pauvres » – mais permettent d'agrandir le moi, de le porter aux dimensions des choses observées. La curiosité est donc une composante fondamentale de cet expansionnisme. Cette appétence sans limites pour l'étranger est le thème même des « Foules » où le « poète actif et fécond », en mouvement et en travail, évoque le « bain de multitude » qu'il prend dans la foule et son « incomparable privilège d'être lui-même et autrui », « comme ces âmes errantes qui cherchent un corps » et « entrent, quand elles veulent, dans le personnage de chacun. » On ne peut trouver formulation plus explicite pour définir un des aspects du lyrisme excentrique, « sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe » (1975c, p. 291). Baudelaire fait référence dans le dernier paragraphe aux « fondateurs de colonies », aux « pasteurs des peuples » et aux « prêtres missionnaires exilés au bout du monde » comme seuls à même de comprendre quelque chose de ces « mystérieuses ivresses » (1975c, p. 292) ici décrites. C'est dire à nouveau le mouvement vers l'étranger qu'est l'autre et le décentrement nécessaires pour capter une beauté du bizarre toute de méandres, qui requiert d'avoir l'« âme oisive et divagante » (1975c, p. 313) du poète dans « La solitude ». Le moi sorti de ses frontières porte le « regard du dépayssé » (Benjamin, 2001, p. 58) vers les marginaux, et c'est là un autre aspect du lyrisme excentrique pratiqué dans *Le Spleen de Paris*.

3. Déviances

Les sujets de prédilection du poète excentrique sont en effet les pauvres, les fous et les folles, les « chiens calamiteux » (1975c, p. 361), les vieilles, tous ceux « qui errent, solitaires, dans les ravines sinuées des immenses villes » (p. 361). En cela,

Baudelaire rejoint la veine journalistique qui pratique un tourisme « au pays de l'inconnu » : le *Figaro* de 1857 offre ainsi une série de « Voyages au long cours à travers les rues de Paris » et entretient une rubrique de « Surprises parisiennes ». Champfleury intitule un de ses recueils *Les Excentriques* et fait référence dans sa préface au Diderot du *Neveu de Rameau*, qui mêle excentricité narrative et thématique. Il résume sous l'appellation de « Bohémiens de Paris » ses portraits de « cervelles à l'envers », d'« existences bizarres, pauvres et problématiques » (Champfleury, 1852, p. 156). Les Goncourt d'*Une voiture de masques* multiplient également les évocations de figures curieuses avec une préférence pour les marges du monde artistique qui engendre plus que tout autre des excentriques : on citera le seul exemple du « Parigino », « caractère étrange dans lequel tient tout notre temps » (1856, p. 167). *Le Spleen de Paris* s'attache lui aussi à dépeindre des « monstres innocents » (1975c, p. 355) – Mademoiselle Bistouri en est emblématique – qui constituent des exceptions morales. Ceux-ci font vaciller les certitudes et pratiquent une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne. Roger Caillois définissait ainsi le fantastique, tonalité bizarre s'il en est, largement représentée dans le recueil.

4. Des histoires extraordinaires

Le monde figuré est instable, en équilibre précaire entre réel et surréel : le texte sort parfois de la ville pour s'inscrire sur une scène intemporelle et dans un infini spatial comme dans ce mythe du servage humain que constitue « Chacun sa chimère ». Certains personnages sont issus d'un univers féérique – ainsi les « Mères bizarres de la joie et de la douleur » (1975c, p. 305) du « Don des fées » – ou diabolique : « deux superbes Satans » et « une Diablesse non moins extraordinaire » (1975c, p. 307) peuplent « Les Tentations ». Dans « Perte d'auréole », le narrateur perd son signe de sainteté dans « la fange du macadam » (1975c, p. 352). Que dire encore d'« Une mort héroïque », qui ne livre aucune explication au drame qui met aux prises un prince « naturellement et volontairement excentrique » et son « admirable bouffon », Fancioulle, qui s'est commis dans une conspiration et est appelé à jouer un spectacle, « un de ces drames féériques dont l'objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie » ? A la suite d'un coup de sifflet, il tombe « roide mort sur les planches » (1975c, p. 319-323). Cette fin constitue une chute, brutale tout comme l'explication du comportement maternel dans « La Corde » : le lecteur est surpris par cette déviation à l'égard de l'horizon d'attente, il est placé devant l'imprévisible, typique du genre de la nouvelle, qui pratique l'art du raccourci narratif et rejette le « fil interminable d'une intrigue superflue » (1975c, p. 275). Aux deux textes cités conviendrait bien l'appellation d'« histoire extraordinaire » empruntée à l'univers d'Edgar Poe, figure tutélaire du bizarre, mû par une « ardente curiosité » et que Baudelaire juge inégalable pour raconter avec magie « les exceptions de la vie humaine et de la nature » (1976c, p. 317). Il le classe parmi les « romanciers curieux »

