

15357

NATIONAL LIBRARY  
OTTAWA



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE  
OTTAWA

NAME OF AUTHOR..... JUDITH SPENCER .....

TITLE OF THESIS... LA SIGNIFICATION SECRÈTE :  
 QUELQUES IMPLICATIONS DE L'IMAGE  
 DU BOUFFON CHEZ BAUDELAIRE .....

UNIVERSITY... CE ALBERTA .....

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED... M.A. ....

YEAR THIS DEGREE GRANTED..... 1973 (Spring) .....

Permission is hereby granted to THE NATIONAL LIBRARY  
 OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies  
 of the film.

The author reserves other publication rights, and  
 neither the thesis nor extensive extracts from it may be  
 printed or otherwise reproduced without the author's  
 written permission.

(Signed)..... J. Spencer .....

PERMANENT ADDRESS:

420 10839 University Ave.  
 Edmonton  
 Alta

DATED... 12... 1..... 19 73

NL-91 (10-68)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA SIGNIFICATION SECRETE: QUELQUES  
IMPLICATIONS DE L'IMAGE DU BOUFFON CHEZ  
BAUDELAIRE

by



Judith Olive Spencer

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND  
RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR  
THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1973

THE UNIVERSITY OF ALBERTA  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled *La signification secrète: quelques implications de l'image du Bouffon chez Baudelaire* submitted by Judith Olive Spencer in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

P. L. Knight  
Supervisor  
[Signature]  
[Signature]

Date Dec 11, 1972

## RESUME

La légende de Baudelaire Cabotin parcourt les années, depuis son vivant même jusqu'à nos jours. Tout en se rendant compte de cette légende, la plupart des critiques modernes n'admettent pas suffisamment la présence dans l'oeuvre de Baudelaire de l'image du poète-cabotin; c'est la figure du Bouffon qui incarne par excellence cette image.

La pensée baudelairienne est foncièrement dualiste, soit en ce qui concerne sa métaphysique, son esthétique ou son éthique, se basant sur l'opposition entre la vie terrestre-matérielle et la vie idéale-spirituelle. Le poète lutte sans cesse pour s'évader du monde matériel vers un monde lumineux. L'impossibilité de réaliser son rêve à la hauteur de son désir lui fera éprouver le sentiment déchirant de l'insuffisance, et fera de lui un exilé, un idéaliste déjoué; c'est l'image du Bouffon tragique qui traduira ce sentiment de chute et d'échec. Ainsi, c'est à partir de ce système à deux termes que se comprend le rire tragique du Bouffon, cet être brisé, mais obligé quand même d'amuser la foule. Son rire ironique est un signe évident du dédoublement de la personnalité - schisme sur lequel sera fondé le principe double de la création artistique par où l'histrion-créateur arrive à se multiplier en des personnages différents, dont le Bouffon constitue un exemple de premier ordre. Cette proposition est affirmée par les nombreuses références théâtrales présentes partout dans l'oeuvre de Baudelaire; le Bouffon, bien entendu, y est impliqué. Ainsi l'image du Bouffon,

7

qui confirme indubitablement la légende de Baudelaire Cabotin,  
constitue un symbole sténographique de la pensée baudelairienne.

## ABSTRACT

The legend of Baudelaire the "cabotin" spans the years, from its origins during his lifetime until the present day. While most modern critics are aware of this legend, they do not lay sufficient emphasis on the presence, in Baudelaire's work, of the image of the poet as "cabotin"; indeed, the figure of the Bouffon represents the supreme incarnation of the latter.

Baudelairian thought, whether metaphysical, aesthetic or ethical, is fundamentally dualistic, and is based on the contrast between terrestrial-material existence and Ideal-spiritual existence. The poet struggles interminably to escape from the material universe towards a transcendental one. The discrepancy between his elevated Ideal and what he can finally achieve, makes of him an exile, haunted by the notion of insufficiency, and a thwarted idealist; it is the image of the tragic Bouffon which embodies the notion of the fallen Ideal and of failure in general. This dual system enables one to understand the tragic laughter of the Bouffon, that world-weary being who must, of necessity, amuse the rabble. His ironic laughter is an obvious indication of a double personality; on this schism rests the double principle of artistic creation, by which the actor-creator is able to multiply himself into different characters, in particular the Bouffon. This process is further confirmed by the numerous theatrical references which one finds throughout Baudelaire's work; the Bouffon

is naturally implied in this category. Thus the image of the Bouffon, which undoubtedly confirms the legend of Baudelaire the "cabotin", is a stenographic symbol of Baudelairian thought.

## REMERCIEMENTS

Ma gratitude va au Professeur P. Knight qui a bien voulu m'accorder ses conseils, et m'a généreusement laissé profiter de son expérience et de sa compréhension.

Je profite de cette occasion pour remercier les autres membres du Département des Langues Romanes qui ont bien voulu m'encourager dans mon travail; un merci tout spécial à Mrs. M. McLarty dont l'assistance technique m'était inestimable.

L'intérêt continuel et l'encouragement de mon mari Paul et de mes parents, ont joué un grand rôle dans la réalisation de cette thèse.

TABLE DES MATIERES

Avant-propos. . . . .	i
Chapitre I : Le Dualisme baudelairien . . . . .	1
Chapitre II : L'Exil: l'idéaliste déjoué. . . . .	20
Chapitre III : Le Rire tragique: signe du dualisme . . . . .	43
Chapitre IV : L'Histrion-créateur: Multiplication et Vaporisation du Moi . . . . .	54
Chapitre V : Théâtre et Théâtralité . . . . .	86
Chapitre VI : Le Bouffon tragique. . . . .	113
Notes . . . . .	136
Bibliographie . . . . .	153

7

TABLE DES SIGLES

- BP : Bandy, W. T. et Pichois, C. Baudelaire devant ses Contemporains. Paris: Rocher, 1957.
- C : Carter, A. E. Baudelaire et la Critique française: 1868-1917. Colombia: University of South Carolina Press, 1968.
- CG : Crépét, J. "Correspondances Générales" in Oeuvres complètes de Ch. Baudelaire. Paris: Conard, 1917.
- ECG: 1) Adam, A. Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Paris: Garnier, 1961.
- 2) Lemaître, H. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Oeuvres critiques. Paris: Garnier, 1969.
- P : Le Dantec, Y. G. Baudelaire: Oeuvres complètes. Bruges: Pléiade, 1968.

AVANT-PROPOS

"Le clown, c'est le poète en  
action. Il est l'histoire qu'il  
joue."

(H. Miller, Le Sourire au Pied  
de l'Echelle).

Un "homme singulier", un "monstre", un "gentil garçon", un "provocateur", un "mystificateur" - telle est la légende de Baudelaire cabotin; celui qui s'est fait teindre les cheveux en vert; celui qui trouve aux cervelles d'enfant un goût de noisette.<sup>(1)</sup> Est-ce qu'il "pose" avec la seule intention d'"épater le bourgeois",<sup>(2)</sup> ou est-ce que ses "poses" témoignent, au contraire, de sa timidité, de la difficulté de sortir de soi-même? comme le veut Pichois<sup>(3)</sup> - témoignage soutenu également par Michelet.<sup>(4)</sup> Ou est-ce que ces "poses" doivent être comprises, comme le veut Sartre,<sup>(5)</sup> dans le sens de l'objectivation? Est-ce qu'il faut croire enfin Gourmont,<sup>(6)</sup> qui accuse Baudelaire de ne pas avoir eu suffisamment de génie pour se procurer la gloire et la fortune, et d'avoir ainsi fabriqué lui-même une légende pour attirer l'attention sur lui? Qu'il s'agisse de Baudelaire "charogne" ou de Baudelaire "nature délicate et fine",<sup>(7)</sup> la légende de Baudelaire cabotin est établie d'une façon solide.

Cette légende, affirme Carter,<sup>(8)</sup> était florissante du vivant même du poète; tout le monde avait quelques anecdotes plus ou moins authentiques à raconter sur lui. Nombreux, en effet, sont les critiques qui insistent sur la légende de Baudelaire cabotin. Vallès<sup>(9)</sup> apporte un témoignage fort à propos:

...il avait une tête de comédien. [...]  
Il y avait en lui du prêtre, de la vieille  
femme et du cabotin.

- témoignage repris plusieurs fois, en effet, sous des aspects différents. On présente ainsi "ce farceur de Baudelaire",<sup>(10)</sup> "ce faux cabotin",<sup>(11)</sup> avec "sa manie de poser".<sup>(12)</sup>

Tout en lui était factice et prémédité, écrit Levallois, tout en vue de la galerie, se composât-elle d'une seule personne. [...]. La griserie chez lui était purement cérébrale; elle suffisait à en faire un parfait cabotin, car c'est là son vrai nom. Si le cabotinage n'était de toutes les époques, je dirais volontiers que Baudelaire est le père et le grand-père du cabotinage contemporain. [...] C'est par cette attitude de comédien[...] qu'il tranchait sur sa génération et sur la nôtre.<sup>13</sup>

"Un des plus grands mystificateurs du siècle"<sup>(14)</sup> se trouve donc accusé de charlatanisme, soit par son ennemi avoué, Brunetière,<sup>(15)</sup> soit par Tellier<sup>(16)</sup>:

Il y avait enfin, écrit celui-ci, une manière de charlatan, soucieux d'étonner par des moyens faciles, coutumier d'effets de brutalité sans intérêt, amoureux de scandale.

Il existe, cependant, un flux et un reflux dans la légende de Baudelaire cabotin; si ses contemporains étaient convaincus qu'il fut sans aucun doute un cabotin, les critiques du début du <sup>XX</sup><sup>ième</sup> siècle n'étaient aucunement certains. Le témoignage de des Cognets,<sup>(17)</sup> par exemple, nie tout à fait cette légende:

La légende qui l'enveloppait peu à peu se dissipe. [...] L'histriion qui, dans ce livre puissant et frémissant de vie [Les Fleurs du Mal], jouait au vif ce drame de l'Ennui et du Désespoir, c'était le coeur du poète [...]. Les lettres nous révèlent combien le véritable caractère du poète fut différent de celui dont il fut affublé par une puérile légende.

- comme le fait celui de Baragnon<sup>(18)</sup>:

Les Journaux Intimes nous font avancer dans l'intelligence de cet esprit pénible et difficile. Il se peut que nous en dégagions un Baudelaire moins mystificateur que celui de la légende.

Au cinquantenaire de la mort de Baudelaire la légende, nous fait savoir Carter,<sup>(19)</sup> est presque morte; on reconnaît maintenant la sincérité fondamentale de Baudelaire, et on veut même qu'il ait été plus sincère que la plupart de ses contemporains. Or Vergniol<sup>(20)</sup> affirme catégoriquement que la légende est fausse, même s'il l'a créée lui-même, et s'est laissé prendre à son propre jeu - constatation que soutient Emery<sup>(21)</sup>:

On l'a peint, écrit-il, [...] comme un comédien, habile à simuler des sentiments excentriques, des attitudes déconcertantes, des fantaisies macabres pour attirer l'attention sur ses oeuvres. Or personne n'était plus sincère et moins soucieux que lui de fixer le regard des inconnus.

Raynaud<sup>(22)</sup> insiste au contraire sur le Baudelaire cabotin avec ses "poses", qu'il explique comme réaction contre l'esprit bourgeois de l'époque Louis-Philippe. Mauclair<sup>(23)</sup> insiste aussi sur l'aspect comédien chez Baudelaire:

Si nous examinons [...] la vie de Baudelaire, nous pourrions presque dire qu'elle fut banale [...] L'élément qui l'a animée, c'est l'imagination de Baudelaire, s'obstinant à en dramatiser le moindre accident. [...] Si son imagination, son désir d'étonner et de s'étonner lui-même, n'avaient transfiguré tout ceci en ténébreuse aventure, l'intérêt tomberait à plat. [...] Aupick fut un beau-père rigide et froid, mais loyal et même affectueux. Il ne contraria nullement la vocation du jeune homme, lui rendit ses comptes et s'en sépara à regret. [...] Baudelaire au fond se pense un Hamlet à jamais triste d'avoir vu sa mère céder à la sensualité dans les bras d'un traître.

Mauclair n'est pas seul à relever le rôle hamletien chez Baudelaire, Baym<sup>(24)</sup> le souligne, aussi bien que Ferran<sup>(25)</sup>:

Farouche Hamlet, le petit Charles voue à  
l'intrus [c'est-à-dire M. Aupick] une  
haine dont les biographes se font l'écho.

Peyre<sup>(26)</sup> insiste, pourtant, que c'est aux lithographies de Delacroix plus encore qu'au texte shakespearien que Baudelaire dut vraisemblablement ses songeries sur Hamlet.

Avec la critique moderne, on retrouve l'appréciation originelle de Baudelaire, c'est-à-dire la légende de Baudelaire cabotin. On souligne surtout le fait que chez ce poète on voit partout le masque, comme nous fait savoir Starkie,<sup>(27)</sup> et aussi Austin<sup>(28)</sup>:

...il prenait un malin plaisir à donner la change sur sa véritable nature, et surtout à provoquer l'étonnement des imbéciles solonnels.

Baudelaire lui-même, n'écrit-il pas:

J'éprouve naturellement le besoin de cacher tout ce que je pense.<sup>(29)</sup>

Fumet<sup>(30)</sup> insiste, de façon semblable, sur la "pose" de Baudelaire, "son perpétuel dédoublement" - théorie qui soutient, en effet, celle de Sartre. Pommier,<sup>(31)</sup> dans son étude des sources chez Baudelaire, y voit même la nature "singeresse" de ce "littérateur cabotin". Ainsi peut-on conclure, avec Blin,<sup>(32)</sup> que "Baudelaire est né comédien".<sup>(33)</sup>

L'intérêt manifesté au XIX<sup>ième</sup> siècle pour le pantomime (en particulier chez Baudelaire, Champfleury, Théo. Gautier et Legrand) et pour le caractère du Pierrot, constitue des étapes dans l'histoire du Bouffon. On pourrait bien se demander si Baudelaire, qui fut un lecteur avide, ne s'intéressait pas à ce sujet; quoi qu'il en

soit, on est frappé par les ressemblances entre l'histoire du Bouffon et la nature et la pensée de Baudelaire; on n'a qu'à relever des traits assez généraux pour s'en apercevoir. Prenons d'abord la nature parasitaire du Bouffon classique de la Grèce, qui compte tout à fait sur la bonne volonté du public - qualité qu'on pourrait bien rapprocher de la dépendance de Baudelaire, en premier lieu sur sa mère. Sa correspondance - on ne le sait que trop bien - est criblée de demandes pour l'argent aussi bien que d'excuses de ne pas pouvoir gagner autant. Baudelaire dépendait d'ailleurs de la bonne volonté du public, aussi bien que de celle de ses éditeurs; le poète du XIX<sup>ième</sup> siècle n'occupait plus la position exaltée des époques précédentes où l'on lui assurait du patronage. Comme nous fait savoir Benjamin,<sup>(34)</sup> il était tout naturel que Baudelaire sentît sa nature parasitaire à travers l'image du Bouffon, qui, lui aussi, avait perdu sa place dans le monde moderne.<sup>(35)</sup> Ainsi va s'expliquer l'image du Bouffon tragique chez Baudelaire qui ne joue plus le rôle du fou qui stimule le rire. Si, toutefois, le Bouffon est considéré comme paria, il se trouve dans la situation paradoxale d'être à la fois paria et parasite - position équivoque qui s'apparente bien à la nature contradictoire de Baudelaire.

La déchéance, dans le sens social, est non seulement un aspect du Bouffon entre autres; celle-ci constitue en fait le noyau central du métier du Bouffon. Le Bouffon est, au fond, une créature déchue, écrit Welsford,<sup>(36)</sup> "an 'absurd n'er do weel' who earns his living by an openly acknowledged failure to attain to the normal standard of human dignity". Samuel, le comédien bizarre de La Fanfarlo ne

s'apparente-t-il pas au Bouffon déchu et tragique. Le caractère du Pierrot se comprend de la même façon; lui aussi, il est comme le dit si justement Welsford,<sup>(37)</sup> "the thwarted idealist". La dégradation inhérente à la position inférieure du fou est soulignée par le fait que le costume du Bouffon fut employé, au Moyen Age, comme moyen de punition. Si Baudelaire est si obsédé par l'image du Bouffon, ne pourrait-on pas la considérer, en quelque sorte comme l'auto-punition et l'auto-critique de 'L'Héautontimorouménos'?

La filiation entre l'éthique baudelairienne et l'image du Bouffon est d'une importance capitale. Welsford insiste sur le fait que le métier du Bouffon était souvent sujet à la brutalité; "his history, continue-t-elle, is in many respects a striking illustration of human callousness". L'image du Bouffon s'apparente donc à la théorie baudelairienne du Mal omniprésent dans le monde. La figure du Bouffon prend ses racines dans la peur du Mal; ce qui explique probablement l'introduction des fous à la cour, en tant que mascottes chargées de prévenir le Mal. Le métier du Bouffon consistait donc, comme nous dit Welsford,<sup>(39)</sup> en injures, afin de vider les insultés du péché de l'orgueil qu'on considérait comme magnétiseur du Mal. C'est curieux à noter que le Bouffon lui-même, à cause de sa position dégradée, était à l'abri du Mal, mais devait en stimuler la conscience chez les spectateurs d'une façon négative - tournure paradoxale qui aurait sans doute plu à l'esprit contradictoire de Baudelaire. Ne peut-on pas, en effet, considérer les portraits décadents des Fleurs du Mal comme stimulants de la conscience du Mal chez le spectateur, tandis que l'auteur lui-même demeure à l'abri,

en quelque sorte, des accusations qu'il lance?

L'esthétique baudelairienne se trahit partout dans l'histoire du Bouffon. Le Bouffon ou "l'histrione", comme nous rapelle Welsford,<sup>(40)</sup> est un personnage double de plusieurs points de vue: il est à la fois son propre créateur et sa propre création. On voit bien ici la théorie baudelairienne de l'Art qui doit être à la fois sujet et objet, comme il le préconise dans L'Art Philosophique - théorie qui implique nécessairement la double nature de l'artiste grâce à la possibilité de dédoublement. Or, si l'objet et le sujet se confondent dans l'esthétique baudelairienne, il existe pour le clown comme le note Starobinski,<sup>(41)</sup> un décalage tragique entre l'extérieur et l'âme; le contraste saillant entre les oripeaux et la tristesse de l'âme chez quelques clowns baudelairiens, souligne ainsi, par contrepoint, la double nature de l'artiste. L'habit pailleté nous fait sentir en outre l'infinie tristesse de l'âme exilée - point capital pour la compréhension de la métaphysique baudelairienne.

La dualité se trouve sur un autre plan: le rôle du Bouffon se fond souvent en celui du Prince. Il existe, en effet, dans l'histoire du Bouffon, comme nous le dit Doran,<sup>(42)</sup> des Princes qui étaient leurs propres Bouffons; Welsford<sup>(43)</sup> souligne aussi ce fait en donnant comme exemple le Roi Lear. Baudelaire ne s'insinue-t-il pas dans le rôle du Prince, aussi bien que dans celui du Bouffon? Le complexe victime-bourreau que suggère cette synthèse se trouve d'ailleurs vérifié par cette ambiguité dans le rôle du Bouffon; si le Bouffon se faisait moquer à cause de sa position inférieure, il

ne faut pas oublier, cependant, qu'il pouvait aussi renverser la situation, à la manière du Hopfrog de Poe, pour se moquer de ses maîtres. Ne pourrait-on pas faire un parallèle ici entre le Baudelaire fier de son don poétique, supérieur à "Ceux qu'il méprise",<sup>(44)</sup> mais inférieur en même temps à cause de sa position matérielle dégradée?

Un autre aspect contradictoire s'impose. Le Bouffon est un personnage à la fois dégradé et doué d'un don de sagesse prophétique et voyante qui s'apparente au don poétique; le fou, nous dit Welsford,<sup>(45)</sup> s'identifie souvent avec le poète inspiré. Mais, la clairvoyance prophétique et le "raptus" poétique, il faut l'admettre, sombrent quelquefois dans la démence. Baudelaire, qui se présente dans les Journaux Intimes comme "prophète [...] perdu dans ce vilain monde" (P. 1264), et dans Les Fleurs du Mal comme le poète divin de 'Bénédiction', sentit sans doute ce lien effrayant avec la folie. Il illustre ce thème dans le poème 'Châtiment de l'Orgueil', réalisation dramatique de l'aveu tragique du Baudelaire des dernières années. Il écrit dans les Journaux Intimes:

...j'ai senti passer sur moi le vent de l'aile  
de l'imbécillite. (C'est Baudelaire qui  
souligne).

(P.1265)

- comme si ce dont il avait peur se fut enfin réalisé.

On attribuait souvent au Bouffon des dons occultes, mais, d'un autre côté le rôle du Bouffon pouvait être joué par des niais; on pourrait peut-être y comparer le désir de Baudelaire, cet esprit si complexe et si complexé, pour la simplicité, ou même son esthétique qui préconise la naïveté en Art? Il convient de souligner ici

la position extraordinaire du Bouffon à qui, grâce à sa situation inférieure et sa nature souvent niaise, on accordait le droit de dire la vérité. Il avait ainsi, à la manière de la Folie chez Erasme,<sup>(46)</sup> la possibilité de critiquer les folies de l'humanité en lui montrant son image; ce n'est autre que l'effort de Baudelaire, dans Les Fleurs du Mal d'amener la pensée de ses lecteurs à sortir de son engourdissement:

Le clown, écrit Starobinski,<sup>(47)</sup> est le révélateur qui porte la condition humaine à l'âme conscience d'elle-même ... ; en s'humiliant sous la figure de l'amuseur, il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun de nous joue à son insu dans la comédie du monde.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le rôle du clown-sauveur.

Il convient de souligner, à ce stade, la nature ambivalente de celui-ci, comme le témoigne l'histoire du Bouffon. Le clown était primitivement une créature diabolique, pour devenir plus tard un agent de salut, soit sous la forme du Sauveur, soit sous la forme du bouc-émissaire.<sup>(48)</sup> Le poète-martyre aliéné dans 'Bénédiction' ne se présente-t-il pas en tant que l'Être choisi? Le poète des 'Phares' ne se présente-t-il pas en tant que Sauveur? Ainsi chaque étape dans l'histoire du Bouffon - histoire qui oscille entre Satan et Dieu, témoigne du même désir de franchir les limites du réel et même les limites interdites à l'homme. On ne sait que trop bien l'importance de ce thème chez Baudelaire, en ce qui concerne sa métaphysique, son esthétique ou son éthique.

Les Bouffons qu'on gardait pour détourner le Mal étaient souvent des grotesques - grotesques qui servaient la même fonction

quant à la superstition. Bientôt on ne les gardait que comme objets de curiosité et de divertissement; ces êtres qui avaient des insuffisances soit mentales, soit physiques devenaient ainsi l'objet d'une curiosité dépravée qui s'intéressait surtout à ce qui était bizarre ou anormal. N'accuse-t-on pas, justement, Baudelaire du même type de 'décadence'? Et Baudelaire, lui-même, ne préconise-t-il pas la bizarrerie en ce qui concerne la Beauté? Le Grotesque, ne constitue-t-il pas, en outre, son Comique Absolu? Ne voit-on pas, de même, dans le Grotesque la théorie baudelairienne du Comique Significatif, "that sudden glory at the sight of an inferior which Hobbes believed to be the mainspring of laughter" - comme le dit Welsford.<sup>(49)</sup>

L'image du Bouffon suggère aussi la théorie de Baudelaire qui préconise la Modernité en Art. "The buffon, écrit Welsford,<sup>(50)</sup> [...] is a comic character who uses his immediate surroundings as both stage and auditorium". On voit bien ici le principe que propose Baudelaire dans ses Salons aussi bien que dans ses Journaux Intimes:

Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole.

(P. 1257)

L'image du Bouffon suggère, de même, l'aspect anti-utilitaire de la théorie de Baudelaire. Le Bouffon est l'exemple par excellence de celui qui refuse un métier utile, dit Welsford,<sup>(51)</sup> citant comme exemple le cas de Eulenspiegel. Ne pourrait-on pas discerner ici un parallèle avec le jeune Baudelaire qui refusait la carrière diplomatique, que lui offrait son beau-père, pour se consacrer à l'Art?

Starobinski<sup>(52)</sup> souligne de façon définitive, l'absence de L'Utile dans le monde clownesque; il décrit ainsi le monde du saltimbanque:

Pour qu'ils puissent vivre, ils doivent d'abord jouir d'une liberté plénière. Qu'on ne se hâte donc pas de leur assigner un rôle, une fonction, un sens; il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. La gratuité, l'absence de signification est [...] leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce "vide" qu'ils peuvent passer à la signification. [...] Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens. Dans un monde utilitaire, parcouru par le réseau serré des relations signifiantes, dans un univers pratique où tout s'est vu assigner une fonction, une valeur d'usage ou d'échange, l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. (C'est l'auteur qui souligne).

Il est intéressant de noter un curieux détail au sujet du costume du fou qui au Moyen Age était rouge et vert - justement les deux couleurs dans la peinture de Delacroix devant lesquelles Baudelaire s'extasiait à plusieurs reprises, en particulier dans la "grande symphonie du jour" où il élabore sa théorie de la couleur:

le rouge chante la gloire du vert  
(Salon de 46, P. 881)

La nature du Bouffon est, en somme, une nature équivoque.

The fool, in fact, is an amphibian, equally at home in the world of reality and the world of imagination.

- comme le dit Welsford.<sup>(53)</sup>

Sous cette description on pourrait bien discerner l'esthétique baudelairienne qui préconise l'emploi de la réalité extérieure dans une synthèse nouvelle, effectuée par l'Imagination. Il convient

d'insister, en effet, sur la double filiation du Bouffon dans l'histoire. Il existe, selon Starobinski,<sup>(54)</sup> deux types essentiellement différents de personnages bouffons. D'une part, le personnage bondissant et astucieux, le parleur, le chanteur ou le danseur agile; c'est le baladin mercuriel, comme Puck ou Ariel. D'autre part, on trouve l'image inversée de cette souveraine légèreté; c'est le lourdaud gauche et maladroit, l'être pesamment terrestre, tel Caliban. L'originalité de Baudelaire, continue Starobinski, consiste à lier, dans un même personnage, ces deux caractéristiques d'envol et de chute - thème qu'il développe dans un autre article:

Envol et chute, triomphe et déchéance; agilité et ataxie; gloire et immolation: les destins des figures clownesques, chez Baudelaire, oscillent entre ces deux extrêmes.<sup>(55)</sup>

Mais, il faut l'admettre, c'est l'insuffisance qui l'emporte, pour la plupart du temps, sur la surabondance.

Bien qu'on n'ait pas la possibilité de savoir si Baudelaire avait réellement une connaissance profonde de l'histoire du Bouffon, l'image du Bouffon présente indubitablement un grand nombre de parallèles avec la pensée baudelairienne.

## CHAPITRE I

### LE DUALISME BAUDELAIRIEN

"Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan."

(Journaux Intimes, P. 1277)

Sublime, telle que "le sieur Fancioulle" en son rôle de comédien, ou grotesque, telle que l'histrion ridicule dans le petit poème en prose 'Le Fou et la Vénus' - l'image du bouffon, partant elle-même d'une filiation double, selon Starobinski,<sup>1</sup> exprime la dichotomie essentielle de la pensée de Baudelaire.