aux côtés de Diderot, Hoffmann ou... Sterne : pour eux, « l'étrangeté » est le « conditionnement indispensable de la beauté » (1976c, p. 336), autre version du bizarre comme exhausteur de goût décrit dans l'*Exposition universelle de 1855*. Baudelaire souligne – toujours à propos de Poe – les avantages du genre de la nouvelle, qui a « à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonnable, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure » (1976c, p. 330). Les altérations constantes de la tonalité, qui si l'on file la métaphore spatiale apparaissent comme des détours voire de brusques embardées, sont constantes dans un recueil qui semble logé « à l'auberge du hasard, si féconde en voluptés » (1975c, p. 315).

5. Ruptures et déviations

Ainsi le portrait d'excentrique que constitue « Mademoiselle Bistouri » dévie-t-il du projet initial en se terminant par une explosion lyrique sous forme de prière pour percer le mystère de la bizarrerie. Un soubresaut sentimental se donne à lire à la fin du « Vieux saltimbanque ». « Le Gâteau », lui, met en scène un narrateur en promenade dans un paysage de montagne, « d'une grandeur et d'une noblesse irrésistible ». Son âme s'élève au fur et à mesure et il en vient, grâce à « l'enthousiasmante beauté dont il est environné », « à ne plus trouver ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon ». Au sommet de cette extase intervient pourtant « la matière incurable renouvelant ses exigences » (1976c, p. 297-299) : l'intrusion d'un morceau de pain déclenche la bagarre de deux petits sauvages. Le texte bascule alors dans le récit du pugilat, sur un mode héroï-comique qui dévie totalement par rapport au début du texte. Le poème en prose est vecteur d'un discours qui anéantit toute possibilité d'idylle, au sens originel de petit poème lyrique à thème pastoral et/ou amoureux. *Le Spleen de Paris* thématise de manière récurrente l'écart entre le rêve (de beauté, de bonté) et une réalité marquée par l'expérience du chaos, de la violence et de la mort. Ce thème est notamment relayé par les soubresauts de tons mais aussi par ceux de la phrase elle-même, dont l'allure se fait par endroits erratique. Ruptures et déviations envahissent le tissu même de la langue : on observe des glissements de registres de langue propres à étonner le lecteur : les « mirettes » arrivent ainsi dans « La chambre double » relativement comme un cheveu sur la soupe... L'écart par rapport à la norme langagière se ressent aussi dans le choix du mot « spleen », mot étranger, dans le titre même du recueil, quand *Les Fleurs du Mal* présentaient seulement des « Tableaux parisiens ». Un pas de côté est ainsi réalisé : à sentiment bizarre mot bizarre, pourrait-on dire. La sauteuse d'« À une heure du matin » imprime sa déformation linguistique au texte et ce n'est pas un hasard si la déesse de la beauté et de l'amour se trouve rebaptisée en « Vénustre » (1975c, p. 288) : la matière même de la poésie est attaquée dans cette pratique excentrique du lyrisme que constitue le poème en prose. Les heurts et accidents – narratifs, génériques, tonaux ou lexi-

caux – sont si fréquents que le beau expérimenté dans *Le Spleen de Paris* peut être qualifié de chimérique, composé par de monstrueux assemblages qui provoquent la surprise. Celle-ci se condense souvent en un choc, une convulsion, dont la traduction sonore serait le cri. L'explosion finale du « Mauvais vitrier » est évidemment emblématique : non seulement le cri sentimental du poème en prose de Houssaye est détourné mais la marchandise est brisée par « un petit pot de fleurs », emblème de la poésie classique, encore de mise dans *Les Fleurs du Mal*. *Le Spleen de Paris* représente un véritable attentat contre le lyrisme traditionnel.