Les termes employés dans la critique baudelairienne pour exprimer cette dichotomie prêtent quelquefois à la confusion dans la mesure où il existe les termes: 'dualisme' et 'bipolarité'. Grava<sup>2</sup> proteste, en effet, contre l'abus du terme 'dualisme' pour exprimer ce qui est, à proprement parler, la 'bipolarité'. Selon lui, le mot 'dualisme' implique deux substances essentiellement différentes qui sont, pourtant, en relation réciproque; le terme 'bipolarité', au contraire, se rapporte plutôt à deux pôles structuraux fonctionnant comme une unité. Toujours est-il que la distinction que fait Grava n'éclaire pas beaucoup le problème; on est donc justifié d'employer le terme le plus convenable, selon le cas.

La nature bipolaire d'après Grava, ou la double nature, comme le définit Baudelaire dans son article sur La Double Vie, consiste principalement en la tension entre la vie idéale ou l'Unité et la vie terrestre ou la Multiplicité, tension partout évidente dans son oeuvre, au plan métaphysique, esthétique ou éthique.

Qui parmi nous n'est pas un homo duplex?... toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l'un nuisant à l'autre, l'un usurpant la part de l'autre... L'incessant mécanisme de la vie terrestre, ta-

quinant et déchirant à chaque minute  
l'étoffe de la vie idéale.  
(La Double Vie, P. 658)

Pour cet "Homo Duplex" enfoncé dans la réalité du présent, et dans tout ce qu'il contient d'animalité et de matériel, mais luttant sans cesse pour s'en évader vers le monde spirituel et lumineux, loin des "miasmes morbides"<sup>3</sup>, l'univers est profondément marqué par la notion de la Chute et du Péché originel. Pour Baudelaire, le soi-disant catholique,<sup>4</sup> les hommes sont condamnés à être tirillés entre deux pôles contradictoires, conscients d'être à la fois héritiers d'un certain bien, et pourtant dépossédés de ce bien, opposition qui rappelle le dualisme pascalien entre l'ange et la bête. D'après Fowlie,<sup>5</sup> c'est là un thème fondamental de la littérature moderne: elle voit l'homme en tant qu'ange exilé des cieux, comme "lourdaud du ciel", pour emprunter une expression de Cocteau, citée par Fowlie.<sup>6</sup> C'est bien la même définition de l'homme qu'on trouve chez Pope, qui discerne dans le caractère de celui-ci: "The Glory, Jest and Riddle of the World".<sup>7</sup> Pour Baudelaire, c'est l'influence du Péché originel en particulier qui explique la dichotomie fondamentale qui se découvre chez l'homme, dès qu'il s'examine et va au fond de soi-même.

Ainsi s'ensuit l'univers moral des deux Postulations:

L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.

(Journaux Intimes, P. 1277)

- sentiment qu'il possédait dès sa jeunesse:

Tout enfant, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie.  
(Journaux Intimes, P. 1296)

On sent bien l'angoisse d'être pris dans le piège de l'univers bipolaire; la nécessité de s'en évader s'exprime partout, comme dans la lamentation à la fin du poème 'Le Gouffre:

Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Etres!

- sentiment qui prouve enfin que l'auteur vise péniblement un au-delà, ou, si l'on veut, une Unité primordiale.<sup>8</sup> La même préoccupation avec la réalité bipolaire se trahit dans son étude sur V. Hugo parue en 1861:

Comment le père un a-t-il engendré la dualité et s'est-il métamorphosé en une population innombrable de nombres?

Il va plus loin dans les Journaux Intimes:

Qu'est-ce que la Chute?  
Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté.  
En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la Chute de Dieu? (P. 1283)

Même si la chute du monde est devenue pour lui la chute de Dieu, cet au-delà reste, paradoxalement, comme idéal dont s'inspire l'homme "considéré comme memento divin" (Journaux Intimes, P. 1290).

On peut distinguer ainsi trois aspects de la Chute: primo la Chute de Dieu; secundo celle de la création, et tertio celle de l'homme, comme le dit si justement Salvan.<sup>9</sup>

Il est absolument impossible de séparer le plan métaphysique chez Baudelaire d'avec celui de son esthétique, car il existe, forcément, une filiation entre la dualité du monde et celle de l'homme. Baudelaire insiste là-dessus dans son étude sur Guys:

La dualité de l'art est une conséquence  
 fatale de la dualité de l'homme.  
 (Le Peintre de la Vie Moderne, P. 1154)

Pour lui, la création artistique révèle forcément la structure fondamentale de l'homme. Baudelaire le pensait déjà en 1855, lorsqu'il écrit dans son étude sur L'Essence du Rire:

Tous les phénomènes artistiques [...] dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente. (P. 993)

Il semble bien que ses réflexions sur l'art l'aient conduit non seulement à une meilleure connaissance de l'artiste, mais encore à une conception plus particulière de l'homme. En tout cas il est difficile de distinguer la cause de l'effet; étant donné que l'oeuvre d'art, en tant qu'intermédiaire divin, s'offrait comme la chose la plus accessible à son entendement, il n'est peut-être pas osé de constater que la pensée baudelairienne procédait de l'oeuvre à l'artiste, et de l'artiste à l'homme.

La notion de la double nature de l'artiste va nécessairement de pair avec celle de "l'Homo Duplex":

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.  
 (L'Essence du Rire, P. 993)

La dualité d'être constitue ainsi la nature essentielle de l'artiste, et c'est à partir de celle-là que Baudelaire va établir son esthétique. De même que la réalité est double, étant la synthèse de l'idéal d'avec la nature, de même l'artiste fait la synthèse de ces deux éléments, car c'est à travers la nature qu'il faut atteindre l'Idéal. On serait bien tenté d'opposer à cette synthèse la soi-disant "horreur" de Baudelaire devant la nature si on ne

comprenait pas sa fonction. Baudelaire, cependant précise bien que:

L'artiste triomphera d'autant plus facilement  
de la nature qu'il comprendra mieux les in-  
tentions de la nature.

(Salon de 46, P. 914)

La nature se trouve donc à la base de l'art comme "incitamentum" à  
l'esprit de l'artiste:

Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais  
d'interpréter dans une langue plus simple  
et plus lumineuse.

(Salon de 46, P. 914)

Pour Baudelaire la réalité présente, toute naturelle et imparfaite  
qu'elle soit, contient toujours dans une certaine mesure sa forme  
idéale propre. La structure organique de la réalité se compose,  
pour lui, d'une constitution matérielle et d'une constitution spiri-  
tuelle, comme montre bien sa théorie de la "modernité" qui n'est  
que la synthèse de la Beauté Absolue et la Beauté Relative. C'est  
grâce à l'Imagination "cette reine des facultés" (Salon de 59,  
P. 1037) que l'artiste arrive à dépasser la nature et à aspirer à  
l'Idéal.

Si la réalité se comprend à travers cette dichotomie, sa  
conception de l'homme s'explique sur le même plan. Ainsi sa défi-  
nition de "l'homo duplex" avec son tiraillement intérieur que  
Baudelaire attribue à "l'incessant mécanisme de la vie terrestre  
taquinant et déchirant l'étoffe de la vie idéale" (La Double Vie,  
P. 658). Cette double nature est ainsi reculée aux profondeurs de  
la vie même. La vie idéale, cette chimère qui lui échappe si  
souvent, implique, chez Baudelaire, l'intention, le mécanisme in-  
térieur de l'homme qui échappe au contrôle de l'extérieur. Ainsi

s'explique ses plaintes lamentables contre la paresse, malgré ses bonnes intentions:

L'oisiveté absolue de ma vie apparente contrastant avec l'activité perpétuelle de mes idées, me jette dans des colères inouïes.<sup>10</sup>

Baudelaire a été gagné progressivement à l'idée que sa volonté difficile était hors de son contrôle:

Cette disproportion entre la volonté et la faculté est pour moi quelque chose d'inintelligible. Pourquoi, ajoute-t-il, ayant une idée si juste et si nette du devoir et de l'utile, fais-je toujours le contraire?<sup>11</sup>

Ce désaccord dépasse son entendement, car il n'en trouve aucune explication dans la nature de l'homme lui-même. C'est ici que les réflexions sur l'homme débordent sur ses principes esthétiques: la double nature de l'artiste s'explique par celle de l'homme; mais celle-ci ne peut s'expliquer sans recours à un principe supérieur, car il faut transcender "l'Homo-Duplex" afin de le comprendre à bout. En dépassant la frontière de l'homme, il s'accroche, faute de mieux peut-être, à un vocabulaire théologique qui lui vient d'instinct, de son enfance religieuse; ainsi s'expliquent les termes rebattus de la Chute et du Péché originel. Il ne faut pas oublier non plus, à ce stade, que son père fut prêtre janséniste, même si celui-ci fut finalement un défroqué.<sup>12</sup>

On est en face de deux ordres de la vie: la vie terrestre qui embrasse la réalité, l'action et la chair, opposée à la vie idéale qui découle du rêve, de l'intention bien satisfaite et enfin de l'esprit. A mi-chemin entre ces deux pôles, l'esthétique baudelairienne propose la synthèse de ces deux aspects, pour formuler ce

que Melançon appelle un "tiers monde".<sup>13</sup> Le principe de cet univers terrestre qui est la chair, n'est rien d'autre que l'existence corporelle de l'homme, comme en témoigne le conflit entre les deux natures de l'homme dans l'oeuvre poétique de Baudelaire. Le thème, par exemple, du poète "exilé sur le sol au milieu des huées"<sup>14</sup> montre bien que le corps est cette nature qui retient le poète dans "les lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière",<sup>15</sup> tandis que l'autre nature tente infatigablement de l'entraîner "vers les champs lumineux et sereins".<sup>16</sup> Le thème fondamental de l'évasion, qui contrebalance celui de l'exil, témoigne aussi à ce désir ardent d'une réalité supérieure; il est élaboré d'une façon négative à travers le thème du prison qui se devine sur plusieurs modes: tantôt c'est le "cachot humide" ou "le couvercle", tantôt c'est le filet que vient tendre "un peuple d'infâmes araignées".<sup>17</sup> Toujours, c'est la contrainte d'un cadre matériel et temporel d'existence - symbole du fait qu'il est prisonnier de la vie terrestre. Il existe, cependant, un Idéal caché dans chaque être, une nature invisible au sein de la réalité. C'est au véritable artiste de pénétrer cette seconde nature, et, pour employer les termes de Baudelaire d'aller jusqu'au "sens intime contenu dans tous les objets qui s'offrent à la contemplation de l'oeil humain".<sup>18</sup> L'artiste doit faire sortir l'essence cachée dans la matière - position qui implique la théorie des Correspondances. Baudelaire s'y explique dans son article sur V. Hugo:

...tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel est significatif, réciproque, converse, correspondant. (P. 705) (C'est Baudelaire qui souligne).

Il veut que le monde visible contienne le monde invisible, comme l'individu son Idéal, mais sous forme indirecte de symboles qui doivent être traduits afin de devenir significatifs; c'est au poète qu'est octroyé ce rôle d'interprétation:

Or qu'est-ce qu'un poète, demande Baudelaire dans son article sur V. Hugo, ... si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? (P. 705)

C'est à travers le poète qui sait traduire cette nature invisible que se révèle "L'universelle analogie" (V. Hugo, P. 705).

Ce qui distingue, pourtant, le poète des autres mortels, est son don d'Imagination, grâce à laquelle il a la possibilité de déchiffrer ce qu'il appelle les hiéroglyphes:

C'est l'imagination, déclare Baudelaire dans son Salon de 59, qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. (P. 1037)

C'est donc bien l'Imagination qui c'est la voie de l'Idéal; elle est cette faculté intuitive qui ne s'arrête pas à la surface de la nature, mais qui la pénètre jusqu'à son essence. C'est elle donc qui est responsable pour la poésie, et nullement la fantaisie:

L'Imagination seule contient la poésie.  
(Théophile Gautier, P. 687)

Le monde supérieur, idéal, qu'elle crée, n'est pas un monde - il faut insister là-dessus - sans racines dans le monde Réel; c'est au contraire un tiers état, moitié éternel, moitié transitoire:

Elle [l'Imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde-nouveau.<sup>19</sup>

(Salon de 59, P. 1037-8)

Plutôt qu'une création, au sens propre du mot, on est en face d'une reconstruction du monde; l'Imagination ne crée pas ses matériaux; elle ne fait que les recueillir dans la nature visible pour en bâtir un monde nouveau. C'est, en effet, le même procédé qu'on trouve chez le comédien qui part de la réalité proprement dite pour créer son rôle, comme le fait le jongleur (image si cher à Baudelaire)<sup>20</sup> qui, à partir des éléments de la réalité extérieure, arrive à créer son numéro. On voit bien la filiation entre l'artiste et le comédien, qui opèrent, tous les deux, une métamorphose sur le monde visible. Tous les deux sont solidement basés sur l'Imagination; elle crée un monde nouveau qui n'est ni naturel, ni idéal, mais plutôt un tiers monde issu, à la fois, de la nature et de l'Imagination; celui-ci est donc et objectif et subjectif. C'est bien un double univers, romantique et réaliste à la fois, à mi-chemin de l'idéalisme et du réalisme. Toujours est-il à souligner qu'en construisant un univers nouveau, l'Imagination ne détruit nullement la réalité qu'elle utilise, mais, au contraire, lui ajoute une valeur nouvelle qui n'était jusqu'à là que virtuelle.

La création poétique porte aussi un caractère double; elle est conditionnée soit par la force de concentration de la volonté, soit par l'impulsion de l'inspiration, soit par l'influence réciproque des deux; on est encore une fois en face d'un tiers état

qui opère la synthèse entre le naturel et le spirituel. L'état poétique serait donc à la fois volontaire et inspiré. Baudelaire lui-même affirme qu'"un double caractère de calcul et de rêverie [...] constitue l'être parfait".<sup>21</sup> La filiation entre l'artiste et le comédien se montre aussi sur ce plan, car la réciprocité entre l'inspiration et la volonté constituent une partie intégrale de la nature du comédien. Toujours est-il que c'est le contraste qui fait rejaillir l'essence de l'état poétique; les "belles heures de la vie",<sup>22</sup> qui constituent cet état et représentent la partie spirituelle de l'être, forment une contraste nette avec "les lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière",<sup>23</sup> cette partie animale et terrestre de la réalité bipolaire. Baudelaire s'est si bien expliqué sur ce point, qu'il n'est rien de mieux que de le citer:

Il y a des moments de l'existence, où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté.

(Journaux Intimes, P. 1256)

C'est bien le "raptus" qui arrache l'artiste de la vie terrestre.

Pour Baudelaire, il existe trois voies qui conduisent au monde spirituel, dont il ne retient qu'une: le premier moyen qui consiste en l'inspiration qui porte le caractère gratuit de la grâce, semble immérité pour cet homme si harcelé par le besoin du travail et la nécessité de faire son propre salut; il condamne, pour de pareilles raisons, le second moyen qui consiste en les paradis artificiels; il condamne ainsi "le caractère immoral du haschisch",<sup>24</sup> qui n'est qu'un "paradis d'occasion",<sup>25</sup> car, pour

lui, se dérober du travail nécessaire, c'est commettre une escroquerie. La seule voie qui reste toujours valable, c'est donc celle qui respecte la condition de l'homme, en insistant sur sa nature essentiellement double; l'inspiration, que provoque le "raptus", est donc contre-balancée par le travail assidu de la volonté.

L'inspiration ne doit pas faire oublier que l'homme est constamment engagé dans une lutte entre ses deux natures: l'intention contre l'action, le rêve contre la réalité et l'esprit contre la chair. Il ne faut pas oublier, à ce stade, la filiation entre la morale et l'esthétique dans la pensée baudelairienne; cette osmose de la morale et de l'esthétique s'exprime dans un aveu de Baudelaire lui-même:

Tout ce que je dis de la nature ...  
en matière de morale [...] peut être  
transporté dans l'ordre du beau.  
(Le Peintre de la Vie Moderne, P. 1183)

L'état poétique stimulé par des moyens légitimes apporte nécessairement une réformation dans le caractère de l'homme grâce au travail volontaire, car "l'inspiration est décidément la soeur du travail journalier".<sup>26</sup>

Ceci nous amène à considérer la double nature inhérente à l'éthique dans la pensée baudelairienne ou plutôt (sachant l'horreur qu'il éprouvait devant l'insistance sur la moralité) l'ambiguïté de son spiritualisme. Même si c'est par la voie de l'Imagination que l'homme franchit le seuil du monde supérieur, toujours est-il que l'Imagination créatrice, ainsi que la Beauté forcément, est, en effet, une force ambivalente qui, malgré son origine divine, peut aussi être l'instrument de Satan. Comme l'homme abandonné aux puissances supérieures, elle, aussi, est sujet à des puissances

extérieures. C'est ici que se rencontrent l'éthique et l'esthétique de Baudelaire, car le goût de l'infini se montre même dans le Mal, qui devient ainsi manifestation d'angélisme:

Les vices de l'homme, si pleins d'horreur  
qu'on les suppose, contiennent la preuve  
(quand ce ne serait que leur infinie expansion!)  
de son goût de l'infini; seulement c'est un goût  
qui se trompe souvent de route.

(Le Poème du Haschisch, P. 348)

Devant les limites qu'impose le naturel et qui laissent inassouvis ses désirs de s'emparer du monde spirituel, Baudelaire est amené à considérer la nature comme corrompue et livrée au domaine de Satan; ainsi s'explique sa théorie que "la nature entière participe au péché originel"<sup>27</sup> et son postulat de la suprématie de l'artificiel, exposée dans L'Eloge du Maquillage. La nature, selon lui, est mauvaise conseillère en art comme en morale; elle amène à la damnation sur le plan esthétique, qui demande le "surnaturalisme", aussi bien que sur le plan religieux qui condamne l'amour de la chair. Ce pessimisme à l'endroit de la nature ressemble beaucoup à celui des Jansénistes. Aussi faudrait-il citer, à la manière de Ruff,<sup>28</sup> les autres influences sur la notion baudelarienne du Mal, en particulier celles du 18<sup>ième</sup> siècle et de la littérature libertine. Qu'il suffise de constater que Baudelaire lui-même affirme, dans les Journaux Intimes, que c'est de Maistre et Poe, qui préconisait comme celui-là la force de la perversité naturelle, qui lui "ont appris à raisonner".<sup>29</sup> Il ne faut pas oublier non plus l'influence de Laclos et, plus tard, des Jeune-France.

Quelles que soient les influences qui aient inspiré la notion

du Mal chez Baudelaire, force est de constater qu'il ne faut pas se fier trop au vocabulaire théologique qu'il emploie, soit sur le plan esthétique, soit sur le plan éthique. Si, comme il y a tout lieu de le croire, un esprit janséniste à inspiré sa première formation,<sup>30</sup> il ne faut pas s'étonner trop de trouver un vocabulaire religieux comme structure profonde de sa pensée; aussi est-il à souligner que ce vocabulaire a peut-être perdu un peu de sa force religieuse, étant devenu une forme normale, en quelque sorte, de sa réflexion. Même si la pensée baudelairienne est imprégnée de motifs religieux, Melançon<sup>31</sup> insiste, cependant, sur le fait que le spiritualisme de Baudelaire, mettant l'accent sur l'homme, n'a rien à voir avec le christianisme proprement dit; la spiritualité prométhéenne qui insiste principalement sur la responsabilité de l'homme, n'arrive nullement à coïncider avec la notion janséniste de la grâce. On arrive ainsi à la conclusion, aussi paradoxale qu'elle soit, que c'est la dichotomie fondamentale dans la pensée baudelairienne, soit sur le plan métaphysique, esthétique ou éthique, qui donne l'orientation et en crée l'unité.

Etant donné la dichotomie profonde de la pensée baudelairienne, il ne serait peut-être pas trop risqué de postuler ce même schisme dans le caractère de Baudelaire. Nombreux sont les critiques qui ont remarqué soit les discordances,<sup>32</sup> soit les contradictions,<sup>33</sup> soit la nature schizophrénique<sup>34</sup> chez le poète. Pour en citer un<sup>35</sup> :

Avec Baudelaire, arrive une poésie schizophrénique; j'entends par là une poésie approchant de la démence, et cette démence est due à une impossibilité d'accepter l'univers et de s'accepter soi-même; impossibi-

lité d'autant plus tragique que le schizo-phrène aimerait par-dessus tout s'accepter et accepter les autres. Nul homme plus que Baudelaire, n'a plus aimé d'être aimé, mais l'amour lui a été en fin de compte refusé. Nul homme n'a plus appelé le bonheur; "il sait l'art d'évoquer des minutes heureuses", il ne trouve guère le bonheur de l'expression que dans l'expression du bonheur, mais il est le plus crucifié des hommes.

"Le vert paradis des amours enfantines" le hante, mais il le fuit, il le cherche dans les paradis artificiels. Il y trouve l'enfer, il condamne hautement cet enfer, mais il s'y enferme, il est en proie non pas même à la difficulté d'être,<sup>36</sup> mais à l'impossibilité d'être vraiment. Il est attaché à la roue de la destruction et des renaissances, écartelé, convulsif [...] Ce fils, peut-être, d'un défroqué, qui a des allures d'ecclésiastique, qui blasphème sur la place publique et qui prie en secret [...] trouve dans la paralysie et dans l'aphasie l'antichambre de cette bonne auberge qu'il appelle depuis toujours.

Il est intéressant de noter que Bodart insiste, aussi sur le fait de la bipolarité, qu'il comprend comme synonyme de la schizophrénie.

En analysant le caractère, ou plutôt les caractères de Baudelaire, on découvre des rôles divers liés à un esprit de contradiction qui gît au plus profond de son être. Hamburger,<sup>37</sup> dans son article intitulé "Baudelaire: A Study in Contradiction", souligne la multiplicité des "personae" de Baudelaire:

In order to be wholly sincere, Baudelaire needed more than one identity; his "personae" included the dandy [...], the gentleman, the bohemian, the clown, the criminal and the superman. (C'est nous qui soulignons).

La dichotomie inhérente à la personnalité de cet "Homo Duplex" se montre de plusieurs façons, soit dans le domaine de la création, comme l'exprime le poème 'L'Héautontimorouménos',<sup>38</sup> soit dans le

domaine de la sexualité où il se montre comme androgyne,<sup>39</sup> ainsi que témoigne le poème 'Sed non satiata'. Dans le domaine de la conscience, on est en face de la même duplicité; il semble bien que cet homme lucide ait été victime de sa propre sagesse. Baudelaire lui-même en dit autant dans le poème 'La Voix':

De ma clairvoyance extatique victime.

Cette lucidité nous a fourni avec un tableau assez minutieux de son caractère, soit dans son oeuvre littéraire, soit dans ses Journaux Intimes ou sa correspondance; elle souligne en même temps l'importance capitale qu'accorde Baudelaire à la conscience chez l'artiste, qui révèle enfin sa double nature. Toujours est-il que l'homme qui désire pénétrer au plus profond de son être, essaie, d'une façon aussi ardente, d'échapper à cette lucidité terrible, à son regard chirurgical:

Ne rien à savoir, ne rien enseigner, ne rien  
vouloir, ne rien sentir, dormir et encore  
dormir, tel est aujourd'hui mon unique voeu.

- proclame l'aveu pitoyable des projets de Préface pour Les Fleurs du Mal.

On pourrait classer une des contradictions fondamentales de son être sous le signe de dynamisme entre sujet et objet<sup>40</sup> - distinction qui est de prime importance pour la psychologie de l'acteur. Ce dynamisme se trouve sur le plan esthétique, aussi bien que sur le plan psychique:

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

(L'Art Philosophique, P. 1099)

C'est Sartre, en effet, qui souligne l'importance psychique en postulant la tentative vers l'objectivation de l'être. Dans cette optique il faut considérer le rôle de Baudelaire cabotin, c'est-à-dire l'artiste en tant que comédien qui se masque afin de se créer comme objet. Dans ce rôle, il dépend de la société dans la mesure où il désire être jugé par elle; mais, comme le démontre Sartre, le fait qu'il soit caché derrière un masque le rend supérieur aux jugements des autres, annulant ceux-ci en quelque sorte après les avoir provoqués - ainsi toutes les histoires qu'il a fabriquées à son sujet pour prouver sa supériorité. Il existe non seulement le désir d'être jugé par autrui, mais aussi une tendance fortement exagérée de se juger et se condamner soi-même:

Je suis de mon coeur le vampire.

(*'L'Héautontimorouménos'*, 1. 25)

De l'autre côté, cependant, il se sent très indépendant de son milieu, et même aliéné des autres, ayant ses propres opinions à soi, et son refuge dans la position hautaine du dandysme.

Ses rapports avec les femmes se montrent aussi équivoques: d'un côté, il désire être leur serviteur, de l'autre il a besoin de les humilier;<sup>41</sup> d'un côté il désire l'amour spirituel, de l'autre l'amour sensuel;<sup>42</sup> d'un côté il a peur de la femme, de l'autre il désire la rendre peureuse; d'un côté il fait appel à une déesse pure, de l'autre, il veut la souiller. On pourrait peut-être résumer en constatant que l'anecdote sur son "fiasco"<sup>43</sup> avec la Présidente, cette "idole" qui est devenue simplement "femme", cristallise admirablement bien la nature bipolaire inhérente à son attitude envers

les femmes. Si l'on admet ses amours terrestres (si amour il y a dans cette âme solitaire qui essayait si désespérément de sortir de soi-même), il faut, toutefois, les considérer dans le contexte de sa "destinée éternellement solitaire".<sup>44</sup>

Intimement liées à son attitude envers les femmes sont ses tendances à la fois à la supériorité et à l'infériorité, celle-ci en particulier envers les femmes, et plus tard envers Dieu; celles-là se trouvent dans le culte du dandysme, ce culte du moi et de la supériorité spirituelle qu'il exige - attitude qui contraste tellement avec sa descente aux milieux les plus bas de la vie et avec sa dépravation sexuelle (si on l'admet, en effet; Nadar, tout en protestant contre la légende du poète débauché, n'avait-il pas assigné à Baudelaire l'épithète du "poète vierge"?<sup>45</sup>). En même temps qu'il désire descendre aux plus bas fonds de la dépravation, il existe chez lui un désir pour l'essor, pour le Bien, la Beauté et l'Idéal:

Dans la brute assoupie un ange se réveille.  
( 'L'Aube Spirituelle', )

En fin de compte c'est la bipolarité célèbre qui se trouve dans son désir simultané pour le Bien et le Mal - position équivoque, comme témoigne le rêve dont Butor<sup>46</sup> fait l'exégèse:

Souvent ce qui a été fait pour le mal, par  
une mécanique spirituelle, tourne pour le  
bien.

Poulet<sup>47</sup> analyse, d'une façon lucide, la nature réciproque de ces deux positions apparemment antithétiques:

...les réalités antipodiques s'attirent et  
finissent par coïncider.

La bipolarité se dévoile aussi sous la forme du dandy égo-centrique, par opposition au dandy "manqué" qui n'arrive pas à étouffer sa sympathie pour "les éclopés de la vie"<sup>48</sup> "L'homme de génie veut être un, donc solitaire", écrit-il dans les Journaux Intimes - sentiment qui semble vraiment incompatible avec sa sympathie débordante pour les petites vieilles:

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,  
L'oeil inquiet, fixé sur vos pas incertains,  
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!  
.....  
Mon coeur multiplié jouit de tous vos vices!  
Mon âme resplendit de toutes vos vertus! (1.73-76)

C'est bien "la sainte prostitution de l'âme" que préconise Baudelaire dans le petit poème en prose 'Les Foules' - pièce fondamentale pour la compréhension du poète - comédien, doué du "goût du travestissement et du masque",<sup>49</sup> et de sa nature essentiellement double, car "le poète, jouit de cet incomparable privilège qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui".<sup>50</sup> Ainsi faut-il conclure qu'aussi égocentrique qu'il soit, il existe chez lui un désir ardent de sortir de lui-même et de sympathiser avec autrui; mais - c'est ici un point capital - même s'il possède au fond un désir d'empathie, son égoïsme l'incite à considérer les autres non en tant qu'individus, mais plutôt comme des stimulants pour sa propre personne. Les traits antipodiques qu'on dégage du caractère de Baudelaire vont de pair avec le "mystificateur" de la légende. Peut-être faut-il s'arrêter, comme le fait Follain,<sup>51</sup> sur une question problématique: si Baudelaire voulait qu'on ne vît pas sa vérité essentielle, comment faire pour dégager sa nature véritable, cachée comme elle est sous les apparences, du comédien ou du poseur?

7

CHAPITRE II

L'EXIL: L'IDEALISTE DEJOUÉ

"Exilé sur le Sol au milieu des huées"  
( 'L'Albatros' )

La réciprocité entre les deux mondes antipodiques est profondément marquée par la notion de la déchéance; au lieu d'un désir assouvi qui réalise l'Idéal de l'Unité, on est, au contraire, en face d'un Idéal déchu qui n'arrive pas à se débarrasser de la Multiplicité. Le cadre des Fleurs du Mal contient indubitablement le noyau de cette tension bipolaire. Le volume est bâti tout entier sur le conflit entre l'aspiration idéale du poète (ou du poète héros, comme le veut Mossop<sup>52</sup>) vers un monde spirituel "au-dessus des étangs, au-dessus des vallées",<sup>53</sup> et les réalités décevantes que la vie lui oppose. La première partie, "Spleen et Idéal", est plus spécialement consacrée à exprimer les alternatives de ce conflit, et constitue ainsi la partie essentielle de l'oeuvre. Dans la partie suivante, "Les Tableaux parisiens", le poète, obsédé encore par le goût de l'infini qu'il n'arrivait pas à arracher du plus profond de soi-même, continue à le suivre dans le spectacle de la vie extérieure. La troisième partie, "Le Vin", évoque cette autre échappatoire, les paradis artificiels, aussi bien que la quatrième qui décrit la fascination du poète pour le Mal, dont les excès le poussent à la Révolte (la cinquième partie). Fatigué par tant de lutttes décevantes, il ne lui reste plus qu'à tenter le grand inconnu, la Mort (la sixième partie), toujours assolé d'infini même après toutes les insuffisances de la terre.

"Bénédiction", annonce ironiquement le thème du poète incompris, exilé dans la socrété, ou si l'on veut, dans le monde matériel; cet "enfant déshérité" est loin, cependant, d'être le désespéré morbide et solitaire qu'on trouve à la fin de cette section. L'être

orgueilleux, fier de son don poétique, optimiste, même trop optimiste à en juger par les métaphores exagérés, n'a rien à voir avec le poète rempli d'amertume et hanté par le "guignon". En fait, c'est le poète des premières années, assuré de sa capacité en tant que poète, qui constate dans ses Conseils aux Jeunes Littérateurs qu'"il n'y a pas de guignon" (P. 478). Quelle contraste lamentable avec le poète aux sentiments envenimés par l'insuccès, qui voyait partout l'influence du "guignon", comme le démontre son étude sur E. Poe:

Existe-t-il donc une Providence diabolique  
qui prépare le malheur dès le berceau?  
(E. Poe II, ECG. 594-5)

Dans la troisième étude sur E. Poe, on trouve en quelque sorte une justification de cet orgueil démesuré; ce n'est qu'à travers la poésie que l'homme arrive à entrevoir le monde spirituel qui est son Idéal:

Ainsi le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure.  
(E. Poe III, ECG. 636)

Cet "enthousiasme", cet "enlèvement de l'âme",<sup>54</sup> bien qu'il prouve l'immortalité de l'homme, lui montre aussi, par sa nature éphémère, son insuffisance à prolonger le "raptus" - fait qui doit nécessairement approfondir sa haine contre l'univers terrestre. Ainsi s'explique sa "mélancolie irritée",<sup>55</sup> provoquée par une prise de conscience de la juxtaposition des deux mondes antipodiques - position qui ne fait que souligner son sentiment d'insuffisance et de manque devant "une nature exilée dans l'imparfait".<sup>56</sup> Ainsi reste-il péniblement conscient du fait que l'Idéal qu'il cherche si

ardemment reste au fond un Idéal impossible, car:

La Poésie est ce qu'il y a de plus réel,  
c'est ce qui n'est complètement vrai que  
dans un autre monde. (C'est Baudelaire  
qui souligne).

(Puisque Réalisme il y a, P. 637)

Mais que ferait-il avec son Idéal, même s'il pourrait le trouver sur terre? 'Portraits des Maîtresses', aussi bien que le petit poème en prose 'Laquelle est la vraie?' démontrent assez clairement l'impossibilité de vivre justement avec l'Idéal. Fowlie<sup>57</sup> a bien saisi la nature ambivalente de l'expérience poétique: l'agonie produite par le sentiment d'insuffisance, contrebalancée par l'extase de la vision en quelque sorte mystique. Le titre symbolique, Clowns and Angels, cristallise bien l'ambivalence; si l'homme s'approche de l'ange grâce à sa vision poétique, de même il devient "clown" à cause de l'impossibilité de prolonger celle-ci, aussi bien que par l'insuffisance des moyens d'expression pour traduire cette expérience - ainsi la nature double du poète, à la fois sublime et grotesque, ange et bête.

L'insuffisance chez le poète se montre sur un autre plan: s'il n'arrive pas à prolonger la vision poétique, il ne possède pas non plus le pouvoir de la stimuler toujours; ainsi le sentiment de son impuissance créatrice, exprimée dans des poèmes tels que 'La Muse Vénale', 'Le Muse Malade', 'Le Mauvais Moine', 'L'Ennemi' ou 'La Cloche Fêlée'. On ne connaît que trop bien les difficultés créatrices du poète et tout le travail pénible que son petit volume lui coûta. Il suffit de voir sa lettre au directeur de La Revue Nationale du 20 Juin, 1863 pour comprendre les difficultés que

posait son souci d'exactitude:

Je vous dis: supprimez tout un morceau, si une virgule vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d'être. J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie, est parfaitement fini.<sup>58</sup> (C'est Baudelaire qui souligne).

L'effort pénible du poète se trahit aussi dans une lettre à sa mère:

Je ne sais combien de fois tu m'as parlé de ma facilité. C'est un terme très usité qui n'est guère applicable qu'aux esprits superficiels. Facilité à concevoir? ou facilité à exprimer? Je n'ai jamais eu ni l'une ni l'autre, et il doit sauter aux yeux que le peu que j'ai fait est le résultat d'un travail très douloureux.<sup>59</sup>

Ainsi s'explique l'Idéal tellement élevé qu'il concevait de son Art, Idéal peut-être un peu trop élevé, qui ne pouvait qu'amener son créateur à l'échec et à d'interminables recommencements. <sup>60</sup> Pla le caractérise ainsi:

Rien, ou peu s'en faut, de ce qui naît de sa plume ne lui semble vraiment achevé. Baudelaire, c'est Sisyphe auteur.

Baudelaire lui-même, dans sa préface des Petits Poèmes en Prose adressée à A. Houssaye, avoue son insatisfaction avec son oeuvre, c'est-à-dire l'écart entre son dessin primitif et le résultat final:

Je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle.<sup>61</sup>

- dont le résultat ne faisait "qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète [sic] d'accomplir

juste ce qu'il a projeté de faire" (Préface aux Petites Poèmes en Prose, P. 230). Quand on considère tous les projets et les échantillons qu'avaient fait Baudelaire, on ne comprend que trop bien son sentiment mordant d'insuffisance, et ses luttes terribles contre la paresse et la procrastination:

...quand les nerfs d'un homme sont très affaiblis par une foule d'inquiétudes et de souffrances, le Diable, en dépit de toutes les résolutions, se glisse tous les matins dans son cerveau sous la forme de cette pensée: Pourquoi ne pas me reposer une journée dans l'oubli de toutes choses? Je ferai cette nuit, et d'un seul coup toutes les choses urgentes. - Et puis la nuit arrive, l'esprit est épouvanté par la multitude des choses arriérées; une tristesse écrasante amène l'impuissance, et le lendemain la même comédie se joue de bonne foi, avec la même confiance et la même conscience.<sup>62</sup> (C'est nous qui soulignons).

C'est là un sentiment qu'il éprouvait dès sa jeunesse, comme le démontrent les lettres du jeune écolier, remplies d'exhortations au travail.<sup>63</sup>

Sur le plan éthique, on est en face de la même déchéance quand on considère la perversion de son aspiration vers l'Idéal, sa "dépravation du sens de l'infini",<sup>64</sup> indiquée par les idéaux successifs qui l'amènent de Dieu jusqu'à Satan. Il faudrait citer en entier l'étude de Mossop<sup>65</sup> intitulée Baudelaire's Tragic Hero, où il expose la dégradation progressive chez le 'poète-héros', pour emprunter la terminologie de Mossop. Qu'il nous suffise de constater le sentiment bipolaire inhérent à sa descente vers Satan; pour citer Mossop:

It is the tendency to derive pleasurable excitement from what pains and repels, whether through plain brutality or [...] through the very intensity of one's revulsion from brutality, ugliness and immorality in all its forms, for the higher one climbs the greater may be the fascination of the depths beneath ("Un Ange, imprudent voyageur - Qu'a tenté l'amour du difforme...").

Mossop cite aussi une remarque très à-propos par Huxley<sup>66</sup> dans son essai sur Baudelaire:

Only a believer in absolute goodness can consciously pursue the absolute of evil; you cannot be a Satanist without being at the same time potentially or actually, a Godist.

Ainsi s'explique le sentiment de déchéance à cause de l'écartement entre l'esthétique amoral du poète, et son attachement implicite à Dieu.

De même que la postulation humaine est double, de même l'Art tire ses ressources de Satan aussi bien que de Dieu. Cette éthique douloureuse mêlée à l'esthétique ambivalente se développe aussi sur le plan métaphysique. Baudelaire analyse largement le sentiment d'insuffisance que laisse l'oeuvre d'art; il entrevoit ainsi la Beauté à travers le manque et l'insatisfaction:

J'ai trouvé la définition du Beau, - de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.  
(Journaux Intimes, P. 1255)

Il continue en caractérisant la Beauté à travers les notions de "mélancolie", de "tristesse", "d'amertume", de "privation" de "désespérance" et de "Malheur". Or on comprend son insistance à

propos de la nature extraordinaire de la Beauté:

Le beau est toujours bizarre. (C'est Baudelaire  
qui souligne).

(Exposition Universelle de 55, P. 956)

Même s'il existe ce côté douloureux de la Beauté, il ne  
faut pas en conclure qu'il y ait un échec total. Or Fairlie<sup>67</sup> in-  
siste sur le fait qu'il reste toujours la valeur de l'expérience:

Whether in individual experiences or in the  
grouping of poems the movement is [...]   
threefold: first, the reaching out towards  
a longed-for ecstasy, then the torment of  
the failure to find perfection, and finally  
the assertion of the bitter, limited but  
intense worth that remains.

Il n'empêche, continue Fairlie, qu'il existe des échecs sur trois  
plans différents; d'abord sur le plan de la jouissance, puis sur le  
plan de la compréhension, et enfin sur le plan de la créativité.  
Chacun de ces désirs rencontre son paradoxe dans la recherche de  
l'absolu: quant au premier, le plaisir intense n'a pas la capacité  
d'être prolongé jusqu'à l'infini; quant au second, le désir de com-  
préhension lucide n'amène qu'à l'auto-analyse destructrice de  
"l'Héautontimorouménos", et à la réalisation que la compréhension  
totale est une illusion, même entre amoureux; et finalement, quant  
au troisième, la stérilité créatrice de l'artiste s'oppose à son  
désir de création, avec comme résultat l'écartement pénible entre  
l'idée primitive et l'expression finale.

Mais même si, d'un certain côté, ces échecs existent, il ne  
faut pas oublier, cependant, que l'Art fournit aussi à Baudelaire  
les moyens du succès dans la mesure où il arrive à substituer à la  
dissatisfaction de l'expérience, la satisfaction esthétique.

Baudelaire lui-même, ne dit-il pas dans l'Art Romantique:

C'est un des privilèges prodigieux de  
l'Art que l'horrible, artistement ex-  
primé, devienne Beauté, et que la  
douleur rythmée et cadencée remplisse  
l'esprit d'une joie calme. (C'est  
Baudelaire qui souligne).  
(Théo. Gautier, P. 695)

Vivier<sup>68</sup> souligne, comme Fairlie, ce triomphe du poète sur le plan  
esthétique, en affirmant que ce n'est qu'à travers la Poésie qu'il  
arrive à une sorte d'absolu terrestre, qui est dans cette vie ce  
qui ressemble le plus à son Idéal. L'Art, affirme également  
Mossop,<sup>69</sup> a été la grande réussite de Baudelaire; il y a puisé des  
raisons de dignité et de réconfort qui compensaient, en quelque  
sorte, les défaites de la vie. Mossop insiste aussi sur l'écart  
entre l'échec sur le plan psychique et la réussite esthétique.

Le triomphe de l'Art, pourtant, se montre ambivalent: si  
le poète se sent prédestiné, appelé à l'Art par des voix,<sup>70</sup> comme  
à un sacerdoce, il est aussi le révolté prométhéen qui ose décom-  
poser la création de Dieu pour créer un nouveau monde; l'artiste  
divin est ainsi un émissaire de Satan. Han<sup>71</sup> insiste là-dessus  
dans son article intitulé La Recherche Dououreuse de la Beauté:

Là est peut-être le secret des souffrances  
de Baudelaire en tant que créateur, dans  
le divorce entre le pressentiment qu'il a  
d'une volupté supérieure accordée à ceux  
qui se fondent dans la grande unité et  
l'affirmation orgueilleuse, violente, de  
son moi.

L'ambivalence de l'artiste se trahit sur un autre plan: sa mission  
en tant qu'artiste, n'est-elle pas d'éclairer les hommes, d'être  
pour eux un "phare". Mais comment communiquer avec les hommes

quand on est considéré par eux comme un exilé, un paria? Toujours est-il qu'il faut évaluer le triomphe de Baudelaire, sur le plan esthétique, à travers les échecs divers qui constituent la plus grande partie de cette expérience.

Une autre voie qui offre au poète la possibilité d'atteindre l'Idéal, c'est l'Amour, qui, lui aussi, se comprend à travers l'ambivalence. La première idée de l'amour chez Baudelaire est celle de quelque chose d'exagéré et de démesuré, qu'on trouve, par exemple, dans 'La Géante'; on sent s'exprimer, à travers cette image, le désir d'un amour qui veut dépasser les limites humaines, afin de rivaliser avec l'aspiration spirituelle. Ne pouvant se contenter d'une humanité ordinaire, il choisit comme objet de son amour une femme exotique - la fameuse "Vénus Noire". Loin de l'expérience sensuelle qu'on pourrait attendre d'une telle relation, on trouve principalement dans la bien-aimée la froideur, l'indifférence et la cruauté:

Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!  
 Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!  
 ('Je t'adore à l'égal de la voûte nocturné')

Enfin, il aime tout ce qui l'éloigne de la norme humaine.

Le second cycle d'amour adressé à Mme Sabatier l'éloigne beaucoup de l'amour principalement bestial et terrestre du premier cycle. Ces poèmes adressés à la "Vénus Blanche" témoignent d'un sentiment platonique à travers le vocabulaire religieux, dont on a un exemple dans le poème 'Harmonie du Soir'. Le poète la considère comme un ange doué du pouvoir d'intercession, comme l'indique le poème 'Réversibilité'. Elle est douée aussi de tous les biens

qui sont enfin refusés au poète; elle est la santé, qui lui fait si cruellement défaut, aussi bien que la pureté qu'il a perdue; elle est enfin son salut. Elle incarne, pour lui, son "idole", un idéal purement cérébral à en juger par les rapports lointains qu'il maintint avec elle pendant plusieurs années, content de l'adorer de loin sans presque lui adresser la parole, sauf pour des lettres platoniques. Comme c'était le cas de sa première liaison, le seuil de la communication reste infranchissable, comme le prouve son "fiasco" avec la Présidente; dès qu'il toucha à son idole, l'échafaudage d'illusion devait nécessairement s'écrouler:

Il y a quelques jours, écrit-il à la bien-aimée, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, ce qui est si inviolable. Te voilà femme maintenant.<sup>72</sup>

Ainsi sa déception avec la seconde idole.

La troisième se montre aussi décevante: l'amour d'un homme mûri par l'expérience, pour la femme aux yeux verts, ne représente que la jouissance désespérée qu'on cueille en face du temps rongeur:

Courte tache! La tombe attend; elle est avide!  
Ah! Laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,  
Goûter, en regrettant l'été blanc et tiède,  
De l'arrière saison le rayon jaune et doux!  
(*'Chant d'Automne'*, 1. 25-28)

C'est le plaisir amer quand on se rend compte que:

Quand notre coeur a fait une fois sa vendange,  
Vivre est un mal!  
(*'Semper Eadem'*, 1. 4)

Le caractère principal qui se dégage de ces trois cycles est la communication impossible entre les soi-disant amants. Ceci s'explique par le fait que l'amour, si exaltée que soit son expression,

est exclusivement conçu par rapport à la personne de l'amant, pour qui l'aimée est une sorte d'objet de culte. La femme aimée n'est qu'une figurante dans le drame rituel, dans le jeu tragique que le poète se joue à lui-même à travers cet idéal cérébral. "L'érotisme baudelairien, pour citer Vivier,<sup>73</sup> a été la tentative d'un homme chez qui toute vie sensuelle et sentimentale était subordonnée à l'esprit, pour sortir de l'aridité rationnelle et atteindre l'absolu par une ivresse qui le ravît à lui-même".

Nombreux sont les critiques qui ont signalé, bien que cela soit un peu paradoxal, la nature cérébrale de l'érotisme baudelairien. Pour en citer quelques-uns: Champfleury<sup>74</sup> décrit ainsi Baudelaire:

Ainsi que le médecin qui se pique avec  
une flèche javanaise pour chercher un  
contre-poison, c'était en savant que  
Baudelaire étudiait les passions.

Bourget<sup>75</sup> relève les mêmes traits, en qualifiant Baudelaire de  
"cerveau qui décompose ses sensations":

Le raisonnement, continue-t-il, n'est  
jamais entamé par la fièvre qui brûle le  
sang ou par l'extase qui évoque les  
chimères.

Il est partout reconnu comme le "don Juan systématique"<sup>76</sup> qui tourne  
"le scalpel de l'analyse"<sup>77</sup> contre lui-même.

Baudelaire reste donc prisonnier de son égocentrisme comme  
dandy impassible qui ne considère l'amour qu'en tant que prostitu-  
tion:

L'amour, c'est le goût de la prostitution.  
(Journaux Intimes, P. 1247)

C'est cette horreur de la solitude, le besoin d'oublier son moi dans la chair extérieure, que l'homme appelle noblement besoin d'aimer. (C'est Baudelaire qui souligne).

(Ibid., P. 1294)

Il considère ainsi l'amour comme prostitution vulgaire, car "le vrai héros s'amuse tout seul" (Ibid., P. 1276). N'est acceptable que ce qu'il appelle "la sainte prostitution de l'âme" ('Les Foules'). La petite anecdote suivante sur l'amour souligne, d'une façon remarquable, le malentendu entre amoureux qui croient se comprendre:

Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. L'homme cri: "Oh! mon ange!" La femme roucoule: "Maman! maman!" Et ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert.  
- Le gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité, reste infranchi.

(Journaux Intimes, P. 1289-90)

C'est le même thème qu'il communique à la fin du petit poème en prose 'Les Yeux des Pauvres', où il écrit:

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment.

D'où son impression amère de la cruauté en amour, qu'il ne cesse d'affirmer, soit dans Les Fleurs du Mal:

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux;  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles.  
('La Fontaine de Sang', l. 12-14)

...l'amour véritable,  
Avec ses noirs enchantements,  
Son cortège infernal d'alarmes,  
Ses fioles de poisons, ses larmes,  
Ses bruits de chaîne et d'ossements!<sup>78</sup>  
('Le Vin de l'Assassin', . 37-40)

soit dans ses Poèmes Divers:

...Tous les êtres aimés  
Sont des vases de fiel qu'on boit, les yeux fermés,  
Et le coeur transpercé, que la douleur allèche,  
Expire chaque jour en bénissant sa flèche.  
( 'Tous imberbes alors...' , L. 75-78)

soit dans les Journaux Intimes:

Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture ou avec une opération chirurgicale.

(P. 1257)

comment ne pas constater donc l'insuffisance terrible quant à l'Amour chez Baudelaire?

Un autre Idéal déchu se discerne dans "l'alibi des foules", pour emprunter l'expression de Vivier;<sup>79</sup> de même que l'impossibilité de communiquer est le caractère principal de l'Amour, de même la communication impossible se reflète dans les tentatives de Baudelaire pour sympathiser avec autrui. L'égoцентристе en amour va tenter de trouver dans les multitudes, parmi l'anonymat des rues, un alibi qui l'arrache à lui-même; il cherche ainsi, à travers la réalité extérieure, à échapper à la tyrannie du moi et à la torture de ses problèmes personnels. Mais - et c'est ici un point capital - Baudelaire est si enfermé en lui-même qu'il n'arrive pas à accepter la réalité en tant que telle; tout son effort pour s'échapper se termine par un retour à ce moi inlassable qui ne se laisse pas oublier, comme le démontre si bien le poème 'Les Petites Vieilles'. Même enfoncé dans les foules, le poète ne fait que jouer le rôle du voyeur qui observe, sans partager leurs sentiments; comme l'amant égoцентристе, il demeure si rivé à son pauvre moi que la communion avec autrui reste impossible. Tous les êtres que poursuit Baudelaire

dans Paris lui présentent uniquement le spectre de son propre moi, et ainsi son propre tourment. Quoique la communication difficile soit un Idéal déchu, toutefois est-il que celui-ci se comprend comme Idéal ambivalent; s'il existe le côté d'insuffisance, il faut admettre de même ce que Vivier<sup>80</sup> appelle "une réussite lyrique", dans la mesure où le poète arrive à élargir le champ de ses expériences.

L'aspiration vers l'Idéal s'exprime tout d'abord à l'état pur; c'est le thème de l'évasion spirituelle. Viendra ensuite une "dépravation du sens de l'infini" (Le Poème du Haschisch, P. 349); c'est le thème de l'évasion par l'ivresse - Idéal qui va s'avérer aussi impossible. Encore une fois il s'agit de la recherche d'une évasion qui libérera le poète de son moi tourmenté. Même si l'ivresse fournit à l'homme un moyen de croire qu'il échappe aux chaînes de la vie terrestre, il faut, cependant, souligner la nature transitoire de cet Idéal, qui doit nécessairement retomber dans la vie terrestre, faisant plus durement sentir à l'homme les bornes de sa nature. Le petit poème en prose 'La Chambre Double' indique bien la nature de ce "terrible lendemain!" (Poème du Haschisch, P. 383). A part la nature éphémère de cet Idéal, reste l'objection, comme le dit Vivier,<sup>81</sup> de la clairvoyance chez Baudelaire, chez qui on devine "un souci trop sérieux de la vérité, pour qu'il pût longuement se complaire dans les triomphes illusoires que permet la malléabilité des combinaisons de l'ivresse".

Après tant d'insuffisances, le poète est implacablement ramené à la considération du problème essentiel: la Révolte en face du Mal irrémédiable, que constitue, pour lui, la vie. Il

accusera ainsi Dieu d'avoir mal organisé ce monde - position quand même catholique, selon Vivier; c'est dans la mesure où son appétence de l'absolu est frustrée qu'il condamne Dieu, qui refuse à l'homme l'infini dont il ressent cependant le besoin. Il ne faut pas limiter, toutefois, la rébellion à la section 'Révolte' des Fleurs du Mal; on perçoit le grondement dès le commencement, dans des poèmes tels que 'Les Phares', et plus tard dans 'Le Cygne'. On est encore une fois en face du mythe du Pêché originel, car, selon lui, c'est à Dieu qu'il faut reprocher la Faute originelle; c'est ce que Baudelaire ne pardonne pas à Dieu. Le poète se tourne, en revanche, vers son héros de prédilection, vers ce Satan qui ne s'est pas courbé devant le Dieu qui est responsable "d'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve" ('Le Reniement de St. Pierre'). Sans trop élaborer le satanisme de Baudelaire,<sup>82</sup> qu'il suffise de souligner ici le fait que cette "religion" n'est que le résultat de l'insatisfaction du poète avec les insuffisances de la vie.

Devant la limitation irrémédiable de la condition humaine soumise à la loi du Temps, la solution de la révolte ne peut pas se présenter comme solution durable. Le poète doit ainsi confesser l'inutilité de la résistance - aveu qui l'amène à la conception de la Mort - fin inévitable d'une vie soumise à la loi de l'écoulement de toutes choses. En dehors des conditions insuffisantes de la vie terrestre, la Mort lui offre au moins la possibilité de la réalisation de l'Idéal poursuivi. Ainsi peut-il embarquer pour l'inconnu "avec le coeur joyeux" ('Le Voyage'). L'idée de la Mort se présente, cependant, comme ambivalente, car même si le poète a confiance en

l'espoir que promet la Mort, car, ironiquement:

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;  
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir.  
( 'La Mort des Pauvres', l. 1-2)

- il a aussi peur qu'elle n'apporte pas la paix:

...dans la fosse même  
Le sommeil promis n'est pas sûr;  
.....  
...tout, même la Mort, nous ment.  
( 'Le Squelette Laboureur', l. 24-26)

Le poète craint ainsi même l'insuffisance dans la Mort.

Le sentiment d'insuffisance n'est pas limité seulement aux Fleurs du Mal; de son oeuvre de jeunesse La Fanfarlo, cet auto-portrait de Baudelaire, découle nettement l'impression d'un être raté. Samuel, cet "homme des belles oeuvres ratées" (P. 485), ce "dieu de l'impuissance" (Ibid.) qui "n'a jamais réussi à rien, parce qu'il croyait trop à l'impossible" (P. 487), n'est autre que Baudelaire devant les difficultés créatrices. Comme son héros, Cramer, Baudelaire aussi "est tombé bien bas" (P. 512), à en juger par les difficultés à publier qui le harcelaient toujours. Baudelaire, aussi, n'a-t-il pas tenté à se mêler au socialisme aux environs de 1848, comme le démontre son enthousiasme pour Pierre Dupont? Le sentiment d'insuffisance, qui est à la base de cette nouvelle, s'exprime de la même façon à la fin de sa vie, quand il écrit dans les Journaux Intimes:

Je n'ai pas encore connu le plaisir d'un plan réalisé.  
(P. 1268)

C'est dans les Journaux Intimes qu'on trouve aussi le sentiment de dégradation et de déchéance du poète en ce qui concerne la première publication des Fleurs du Mal:

Histoire des Fleurs du Mal, humiliation  
par le malentendu, et mon procès.  
(P. 1279)

Ainsi s'explique la sympathie de Baudelaire pour "les  
éclopés de la vie",<sup>83</sup> tels qu'on les rencontre soit dans les Fleurs  
du Mal, soit dans les Petits Poèmes en Prose, comme le souligne  
Mauron<sup>84</sup> qui relève cette parenté entre Baudelaire et les pauvres,  
dans lesquels le poète voit incessamment une image de lui-même.  
Son analyse métaphysique du lien entre Baudelaire et ceux-ci insiste  
catégoriquement sur le fait que la structure des petits poèmes en  
prose présente, la plupart du temps, le caractère d'un diptyque -  
point important en ce qui concerne le dualisme inhérent à la pensée  
baudelairienne:

Baudelaire, décidément, paraît bien s'iden-  
tifier aux pauvres peuplant la plage sombre  
d'un diptyque obsédant; la plage claire, de  
façon plus ou moins symbolique, représente  
la réalisation de ses désirs; au centre du  
diptyque, deux regards s'opposent: l'un  
reflète la joie refusée, l'autre la refuse.<sup>85</sup>

Mauron cite comme exemple les diptyques dans 'Les Yeux des Pauvres',  
'Assomons les Pauvres' et 'Le Joujou du Pauvre', où il voit  
"autant d'hallucinés devant l'eau qui étancherait leur soif, et  
qu'on leur refuse".<sup>86</sup>

Dans ces images de la déchéance et du désir insatisfait,  
Mauron voit le symbole de la faillite du moi social de Baudelaire  
- faillite qui, selon Mauron, mène à la faillite du moi créateur.  
Mauron n'est pas le seul à insister sur l'échec de Baudelaire.  
Starkie<sup>87</sup> insiste de même sur le sentiment d'insuffisance et  
d'échec que laisse la vie de Baudelaire:

He saw that the greatest source of misery in man was in himself, in his own inefficiency, and in his own sense of failure. [...] He knew that he himself was considered a failure according to worldly standards - and even according to his own.