Le lecteur se trouve ainsi placé en pleine incertitude ontologique, devant une œuvre erratique, extravagante, qui se désœuvre au fil de la lecture, à l'instar des récits excentriques. Une œuvre qui se désœuvre ne cesse-t-elle pas d'être œuvre ? Baudelaire lui-même se demande « si cela peut s'appeler *quelque chose* » (1975c, p. 276). Il a en tous cas excédé son projet, a effectué une sortie de route qu'il appelle un « accident » (p. 276). Comment ne pas perdre le fil au cours de cette expérience limite, de cette balade qui nous balade, au sens le plus trivial du terme ? Un mode de lecture lui aussi excentrique se met en place, fait d'échos bizarres, remarquables sans être toujours explicables. Si des personnages reparaissent, aisément repérables – les pauvres, les fous, les vieilles, les figures dégradées de l'artiste – des liens plus ténus se tissent entre des silhouettes ou des objets : l'âne d'« Un plaisir » se prolonge dans la « bourrique » de « La chambre double » et la référence finale des « Bons chiens » à Sterne dessine l'image en creux d'un âne intertextuel. Le poète jette un pot de fleurs sur le vitrier et menace de faire de même sur sa maîtresse un peu plus loin. Des « rapports » s'établissent entre des éléments disparates et dessinent dans le recueil une promenade toute en circonvolutions, en arabesques. Il faut faire preuve de souplesse et avoir ce regard innocent et crédule demandé au critique dans l'*Exposition universelle de 1855*, celui de « l'homme d'esprit » qui, selon le Diderot cité dans la *Fanfarlo*, « voit loin dans l'immensité des possibles » (1975a, p. 568) : le lecteur doit lui aussi se montrer ouvert aux croisements, aux rapports imprévus de ce dédale. Il doit tenter de s'élever jusqu'à la « logique de l'Absurde » (1975c, p. 307) évoquée dans « Les dons des fées » et suivre le poète jusqu'aux confins, « à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dérobe à la curiosité du regard humain » (1975c, p. 283). C'est le prix à payer pour suivre cette errance métaphysique, morale, générique et stylistique dont le but est autant de se poser en anti-poésie que de refléter le profond mystère de la vie.

RÉFÉRENCES

- Baudelaire, Ch. (1973a). *Correspondance*. T. I. Janvier 1832 – février 1860. C. Pichois (éd.).
Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1973b). *Correspondance*. T. II. Mars 1860 – mars 1866. C. Pichois (éd.).
Paris : Gallimard.

- Baudelaire, Ch. (1975a) [1847]. *La Fanfarlo*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 552-580). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975b) [1861]. *Les Fleurs du Mal*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 1-134). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1975c) [1869]. *Le Spleen de Paris*. Dans *Œuvres complètes*. T. I. C. Pichois (éd.). (p. 273-363). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976a) [1857]. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 296-318). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976b) [1868]. *Exposition universelle – 1855 – Beaux-arts*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 575-597). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976c) [1857]. *Notes nouvelles sur Edgard Poe*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 319-337). Paris : Gallimard.
- Baudelaire, Ch. (1976d) [1868]. *Quelques caricaturistes français*. Dans *Œuvres complètes*. T. II. C. Pichois (éd.). (p. 544-563). Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1979). *Charles Baudelaire*. (J. Lacoste, trad.). Paris : Payot.
- Benjamin, W. (2001). *Paris, capitale du XIX^e siècle. Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- Champfleury, J. (1852). *Les excentriques*. Paris : Michel Lévy frères.
- Goncourt, E. et J. de. (1856). *Une voiture de masques*. Paris : Dentu.
- Nodier, Ch. (1835). *Bibliographie des fous. De quelques livres excentriques*. Paris : Techener.
- Poe, E. A. (1871) [1^{re} éd. 1865]. *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris : Michel Lévy.
- Sangsue, D. (1987). *Le récit excentrique*. Paris : Joseph Corti.

RÉSUMÉ : Le bizarre baudelairien comporte une idée de décentrement : il est d'essence excentrique et renvoie à la tradition de récits romantiques définis par une composition erratique et une poétique anti-romanesque. Baudelaire, selon nous, se souvient de cette tradition et crée dans *Le Spleen de Paris* un lyrisme excentrique, attentatoire au lyrisme traditionnel. Une véritable poétique du bizarre se donne à lire dans *Le Spleen de Paris*, qui se traduit par une errance géographique, une flânerie guidée par la curiosité, terme qui suppose la sortie de soi : le poète extravague, son identité est labile et abolit la frontière entre sujet et objet. Il s'ouvre aux marginaux et se balade dans un univers fantastique, en équilibre entre réel et surréel. Les heurts et accidents dans ces « histoires extraordinaires » sont narratifs, génériques, tonaux et lexicaux.

Mots-clés : Baudelaire, bizarre, excentricité, lyrisme, flânerie, fantastique

The Poetics of the Bizarre in *Le Spleen de Paris*: An Eccentric Lyricism

ABSTRACT: The Baudelairean notion of the bizarre contains an idea of decentering: it is essentially eccentric and refers to the tradition of Romantic tales defined by erratic composition and an anti-novelistic poetics. Baudelaire, in our opinion, recalls this tradition and creates in *Le Spleen de Paris* an eccentric lyricism, an attack on traditional lyricism. A true poetics of the bizarre emerges in *Le Spleen de Paris*, expressed

through a geographical wandering: a stroll guided by curiosity, a term that presupposes going outside oneself. The poet is extravagant, his identity is unstable, blurring the boundary between subject and object. He opens himself to the marginalized and wanders through a fantastic universe, poised between the real and the surreal. The clashes and accidents in these “extraordinary stories” are narrative, generic, tonal and lexical.

Keywords: Baudelaire, bizarre, eccentricity, lyricism, wandering, fantastic