"Il y a, déclare Baudelaire dans une lettre à sa mère, peu d'exemples d'une vie aussi mal déladée que la mienne".<sup>88</sup> La portée tragique de cet aveu ne se comprend qu'en comparaison avec les désirs exaltés que Baudelaire se proposait à lui-même:

J'ai une soif diabolique de jouissances, de gloire et de puissance.<sup>89</sup>

écrit-il à sa mère; et plus tard:

Je ne veux pas crever obscurément.<sup>90</sup>

On comprend maintenant à quel point il a dû souffrir de son impopularité, et aussi pourquoi la consécration publique lui était tellement nécessaire. D'où sa peur de l'échec, "his terror of failing and being found ridiculous",<sup>91</sup> comme l'exprime Starkie.

Laforgue<sup>92</sup> voit, cependant, dans l'échec de Baudelaire un fait prémédité; le complexe d'Oedipe et la mort de son père coïncidant, contribuent à la nécessité d'auto-punition qu'éprouve Baudelaire pendant toute sa vie. Ainsi le besoin de se faire châtier amène Baudelaire à se mettre dans l'impossibilité d'atteindre le but, son idéal. Laforgue explique ainsi les échecs dans la vie du poète:

...il est aisé de diagnostiquer chez lui des mécanismes d'échecs, c'est-à-dire des moyens mis en oeuvre pour être battu. Pour s'en tenir aux grandes lignes, on comprendra pourquoi il s'est fait gigler par le général Aupick, pourquoi il s'est fait mettre à la porte, pourquoi il était éternellement en proie aux tracassements des usuriers, du conseil judiciaire, de

Jeanne la mulâtresse, de la maladie vénérienne, de l'opium, de la boisson, du délit, car chez ces sortes de malades, bien des délits, parfois graves, n'ont pour unique but que de se faire infliger la punition méritée par leur révolte contre l'autorité paternelle. [...]  
 Reproduisons également la description de la période où Baudelaire pose sa candidature à l'Académie Française (réussissant naturellement à se faire battre). [...]  
 Puis, pour parler de l'échec le plus irrémédiable, n'oublions pas que, dans la terrible destinée de Baudelaire, c'est sa pensée qui a été châtiée, elle dont le poète était si fier et par laquelle il a conquis l'immortalité. Son cerveau devait sombrer dans la syphilis cérébrale.<sup>93</sup>

C'est aussi au complexe d'Oedipe que Laforgue fait remonter l'insuffisance en amour chez Baudelaire. L'auto-punition, ou "la nécessité d'échouer",<sup>94</sup> comme le veut Laforgue, n'expriment-elles pas, en effet le complexe victime-bourreau de 'L'Héautontimorouménos'?

Ce raté, exilé, sur le plan métaphysique, de son Idéal, "cet idéaliste en exil", comme l'exprime Bouyer,<sup>95</sup> est aussi exilé dans le monde. Il n'est pas nécessaire de chercher loin pour en trouver des symboles dans l'oeuvre de Baudelaire: "l'enfant déshérité",<sup>96</sup> le cygne, Andromaque, la négresse, les orphelins, les matelots oubliés,<sup>97</sup> le vieux saltimbanque, "les éclopés de la vie"<sup>98</sup> - autant d'expressions des êtres en marge de la société - symboles qui expriment, sur le plan métaphysique, la Chute de l'homme hors de l'Unité originelle. Nombreuses sont les expressions de l'exil du poète dans les Journaux Intimes. Tantôt il a le sentiment d'exil à cause de sa vision supérieure qui fait de lui un prophète:

Quant à moi qui sens quelquefois en moi  
le ridicule d'un prophète [...] Perdu  
en ce vilain monde...

(P. 1264)

- tantôt quand elle le rend poète, et donc supérieure à "la canaille littéraire" (P. 1294). Il aggrandit son exil pour inclure son incompréhension non seulement par les littérateurs de son époque, mais aussi par toute la France:

La France n'est pas poète [sic], elle  
éprouve même, pour tout dire, une  
horreur congéniale de la poésie.

(Théo. Gautier, P. 696)

- sentiment qui rappelle les invectives plus amères des Journaux Intimes contre "la bassesse française" (P. 1292). Une des expressions les plus pitoyables de son sentiment d'exil, se trouve dans une lettre à sa mère, où il écrit:

Je veux faire sentir sans cesse que je  
me sens comme étranger au monde et à ses  
cultes.<sup>99</sup>

A part l'incompréhension du public, il faut considérer le sentiment de solitude qui constituait une partie essentielle de la nature de Baudelaire. Dès son enfance, il a le sentiment de l'isolement:

Sentiment de solitude, dès mon enfance [...]  
Sentiment de destinée éternellement solitaire. (C'est Baudelaire qui souligne).  
(Journaux Intimes, P. 1275)

Ne trouve-t-on pas le même sentiment de solitude à la fin de sa vie?

Je suis seul, sans amis, sans maîtresse,  
sans chiens et sans chat, à qui me plaindre?  
Je n'ai que le portrait de mon père qui est  
toujours muet.<sup>100</sup>

"Quelle âme plus veuve?"<sup>101</sup> déclare Blin. Toutefois est-il qu'on ne sait pas si cette solitude dont il souffre est volontaire ou non, si son but n'est pas de conquérir justement cette solitude.

Dans une lettre à sa mère se trouve l'aveu suivant:

Je ne connais rien de plus compromettant  
que les imitateurs et je n'aime rien tant  
que d'être seul.<sup>102</sup>

N'est-il pas précisément l'être qui aime seul, qui n'arrive pas non plus à se débarrasser de son égocentrisme même entouré par les foules? Il faut se rappeler ici le culte du Dandysme dont la grande loi invite à se parer pour se séparer; cette position hautaine ne fait que renforcer la solitude du poète, aussi bien que le sentiment de sa différence, comme le veut Blin<sup>103</sup> - différence basée non seulement sur le sentiment d'orgueil, mais aussi sur celui de l'infériorité, comme le dit si justement Blin.<sup>104</sup>

En conclusion faut-il constater que l'on voit partout le sentiment d'insuffisance, soit sur le plan métaphysique où le poète se montre comme "roi dépossédé"<sup>105</sup> qui a perdu son auréole,<sup>106</sup> soit sur le plan psychique où chaque Idéal nouveau se révèle comme une déception, soit sur le plan éthique où on est en face de sa "dépravation du sens de l'infini",<sup>107</sup> soit sur le plan social où il se montre comme albatros "exilé sur le sol au milieu des huées". Ayant établi le sentiment d'insuffisance, de dégradation et d'échec que laissent l'oeuvre et la vie de Baudelaire, il faut se demander sous quel aspect Baudelaire lui-même considérait son infortune. Faut-il croire le cri fervent du catholique dans 'Bénédiction', cette conception spirituelle de la souffrance?<sup>108</sup>

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance comme un divin remède à nos impuretés.

On trouve le même parallèle entre la souffrance et la dignité dans une remarque perspicace de Mme de Cosmelly au comédien Samuel:

Vous souffrez, il est vrai; mais il se peut que votre souffrance fasse votre grandeur et qu'elle vous soit aussi nécessaire qu'à d'autres le bonheur.

(La Fanfarlo, P. 495)

Ou, faut-il croire, au contraire, le cri douloureux du Baudelaire accablé par ses tourments, tel qu'on le trouve partout dans sa correspondance, en particulier à sa mère?

J'ai éprouvé dans ces derniers temps trop de tourments, d'humiliations, et même de douleurs, pour qu'il soit utile que vous veniez y ajouter votre quote-part.<sup>109</sup>

Oui, c'est ici le cri de coeur auquel il faut faire confiance, le cri de l'être désespéré, humilié, incompris, exilé qui désire de tout son coeur acquérir son "honorabilité spirituelle".<sup>110</sup> Le cri de douleur provoqué par le sentiment d'insuffisance, par "la difficulté d'être"<sup>111</sup> chez "un des plus grands naufragés de la vie"<sup>112</sup> sera traduit par l'image subliminale du Bouffon.

## CHAPITRE III

### LE RIRE TRAGIQUE: SIGNE DU DUALISME

"Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe; un homme qui ait acquis par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi."

(L'Essence du Rire, P. 982)

Toute l'argumentation de la théorie de Baudelaire sur le rire, dans son article De l'Essence du Rire et généralement du comique dans les Arts plastiques, repose sur la notion de dualité. Celui-ci ne constitue, cependant, qu'un fragment, publié en 1855, d'une étude plus vaste sur la caricature, étude dont Baudelaire a rêvé longtemps sans jamais l'accomplir. Ayant établi la nature foncièrement double de l'homme, il postule la théorie de la nature double du comique, partagé entre le Comique Absolu et le Comique Significatif, et de là conclut la nature double de l'artiste. Ces différentes théories sont solidement basées sur l'esthétique baudelairienne, le tout se cristallisant dans l'image du Bouffon qui se révèle, en quelque sorte, comme symbole sténographique de celle-ci.

Nombreux sont les sources de ce petit article. Parmi les auteurs qu'admire le jeune Baudelaire, on trouve Chateaubriand, dont il avait certainement lu l'essai intitulé Shakespere ou Shakespeare, de l'année 1801; Baym<sup>113</sup> insiste sur le fait que Baudelaire lui doit beaucoup en ce qui concerne cet essai. Baudelaire apprécie, de même, Stendhal dont l'oeuvre Racine et Shakespeare, des années 1823 et 1825, semble l'avoir influencé à en juger par l'importance qu'il accorde à la théorie de la supériorité exprimée par le rire, qu'on trouve chez Stendhal. Une autre source principale du concept du comique chez Baudelaire se trouve dans la préface de Cromwell, de l'année 1827, où Hugo expose la relation entre le sublime et le grotesque. Bien que l'histoire de la caricature de Champfleury,<sup>114</sup> ne parut qu'en 1865, on ne peut pas, cependant, nier à ce compte son influence sur Baudelaire, avec qui il discutait, à son propre

aveu, le comique et le grotesque, comme l'affirme Abe.<sup>115</sup> Dans ses Souvenirs et Portraits de Jeunesse, Champfleury évoque l'hiver 1844-5, au cours duquel il fit la connaissance de Baudelaire:

Ce fut pour moi une source féconde d'enseignements que les conversations de Baudelaire. [...] D'ailleurs, nous nous entendions sur le comique et le grotesque.

Il est intéressant de noter que les premiers auteurs auxquels Baudelaire se réfère, au commencement de son article, sont Joseph de Maistre, Bossuet et Bourdaloue - choix qui annonce, en effet, que c'est au point de vue théologique qu'il va traiter le sujet. Plus tard dans l'article, Baudelaire se réfère à Hoffmann, auteur pour qui le poète semble s'enthousiasmer, à en juger par les récits vivaces que fait Baudelaire de ses contes. Il est intéressant de noter que Hoffmann fut aussi le véritable maître de Champfleury.

Il est peut-être nécessaire de considérer l'influence de l'atmosphère romantique sur Baudelaire; ou ne peut mieux que citer l'explication qu'en donne Baym:<sup>116</sup>

His college days over, he spent the years 1839-41 in Paris, where, as can be readily understood from the history of the period, he moved in a romantic atmosphere charged with the enigma [...] of the Evil One in the various forms of Milton's Satan: René, Lara, Hernani, Antony, Faust, Mephistopheles, Poe, Balzac, Melmoth, Lélia, Walpole's Castle of Otranto, Anne Radcliffe's Mysteries of Udolpho, Hoffmann. [...] It was this atmosphere and out of this entourage that his conception of the comic and of laughter was to emerge.

Ainsi se révèle l'emploi curieux que faisait Baudelaire des emprunts très variés, ou, pour employer l'expression de Pommier, "la

nature singeresse" de Baudelaire;<sup>117</sup> la force de l'instinct imitateur chez celui-ci, ajoute Pommier, se remarque jusque dans sa conduite:

Certes, chez un littérateur un peu cabotin, il n'est pas surprenant que l'art et la vie se mêlent.<sup>118</sup>

Baudelaire adopte une théorie assez commune du rire qui provient, en vérité, de Hobbes. On ne sait pas s'il l'ignore ou non; en tout cas, il n'en dit rien, et l'attribue aux physiologistes, et puis en donne aussitôt une interprétation théologique. La théorie de Hobbes<sup>119</sup> se résume dans la phrase suivante:

Le rire n'est rien que le brusque sentiment de triomphe qui naît en nous d'une comparaison avec la faiblesse d'autrui ou avec la nôtre quand nous l'avons surmonté.

Baudelaire attribue cette conception à "l'accord unanime des physiologues",<sup>120</sup> et puis l'interprète selon le dogme du Péché originel:

Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale.

(L'Essence du Rire, P. 978)

Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration!

(Ibid., P. 980)

Comme beaucoup de théories sur le rire, celle de Baudelaire insiste sur le côté double et contradictoire chez l'homme; à l'encontre de Bergson qui oppose le mécanique au vivant, et Freud qui oppose l'infantile à l'adulte, Baudelaire entend que le rire soit causé, chez l'homme, par la coexistence de l'ange avec la bête de-

puis la Chute; il défine ainsi l'homme selon la terminologie pascalienne:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.

(Ibid., P. 982)

Rire, pour lui, c'est donc commettre le péché de l'orgueil; c'est ainsi quelque chose d'essentiellement satanique, et un sentiment qui ne peut pas être compris que par les êtres corrompus.

Ainsi se développe la théorie de Baudelaire qui veut que l'innocence soit comprise comme ne riant pas, ou riant seulement d'une joie enfantine, comme l'illustre le cas de Virginie. Le rire proprement dit, par contre, constate et accentue, pour lui, la déchéance et la laideur de l'être humain, et participe ainsi à la postulation vers Satan. Le rire apparaît à Baudelaire, par conséquent, comme la jouissance consciente de la Chute, comme l'affirme si justement Mauron;<sup>121</sup> de là Mauron distingue un rapport intime entre le rire et l'agressivité, comme le démontre les petits poèmes en prose 'Le Mauvais Vitrier' et 'Une Mort Héroïque'.

Ayant établi la nature contradictoire du rire, Baudelaire en tire la conclusion que le comique doit également posséder une nature double, et développe ainsi sa théorie du Comique relatif ou Significatif, opposé au Comique Absolu. Le premier seul est

orgueilleusement satanique, car il exprime le triomphe de l'homme sur son semblable; le Comique Absolu, au contraire, n'est plus attaché dans l'esprit du rieur à l'idée de sa propre supériorité sur autrui, mais à celle de la supériorité de l'homme sur la nature. Baudelaire décrit ainsi le Comique Absolu, qui, pour lui, est synonyme avec le grotesque:

...dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature.  
(L'Essence du Rire, P. 985)

De cette façon Baudelaire distingue clairement entre le Comique Significatif, et le Comique Absolu.

Baudelaire cite comme exemple de celui-ci les personnages d'Hoffmann et de Rabelais, les ballets Bouffons du Bourgeois Gentilhomme et les mimes anglais, entre autres, constatant en conclusion que l'esprit français, fuyant l'extravagance, lui semble très pauvre en ce qui concerne ce comique:

En France, pays de pensée et de démonstration claires, où l'Art vise naturellement et directement à l'utilité, le comique est généralement significatif.  
(Ibid., P. 987)

Baudelaire précise bien ce Comique Absolu, dont un des traits saillants est l'extravagance, et qu'il faut chercher dans d'autres pays que la France:

La rêveuse Germanie nous donnera d'excellents échantillons du comique absolu. Là tout est grave, profond, excessif. (C'est nous qui soulignons).  
(Ibid., P. 988)

Viendra ensuite l'importance de l'exagération, comme le démontre l'exemple du Pierrot anglais:

Et toutes choses s'exprimaient ainsi dans cette singulière pièce, avec emportement; c'était le vertige de l'hyperbole. (C'est nous qui soulignons).

(Ibid., P. 989)

Ainsi, dans son appréciation des caractères de Léandre, Pierrot et Cassandre, Baudelaire va estimer les "gestes extraordinaires" (Ibid., P. 990). Enfin, le Comique Absolu comprend ce qu'il appelle "le souffle merveilleux" (Ibid.) et les "conceptions ... les plus supra-naturelles" (Ibid., P. 992). On discerne bien ici la théorie esthétique de Baudelaire qui préconise le "surnaturalisme" en art - avec la différence que c'est ici la même théorie poussée à l'extrême. Le Bouffon qui possède une nature hyperbolique, soit en ce qui concerne son costume, soit en ce qui concerne ses gestes, et que Baudelaire classerait sans aucun doute sous le signe du Comique Absolu, se comprend ainsi comme microcosme de l'esthétique baudelairienne.

Abe<sup>122</sup> insiste, en effet, que les caricaturistes, qui présentent le Comique Absolu, ne sont rien d'autre que les pionniers de ce qu'il appelle "l'art moderne", c'est-à-dire l'art qui préconise la découverte du "merveilleux" (Baudelaire, n'emploie-t-il pas justement ce terme pour caractériser le Comique Absolu?) dans le quotidien, ou bien "l'héroïsme de la vie moderne",<sup>123</sup> (C'est Baudelaire qui souligne) comme il l'appelle dans son Salon de 45; c'est là un thème qu'il reprend dans son Salon de 46:

La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.

(Salon de 46, P. 952)

Non seulement les caricaturistes satisfont, par le choix de leurs sujets, le goût de Baudelaire pour la modernité, mais ils cristallisent en même temps sa nouvelle esthétique qui défie l'idéal conventionnel du Beau classique, en demandant la synthèse du réalisme et du surnaturalisme. Le caricaturiste saura donc comprendre "tout ce qu'une grande ville contient de vivantes monstruosités. Tout ce qu'elle renferme de trésors effrayants, grotesques, sinistres et bouffons".<sup>124</sup> Si la caricature opère une synthèse entre "le merveilleux" et le "quotidien", le Bouffon, lui aussi, représente de la même façon, la fusion du sublime et du grotesque. Ainsi peut-on constater que l'image du Bouffon cristallise cette partie de l'esthétique baudelairienne qui veut voir la réalité quotidienne dans ses aspects triviaux ou sordides, et en tirer des expressions qui la transcendent pour opérer cette transformation artistique dont il rêve, car "c'est un des privilèges prodigieux de l'Art, que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté" (Théo. Gautier, P. 695).

L'image du Bouffon exprime de même une autre partie de l'esthétique baudelairienne: le concept de l'Art amoral. Avant de procéder il faut constater que les arguments que présente Baudelaire prêtent quelquefois à la confusion, dans la mesure où les fragments de cet article n'offrent pas d'unité cohérente. Baudelaire tente, en effet, de faire entrer sa théorie du Comique Absolu dans sa définition première du rire causé par la Chute; si l'élément de supériorité subsiste, affirme-t-il, il s'agit maintenant de la supériorité de l'homme sur la nature, et non plus de l'homme sur

son semblable. Cet argument implique donc que le satanisme, la déchéance et l'orgueil inhérents au premier comique, c'est-à-dire le Comique Significatif, n'existent plus dans sa définition du Comique Absolu. En face de celui-ci, c'est-à-dire du grotesque, Baudelaire va retrouver la liberté et l'innocence de l'artiste pur - état qui va s'exprimer par l'expression innocente du comique - la joie:

...le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche [...] de la vie innocente et de la joie absolue.

(L'Essence du Rire, P. 985)

Le péché originel perd ainsi son sens, aussi bien que le sentiment de culpabilité et la conscience morale, ouvrant la porte à un nouveau Paradis Artificiel. Cet abandon de la moralité n'est autre que son concept de l'art amoral qu'on trouve dans les essais du poète sur E. Poe.

Bien que Mauron<sup>125</sup> prétende que le Comique Absolu soit tout à fait amoral, Hofmann,<sup>126</sup> au contraire, insiste sur le fait qu'on peut analyser la caricature sous le double aspect de la complicité entre le bourreau et la victime - position qui sousentend, naturellement, la notion de la supériorité de l'homme sur l'homme, et ainsi une prise de conscience morale. La caricature, selon Hofmann, est agression, car elle difforme et mutile; cette agression se traduit par une double blessure: blessure de celui que l'artiste déforme, et blessure du spectateur qui regarde le résultat de cette mutilation. Baudelaire, tout en exerçant son droit de contradiction, affirme cette conscience morale en constatant que l'orgueil humain, qui pour lui veut dire satanisme, fait partie des deux modes de

comique:

Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque.

(L'Essence du Rire, P. 985)

Toutefois, il faut constater que la pensée de Baudelaire n'est pas tellement claire sur ce point. Qu'il suffise de dire ici que si l'on admet l'amoralité du Comique Absolu, l'image du Bouffon cadrerait avec celui-ci dans la mesure où la culpabilité et la conscience morale font aussi défaut à l'art du Bouffon; si, au contraire, on admet qu'une certaine conscience morale est inhérente au Comique Absolu, on pourrait aussi bien en rapprocher la signification morale impliquée par la nature dégradée du Bouffon. Quoi qu'il en soit, on peut constater que l'image du Bouffon contient l'idée du Comique Absolu et du Comique Significatif à la fois.

De même que Baudelaire distingue deux sortes de rire et deux sortes de comique, de même trouve-t-il le "Janus" au fond de l'artiste. La double nature de l'artiste constitue ainsi le troisième argument dans cet article. Le fil qui relie ce troisième argument au reste est la notion de supériorité - fil très précaire, il faut l'avouer. Il est assez difficile, toutefois, de suivre le raisonnement de Baudelaire, car il semble bien que, lui-même, il est incertain de sa conclusion, comme le trahit la tonalité indécisive des deux derniers paragraphes. Visiblement, comme va affirmer la répétition de l'argument plus d'une fois, Baudelaire a des difficultés à mettre à fin son article. A vrai dire, la pensée embrouillée de Baudelaire prête facilement à la confusion.

Melançon<sup>127</sup> distingue nettement deux types d'artistes: les artistes comiques et les artistes sérieux et tragiques; ceux-là, dit Melançon, feignent d'ignorer leur deuxième nature, tandis que ceux-ci exploitent, au contraire, le drame de leur dualité. Quant à nous, ce n'est pas ainsi que nous envisageons le problème: conformément à la structure dualiste de la pensée baudelairienne, l'argument est basé sur un système à deux termes: le Comique Absolu s'ignore lui-même, tandis que l'artiste (et ici Baudelaire comprend le mot dans le sens de l'artiste qui crée le comique, aussi bien que l'Artiste en général) doit toujours être double. Il doit créer ce comique qui s'ignore, et en même temps lui-même, en tant qu'artiste, être très conscient de l'effet que ce comique va produire dans le spectateur, car c'est dans celui-ci, précisément, que gît le comique. Le dédoublement nécessaire à l'artiste rappelle, en effet, le Paradoxe sur le Comédien de Diderot. Ainsi peut-il conclure que le 'sine qua non' des artistes, dont le métier est de créer le comique - et le Bouffon fait certainement partie de cette catégorie-ci - et des artistes en général, est une double nature, car:

L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double, et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.

(L'Essence du Rire, P. 993)

La double nature de l'artiste qui a "la puissance d'être à la fois soi et un autre" (Ibid.) constitue, en effet, le principe de base du procédé poétique baudelairienne qui ne se comprend qu'à travers une prise de position double chez l'artiste.

CHAPITRE IV

L'HISTRION-CREATEUR: MULTIPLICATION

ET VAPORISATION DU MOI

"Il y a en tout homme un specta-  
teur et un acteur."

(Nerval, Aurélia)

La double nature de l'artiste constitue une partie essentielle de la pensée dualiste chez Baudelaire:

Tout créateur véritable, affirme Bodart,<sup>128</sup>  
est, je crois, un schizophrène, un schizo-  
phrène qui a triomphé plus ou moins de sa  
schizophrénie.

Baudelaire lui-même confirme cette proposition par le dynamisme dualiste qui est à la base de l'acte créateur, comme l'exprime la maxime célèbre tirée d'Emerson:

De la vaporisation et la centralisation du  
Moi. Tout est là. (C'est Baudelaire qui  
souligne).

(Journaux Intimes, P. 1271)

La Centralisation impliquée ici s'apparente, d'une façon définitive, à la doctrine spirituelle du dandysme, comme le démontre la citation suivante des Journaux Intimes:

L'homme de génie veut être un, donc solitaire.  
La gloire, c'est rester un, et se prostituer  
d'une manière particulière. (C'est Baudelaire  
qui souligne).

(P. 1294)

- c'est bien la tentative de retrouver l'Unité primordiale. Baudelaire note, d'après Emerson, que "le héros est celui-là qui est immuablement concentré",<sup>129</sup> et plus tard, dans la même étude, que "The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation"<sup>130</sup> (C'est Baudelaire qui souligne). Bien que la 'religion' du Dandysme soit basée sur le désir d'unité, il existe paradoxalement un schisme dans la personnalité stoïque du dandy, qui ne peut jamais démentir par un faux geste, aux yeux du monde, le masque de froide indifférence qu'il s'est composé:

Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard.

(Le Peintre de la Vie Moderne, P. 1178)

La grande loi de ce culte de soi-même est ainsi de ne jamais céder le gouvernement de soi-même, signe le plus éclatant de la supériorité du dandy, qui se traduit aussi sur le plan matériel par les vêtements, ou ce que Baudelaire appelle "la haute spiritualité de la toilette" (Ibid., P. 1183). Le dandy vit devant son miroir:

Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption; il doit vivre et dormir devant un miroir.

(Journaux Intimes, P. 1273)

Cela ne veut pas dire qu'il passe son temps à s'adorer, mais, au contraire, doit être compris dans le sens métaphorique: le dandy, doit toujours être conscient de l'image de lui-même qu'il présente au monde. Ce n'est qu'à travers le dédoublement qu'il arrive à le faire; l'acteur conscient se confond ainsi avec le témoin lucide, et l'objet avec le sujet. C'est sous cet aspect qu'il faut comprendre la constatation de Baudelaire dans Le Peintre de la Vie Moderne selon laquelle les adeptes de ce culte sont "à la fois prêtres et victimes" (P. 1179). La conscience qui reste toujours éveillée chez le dandy permet à l'homme de s'analyser et s'instruire; le moi évite, de cette manière, le geste qui le disperse et le vaporise. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'opposition entre la Centralisation et la Vaporisation du moi chez Baudelaire.

Le concept de Multiplication ou de dédoublement se reflète dans la conscience du dualisme inhérent à l'homme. Sartre,<sup>131</sup> dans

son étude sur Baudelaire, explique ce dualisme en termes d'objectivation de soi pour mieux se discerner, en constatant que "pour se voir, il faudrait être deux"<sup>132</sup> (C'est Sartre qui souligne). Il continue ainsi:

L'attitude originelle de Baudelaire est celle d'un homme penché. Penché sur soi comme Narcisse. [...] Baudelaire est l'homme qui ne s'oublie jamais. Il se regarde voir; il regarde pour se voir regarder.<sup>133</sup>

L'effort de dédoublement chez Baudelaire mène donc à l'objectivation de soi-même; c'est l'essai, comme le dit si justement Sartre, de faire de soi-même un objet, une "chose". Eluard,<sup>134</sup> à l'école de Sartre, insiste sur l'importance de l'objectivation chez Baudelaire:

Baudelaire, en se saluant se pense un autre.  
Définitivement.

Il est intéressant de noter que Laing,<sup>135</sup> dans son étude intitulée

The Divided Self, s'approche nettement de cette idée:

The schizoid individual depersonalizes his relationship with himself. That is to say, he turns the living spontaneity of his being into something dead and lifeless by inspecting it.

N'est-ce pas là le procédé qu'on trouve dans la poésie baudelairienne, où il essaie de figer son être, et en particulier son être déjà figé dans le passé? Ainsi s'explique la tentative de Baudelaire de concilier son "je" et son "moi", c'est-à-dire l'observateur et le participant, dans le poème. C'est bien le principe que préconise Baudelaire dans L'Art Philosophique:

Qu'est ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive

contenant à la fois l'objet et le sujet,  
le monde extérieur à l'artiste et l'ar-  
tiste lui-même.

(P. 1099)

Il est intéressant de rapprocher, à ce stade, cette affirmation à ce qu'il écrit à la fin de son étude sur le vin et le haschish (le soutitre est très significatif: 'Du vin et du Hachish, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité'.):

Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule.

(P. 343)

Il faut cependant considérer cet essai comme objectivation foncièrement impossible, car, comme nous fait savoir Blin,<sup>136</sup> un peu comme Sartre, "l'introspection reste une impossible limite, puisque le regardant se sait regardé et, passionnément replié en soi, ne peut poser pour soi comme une chose de nature". Un autre paradoxe se trouve dans le fait que le phénomène de la Multiplication, comme on l'a déjà vu chez le dandy, implique en même temps celui de la Centralisation; c'est donc un mouvement à la fois centrifuge et centripète. L'artiste, pour appréhender son être (Centralisation) a besoin de se dédoubler (Multiplication). Fairlie<sup>137</sup> saisit bien la nature paradoxale de la Multiplication centralisée chez Baudelaire, en insistant sur le fait que "The desire for ecstasy is the urge both to intensify and to lose the consciousness of self".

Le lien qui existe entre le monde des objets extérieurs et le sentiment ou tempérament de l'artiste, comme le dit Baudelaire dans L'Art Philosophique, présente des caractéristiques plus spéci-

fiques. Chez Baudelaire, ce n'est pas l'univers extérieur qui stimule les sentiments, mais au contraire, comme nous le dit Vivier,<sup>138</sup> l'état d'âme de l'artiste qui contrôle le choix d'objets qui permet d'extérioriser le moi intime. Sartre renforce l'opinion de Vivier en constatant que l'esprit du poète ne se perd jamais dans le dédale des choses extérieures, dont la mission est au contraire de renvoyer la conscience à soi.<sup>139</sup>

Les procédés de Multiplication, comme nous le dit Moreau,<sup>140</sup> sont très divers. Il s'agit au prime abord du Temps: Baudelaire décida de vivre dans le passé, le regard toujours tourné en arrière:

Il a choisi, écrit Sartre,<sup>141</sup> d'avancer à reculons, tourné vers le passé, accroupi au fond de la voiture qui l'emporte et fixant son regard sur la route qui fuit.

Ayant créé un gouffre entre l'expérience du présent et celle du passé, il avait donc la possibilité de s'objectiver, d'effectuer, comme l'exprime Sartre,<sup>142</sup> "une appropriation à distance de son essence". Le passé se présente ainsi comme une forme pétrifiée de soi, forme qui, à cause de son immutabilité rend à Baudelaire ce qu'il croit être sa nature véritable. Poulet<sup>143</sup> insiste de même sur le gouffre qui sépare les deux "moi" de Baudelaire; il suggère que la contemplation de soi à distance, à travers la profondeur des années, équivant à l'adieu qu'on adresse à un être (ou plutôt à une partie de son être) qu'on ne reverra plus. Cette comparaison démontre, d'une façon perspicace, l'effort de dédoublement chez Baudelaire.

Il existe, chez notre auteur, deux sortes de passé: le passé radieux et le passé ténébreux. Quant au premier il existe

le passé radieux, le souvenir idyllique, comme on le trouve dans 'J'aime le souvenir de ces époques nues', et puis un passé plus personnel, mais encore radieux, comme dans 'Moesta et Errabunda'. Il faut noter, cependant, dans ces deux poèmes la vision éphémère du bonheur passé qui tombe dans un présent moins glorieux; dans le premier, on est en face d'un flux entre la grandeur native de l'homme du passé, et les "nations corrompues" du présent - comparaison qui fait ressortir la conscience dualiste que possède le poète. Dans le second, il existe le même système dualiste, où l'homme empêtré dans "la boue" d'ici prend conscience d'un au-delà radieux qui s'offre à lui; le flux rythmé et cadencé entre les deux mondes, beaucoup plus preste que dans le premier poème, ne se passe que dans l'esprit du poète, car il n'atteint jamais le sol de son rêve. Ainsi l'exhortation plaintive:

Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégate!

qui souligne péniblement le fait qu'elle n'exprime que le désir et non pas l'assouvissement du poète. Le "paradis parfumé" de son enfance n'est aperçu que dans sa fuite devant ses yeux:

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,  
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?  
(l. 26-27)

Il n'existe que la conscience lucide de ces deux mondes; le poète n'arrive pas à remplir le vide du gouffre qui existe entre les deux étapes de son existence.

En contraste avec ce passé radieux, bien qu'il soit d'une nature ambivalente, on se trouve en face d'un passé plus ténébreux où le poète est hanté par le remords. Le poème L'Irréparable

montre la même conscience dualiste déjà observée dans les poèmes qui décrivent un passé plus heureux; il présente le poète, harcelé par le remords et par la damnation, qui continue toujours à espérer, comme le voyageur dans le navire de la mort, même après la constatation finale de l'espérance déjouée:

Mais mon coeur, que jamais ne visite l'extase,  
Est un théâtre où l'on attend  
Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze!  
(1. 48-50)

Ce qui compte pour lui c'est la possibilité, et non pas l'actualisation de cette espérance; comme pour le voyage, c'est le désir qui l'emporte sur l'arrivée.

Il faut parler non seulement de la Multiplication (ou plus spécifiquement du phénomène de la Multiplication-centralisée) temporelle, mais aussi de la Multiplication dans l'espace. On trouve chez Baudelaire, comme nous dit Sartre,<sup>144</sup> "un perpétuel désir d'être autre, d'être ailleurs", - sentiment qu'exprime le poète plus d'une fois, comme dans le poème en prose 'Anywhere out of the World', ou dans un autre poème en prose 'Les Vocations', où il constate:

Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois  
toujours que je serais mieux ailleurs que là  
où je suis.

(P. 283)

Comme pour la Multiplication dans le Temps, il existe dans la Multiplication spatiale une vision dualiste de l'homme enfoncé dans la réalité et tout ce qu'elle contient de mesquin, tandis qu'il perçoit un au-delà radieux - au-delà qu'il n'atteint pas dans la plupart des cas, mais dont il demeure douloureusement conscient.

Le poème 'La Chevelure' nous offre un exemple des deux sortes de Multiplication. Le contact sensuel avec les cheveux de sa maîtresse fait naître, chez le poète, une conscience d'un au-delà - au-delà dont il est conscient grâce à l'insistance de sa propre volonté:

...Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
De souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!  
(C'est nous qui soulignons).

(1. 3-5)

Sa préméditation résolue amène au désir de vouloir s'emparer de cet au-delà dont il a perçu l'existence:

J'irai là-bas.  
(à noter le temps futur).

(1. 11)

- et à l'exhortation pareille à celle de 'Moesta et Errabunda':

Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!  
(à noter l'impératif qui indique l'urgence  
de ce désir).

(1. 13)

Le vers suivant indique, cependant, que le poète n'est pas encore parti vers l'autre monde dont il rêve; il ne peut que constater l'existence parallèle des deux mondes:

Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve.

(1. 14)

Le temps futur de la cinquième strophe ("Je plongerai" et "mon esprit saura") indique aussi le fait qu'il possède encore cette conscience dualiste. La sixième strophe témoigne de la même sensibilité, à travers le flux entre l'expérience présente (les cheveux), et la conscience des impressions évoquées par les cheveux. Le temps futur de la dernière strophe confirme nos soupçons: le rêve, ou l'au-delà, reste péniblement hors de sa portée, car il n'arrive qu'à

constater la juxtaposition des deux mondes, sans pouvoir atteindre le monde supérieur.

'L'Invitation au Voyage' nous offre cependant un exemple tout autre, bien qu'il s'agisse encore une fois du phénomène de la Multiplication, et dans le Temps, et dans l'Espace. Le poème commence avec une exhortation (du poète à sa maîtresse) qui trahit tout de suite la conscience de la dualité:

Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble!  
(1. 2-3)

Le refrain démontre la même conscience d'un monde ailleurs opposé à celui-ci:

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.  
(C'est nous qui soulignons).  
(1. 13-14)

Le ton change légèrement dans la seconde strophe; au lieu de l'imperatif de la première, on trouve le conditionnel qui indique encore une fois la rupture entre les deux mondes; le poète ne fait qu'exposer ses rêves de ce qu'il ferait s'il pouvait atteindre cet au-delà. Le refrain lui rappelle qu'il ne fait que rêver, car tout son rêve est péniblement là, et non pas ici. Dans un mouvement subtil d'expansion ("les canaux"; "la ville entière"; "le monde") dans la dernière strophe, Baudelaire effectue, enfin, son désir - il atteint le sol du rêve, comme l'indique tous les verbes au temps présent. Cette abolition finale de la vision dualiste est la Vaporisation proprement dite - phénomène assez rare, d'ailleurs, chez Baudelaire. Le bonheur, pourtant se prouve éphémère; la roue de la Fortune évolue, et le poète se retrouve encore une fois dans la

réalité du présent, comme l'indique la tonalité du dernier refrain, celle d'une conscience à jamais double. Il semble même que la pensée baudelairienne se saisisse elle-même dans l'acte par lequel elle prend possession du rêve. C'est justement cette conscience implacable qui annule toute possibilité d'atteindre le rêve. "De sa clairvoyance extatique victime",<sup>145</sup> le créateur reste cloué d'une façon lucide à sa conscience; il faut toujours voir la carafe sans jamais pouvoir assouvir la soif.<sup>146</sup>

La projection de soi dans des objets divers constitue une autre forme de la Multiplication-centralisée. Il s'agit de la correspondance entre le monde extérieur et l'état d'âme du poète, de la transportation de la réalité objective en une image mentale qui implique à la fois l'appropriation à soi-même et l'intériorisation des objets extérieurs. Enfin, c'est ce que Fairlie<sup>147</sup> définit comme correspondance entre le monde extérieur et le monde intérieur, ou ce que Sartre proposerait comme l'objectivation de soi-même. C'est un procédé centrifuge du moi, le choix d'objets traduisant l'humeur du poète pour en faire un objet - objet qui lui rend, en fin de compte, son essence par un mouvement centripète. Toujours est-il que ces deux mouvements sont réciproques et complémentaires - tout comme les deux Postulations simultanées.

Dans le poème en prose intitulé 'Le Confiteor de l'Artiste' Baudelaire fait cet aveu:

...toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles.

(P. 232)

- argument qu'il reprend dans les Journaux Intimes sous la formule suivante:

Moi, c'est tous; tous c'est moi.  
(P. 1248)

Le monde extérieur devient ainsi un miroir pour refléter le moi profond du poète. Dans un autre petit poème en prose 'Les Fenêtres', Baudelaire éclaircit sa position envers la réalité extérieure:

Qu'importe ce que peut être la réalité placée  
hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à  
sentir que je suis et ce que je suis?  
(P. 288)

A ce propos il faut citer Prévost,<sup>148</sup> et ce qu'il appelle "le mimétisme" de Baudelaire; le critique essaie de définir la réciprocité entre Baudelaire et les choses:

...le poète, lorsqu'il a subi des impressions vives - agréables ou non - se donne pour première tâche de rendre exactement cette impression, de l'évoquer par des vers qui en soient non pas une description, mais un équivalent sentimental. [...] Quand il subit l'influence directe d'un être ou d'une chose [...] il se laisse aussi transformer par ces objets.

On saisit bien le mouvement à la fois centrifuge et centripète contenu dans ce phénomène.

Dans le poème 'Spleen II', le poète s'insinue dans des objets morts et vides, d'abord dans ses environs, et puis dans son imagination, afin d'illustrer sa vacuité spirituelle - vacuité que finit par le désir d'anéantir son moi. 'Spleen I', témoigne du même procédé, la dépression nerveuse du poète étant traduite par la tonalité sinistre de dégoût et d'écroulement. On est en face du même procédé dans le poème 'L'Irrémédiable', mais avec une légère nuance - les images ne coulent plus l'une dans l'autre; on a plutôt des

"emblèmes nets" (l. 29) de son existence irrémédiablement figée, soit dans le "styx bourbeux" (l. 3), soit dans le "navire pris dans le pôle" (l. 25). Une variation sur ce thème se trouve dans 'La Cloche Fêlée' où la symétrie et l'analogie entre les quatrains et les tercets traduisent l'essence du Spleen - cette violence immobile, symbolisée si parfaitement par le soldat blessé "qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts" (l. 14). Il faut insister ici sur l'enjambement entre les deux tercets, et la longueur extraordinaire de toute la phrase, qui rend à cette expérience quelque-chose de physique - procédé que Prévost<sup>149</sup> appelle "le souffle poétique". Ce n'est pas toujours, cependant, à travers les analogies directes que Baudelaire symbolise son état d'âme. Dans le poème 'A une Madone', par exemple, on trouve un drame bizarre de style baroque pour traduire son sentiment de haine. C'est bien ce que Freedman<sup>150</sup> appelle "the poet's internal drama externalized". Il n'empêche que tous ces procédés sont des formes divers de l'objectivation ou de la Multiplication du moi.

La Multiplication se trouve sur le plan humain en ce que Vivier appelle "l'alibi des Foules"; le poète, au lieu de s'insinuer dans des objets divers, essaie de s'identifier à autrui. Un texte capital pour la compréhension de ce procédé est le poème en prose 'Les Foules', où Baudelaire éclaire le procédé par lequel le poète arrive à se multiplier:

Le poète jouit de cet incomparable privilège,  
qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.  
Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps,  
il entre, quand il veut, dans le personnage de  
chacun.

Il faut insister, cependant, sur le fait que le poète tend à s'identifier non avec la foule, mais avec la pensée d'autres individus qui font partie de la foule. Il existe dans le mouvement d'identification, comme l'affirme Poulet,<sup>151</sup> deux parties distinctes: la sortie de soi, et l'entrée dans un autre 'soi'. Mais, le mouvement, est-il virtuel ou, en effet, actuel? La sympathie du poète pour les petites vieilles démontre clairement le phénomène de la Multiplication ("mon coeur multiplié..." (l. 79)); c'est bien "la sainte prostitution de l'âme" - la seule qui soit admissible au dandy - que préconise Baudelaire dans ce poème. Mais, seul l'oubli de soi permet l'union véritable avec autrui - et cette union s'avère presque impossible à cause de la conscience toujours présente qui fait de lui un Narcissiste incorrigible. Son égocentrisme bloque toute possibilité de s'échapper:

Ainsi, nous fait savoir Mauron,<sup>152</sup> dans les contacts tout imaginaires (et sans bénéfice pour autrui) de cette "sainte prostitution", le promeneur s'offre moins à la foule qu'il ne l'offre à son désir.

Le même égocisme se trahit à la fin du poème en prose 'Les Fenêtres', aussi bien que dans 'Les Yeux des Pauvres' - poème du même genre:

Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée. (C'est Baudelaire qui souligne).

(P. 269)

Le poète n'arrive pas à s'échapper car il trouve partout "un gibet symbolique"<sup>153</sup> où pend son image.

Ma phase d'égocisme est-elle finie?

(P. 1268)

déclare-t-il dans les Journaux Intimes. Il semble que non, car

même dans l'ivresse, de quelle sorte qu'elle soit, le poète ne trouve, comme l'affirme Vivier,<sup>154</sup> que l'image de soi-même.

Ce que je haïs chez les autres, écrit  
Baudelaire, c'est surtout mes propres  
vices.<sup>155</sup>

"L'alibi des Foules" s'avère donc un Idéal déchu.

La tentative d'identification opérée par Baudelaire entre ses propres sentiments et ceux d'autrui, témoigne, en effet d'un mimétisme qui se rapproche beaucoup à celui de l'acteur. Citant Poe dans son article sur Rouvière, Baudelaire affirme la nécessité du mimétisme chez l'acteur qui, afin de savoir quelles sont actuellement les pensées d'un homme, doit composer ses traits d'après le visage de celui-ci. C'est le même principe qu'on voit dans le procédé de Multiplication chez le poète; ce principe de mimétisme est alors à la base de la création artistique, comme l'affirme Baudelaire dans son Salon de 59:

Quand je vois un bon portrait, je devine  
tous les efforts de l'artiste, qui a dû  
voir d'abord ce qui se faisait voir, mais  
aussi deviner ce qui se cachait. Je le  
comparais tout à l'heure à l'historien,  
je pourrais aussi le comparer au comédien,  
qui par devoir adopte tous les caractères  
et tous les costumes.

(P. 1072)

On trouve le même parallèle entre l'artiste et le comédien dans les

Journaux Intimes quand on juxtapose les deux pensées suivantes:

Etant enfant, je voulais être tantôt pape,  
mais pape militaire, tantôt comédien.

(P. 1296)

puis:

Il n'y a de grand parmi les hommes que le  
poète, le prêtre et le soldat.

(P. 1287)

On peut distinguer trois paires; si le "pape" et le "prêtre" vont ensemble, aussi bien que le "pape militaire" et le "soldat", on peut conclure de là que le "comédien" équivaut ainsi au poète.

Si l'on perçoit le procédé de mimétisme chez l'artiste, il ne faut pas oublier non plus, comme nous le dit Poulet,<sup>156</sup> que ce procédé se trouve de même chez le critique que doit assimiler l'oeuvre d'autrui, pourqu'il puisse traduire l'impression communiquée. C'est Baudelaire lui-même qui insiste, en effet, que c'est le lecteur qui doit compléter l'oeuvre:

Dans la musique, comme dans la peinture  
et même dans la parole écrite, qui est  
cependant le plus positif des arts, il  
y a toujours une lacune complétée par  
l'imagination de l'auditeur.

(Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris, P. 1211)

Ainsi peut-on conclure que dans la communication critique aussi bien que dans la communication esthétique, il existe un même phénomène de réverbération et de mimétisme. Multiplication, mimétisme - termes égaux et contravertibles.

La Multiplication du moi dans des rôles divers dans les poèmes constitue, bien que cela soit un peu paradoxal, une autre forme de la Multiplication - objectivation. "Baudelaire, nous dit Sartre,<sup>157</sup> c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre". La projection - objectivation de soi se montre d'abord dans le rôle du Poète, dans des poèmes tels que 'Bénédiction' ou 'L'Albatros'. Il est significatif de noter dans les deux poèmes le côté dualiste de son rôle; dans le premier, si le poète est

"l'enfant déshérité" (l. 22), aliéné de la société, il est aussi l'inspiré, grâce à sa vocation divine; de même dans 'L'Albatros': si l'oiseau est "exilé sur le sol au milieu des huées" (l. 15), il est aussi un des "rois de l'azur" (l. 6). Cette vision dualiste pourrait bien se rapprocher à la notion de la Chute. A part la métaphore, Baudelaire symbolise l'expérience poétique à travers le dialogue, comme le démontre le poème 'La Muse Malade' qui met en scène un prétendu dialogue du poète avec sa Muse enfantine pour exprimer l'impuissance chez l'artiste ( - méthode qu'il reprend dans 'Recueillement', où il fait objectiver son sentiment de douleur). Le thème du poète qui souffre de la stérilité créatrice se répète dans la métaphore du mauvais moine, et plus tard dans la métaphore soutenue du jardin dans le poème 'L'Ennemi'. Toutes ces objectivations diverses du poète tentent d'analyser la position de celui-ci sous un angle différent, soit en examinant sa position sociale, soit en essayant d'exposer ses troubles intérieures.

Un autre rôle dans lequel le poète s'insinue est celui du Dandy, symbolisé par "le calme héros" (l. 19) dans le poème 'Don Juan aux Enfers' - position que Baudelaire analyse d'une façon beaucoup plus théorique dans ses écrits en prose, tels que l'article sur Guys, ou même dans ses Journaux Intimes. Qu'il suffise de constater ici qu'on peut rapprocher le calme extérieur du dandy stoïque, à la méthode poétique froide et calculée de Baudelaire, qui peut, tout de même, traiter des thèmes chaleureux. On pourrait, en effet, caractériser sa méthode poétique par l'oeuvre célèbre de Diderot, Le Paradoxe sur le Comédien.

Le poète peut aussi bien prendre le rôle de l'Amant - rôle qui suggère encore une fois la dualité inhérente au personnage du poète. Dans le poème 'Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne', on trouve d'abord l'amant raffiné, comme l'indique le vocabulaire pseudo-classique, et puis l'amant bestial, physique, comme l'indique le vocabulaire excessivement réaliste:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts  
Comme après un cadavre un choeur de vermissaux.  
(1. 7-8)

La même dualité se trouve dans le poème 'Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive', où l'on assiste, en quelque sorte, à un ménage à trois - du moins dans l'esprit du poète qui, auprès d'une prostituée, évoque l'image de son Idéal; le subjonctif au plus-que-parfait ("j'eusse... baisé" (1. 9)) indique péniblement la non-réalisation de son rêve. L'attitude de l'amant envers son amie change selon le rôle qu'il adopte; soit qu'il est un des antagonistes féroces dans le poème 'Duellum', soit qu'il prend un rôle beaucoup plus doux, comme le démontre le poème 'L'Invitation au Voyage'. Mais on est toujours en face de la personnalité changeante et changeable du poète, objectivée ou multipliée dans des rôles divers. Le rôle du Bouffon constitue un des moyens les plus importants de l'objectivation-multiplication et mérite ainsi d'être traité à part.

Il est nécessaire, à ce stade, d'insister sur la perspective fluide de ces poèmes. Il existe d'abord le côté à la fois personnel et universel du 'poète-héros', comme l'explique Mossop<sup>158</sup> aussi bien que Fairlie.<sup>159</sup> On discerne ensuite des perspectives variables selon le poème; si le 'je' dans le poème est quelquefois le sujet, comme

dans 'Le Balcon', par exemple, cela n'est pas toujours le cas; dans d'autres poèmes le poète se montre comme l'objet scruté par le sujet (objet) du poème dans 'La Beauté' ou 'La Pipe'. La perspective fluide s'observe aussi dans la manipulation des points de vue divers: dans 'Une Charogne' l'on voit le cadavre du point de vue du poète, de sa maîtresse, et même d'une chienne affamée.

Le poème est donc un univers où s'unissent la vie réelle et la vie rêvée. C'est un univers où le poète est à la fois participant et observateur, objet et sujet - un univers qui lui donne l'impression de participer directement, spontanément et physiquement dans la vie, et, en même temps, l'impression de planer au-dessus de cette vie, grâce à la possibilité de se dédoubler et de se multiplier dans le processus d'objectivation - processus, il ne faut pas l'oublier, qui implique en même temps la Centralisation. Ainsi s'explique l'importance chez Baudelaire de l'image du miroir, soit dans 'L'Héautontimorouménos':

Je suis le sinistre miroir  
Où la mégère se regarde.  
(l. 19-20)

soit dans 'L'Irrémédiable':

Tête-à-tête sombre et limpide  
Qu'un coeur devenu son miroir!  
(l. 33-34)

La Multiplication-centralisée s'apparente en définitive au procédé de dédoublement chez l'acteur que propose Diderot dans son Paradoxe argument que soutiennent, indirectement, bien des critiques qui insistent sur la conscience implacable du poète. Pour en citer quelques-uns:

Baudelaire se cherche, s'écoute penser et se regarde vivre.

- déclare Uzanne,<sup>160</sup> tandis que du Camp<sup>161</sup> souligne le fait que:

L'auteur faisait l'autopsie de soi-même.

Blin<sup>162</sup> insiste également sur la curiosité de Baudelaire à s'observer afin de transformer sa "volupté en connaissance" (Wagner,

P. 1215):

Quelle frénésie d'analyse! [...] Baudelaire "pose" sans truchement devant soi [...] actif spectacle et passif spectateur de lui-même!

Voici encore une fois l'histrionisme inhérent à l'artiste, remarqué déjà par Régnier<sup>163</sup> dès le siècle précédent:

Le poète [...] y [c'est-à-dire dans les Fleurs du Mal] est en même temps l'acteur et l'auditeur.

Ainsi peut-on conclure que l'histrionisme a une très proche parenté avec le procédé de Multiplication-Centralisation, comme l'indique, en effet, le mouvement ambivalent de celui-ci.

L'autre terme de la célèbre maxime tirée d'Emerson est la Vaporisation. Il faut d'abord se demander si ce phénomène est bien virtuel ou actuel dans la poésie de Baudelaire. Il est à souligner ici qu'on ne considère que le poème travaillé, comme chez Baudelaire, et non pas un phénomène comme l'écriture automatique, où la Vaporisation pourrait vraiment s'effectuer. Bien qu'il semble, peut-être, un peu paradoxal de considérer la Vaporisation chez un artiste aussi conscient que Baudelaire, il faut se rendre compte que si Vaporisation il y a, ce phénomène se trouve probablement au moment d'inspiration qui précède le travail conscient; au moment où il écrit, sa

conscience se multiplie en dualité. Il faut admettre, cependant, qu'on ne fait ici que des approximations très générales devant l'impossibilité de comprendre à fond l'esprit d'un poète, et en plus un esprit de la complexité de Baudelaire, qui, lui-même, déclare dans une lettre à sa mère:

J'ai une âme si singulière que je ne m'y  
reconnais pas moi-même.<sup>164</sup>

Un autre point qui indiquerait, peut-être, la Vaporisation pourrait se trouver paradoxalement dans l'effort conscient du poète de la stimuler, comme le démontre 'L'Invitation au Voyage'. Baudelaire, lui-même, semble avoir conscience de ce phénomène quand il écrit dans 'Rêve Parisien':

Architecte de mes féeries,  
Je fais, à ma volonté...  
(l. 37-38)

ou dans 'Paysage':

Car je serai plongé dans cette volupté,  
D'évoquer le Printemps avec ma volonté.  
(l. 23-24)

On voit donc une méthode de Vaporisation qu'on pourrait classer, paradoxalement, comme rationnelle, tout en contraste avec celle obtenue par l'inspiration qui se montre comme une grâce, ou celle "achetée" par les Paradis Artificiels. Une troisième forme de Vaporisation pourrait se trouver dans le moment de l'appréciation esthétique - moment, il faut l'admettre, qui se situe après la création poétique. Ainsi observe-t-on trois formes principales de Vaporisation: primo, au moment d'inspiration; secundo, pendant la création poétique; et tertio, pendant l'appréciation esthétique, chacune correspondant à une étape différente dans la création poétique.

Aussi faut-il considérer, sur un autre plan, s'il existe un paradoxe dans le rapprochement de l'expérience poétique baudelairienne et le phénomène de la Vaporisation. Le poème tout à fait fini (chose assez rare, d'ailleurs, chez Baudelaire) implique que l'absolu soit figé: "C'est l'infini dans le fini";<sup>165</sup> ce concept suggère donc quelque chose d'entièrement statique, tandis que le phénomène de la Vaporisation se passe dans une certaine durée dans le temps. Il paraîtrait qu'il y ait là deux notions contradictoires, mais on pourrait peut-être les réconcilier si on les considère en tant qu'effort de récupérer la conscience figée dans le poème par l'objectivation, Baudelaire a l'occasion de se scruter; vaporisé, il a la possibilité de reconstituer son être à travers les fragments qui lui viennent après.

On peut distinguer deux formes principales de Vaporisation dans les poèmes: d'abord sur le plan physique, et puis sur le plan psychique. Celui-là implique la décomposition du moi dans le temps, telle qu'on la trouve dans 'L'Ennemi':

O douleur! ô douleur! Le temps mange la vie.  
(1. 12)

- ou, d'une façon plus dramatique dans 'Une Charogne' ou 'La Fontaine de Sang'. Etant donné le peu d'importance que Baudelaire accorde au matériel, nous ne voudrions pas insister davantage sur cet aspect.

La Vaporisation psychique est caractérisée, pourtant, d'une façon tout à fait négative, car on est ici en face d'un procédé manqué dans la plupart des cas. Elle n'est pas simplement le désir de faire endormir la conscience, mais plutôt l'actualisation de ce

fait, car c'est la conscience, en effet, qui est responsable de la vision dualiste inhérente à la Multiplication, et également du sentiment que possède l'homme d'être une créature déchue - réalisation qui le pousse vers la lutte interminable pour l'Unité. Si la Multiplication implique l'impossibilité de la transposition du moi dans l'au-delà, à cause de la conscience, la Vaporisation implique l'abolition de cette dualité, et l'arrivée réelle du moi dans l'au-delà.

Il est nécessaire, à ce stade, de distinguer entre la Vaporisation véritable et la Vaporisation manquée. Celle-là est assez rare chez Baudelaire; on l'a déjà vue à propos de 'L'Invitation au Voyage'. Elle se trouve, pourtant, d'une façon plus durable dans le poème 'Le Balcon', où le refrain incantatoire semble bercer la conscience jusqu'à ce qu'elle soit endormie. Le poème débute avec la promesse du poète ("Tu te rappelleras" (1. 3)) - promesse qui est bientôt accomplie dans la seconde strophe et les strophes suivantes, où l'on s'aperçoit du changement subtil des temps, balançant entre le présent et le passé, jusqu'à la cinquième strophe où le poète, restauré encore une fois dans le présent, réfléchit sur son expérience, de laquelle il tire la conclusion suivante:

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses.  
(1. 21)

Le poème se termine dans le présent avec le poète qui médite sur la possibilité de revivre cette expérience. Il semble qu'il y ait un équilibre juste entre la Multiplication et la Vaporisation, trois strophes exactement étant consacrées à chacun de ces phénomènes. La Vaporisation actualisée se rencontre aussi dans le poème 'Correspondance'; après le début théorique, le poète arrive à se trans-

porter dans un univers tout individuel d'expérience synesthétique.

Les exemples de la Vaporisation manquée sont, en effet, plus nombreux; ils sont caractérisés tout simplement par le désir de vouloir se vaporiser, c'est-à-dire de faire endormir la conscience. Ce désir de Vaporisation se trouve d'abord dans le poème 'De Profundis Clamavi':

Je jalouse le sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide.  
(1. 12-13)

- poème, il faut l'admettre, qui fait son apparition assez tôt dans la "tragédie".<sup>166</sup> On trouve le même désir de "dormir dans l'oubli" (1. 4) dans 'Le Mort Joyeux', et plus tard le désir plus agressif dans 'L'Obsession':

Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!  
(1. 11)

'Le Goût du Néant témoigne, cependant, d'un esprit plus résolu à accepter cette condition:

Résigne-toi, mon coeur; dors ton sommeil de brute.  
(1. 4)

Tous ces exemples font preuve d'un désir ardent de sombrer dans l'inconscient, désir aussi frustré que ses sentiments plus positifs. Il n'arrive pas à perdre son moi, car sa conscience, sa lucidité se cramponne inlassablement à son être déjà las de son trop de conscience

Il y a des moments, écrit Baudelaire dans une lettre à sa mère, où il me prend le désir de dormir infiniment; mais je ne peux plus dormir, parce que je pense toujours.<sup>167</sup>

Tout comme le processus scientifique de vaporisation laisse en quelque sorte un résidu, ainsi dans le processus poétique reste la conscience

inébranlable, qui nous aide enfin à distiller l'essence de Baudelaire.

Encore reste-t-il à déchiffrer l'action réciproque entre les concepts de Multiplication et de Vaporisation - question que nous voudrions limiter à la première section en particulier des Fleurs du Mal. Nous estimons, à vrai dire, que ce n'est pas trop fausser la question, car Baudelaire lui-même insiste sur le fait que son livre "n'est pas un pur album"<sup>168</sup> - ce qui nous autorise en effet à trouver une signification dans chaque section. Il déclare, d'ailleurs:

Les éclectiques n'ont pas songé que l'attention humaine est d'autant plus intense qu'elle est bornée et qu'elle limite son champ d'observations.

(Salon de 46, P. 930)

Où amène justement le jeu entre les deux procédés de Multiplication et de Vaporisation? Le poète-héros, au commencement des Fleurs du Mal, se présente comme un être enthousiaste qui lutte toujours pour un Idéal, soit dans la forme de l'Art, de l'Amour, ou même de Dieu. Mais qu'est-ce qui reste de cette lutte à la fin de la première section? Etant donné le fait que la Vaporisation reste, pour la plupart du temps, incomplète à cause du trop de conscience chez le poète, s'il existe à la fin de cette section le concept du gouffre ou du Néant, il faut insister, en effet, que ce n'est encore une fois qu'un désir, une Vaporisation manquée. Mais - et c'est ici un point capital - la lutte pour ce désir, même inassouvi, demeure aussi ardente. On pourrait peut-être discerner un nouvel Idéal dans cette attraction inéluctable vers le Néant. Si, au commencement de cette section le désir d'évasion se montre comme but, sans une appréciation trop profonde du pourquoi, à la fin, pourtant,

on s'aperçoit d'une conscience beaucoup plus approfondie qui comprend lucidement les raisons pour lesquelles il faut s'évader de "l'habitable de fange" (Le Poème du Haschisch, P. 348). La descente vers la connaissance de soi que représente la tentative d'objectivation dans les Fleurs du Mal, finit, par ironie, avec la reconnaissance du Néant au fond de l'homme - réalisation que Baudelaire désire, à tout prix, masquer ou oublier; ainsi s'explique le désir du "sommeil de brute", exprimé par l'auteur dans un de ses projets de Préface pour son oeuvre. Dès la conscience dualiste de l'homme trop lucide dans le procédé de Multiplication, on arrive à la persistance de cette lucidité, dont il s'obstine encore à se débarrasser, même dans le Néant - cette Vaporisation manquée. Enfin, comme nous fait savoir Poulet<sup>167</sup>:

Le désir immortel de se sentir vivre aboutit  
au désir de ne plus se sentir vivre, au goût  
du néant, de la nuit continue: chute dans  
le vide, abandon total au temps du gouffre.

Bien que cela soit quelque peu paradoxal, il faut essayer de définir le concept du Néant chez Baudelaire. Contrairement au procédé qu'employait Baudelaire pour la Multiplication, utilisant le monde extérieur des objets pour explorer son être, on a, dans sa descente vers le Néant, le sentiment d'une conscience qui voit, petit à petit, disparaître les éléments de la vie intérieure.

"Like de Quincey and Poe, affirme Adams,<sup>170</sup> Baudelaire often engages in a fascinating perilous game on the verge of various voids". Il faut noter, en effet, l'effleurement - thème que soutient Sartre à plusieurs reprises; l'effleurement chez le poète semble être, explique Sartre, l'expression physique de son sentiment de ne pouvoir

jamais se connaître:

La fin qu'il poursuit, continue Sartre, nous le savons, c'est cette étrange image de lui-même qui serait l'union indissoluble de l'existence et de l'être. Or elle est hors de prise et il le sait au fond de lui-même: il croit l'atteindre et il la frôle, mais quand il veut l'êtreindre, elle s'évanouit. Il voudra donc se persuader à lui-même, pour se masquer son échec, que l'effleurement furtif est la véritable appropriation. [...] Ainsi décide-t-il de confondre l'assouvissement du désir avec son exaspération insatisfaite. Et cela vient aussi du fait qu'il n'a jamais eu d'autre fin que lui-même. Or, dans le plaisir normal, on jouit de l'objet et l'on s'oublie, au lieu que dans cette titillation énervante, c'est du désir qu'on jouit, c'est-à-dire de soi.<sup>171</sup>

Le Néant chez Baudelaire se trouve sous des caractères divers, dans l'Ennui, le Gouffre, le Néant proprement dit et quelque fois l'Infini. Pour revenir au premier: L'Ennui pourrait se définir comme la conséquence de la prise de conscience des choses comme autonomes; plus spécifiquement, c'est la réflexion du monde extérieur indifférent au drame critique qui se joue dans le moi profond du poète; ainsi s'explique l'image de la créature d'un air suffisant dans le poème 'Au Lecteur', symbole de l'humanité égocentrique qui ne daigne pas regarder en dehors de soi-même. L'Ennui implique donc l'Autrui indifférent. Dans le poème 'Spleen III', par exemple, on est en face d'une forme d'Ennui plus léthargique, c'est-à-dire dans le sens physique, mais certainement pas dans le sens psychique, le sujet restant toujours sous l'oeil malsain de la conscience. De là le paradoxe de ce qu'on pourrait appeler un maximum de conscience avec un minimum d'action.

Une seconde région du Néant se trouve dans le concept  
du Gouffre.

Au moral comme au physique, écrit Baudelaire,  
j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non  
seulement du gouffre du sommeil, mais du  
gouffre de l'action, du rêve, du souvenir,  
du désir, du regret, du remords, du beau, du  
nombre.

(P. II, 668)

Il existe dans les Fleurs du Mal, même dès le commencement, une  
conscience profonde du Gouffre, soit dans 'L'Albatros' ("les gouffres  
amers" (l. 4)), où l'on est en face d'un concept physique, soit dans  
'L'Homme et la Mer', ou le "gouffre" (l. 4) et les "abîmes" (l. 10)  
sont plutôt psychiques:

Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

C'est bien le même amalgame qu'on a déjà vu dans 'L'Albatros'. Le  
poème 'L'Irrémediable' nous offre également une exploitation du  
gouffre physique, symbole du gouffre moral où tombe le damné, tour-  
menté par sa culpabilité irrémediable; la forme même du poème, moulée  
de façon cylindrique, suggère physiquement l'expérience du gouffre.  
Même dans un poème plus optimiste comme 'L'Idéal', il existe quand  
même une conscience de "ce coeur profond comme un abîme" (l. 9). Le  
Gouffre est donc le symbole de l'être déchiré qui lutte 'de profun-  
dis' pour l'Unité. Il est intéressant de noter que la lutte une  
fois finie, quand l'être se repose dans les bras de L'Ennui, il n'a  
plus peur du gouffre duquel il désirait naguère sortir; ainsi il  
n'y a aucune mention du Gouffre dans les quatre poèmes sur Spleen.

Quant au concept du Néant proprement dit, il est formulé  
soit en de termes négatifs, comme dans 'Harmonie du Soir':

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et voir!  
(l. 10)

- soit en de termes plus positifs, comme dans le poème 'Obsession':

Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!  
(1. 11)

On note bien la monotonie de la répétition qui suggère la lassitude de l'homme qui essaie en vain de s'échapper.

The void is a condition to be sought, note  
Adams,<sup>172</sup> because it frees us from the  
sounding box of a finite universe and from  
all the reverberations of our sad selves.

Ainsi s'explique 'Le Goût du Néant' qui exprime le désir du poète d'être englouti par les neiges du Temps:

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?  
(1. 15)

- chute qu'il arrive enfin à accomplir dans 'L'Irrémédiable'. Si le Néant implique la fin de la conscience - d'où la souffrance occasionnée par la vision dualiste - ce concept, pour lui, est loin quand même d'être rassurant, comme le démontre le poème 'Le Squelette Laboureur'.

Devant l'impossibilité de trouver le sommeil, le poète est amené à considérer l'Infini, concept qui lui fait peur en le poussant encore une fois vers le Néant, comme l'indique le poème 'Le Gouffre':

Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,  
.....  
Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
Jalouse du néant l'insensibilité.  
(1. 11-13)

Ce n'est plus l'infini qu'on associe avec la lutte de Baudelaire pour l'Idéal (un Idéal qu'il n'a jamais connu, d'ailleurs, d'après son propre aveu dans le poème 'Hymne à la Beauté'), mais plutôt quelque chose qui fait peur par son immensité insondable, ou quelque chose de

sinistre comme le "noir illimité" (l. 9) dans le poème 'Les Aveugles'.

Le drame ironique de l'espoir bafoué du 'Rêve d'un Curieux' saisit admirablement bien le Néant inhérent à la vie aussi bien qu'à la mort, et en somme l'essence du Néant; elle est quelque chose d'épouvantable et d'attirant à la fois, et mène soit à l'auto-destruction, comme le démontre l'auto-ironie de 'L'Héautontimorouménos', soit à une satisfaction profonde - ou ainsi on le suppose. En conclusion, nous voudrions citer l'impression que donne Poulet<sup>173</sup> du Néant chez Baudelaire:

Qui suis-je? se demande Baudelaire. Suis-je le vide que je vois s'élargir en moi, où suis-je le mouvement qui le traverse? Dois-je me reconnaître en la tragique absence d'être sur laquelle je me penche, ou dans l'acte par lequel je me penche sur cette absence?

Nous serions pleinement d'accord avec cette dernière suggestion, qui souligne enfin l'importance de la Multiplication, et ainsi l'histrionisme, chez Baudelaire.

Il reste maintenant à évaluer les buts de Baudelaire en ce qui concerne le jeu entre la Vaporisation et la Multiplication-Centralisation. Son désir de s'emparer de l'autre monde se trouve voué à l'échec; qu'il aspire au Rêve ou au Néant, le moyen d'évasion lui reste toujours bloqué par sa lucidité tragique. L'Idéal reste toujours utopique, (comme le suggère l'étymologie de ce mot), et ainsi hors de la portée de l'homme, sauf en des cas exceptionnels; l'expression de l'Infini dépasse toujours ses moyens de réalisation à cause de la Multiplication. Son voyage reste, pour la plupart du

temps, cérébral; si fort, ou si ardemment qu'il brûle d'embarquer pour les îles où "tout n'est qu'ordre et beauté"<sup>174</sup> (Multiplication), il n'arrive presque jamais à lever l'ancre et sombrer dans l'azur (Vaporisation), à cause de son excès morbide de lucidité; Féli Gautier<sup>175</sup> l'exprime ainsi d'une façon pittoresque qui rappelle la Notice célèbre de Gautier en 1868:

Mais le beau navire s'est ancré dans l'ignominie de la vase et de la boue; des végétations chancreuses l'immobilisent dans l'impuissance de partir quelque jour.

Ainsi s'explique la sagesse ultérieure du 'Voyage', c'est-à-dire la réalisation poignante que le voyage qui aboutit à un endroit défini n'existe pas; il n'existe que le désir de s'embarquer - et jamais l'arrivée:

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir.

(*'Le Voyage*, l. 17-18)

Le vrai voyage, selon Blin,<sup>176</sup> se fait en esprit, comme l'indique si bien le poème en prose 'Les Projets':

Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement?  
Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante.

(P. 266)

De là on peut conclure l'importance de la conscience, et ainsi de la Multiplication chez Baudelaire - phénomène qui l'emporte toujours sur la Vaporisation.

On a déjà affirmé l'aspect histrionique inhérent au phénomène de la Multiplication, en soulignant le rapport entre l'histrionisme et l'acte créateur. Il ne faut pas oublier, pourtant que c'est

l'action réciproque entre la Multiplication et la Vaporisation qui constitue, justement, le procédé créateur:

The world, écrit Engle,<sup>177</sup> is a great mirror in which we see only ourselves. Every "vaporization" of our minds in encountering the outer world must lead to a "centralization", a reciprocal movement back towards our own consciousness. The alternate rhythm of these two movements is the secret of the creative process.

Ainsi peut-on élargir notre première affirmation en constatant que l'histrionisme fait partir de tout l'acte créateur chez Baudelaire.

CHAPITRE V

THEATRE ET THEATRALITE

Bien que le théâtre semble tenir une place très secondaire dans la vie de Baudelaire, aussi bien que dans sa carrière littéraire, il n'empêche qu'il constitue une partie fondamentale de son esthétique. Le Bouffon en sera le symbole par excellence. Baudelaire n'estime pas beaucoup le théâtre de son époque; il est certain, nous fait savoir Pommier,<sup>178</sup> que le poète n'a jamais éprouvé qu'une admiration très modérée pour la tragédie, genre faux tout juste capable de contenir quelques bons mots. Ce dégoût s'explique, en quelque sorte, par le "modernisme" de Baudelaire. Sur le drame romantique, selon Descotes,<sup>179</sup> Baudelaire ne s'est nulle part étendu, mais, de l'autre côté, il ne le condamne nulle part; la seule mention qu'il en ait fait dans l'article sur Wagner, manifeste nettement qu'il jugeait saines les audaces dramatiques de Hugo. On ne peut pas douter qu'il ait bien apprécié l'effort fourni par Hugo pour tirer le théâtre hors des voies traditionnelles. Quant au répertoire contemporain, conclut Descotes, Baudelaire le considère comme proprement écœurant.

Baudelaire s'est trouvé en rapport avec le monde des comédiens par deux de ses liaisons: Jeanne Duval, qui était sans talent en ce qui concerne le théâtre, et Marie Daubrun, qui, au contraire, était une véritable comédienne. Baudelaire n'admira vraiment, et de façon durable, qu'un seul acteur: Philibert Rouvière, comme le démontre la notice sur celui-ci que rédige Baudelaire dans La Nouvelle Galerie des Artistes en 1855, et aussi la notice nécrologique dans La Petite Revue du 28 octobre 1865. Ce qu'il appréciait chez ce dernier fut sa nature étrange et fantasque, qui s'accordait tellement

avec le goût de Baudelaire pour l'excessif et l'exagéré - goût qu'il situait soit dans le théâtre, soit dans le Comique Absolu, soit dans les Paradis Artificiels.

L'expérience de Baudelaire littéraire avec le théâtre n'est point heureuse. Dans ses notes, aussi bien que sa correspondance, comme nous fait savoir Descotes,<sup>180</sup> les projets de pièces ne manquent pas. Il affirme, à plusieurs reprises, son intention très déterminée en apparence, d'écrire pour le théâtre; mais il convient aussitôt d'observer que ces projets dramatiques sont toujours assortis de considérations financières. La vocation dramatique de Baudelaire, comme le témoigne sa correspondance, est essentiellement d'ordre pratique:

Les dettes, écrit-il à sa mère, c'est le théâtre qui les paiera.<sup>181</sup> (C'est Baudelaire qui souligne).

Il met en chantier son grand drame L'Ivrogne avec le seul souci de se libérer de ses dettes. Quant à son drame Le Marquis du Premier Houzard, il est encore une fois motivé par l'aspect financier; malgré les difficultés qu'il éprouve pour mettre sur pied le plan de ce drame, il s'encourage à persévérer, car "au bout d'un travail de ce genre, il y a peut-être 50,000 francs".<sup>182</sup> Jamais Baudelaire ne parla en termes aussi matériels de son Art, qui occupait autrefois un rang tellement élevé, comme il l'affirme dans son article sur Gautier en 1859:

La Poésie [...] n'a d'autre but qu'Elle-même.  
[...] La Poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale.

(P. 685)

Cette manière d'envisager sa carrière dramatique en tant que proposition financière invite à ne pas trop prendre au sérieux sa vocation -

vocation loin, ici, de sa nature divine, comme il postule celle-ci dans le poème 'Bénédiction'. Le théâtre équivalait donc, en quelque sorte, à la prostitution en Art.

On connaît une liste de titres des pièces que Baudelaire envisageait d'écrire sans jamais les réaliser - titres comme Le Club des Cocus, La Femme entretenue sans le savoir, et L'Histoire des Brigands. Qu'il suffise ici de constater la variété de ces pièces: grandes pièces historiques et comédies-vaudevilles aux titres accrocheurs. Il n'y a aucun souci de créer un théâtre nouveau, dont il rêvait d'ailleurs, qui sortait de l'ornière du répertoire contemporain déjà condamné par lui. Autant dire qu'à la recherche de la fortune, Baudelaire ne songe qu'à exploiter les modes de son époque.

Il existe, cependant, trois oeuvres où les plans sont plus ou moins détaillés: La Fin de don Juan, Le Marquis du Premier Houzard et L'Ivrogne. On a encore une fois l'impression d'une oeuvre rapidement esquissée, où Baudelaire cherche à convaincre autrui, et à se convaincre lui-même qu'il est sur la bonne voie et que la réalisation définitive est proche. Quant à la première: bien que Ruff<sup>183</sup> s'enthousiasme pour La Fin de don Juan, Descotes<sup>184</sup> n'y voit pas beaucoup d'originalité. Quant au Marquis du Premier Houzard, Descotes<sup>185</sup> ne découvre non plus d'originalité dans ce sujet dont il critique les faciles effets que cherchait Baudelaire. Quant à L'Ivrogne, on a ici un plan beaucoup plus détaillé que les autres - fait qui suggère que ce drame était le seul de ses projets dramatiques que Baudelaire ait réellement pris au sérieux. Ce mélodrame psychologique se rapproche nettement de la partie des Fleurs du Mal

consacrée au Vin (en particulier 'Le Vin de l'Assassin') ou à son étude des premières années intitulée Du Vin et du Haschish. Bien qu'on apprécie la psychologie très fine du crime, ce n'est pas une oeuvre théâtrale: "Baudelaire, affirme Descotes,<sup>186</sup> n'est pas homme de théâtre: il ne voit pas scéniquement une situation". En somme, conclut Descotes, "la flamme vraiment n'y était pas".

Ainsi faut-il conclure que Baudelaire n'est venu au théâtre que pressé par les nécessités les plus matérielles, comme le reflètent ses projets hâtifs et négligés. Obligé de prostituer son Art à cause des nécessités matérielles, on ne voit que trop bien son sentiment d'insuffisance vis-à-vis son "Rouge Idéal"<sup>187</sup> - sentiment qu'il avoue lui-même dans une lettre à sa mère où il décrie:

...le contraste offensant, répugnant,  
de mon honorabilité spirituelle avec  
cette vie précaire et misérable.<sup>188</sup>

La créature bouffonne obligée à prostituer son art dans le poème 'La Muse Vénale', ne traduit donc que le sentiment d'insuffisance chez Baudelaire à l'égard de son Art, qui n'est plus l'ange inviolé, mais plutôt "L'antique catin",<sup>189</sup> pauvre créature:

Que déesse Famine a par un soir d'hiver,  
Contrainte à relever ses jupons en plein air.<sup>190</sup>

Bien qu'on ne trouve pas de théâtralité puissante dans les projets de Baudelaire pour le théâtre, on en trouve largement dans le reste de son oeuvre. Il semble bien que Baudelaire ait mis, écrit Barthes,<sup>191</sup> son théâtre partout, sauf précisément dans ses projets de théâtre. La théâtralité, continue Barthes, fuse partout où on ne l'attend pas; d'abord et surtout dans les Paradis Artificiels où la transmutation sensorielle se rapproche beaucoup de la

perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est transformée par l'emphase, par l'exagération - phénomène qui implique l'idéalité des choses préconisée dans le Comique Absolu. La théâtralité se trouve ensuite dans sa poésie, illuminée par l'Artificiel et par son procédé de "surnaturalisme". Bopp,<sup>192</sup> insiste, en effet, sur "le côté théâtre, travestissant, de cette poésie qui n'est décors, costumes, paroles ou métaphores et actions matérielles ou spirituelles que pour suggérer des sentiments et des pensées". Vivier,<sup>193</sup> de son côté, insiste sur "le ton oratoire et la nature dramatique de sa poésie". On trouve également, dans ses Salons, des traces du théâtre, à travers ses descriptions des tableaux qui témoignent, d'une autre façon, au goût de l'espace approfondi. Les Journaux Intimes contiennent, pourtant, des références plus directes au théâtre, telle que l'aveu de l'intérêt que porte Baudelaire pour les comédiens:

A propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de comédien, et sa situation dans le monde. (C'est nous qui soulignons).  
(P. 1296)

L'intérêt que porte Baudelaire pour le théâtre est pleinement évident dans son oeuvre de jeunesse La Fanfarlo, où l'on trouve une étude subtile du cabotin - rôle qu'on pourrait facilement assimiler au caractère de Baudelaire lui-même, comme le remarque Asselineau.<sup>194</sup> Ce "produit contradictoire" (P. 484), ce "grand fainéant" (Ibid.), cette "nature ténébreuse [...] paresseuse et entreprenante à la fois" (Ibid.) n'est autre en effet que Baudelaire

lui-même; c'est même Baudelaire jusqu'au détail du pseudonyme féminin de l'écrivain, Manuela de Monteverde.<sup>195</sup>

Je sais, écrit Baudelaire à sa mère, que [...] je suis une misérable créature faite de paresse et de violence, et que l'habitude seule peut servir de contre-poids à tous les vices de mon tempérament. L'oisiveté est devenue une si violente douleur, l'idée folle de mon impuissance littéraire m'a tellement effrayé que je me suis précipité dans le travail.<sup>196</sup>

Baudelaire esquisse avec une touche remarquable cette nature comédienne de son héros, voué au mélodrame avec son "goût naturel pour l'excessif" (P. 487):

Comédien par tempérament, - il jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. Se sentait-il effleuré et chatouillé par la gaieté, il fallait se le bien constater, et notre homme s'exerçait à rire aux éclats. Une larme lui germait-elle dans le coin de l'oeil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer. Si quelque fille, dans un accès de jalousie brutale et puérile, lui faisait une égratignure avec une aiguille ou un canif, Samuel se glorifiait en lui-même d'un coup de couteau.

(P. 486)

On saisit bien le rapport entre l'exagération et l'histrionisme. Au lieu du moi qui se regarde simplement à l'intérieur de lui-même, on se trouve maintenant en face du moi qui essaie de se scruter à travers une image réflexive, extérieure; c'est comme s'il y avait une triple conscience là où il n'y en avait qu'une double. Au lieu de l'être qui prend conscience de son objectivation toute simple, on a maintenant l'être qui est en train de s'apercevoir jouer un rôle. On se souvient ici de la description que donne Archer<sup>197</sup> de

Rachel qui pleurait volontairement devant un miroir, afin d'analyser l'effet, ou de la description, chez Diderot<sup>198</sup> du gamin qui joue avec un masque:

Mais, par hasard, n'auriez vous pas vu des jeux d'enfants qu'on a gravés? N'y auriez vous pas vu un marmot qui s'avance sous un masque hideux de vieillard qui le cache de la tête aux pieds? Sous ce masque, il rit de ses petits camarades que la terreur met en fuite. Ce marmot est le vrai symbole de l'acteur; ses camarades sont les symboles du spectateur.

On distingue bien ici la triple conscience nécessaire à l'acteur.

Quand on examine le joueur au jeu, on s'aperçoit facilement de la nature hypocrite de Samuel, ce Tartuffe-cabotin qui tire une jouissance exquise de son rôle et de l'effet qu'il produit:

Il la considéra quelque temps en silence, avec l'air le plus attendri et le plus onctueux qu'il pût se donner; le brutal et hypocrite comédien était fier de ces belles larmes; il les considérait comme son oeuvre et sa propriété littéraire.<sup>199</sup>

(P. 494)

On voit bien le dédoublement nécessaire au cabotin - nature comédienne que Baudelaire souligne d'une façon explicite:

...avec ce diable d'homme, le grand problème est toujours de savoir où le comédien commence.

(P. 504)

Le cabotin se confond bientôt avec le voyeur-histrion en amour. On trouve dans le personnage de Samuel un observateur zélé - trait qu'on peut discerner à travers sa discription presque mathématique de la Fanfarlo - discription qui souligne, en effet, la froideur et le manque absolu de sentiment chez le spectateur;

Tranchée perpendiculairement, observe  
 Samuel, à l'endroit le plus large, cette  
 jambe eût donné une espèce de triangle  
 dont le sommet eût été situé sur le tibia,  
 et dont la ligne arrondie du mollet eût  
 fourni la base convexe.

(P. 504)

On pourrait superposer ici les portraits géométriques des 'Sept  
 Vieillards' dans les 'Tableaux Parisiens'. La scène du boudoir con-  
 firme nos soupçons; cet homme qui voit s'avancer vers lui son amie  
 déshabillée n'arrive pas à dépasser le stade de l'observateur; c'est  
 comme si la titillation des sens (ce que Sartre appellerait sans  
 doute "l'effleurement") était préférable à une relation physique  
 proprement dite. Fidèle à son esthétique, Baudelaire nous offre le  
 portrait de l'amoureux qui refuse d'accepter la Nature, pour ainsi  
 dire, insistant, au contraire, sur la nécessité de la revêtir d'arti-  
 fice; Samuel demande ainsi à sa maîtresse de se maquiller et de  
 jouer le rôle du caractère qu'elle avait joué ce soir-là. Ainsi  
 s'explique l'exclamation de Samuel:

Eh! n'oubliez pas le rouge!  
 (P. 509)

A cette scène on pourrait bien superposer le poème en prose 'Mlle  
 Bistouri'; Baudelaire y décrit la situation de la façon suivante:

Elle dit cela d'un air fort candide, comme  
 un homme sensible dirait à une comédienne:  
 'Je veux vous voir vêtue du costume que  
 vous portiez dans ce fameux rôle que vous  
 avez créé'.

(P. 302)

Ce n'est autre que le cri enfantin de Samuel:

Je veux Colombine, rends-moi Colombine.  
 (P. 509)

Cette scène est le symbole d'un aspect primordial de l'esthétique baudelairienne qui ne veut pas accepter la nature telle qu'elle est, mais demande plutôt qu'elle soit embellie par la volonté de l'homme:

La première affaire d'un artiste, affirme-t-il dans le Salon de 46, est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle.

(P. 930)

Ainsi s'explique l'importance de la conscience chez l'artiste, et aussi, il ne faut pas l'oublier, chez le comédien - argument qui confirme le rapport fait ci-dessus entre l'acte créateur et l'histrionisme.

Voilà donc l'histrion en amour. De même qu'il n'arrive pas à supporter du tout la nature sans le contrôle de l'homme, de même il n'arrive pas à se soumettre au domaine de la passion "naturelle donc abominable";<sup>200</sup> au lieu de la subir, il l'analyse, de la même façon que l'Art:

Je résolu, affirme Baudelaire dans son article sur Wagner, de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance.

(P. 1215)

Il fait de même avec l'amour:

...l'amour, écrit Baudelaire au sujet de Samuel, était chez lui moins une affaire des sens que du raisonnement. C'était surtout l'admiration et l'appétit du beau.

(P. 509)

Ainsi s'explique l'exclamation de Samuel:

Ils vivent pour vivre, et nous, hélas! nous vivons pour savoir.

(P. 491-2)

Comme l'amant dans les Fleurs du Mal, la débauche de Samuel était tout à fait cérébrale; il aimait respirer la fleur de l'Amour sans jamais la cueillir. C'est bien le principe que préconise Baudelaire dans ses Choix de Maximes consolantes sur l'Amour:

...aimez bien, vigoureusement, crânement,  
orientalement, féroce-ment, celle que vous  
aimez.

(P. 475)

A la description du voyeur en amour Samuel, on pourrait bien surper-poser le poème condamné 'Les Bijoux', où l'on est encore une fois en face de l'amant spectateur et de la contemplation intellectuelle de l'expérience par le poète impassible:

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,  
Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,  
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;  
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,

S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,  
Pour troubler le repos où mon âme était mise,  
Et pour la déranger du rocher de cristal  
Ou, calme et solitaire, elle s'était assise.

(l. 17-24)

Un des projets de Préface aux Fleurs du Mal, où les images théâtrales sont bien nombreuses, témoigne, en effet du vif intérêt que porte Baudelaire à ce sujet. On s'aperçoit d'abord de son amour pour jouer un rôle:

Chaste, écrit-il, comme le papier, sobre comme  
l'eau, porté à la dévotion comme une commu-  
nicante, inoffensif comme une victime, il ne  
me déplairait pas de passer pour un débauché,  
un ivrogne, un impie, un assassin.

(P. 188)

On voit bien le Baudelaire cabotin de la légende, et on comprend mieux pourquoi le poète 'débauché' avait aussi la réputation du poète vierge. Justice<sup>201</sup> éclaire cette position en expliquant que

le poète devient nécessairement comédien ou charlatan dans la mesure qu'il essaie des poses différentes afin de découvrir sa véritable nature. Ainsi s'explique la note d'éclaircissement que formule Baudelaire pour la section 'Révolte' des Fleurs du Mal:

Fidèle à son douloureux programme, l'auteur des Fleurs du Mal a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions.

(P. 1557)

On pourrait comprendre de la même façon la lettre qu'il adresse à Ancelle où il proteste sa sincérité:

Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j'ai mis tout mon coeur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents.<sup>202</sup> (C'est Baudelaire qui souligne).

Dans la même préface, il qualifie l'Art en des termes visiblement théâtraux:

Montre-t-on au publique, écrit-il, affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs? Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'oeuvre? Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art? (C'est nous qui soulignons).

(P. 188)

On a presque tout Baudelaire dans cette citation: le Baudelaire toujours soucieux de son publique, même s'il ne veut pas l'admettre;

le Baudelaire qui remaniait mille fois ses poèmes; le Baudelaire cabotin, charlatan, qui se plaisait à fabriquer des histoires imaginaires à son sujet; son esthétique de 'surnaturalisme' mêlé à la tristesse; et, finalement, la souffrance du poète pour la religion de l'Art. Son esthétique de l'Artificiel suggéré par "les fards" s'exprime aussi dans une notice pour une autre préface, où l'auteur affirme que "la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique" (P. 186). Baudelaire conclut la première préface en s'exprimant d'une façon nette sur le décalage entre l'extérieur, c'est-à-dire le rôle que joue l'homme, et la personnalité de l'homme, c'est-à-dire ses sentiments véritables:

Mon coeur, écrit-il, [...] n'a peut-être  
pas l'épouvantable laideur de mon visage.  
(P. 189)

Il ne faut pas oublier ici qu'"après tout, un peu de Charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas".<sup>203</sup>

L'intérêt que porte Baudelaire pour le théâtre ne se montre pas seulement dans son oeuvre de jeunesse, mais pendant toute sa vie. Les références théâtrales dans Les Fleurs du Mal sont bien nombreuses, soit en ce qui concerne les éléments qui se rattachent à la scène, soit en ce qui concerne la mention des comédiens. Quant au premier, Baudelaire fait mention du théâtre au sens littéral dans le poème 'Crépuscule du Soir', tandis qu'il le mentionne de façon métaphorique dans le poème 'L'Irréparable' pour exprimer sa lutte avec la pensée créatrice; ainsi se croisent l'axe esthétique et l'axe histrionique:

Mais mon coeur, que jamais ne visite l'extase,  
 Est un théâtre où l'on attend  
 Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze!  
 (l. 48-50)

L'enjambement et l'assonance, aussi bien que la longueur extraordinaire du dernier vers nous font sentir l'attente pénible - attente qui prive l'auteur du titre d'artiste véritable, et aussi de son idéal; il se présente ainsi comme figure bouffonne à cause de son sentiment d'insuffisance. Ce n'est pas le théâtre ordinaire qu'on voit dans le poème 'Le Couvercle', mais plutôt "L'Opéra bouffe" (l. 10) sur le plan cosmique. Les "spectacles" (l. 7) du 'Rêve Parisien', sont nullement le spectacle métaphorique qu'on trouve dans 'Le Rêve d'un Curieux'. De même le "décor" (l. 8) dans le poème 'Les Sept Vieillards', se contraste avec le "canevas banal" (27), symbole de l'humanité dans le poème 'Au Lecteur'. La métaphore théâtrale du 'Rêve d'un Curieux' se prolonge par la mention du "rideau" (l. 10) et de "la toile" (l. 14) - éléments théâtraux auxquels on pourrait ajouter la mention de "la coulisse" (l. 6) dans le poème 'L'Horloge'.

Pour en venir maintenant aux acteurs de la scène: dans le poème 'La Béatrice', le poète-comédien s' imagine, dans un cauchemar, comme "histrion en vacances" (l. 17), comme "drôle" (Ibid.), comme "caricature" (l. 13) qui "sait jouer artistement son rôle" (l. 18), exposé au ridicule de sa maîtresse. Il présente de cette façon le sentiment d'insuffisance qu'il faut associer avec l'image du Bouffon; le sentiment d'insuffisance qu'éprouve ce "fou" (l. 10) en tant qu'objet de dérision de sa Béatrice ironique et sa compagnie, se

montre ici sur le plan sexuel. On se rappelle la théorie baudelairienne de la supériorité inhérente au mécanisme du rire. On retrouve l'image de raillerie dans 'L'Albatros', "exilé sur le sol au milieu des huées" - image qui porte une signification visiblement théâtrale. L'histriion ridicule dans le poème 'La Béatrice' ne s'apparente nullement à l'histriion cosmique, présenté dans le poème 'Le Couvercle', qui symbolise la fatalité frivole et macabre à la fois:

En haut, le Ciel! ce mur de caveau qui l'étouffe,  
Plafond illuminé par un opéra bouffe  
Où chaque histriion foule un sol ensanglanté;  
(l. 9-11)

- thème qu'il reprend dans les Journaux Intimes:

Dieu est l'éternel confident dans cette tragédie  
dont chacun est le héros.  
(P. 1298)

- mais avec une légère nuance, car les comédiens ne sont plus les dieux, mais plutôt les hommes, comme le démontrent les "farces impies" (l. 45) qu'on trouve dans le poème 'Bénédiction'.

Une variation sur ce thème se trouve dans le poème 'Au Lecteur' où Baudelaire compare les êtres humains engloutis dans le Mal à des marionnettes:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!  
(l. 13)

- marionnettes qui reparaissent soit sous la forme de l'albatros tourmenté par les marins, soit sous la forme des sept vieillards ou des petites vieilles; toutefois, il existe une légère nuance avec celles-ci; ce n'est plus le Diable qui tient les fils, mais plutôt Dieu. Il faut se souvenir ici de la passion de Baudelaire

pour le pantomime - image théâtrale qu'on serait tenté, en quelque sorte, de rapprocher à la forme du mime que préconise Artaud dans son livre intitulé Le Théâtre et son Double. Baudelaire écrit, d'ailleurs, dans Fusées:

Concevoir un canevas pour une bouffonnerie  
lyrique ou féerique pour pantomime.  
(P. 1261)

L'intérêt que porte Baudelaire pour le théâtre se montre aussi dans la mention qu'il fait des comédiens, comme dans le poème 'Les Sept Vieillards':

décor semblable à l'âme de l'acteur.  
(1. 8)

- référence histrionique qui s'apparente définitivement à l'esthétique baudelairienne; l'auteur exprime ici son esthétique sur la fusion entre l'objet et le sujet. Dans son 'Ebauche d'un Epilogue', Baudelaire fait mention aussi des "reines de théâtre" (1. 23); il est intéressant de noter qu'il inclut dans la même liste, à côté de celles-ci, les "bouffons" (1. 29). Le poème 'Le Masque' implique ouvertement le rôle d'un acteur, c'est-à-dire le décalage entre le personnage et le masque, la personnalité et le visage. C'est bien la "charlatanerie" qu'on a déjà vu dans ses projets de Préface. Devant cette créature double, Baudelaire s'extasie:

Ton mensonge m'enivre.  
(1. 27)

Il est très significatif de noter, comme le fait Adam,<sup>204</sup> que Baudelaire lui-même caractérisait cette statue dans ses Curiosités Esthétiques comme "un visage de théâtre". Cette "statue allégorique" représente la nature double de la Beauté déchirée par la souffrance;

c'est bien "cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge (l. 43) qu'on trouve dans 'Les Phares'. On est encore une fois en face de l'insuffisance en Art - thème qui va s'exprimer d'une façon plus dramatique par le caractère du Bouffon. Il convient de noter dans le poème 'Le Masque', l'expression de l'esthétique baudelairienne inhérente à l'image théâtrale.

Encore reste-t-il à examiner l'intérêt que porte Baudelaire à la pose - position déjà symbolisée par le marbre de la statue dans le dernier poème, et affirmée encore une fois par la "posé étrange" (l. 13) de la statue de Michel-Ange dans le poème 'L'Idéal'. Dans le domaine de l'humain, on voit comment Baudelaire interprète la "pose" en tant qu'amant - thème déjà élaboré dans l'épisode de "Colombine" dans La Fanfarlo. On a déjà vu comment le voyeur en amour se confond avec l'histriion; Baudelaire demande ainsi que la bien-aimée pose devant lui:

Reste longtemps...  
 Dans cette pose nonchalante  
 (l. 2-3)

- déclare-t-il dans le poème 'Le Jet d'Eau' - thème qu'il reprend dans 'Les Bijoux' où l'on voit comment la maîtresse "essayait des poses" (l. 14) devant son amant. Il semble bien que le Baudelaire cabotin essayait non seulement ses propres poses à lui, mais les cherchait de même chez autrui.

L'intérêt que témoigne Baudelaire pour le théâtre se montre de même dans les nombreuses descriptions des vêtements féminins. Il convient de rappeler ici le parallèle que fait Baudelaire entre la poésie et "la cosmétique" dans ses projets de Preface, l'axe d'his-

trionisme s'unissant encore une fois à celui de l'Art. Ses descriptions de la femme incluent soit la description sensuelle des habits et de l'odeur:

Et des habits, mousseline ou velours,  
 Tout imprégnés de sa jeunesse pure,  
 Se dégageait un parfum de fourrure.  
 ('Un Fantôme', l. 26-28)

soit la description qui suggère la froideur de la femme:

Ses yeux polis faits de minéraux charmants,  
 . . . . .  
 Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants.  
 ('Avec ses vêtements ondoyants et nacrés', l. 9-12)

On se souvient ici de l'esthétique du poète en ce qui concerne l'artistique, et aussi du dandysme, culte qui préconise "la haute spiritualité de la toilette" (P. 1183), comme il l'explique dans son article sur Guys. Il faut rappeler aussi l'amant froid qui haït la passion et ne demande mieux que d'être observateur - thème qu'il reprend dans le poème suivant:

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,  
 O vase de tristesse, ô grande taciturne;  
 Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
 Plus ironiquement accumuler les lieues  
 Qui séparent mes bras des immensités bleues.  
 (C'est nous qui soulignons).  
 (l. 1-6)

On voit bien la notion de déchéance inhérente à l'Idéal. Il faut à tout prix, pourtant, que cet 'ornement' soit paré avec "l'art des poudres et du rouge" (l. 47), comme il le dit dans le poème 'Danse Macabre'. Loin de cacher le maquillage, elle doit, au contraire, y insister, comme l'exprime Baudelaire dans 'L'Eloge du Maquillage':

Le maquillage n'a pas à se cacher, à éviter de se laisser deviner; il peut, au contraire, s'étaler, sinon avec affectation, au moins avec une espèce de candeur.

(P. 1185)

Enfin reste-t-il à constater l'emploi métaphorique que fait Baudelaire des habits féminins, soit dans le drame au style baroque 'A Une Madone', soit dans 'Le Beau Navire', où les jupes de la femme sont le point de départ de sa rêverie.

En somme, le costume de la femme va de pair avec la notion de l'amant froid. Baudelaire ne possède pas, pourtant, une croyance naïve en le maquillage car il sait:

Que c'est un dur métier que d'être belle femme,  
Et que c'est le travail banal  
De la danseuse folle et froide qui se pâme  
Dans un sourire machinal.

('Confession', l. 29-32)

Partout se trahit, chez Baudelaire, l'amour de l'artifice, soit dans l'amour du maquillage, soit dans l'amant contemplatif, soit dans la cité de minéraux évoquée dans 'Rêve Parisien', soit dans son esthétique qui proclame son horreur devant la nature, comme l'indique sa lettre à Fernand Desnoyers:

Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel je ne sais quoi de shocking. [... ] J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la Nature florissante et rajeunie, quelque chose d'impudent et d'affligeant.<sup>205</sup>

(C'est Baudelaire qui souligne).

L'intérêt que porte Baudelaire aux spectateurs constitue aussi un aspect théâtral. Le spectateur se trouve, en premier lieu, dans le personnage du voyeur en amour - thème qui se présente à

plusieurs reprises, soit sous la forme de l'amant froid, comme dans le poème 'Les Bijoux', soit sous la forme de l'amant lucide, comme le démontre le poème 'L'Aube spirituelle' ou 'Une nuit que je j'étais près d'une affreuse juive'. Ceci nous amène au second type de spectateur: le spectateur interne qui arrive à s'observer, grâce au phénomène de dédoublement, dont l'exemple par excellence se trouve dans le poème 'L'Héautontimorouménos':

Je suis le sinistre miroir  
où la mégère se regarde.  
(1. 19-20)

Il est à noter ici l'importance capitale de cette citation pour toute l'esthétique baudelairienne, soit sur le plan du sujet-objet, soit sur le plan des principes masculins et féminins inhérents à l'artiste.

Il s'agit également de la catégorie qu'on pourrait appeler les spectateurs véritables. On en rencontre un dans le poème en prose 'Le Vieux Saltimbanque' dans le personnage du poète-spectateur saisi par l'hystérie tandis qu'il raconte l'histoire. Le poète adopte le même rôle dans le poème en prose 'Une Mort Héroïque', mais d'une façon plus calme et plus discrète. Le spectateur se trouve aussi sur le plan cosmique; il y a d'abord l'Etre qu'invoque Baudelaire comme gardien de sa santé spirituelle, comme le démontre le poème 'A une Heure du Matin':

...et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi  
la grâce de produire quelques beaux vers  
qui me prouvent à moi-même que je ne suis  
pas le dernier des hommes, que je ne suis  
pas inférieur à ceux que je méprise.  
(P. 241)

Mais l'Etre supérieur n'est pas toujours si bénin; on a plutôt l'impression d'un Dieu dur et cruel qui laisse souffrir l'humanité:

Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur  
 Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres.  
 ('Un Fantome', l. 5-6)

On voit encore une fois le thème de la souffrance inhérente à l'Art souffrance qui va se présenter à travers la nature dégradée du Bouffon. Cette présentation du "Dieu moqueur" s'allie au thème du Bouffon dans la mesure où c'est celui-là qui représente les forces malveillantes qui obligent le Bouffon à jouer son rôle tragique; c'est comme si Dieu était le spectateur des acteurs tragiques, symboles de l'humanité déchue. Mais il ne faut pas oublier, cependant, que le Ciel aussi fait partie de "l'opéra bouffe", comme l'indique le poème 'Le Couvercle'. L'image de l'insensibilité divine se retrouve soit dans 'L'Héautontimorouménos', "au rire éternel condamné" (l. 27), soit dans le poème 'Le Reniement de St. Pierre', où elle est reprise d'une façon plus cruelle:

Dans ta simplicité tu priais à genoux  
 Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous  
 Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives.  
 (l. 10-12)

On voit bien pourquoi Baudelaire définit le rire comme satanique. Le même reproche à un Dieu insensible se voit dans le poème 'Le Cygne':

Je vois ce malheureux,  
 . . . . .  
 Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
 Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
 Comme s'il adressait des reproches à Dieu!  
 (l. 24-28)

- image grotesque et pathétique à la fois qui lance des accusations au grand metteur en scène. Baudelaire élabore ce thème en mettant en scène les caractères grotesques des sept vieillards, ces "monstres hideux" (l. 40) et des petites vieilles, "ces monstres

disloqués" (l. 5), et des aveugles "affreux" (l. 1). L'accusation que c'est Dieu qui est responsable de ces naufragés de la vie s'exprime clairement à la fin des 'Petites Vieilles':

Où serez-vous demain, Eves octogénaires,  
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?  
(l. 83-84)

Avec un grotesque plus macabre, Baudelaire peint, dans le poème 'Danse Macabre', un tableau sombre du "troupeau mortel" (l. 54) de la "risible Humanité" (l. 58) - situation qui justifie, en quelque sorte, l'attitude moqueuse de Dieu. Mais n'est ce pas lui, enfin, qui a créé la Comédie Humaine?

All the world's a stage, the men and women merely  
players.

Le théâtre occupe non seulement une place centrale dans la vie et dans l'oeuvre de Baudelaire, mais il est d'une importance capitale pour son esthétique et sa métaphysique. La corrélation entre l'axe d'histrionisme et l'axe esthétique se montre dans la mesure où le théâtre peut être un des premiers instruments de la connaissance du Beau, comme le démontre, en effet, le poème en prose 'Les Vocations', où Baudelaire fait dire à un petit garçon:

Hier on m'a mené au théâtre. Dans des palais  
grands et tristes, au fond desquels on voit  
la mer et le ciel, des hommes et des femmes,  
sérieux et tristes aussi, mais bien plus beau  
et bien mieux habillés que ceux que nous  
voyons partout, parlent avec une voix chantante.  
Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent,  
et ils appuient souvent leur main sur un  
poignard enfoncé dans leur ceinture. Ah! c'est  
bien beau! Les femmes sont bien plus belles et  
bien plus grandes que celles qui viennent nous  
voir à la maison, et, quoique avec leurs grands  
yeux creux et leurs joues enflammées elles  
aient l'air terrible, on ne peut pas s'empêcher

des les aimer. On a peur, on a envie de pleurer, et cependant l'on est content... Et puis, ce qui est plus singulier, cela donne envie d'être habillé de même, de rire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix...

(P. 281-2)

Cet enchantement avec le théâtre apparaît encore une fois dans La Morale du Joueur, où l'auteur le constate de façon explicite:

Il ne serait pas étonnant qu'un enfant à qui ses parents donneraient principalement des théâtres, pour qu'il pût continuer seul le plaisir du spectacle et des marionnettes, s'accoutumât déjà à considérer le théâtre comme la forme la plus délicieuse du beau.

(C'est nous qui soulignons). (P. 528)

Cela implique nécessairement l'esthétique baudelairienne de l'Artificiel qui demande que la réalité extérieure soit transformée en quelque sorte, embellie, soit par l'imagination de l'artiste, soit par des moyens mécaniques. Ainsi s'explique la mention de "la lorgnette" (P. 1277) au sujet du théâtre dans les Journaux Intimes - mécanique qui se retrouve dans les Paradis Artificiels sous la forme du stéréoscope:

Quant à la scène [...], elle seule était lumineuse, infiniment petite et située loin, très loin, comme au bout d'un immense stéréoscope.

(P. 364)

Chaque fois, on est en face d'un mécanisme qui puisse rendre la réalité plus intense, qui puisse trouver la magie que Baudelaire demande à l'Art; l'artifice magique devient, pour lui, une sorte de réalité nouvelle, comme il l'explique dans le Salon de 59:

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors du théâtre, où je trouve

artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai.

(P. 1084)

N'est-ce pas là le comédien Samuel Cramer avec "son goût naturel pour l'excessif" (P. 487) qui "repeindrait volontiers les arbres et le ciel" (P. 509)?

L'amour de Baudelaire pour l'excessif n'est autre que le désir de dépasser le réel. Baudelaire en fait l'aveu formel:

En matière d'art, écrit-il dans son article sur Wagner, j'avoue que je ne hais pas l'outrance; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse.

(P. 1236)

Ce n'est autre que son "rouge idéal" ('L'Idéal', l. 8) ou sa "géante". Ce désir de toute chose extrême, il l'exige aussi dans le domaine du théâtre:

Je voudrais, affirme-t-il dans les Journaux Intimes, que les comédiens fussent montés sur des patins très-hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes.

(P. 1277)

C'est cet aspect magique chez l'acteur Rouvière qu'apprécie tellement Baudelaire; celui-là, comme nous fait savoir Descotes,<sup>206</sup> est la dernière incarnation du tempérament dramatique qui pouvait reconcilier Baudelaire avec le théâtre français qui lui paraissait trop étriqué et trop mesuré. L'essentiel, pour Baudelaire, est bien l'excessif, comme le note si justement Barthes,<sup>207</sup> - excessif qui, comme le hachisch, crée un monde où rien n'est inventé, mais où tout existe dans une intensité multipliée. De là Barthes tire la conclusion que le comédien

doit être forcément double car le théâtre étant le lieu d'une ultra-incarnation, il s'ensuit nécessairement que le corps soit double, à la fois corps vivant venu d'une nature triviale, et corps emphatique grâce à sa nature excessive.

L'excessif ou le surnaturalisme s'apparente évidemment aux Paradis Artificiels, dont le titre d'une des sections, 'Le Théâtre de Séraphin', indique bien le rapport avec le monde des comédiens. Il est sans doute significatif que Baudelaire emploie la métaphore du théâtre pour signifier le monde surnaturel des drogues:

Ils se figurent l'ivresse du haschisch comme un pays prodigieux, un vaste théâtre de prestidigitation et d'escamotage où tout est miraculeux et imprévu.

(Le Poème du Haschisch, P. 354)

Il est également significatif de noter que Baudelaire emploie une seconde fois l'image du théâtre pour analyser l'effet de la drogue en transformant les conditions matérielles de la représentation, du drame, et des comédiens qui perdent leur stature aussi bien que leur apparence humaine:

Les comédiens me semblaient excessivement petits et cernés d'un contour précis et soigné [...]. Je voyais distinctement, non-seulement les détails le plus minutieux de leurs ajustements, comme dessins d'étoffe, coutures, boutons, etc., mais encore la ligne de séparation du faux front d'avec le véritable, le blanc, le bleu et le rouge, et tous les moyens de grimage. Et ces liliputiens étaient revêtus d'une clarté froide et magique, comme celle qu'une vitre très-nette ajoute à une peinture à l'huile. (C'est nous qui soulignons).

(Ibid., P. 364)

Cette citation souligne admirablement le côté excessif (même dans le sens de la minutie) inhérent à l'Idéal de Baudelaire, aussi bien que la nature foncièrement double du comédien. Ce que Baudelaire attendait d'un spectacle, comme le disent si justement Barthes et Des-  
cotes,<sup>208</sup> c'était qu'il agît sur lui comme un stupéfiant qu'il l'aide à dépasser la réalité extérieure, et à satisfaire son 'goût de l'Infini' (P. 347), son désir d'évasion.

Du théâtre, on a certainement le droit de relever, comme le dit Barthes,<sup>209</sup> le principe du comédien double. De même que l'acte créateur s'apparente à l'histrionisme, de même le poète se révèle comédien, comme l'affirme Gravier<sup>210</sup> qui compare l'acteur froid du Paradoxe de Diderot au créateur lucide; le dédoublement de l'acteur en deux personnages - celui qui joue et celui qui observe le jeu - se reflète dans le dédoublement nécessaire à l'acte créateur. Citant Hoffmann, Gravier écrit:

Seule l'inspiration, si l'intellect la domine, la contrôle et la discipline, est capable de créer l'oeuvre d'art classique. Le rôle, c'est la personnalité inspirée, le poète caché qui l'a créé, tandis que la conscience du moi véritable a joué le rôle de l'intellect, elle a fait surgir le poète caché, elle lui a conféré la force qui lui a permis de prendre forme humaine et de se manifester dans le monde.<sup>211</sup>

Le travail de l'acteur est donc assimilé à la création artistique - phénomène basé aussi sur la dualité. De même que dans la création du rôle l'enthousiasme intervient d'abord - force qui est par la suite dirigée par la conscience claire, - de même l'acte créateur exige que l'inspiration soit domptée par le travail lucide. Un autre parallèle se trouve dans la nature souple de l'artiste qui

doit se faire Protée et devenir ainsi 'vielseitig', comme le dit Gravier,<sup>212</sup> en s'essayant dans des poses différentes - procédé qui ressemble beaucoup à la tendance vers la Multiplication chez le poète des Fleurs du Mal. L'artiste-Protée a donc une très proche parenté avec le poète-comédien: ainsi s'explique le symbole quintessentiel du poète-comédien, le Bouffon.

CHAPITRE VI

LE BOUFFON TRAGIQUE

"C'est par désespoir de ne pouvoir  
être nobles et beaux suivant les  
moyens naturels que nous nous  
sommes si bizarrement fardé le  
visage."

(La Fanfarlo, P. 491)

La légende de Baudelaire cabotin parcourt les années, depuis Feydeau,<sup>213</sup> Brunetière,<sup>214</sup> Mauclair,<sup>215</sup> et Féli Gautier<sup>216</sup> jusqu'à nos jours. Mais la plupart des critiques modernes n'insistent pas suffisamment sur la présence dans l'oeuvre même de Baudelaire de l'image du poète-cabotin; c'est la figure du Bouffon qui incarne par excellence cette image. Si Pommier<sup>217</sup> et Ruff<sup>218</sup> font mention de "la nature singeresse" de Baudelaire, ce n'est que dans le contexte de ses emprunts - fait qu'ils n'expliquent que quant aux influences. Si Blin<sup>219</sup> affirme que "Baudelaire est comédien" et essaie de rapprocher ce fait à Samuel Cramer cabotin, il ne fait aucun rapport entre la légende et la forme sous laquelle elle apparaît dans l'oeuvre de Baudelaire. On trouve chez Pia,<sup>220</sup> cependant, un petit chapitre consacré à 'L'Art sublime du Comédien'; bien qu'il explique largement les rapports entre les écrits en prose, il n'essaie pas de réconcilier l'oeuvre de Baudelaire, et en particulier sa poésie et ses poèmes en prose, d'avec sa légende. L'étude de Mauron<sup>221</sup> constitue, en effet, un travail beaucoup plus détaillé; il y affirme que l'histrionisme est une "métaphore obsédante" parmi trois, les deux autres étant celle de la prostitution et celle de la pauvreté. Dans cet ensemble, il analyse les sentiments de dégradation, de l'impuissance, d'échec et de l'angoisse de déchoir:

Quant à l'histrionisme, affirme-t-il, il ajoute à la prostitution, à l'impuissance, au dénuement, l'humiliation du ridicule.<sup>222</sup>

Les trois axes se relient dans la mesure où ils sont tous ce que Mauron appelle des "désirs insatisfaits".<sup>223</sup> Starobinski,<sup>224</sup> dans son petit article, analyse aussi, de façon perspicace, l'histrion

en tant que figure d'échec délibérément dérisoire. Ceci constitue la seule étude consacrée au Bouffon proprement dit - étude qui s'occupe seulement, il faut l'admettre, des deux poèmes en prose principaux qui dépeignent le Bouffon: 'Une Mort héroïque' et 'Le Vieux Saltimbanque'.

Dans un essai au sujet de Sénancour, Sainte-Beuve écrit:

Chaque écrivain a son mot de prédilection, qui revient fréquemment dans le discours et qui trahit par mégarde, chez celui qui l'emploie, un voeu secret ou un faible.<sup>225</sup>

On peut juger l'importance que Baudelaire attribue à cette affirmation par la mention qu'il en fait dans un article écrit à son contemporain Théo. de Banville:

Je lis dans un critique, affirme Baudelaire: 'Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses oeuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession.  
(P. 735)

Et Baudelaire, n'ajoute-t-il pas:

On a souvent répété: Le style, c'est l'homme; mais ne pourrait-on pas dire avec une égale justesse: Le choix de sujets, c'est l'homme? (C'est Baudelaire qui souligne).  
(La Double Vie, P. 662)

Nombreux, en effet, sont les critiques qui on souligné ce fait: Grava<sup>226</sup> affirme catégoriquement qu'une "formule linguistique, où, si l'on veut, une expression stylistique, revenant fréquemment, indique sinon la préoccupation constante d'une idée clairement conçue par la conscience du poète, au moins une certaine intuition au niveau subconscient". De même, Vivier<sup>227</sup> insiste sur le fait que:

Les préférences dans les choix des mots correspondent à des prédilections du tempérament, à des hantises<sup>228</sup> de la sensibilité, à des préoccupations de l'esprit.

Toujours est-il que l'image n'équivaut pas forcément au mot.

Maire<sup>229</sup> écrit, au sujet du rapport entre l'oeuvre poétique et la sensibilité artistique de Baudelaire:

La série des sentiments poétiques est précisément à la sensibilité générale ce que les phases embryonnaires sont à l'évolution de l'espèce et en vertu du même principe qui fait que l'on retrouve par l'embryogénie les transformations ancestrales, il est probable que, dans les sentiments poétiques ainsi ordonnés, nous pouvons retrouver toutes les phases de la formation intellectuelle de Baudelaire.

De là on peut conclure l'importance capitale de l'image chez l'artiste - image qu'il convient de déchiffrer par la suite afin de comprendre l'homme. Austin<sup>230</sup> insiste de même sur l'importance qu'il faut accorder à l'image en citant une lettre de Baudelaire à V. Hugo où celui-là affirme:

Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions.<sup>231</sup>

Voilà justement ce qu'il convient de préciser, car "l'oeuvre d'art donne une émotion spécifique, comme le dit Mauron,<sup>232</sup> que le problème reste d'analyser".

On rencontre l'image du Bouffon dans des contextes très variés chez Baudelaire - contextes qui n'éclairent pas toujours, il faut l'admettre, le sens du mot. L'emploi qu'il en fait pour caractériser un de ses projets de Préface implique clairement la dérision:

Il y a, écrit-il dans une lettre à sa mère, une préface en prose d'une violente bouffonnerie.<sup>233</sup>

On trouve le même emploi du mot dans sa description célèbre des

Petits Poèmes en Prose:

J'espère que je réussirai à produire un ouvrage singulier, plus singulier, plus volontaire du moins que Les Fleurs du Mal, où j'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine.<sup>234</sup>

Et de même pour la candidature ridicule de Baudelaire à l'Académie; il peut ainsi critiquer, de la façon suivante sa "bouffonne, mais très-intentionnée candidature à l'Académie".<sup>235</sup> (C'est Baudelaire qui souligne). Le mot paraît quelquefois avec le même sens, mais dans un contexte paradoxal:

Dans la troisième édition, écrit Baudelaire à Lévy, [...] j'ajouterai [...] une grande préface où j'expliquerai mes trucs et ma méthode et où j'enseignerai à chacun l'art d'en faire autant. Et si je n'ai pas le courage d'écrire cette sérieuse bouffonnerie....<sup>236</sup> (C'est Baudelaire qui souligne).

On voit bien ici la signification théâtrale que projette Baudelaire, aussi bien que le cabotin ironique. Mais, si le mot Bouffon implique la dérision, cela n'en est pas le seul caractère, comme l'affirme l'auteur dans ses Journaux Intimes:

L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare.  
(P. 1251)

Ainsi va s'expliquer la création de l'image du Bouffon tragique. Il existe, d'ailleurs toute une section des poèmes qui s'appelle justement 'Bouffonneries'. Quoi qu'il veuille dire par l'image du Bouffon, l'obsession de Baudelaire à ce sujet doit être constatée.

L'image du Bouffon se présente soit directement, soit indirectement dans Les Fleurs du Mal, et en particulier dans l'oeuvre

de la dernière période, Les Petits Poèmes en Prose. Quant à ceux-ci, il faut se demander si l'aigreur montant du Baudelaire des dernières années contribue, en quelque sorte, aux images plus fréquentes du Bouffon. Il reste toutefois à considérer des appréciations de cette oeuvre telle que celle de Fairlie<sup>237</sup> qui la caractérise ainsi:

Déchéance d'un grand talent, tentatives intéressantes, mais avortées.

Dans le poème 'La Mort des Artistes', l'image du Bouffon est exprimée de façon indirecte. Il est intéressant de noter d'abord que le texte qu'on trouve dans Le Messager de l'Assemblée de 1851, comme la note le Dantec,<sup>238</sup> comporte la même idée de la difficulté inhérente à la création artistique, mais sans l'image concentrée du Bouffon présente dans la version du poème que retient Baudelaire finalement. Etant donné que ce fut le dernier poème de l'édition originale, on a ainsi le droit d'y assigner une importance capitale. Bien que Baudelaire ne prononce pas le mot de Bouffon, c'est bien l'image que suggèrent les premiers vers:

Combien faut-il de fois secouer mes grelots  
Et baiser ton front bas, morne caricature?  
(1. 1-2)

- image que constate Adam<sup>239</sup> sans aucune explication de son intérêt fondamental. Il convient, en effet, de considérer tout le poème comme un catéchisme, en quelque sorte, de l'esthétique baudelairienne. L'image du Bouffon des premiers vers exprime ainsi la rage du poète contre L'Idéal insensible (Idéal qui ressemble beaucoup à celui présenté dans le poème 'La Beauté' ou même dans le poème en prose 'Le Fou et la Vénus), et l'impossibilité de réaliser son Art à la hauteur de son rêve; la réalisation qu'obtient

l'artiste, comme le dit si justement Ferran,<sup>240</sup> n'est que la 'caricature' de l'image rêvée. Les vers suivants affirment cette proposition en expliquant l'idée surnaturelle que Baudelaire se faisait de l'Art qui doit "piquer dans le but, de mystique nature" (l. 3), mais qui, à force d'essayer, n'atteint pas toujours son but; ainsi s'explique la perte des "javelots" (l. 4). C'est bien la difficulté créatrice qu'on trouve de même dans les poèmes 'Le Guignon', 'Le mauvais Moine', et 'La Cloche fêlée'. La deuxième strophe soutient bien l'idée de la difficulté de l'Art rongeur, à la manière de 'L'Ennemi', qui entraîne avec lui le "ravage" ('L'Ennemi, l. 3)<sup>241</sup>

- un Art pénible à la recherche de la Beauté ou de l'Idéal:

Nous userons notre âme en de subtils complots,  
Et nous démolirons mainte lourde armature,  
Avant de contempler la grande Créature  
Dont l'infernal désir nous remplit de sanglots.  
(l. 5-8)

Le vers huit est lourd de significations; d'abord, le désir de l'artiste est "infernale" à cause de la rivalité qu'il oppose à la création de Dieu, et puis il y a la notion de la souffrance causée par le sentiment d'insuffisance - thème déjà élaboré dans la première strophe. La nature télescopique de la pensée baudelairienne se révèle à travers la concentration intense de ce vers. La troisième strophe développe l'idée de l'insuffisance déjà exposée dès le commencement:

Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole.  
(l. 9)

Ce vers s'apparente nettement à la notion de l'insuffisance déjà exprimée dans le poème 'Hymne à la Beauté' où le poète regrette:

...un Infini que j'aime et n'ai jamais connu.  
(l. 24)

Après l'insuffisance de l'Art, Baudelaire présente sa nature sacrificielle, (thème qui va s'exprimer d'une façon dramatique dans le poème en prose 'Une Mort héroïque') dont les adeptes "vont se martelant la poitrine et le front" (l. 11). Comme le plan entier des Fleurs du Mal, ce poème se termine avec l'espérance dans la mort; pour ceux qui n'ont pu atteindre, de leur vivant, à la révélation de l'Idée, la mort reste, paradoxalement, le seul espoir de la découvrir, et de faire "s'épanouir les fleurs de leur cerveau!"

(l. 14). ("fleurs" qui se rapprochent beaucoup des "fruits vermeils" (l. 4) du poème 'L'Ennemi'). Ainsi peut-on constater que l'image du Bouffon, cette créature dégradée et dérisoire, exprime l'esthétique tragique de Baudelaire.

Le poème 'La Muse vénale', qui paraît dans les trois éditions des Fleurs du Mal, continue le thème de la difficulté inhérente à l'Art en présentant l'image du saltimbanque - créature bouffonne qui va paraître de même dans le poème en prose 'Le vieux Saltimbanque'. Baudelaire envisage cette difficulté ici sous forme de la prostitution de l'Art - thème qu'il présente à travers la nature contradictoire soit des personnages, soit de la tonalité. Le premier de ceux là se trouve sous forme de l'enfant l'hypocrite qui joue de l'encensoir en chantant des 'Te Deum' auxquels il ne croit guère. Cette face de la prostitution se rapporte nécessairement au dédoublement de la personnalité - thème déjà élaboré chez Baudelaire. Le second personnage prostitué s'avoue aussi hypocrite; c'est le saltimbanque

qui, comme la statue allégorique du 'Masque', arrive, lui aussi, à séparer ses sentiments du personnage qu'il représente:

Ou, saltimbanque à jeune,<sup>242</sup> étaler tes appas  
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,  
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.  
(1. 12-14)

C'est bien le principe stoïque qu'on trouve chez le dandy, cet exemple suprême du dédoublement; ce décalage entre les deux personnages de l'artiste sera traduit par le poème en prose 'Une Mort héroïque'. Le saltimbanque triste de 'La Muse venale' traduit, d'une façon sténographique, l'élément de tristesse qui caractérise, pour Baudelaire, la nature de la Beauté qu'il ne vise qu'à travers l'insuffisance et à travers un manque. L'exilé spirituel qu'est le poète est symbolisé ainsi par le saltimbanque - paria qui essaie ironiquement de divertir la foule qui le rejette. (On pourrait bien superposer ici le thème du 'vieux Saltimbanque') La prostitution ou la déchéance du comédien ne sont que trop évidentes. La déchéance physique (suggérée par le fait que le saltimbanque est à jeun) de l'artiste sera traduite d'une façon morale par la juxtaposition des tonalités grincantes; le flux antithétique entre le style classique et le style prosaïque symbolise clairement le décalage entre l'espoir que possède l'artiste en ses capacités, et l'oeuvre qu'il peut enfin réaliser (thème que Baudelaire va reprendre dans 'La Mort des Artistes') - en bref, le sentiment d'un Idéal déchu.

Bien qu'on puisse interpréter ce poème sur le plan esthétique, il existe quand même une explication sur le plan biographique; quand Baudelaire emploie l'image de la prostitution de son Art, il fait allusion, comme le dit Adam,<sup>243</sup> aux besoins de librairie ou de

journalisme auxquelles ses embarras d'argent le contraignent.

N'avait-il pas écrit dans le poème 'Je n'ai pas pour maîtresse...':

Je tranchais du Tartufe [sic] et singeais la hauteur,  
Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur.

(l. 7-8)

- citation qui démontre clairement sa nature hypocrite, aussi bien que l'importance du cabotin-artiste chez Baudelaire. Toujours est-il qu'Adam ne donne qu'une interprétation biographique de ce poème, sans en souligner l'intérêt quant à l'esthétique baudelairienne; nous estimons, cependant, que celle-ci occupe une place centrale dans le poème dans la mesure où elle exprime: primo - la prostitution (soit dans le sens esthétique, soit dans le sens social) de l'Art, et ainsi le sentiment d'insuffisance; et secundo - la double nature de l'artiste - thème que Baudelaire développe dans son article L'Essence du Rire, cité ci-dessus.

Au poème 'La Muse venale', on pourrait bien superposer le poème en prose 'Le vieux Saltimbanque', paru dans La Revue Fantaisiste du premier novembre 1861. On est encore une fois en face d'un diptych, comme le sentent si justement Starobinski<sup>244</sup> et Zaubitzer,<sup>245</sup> dans lequel le poète développe l'opposition entre l'atmosphère vivace de la foire et le personnage sinistre qui se détache finalement sur ce fond longement préparé. La touche impressionniste de Baudelaire présente le spectacle attendrissant du saltimbanque "exilé", "caduc" et "décrépit" (P. 248), tandis que partout s'épanouissaient la jubilation et la gaîté, toute la mouvante agilité de la fête rendant le contraste plus douloureux avec l'immobilité de l'artiste déchu dont Baudelaire développe le portrait.

Il est intéressant de noter, comme le fait Zaubitzer,<sup>246</sup> que le théâtre va se développer des divertissements de la foire; ainsi peut-on voir l'intérêt de Baudelaire pour le théâtre sous une autre perspective. La figure tragique du vieux saltimbanque appartient, comme l'observe Starobinski,<sup>247</sup> aussi bien que Mauron,<sup>248</sup> à la vaste famille des vieillards pathétiques doublement frappés: à la fois par la sénilité et par la pauvreté, qui occupe dans Les Fleurs du Mal, aussi bien que dans Les Petits Poèmes en Prose, une place importante. Mauron insiste, en effet, sur le "sentiment de faiblesse physique" qui s'exprime de plusieurs façons, soit dans les petites vieilles, soit dans la "ruine d'homme" (P. 248) qu'est le vieux saltimbanque, soit dans les "éclopés de la vie" ('Les Veuves', P. 245), ou soit dans "tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin" (Ibid.). Baudelaire établit ainsi, continue Mauron, une quadruple débilité: Celle du vieillard, de l'enfant, de la femme ou de l'être brisé. On pourrait bien ajouter ici le thème de l'exil, comme le développe l'auteur soit dans 'Le Cygne' où il le présente sous les symboles d'Andromaque, du cygne, de la négresse malade ou des matelots oubliés, soit dans 'Les Phares' à travers les chasseurs perdus dans les bois. Le vieux saltimbanque, adossé à sa cahute, est, comme le cygne au seuil de sa cage, un exilé ridicule, comme le remarque Mauron,<sup>249</sup> une pure figure d'échec, comme le veut Starobinski,<sup>250</sup> - créature contristée qui ne fait que symboliser, par sa déchéance silencieuse, le tarissement de l'énergie et de la volonté, l'impuissance fatale. A l'artiste impuissant, continue Mauron, correspond le bourreau inconscient, c'est-à-dire

la foule indifférente - position qui ne fait qu'affirmer l'exil de l'artiste.

Tout pour moi devient allégorie.  
(l. 31)

déclare Baudelaire dans le poème 'Le Cygne' - principe qu'il emploie pour transmuter la réalité extérieure en image concrète afin de symboliser ses propres sentiments, qui représentent ici l'exil, comme le note Benjamin,<sup>251</sup> la solitude et la dégradation - thème qu'éclaire Baudelaire lui-même à la fin de ce poème en prose:

Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète [sic] sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!  
(P. 249)

L'axe d'histrionisme se rapproche définitivement de l'axe esthétique. Faut-il remarquer l'accent divinateur des dernières lignes? demande Crépet<sup>252</sup> qui s'explique en rappelant qu'après la faillite de Poulet-Malassis, Baudelaire ne devait plus trouver d'éditeur. Starobinski<sup>253</sup> veut, au contraire, que le mutisme du vieux saltimbanque, apparaisse comme une allusion prophétique à l'aphasie de Baudelaire.

Il convient ici d'insister sur la double nature, comme chez tout artiste, du vieux saltimbanque qui, bien qu'il soit décrépité physiquement, n'en possède pas moins de vie en ce qui concerne le regard, mystérieusement illuminé:

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa

répulsive misère.

(P. 248)

La vivacité du regard, pourtant, va rendre d'autant plus tragique par contrepoint, l'inertie irrémédiable du vieillard, renfoncée par toute une liste de négations:

Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

(P. 248)

L'image du saltimbanque que présente Baudelaire dans Les Martyrs Rides éclaire, d'une autre façon, la double nature de l'artiste:

De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, elle [c'est-à-dire la jeunesse littéraire nouvelle] ignore que le génie [...] doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public; que l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien.

(P. 754)

On saisit bien ici le rapport entre l'histrionisme et l'Art.

Il convient enfin d'insister que les thèmes de l'exil et de la déchéance ne doivent pas être compris seulement dans le sens social, mais plutôt dans le sens esthétique; l'exil s'apparente donc à la déchéance esthétique et métaphysique. C'est enfin le thème de l'artiste qui, devant l'impossibilité de réaliser son Idéal, souffre de l'angoisse de déchoir. Il ne faut pas oublier, non plus, que le caractère du vieux saltimbanque symbolise aussi la partie de l'esthétique Baudelairienne qui préconise le dédoublement de l'artiste. Bref, le Bouffon tragique que représente le vieux saltimbanque, n'est autre que le symbole de l'esthétique et de la métaphysique baude-

lairiennes également tragiques.

Le petit poème en prose 'Le Fou et la Vénus', paru dans La Presse du 26 août 1862, présente un diptych semblable: l'atmosphère de "jouissance universelle" (P. 237) contrastée avec "l'être affligé" (Ibid.) "Même solitude à l'égard de l'"orgie", même histrionisme ridicule, même regard", déclare Mauron.<sup>254</sup> Baudelaire constate ici, de façon catégorique, le rapport entre le fou et le Bouffon; il décrit ainsi cet être ridicule aux pieds de la statue:

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

(P. 237)

Baudelaire exprime ici, à travers l'image du Bouffon, une grande partie de son esthétique: d'abord, le fait que ce fou soit "chargé" de faire son métier (ainsi s'explique le terme "artificiel" pour caractériser le fou) implique, comme le poème 'La Muse vénale', la prostitution de son Art - fait qui est relié indubitablement avec la condamnation de l'Utilité. Ainsi résulte le sentiment, chez l'artiste, d'être une créature ridicule - sentiment symbolisé par le costume du Bouffon. De là on comprend la souffrance du poète aux "yeux pleins de larmes", qui se lamente à cause de la dépravation de son Idéal, qui est l'Art. La souffrance de l'artiste, cependant, s'explique aussi par la valeur allégorique de tout le poème; il traduit la difficulté créatrice de l'artiste à travers le fou qui implore la

la pitité de "l'implacable Vénus" (P. 237), c'est à dire la Muse. On pourrait bien superposer ici, comme le note le Dantec,<sup>255</sup> le poème 'La Beauté', duquel on pourrait dégager la même attitude impassible. Si l'allégorie exprime les sentiments d'insuffisance et d'impuissance chez l'artiste dans le sens esthétique, elle exprime aussi le sentiment de solitude sur le plan social, métaphysique, et esthétique à la manière du "Vieux Saltimbanque". Encore une fois, on est en face du Bouffon tragique, symbole de la pensée baudelairienne.

L'opposition qu'on trouve entre le Bouffon et le roi dans le poème en prose précédent, se retrouve à plusieurs reprises, soit dans le poème 'La Mort des Artistes' (par extension), soit dans 'Spleen III', soit dans le poème en prose 'Une Mort héroïque', qu'on rapproche souvent à ce dernier. Dans le poème 'Spleen III' on trouve le Bouffon inefficace qui n'arrive pas à divertir son roi léthargique; celui-là, comme la créature que présente Baudelaire dans le poème 'La Mort des Artistes', traduit l'insuffisance chez l'artiste. Il est significatif de souligner le caractère grotesque de ce Bouffon ("la grotesque ballade" (1.7)); étant donné que même la forme du comique la plus pure, c'est-à-dire le Grotesque, échoue, on peut ainsi justifier encore plus la notion d'insuffisance.

Le même couple du Bouffon et du Prince se rencontre dans le poème en prose 'Une Mort héroïque', paru dans La Revue Nationale du 10 octobre 1863; il existe, cependant, une légère nuance entre cette oeuvre et la précédente si, dans le poème 'Spleen III', on est en face d'un être léthargique, le Prince du poème en prose est plutôt actif et même sadique envers son Bouffon Fancioulle - person -

nage qu'on<sup>256</sup> rapproche souvent de Hopfrog, le héros de la nouvelle du même titre d'Edgar Poe, mais sans trop justifier ce choix. Si le Prince du poème en prose, cette figure Néronienne est cruelle et perverse, Fanciouille, pour sa part, n'est pas tout à fait innocent: Baudelaire jette sur lui l'ombre de la culpabilité en faisant de lui un conspirateur contre le Prince. Il convient de rappeler ici l'esthétique de Baudelaire qui condamne l'Utile; ainsi s'explique la mort symbolique du Bouffon. Il s'agit, comme nous le dit Starobinski,<sup>257</sup> de la révolte contre le pouvoir, le refus violent que l'artiste oppose à son maître. Ne peut-on pas rapprocher ici la révolte métaphysique qu'on trouve dans Les Fleurs du Mal, et l'expliquer par des faits biographiques? Il est possible qu'il y ait ici une allusion à la révolte contre le père, ou même une allusion aux sentiments révolutionnaires de Baudelaire de l'année '48. L'interprétation de l'agressivité et de la révolte que donne Mauron<sup>258</sup> insiste, pourtant, sur l'antagonisme entre le surmoi et le moi créateur, celui-là faisant obstacle à celui-ci.

La parabole de ce morceau va se développer comme l'histoire d'une expérience étrange - "expérience physiologique d'un intérêt capital" (P. 270) (C'est Baudelaire qui souligne) afin de "vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste pouvaient être altérées ou modifiées par la situation extraordinaire où il se trouvait" (Ibid.). C'est bien l'exploration cérébrale de l'expérience sensuelle que préconise Baudelaire dans l'article sur Wagner. Ne pourrait-on pas y discerner aussi la nature (ou plutôt la surface) froide du Dandy, ou l'insensibilité cultivée de l'ob-

servateur en amour, ou même la méthode froide et lucide de la technique poétique chez Baudelaire? Le triomphe artistique de cet "étrange bouffon qui bouffonnait si bien la mort" (P. 272), incite le Prince satanique et jaloux de ce triomphe, à tenter l'épreuve qui démontrera, au contraire, le pouvoir supérieur de la mort. Alors que l'art de Fanciouille s'élève jusqu'au niveau sublime, le Prince riposte par une agression de nature symbolique qui va détruire "l'indestructible auréole" (P. 271).<sup>259</sup> Le refus qu'oppose le Prince à l'art de son Bouffon sera symbolisé par le coup de sifflet du page; le rival de l'artiste sublime, et en effet le vainqueur, ne sera qu'un enfant méchant. On sent bien la position dérisoire et pathétique en même temps de l'artiste déjoué. Désavoué dans son orgueil d'artiste, Fanciouille ne peut plus continuer à vivre. Ainsi s'explique la nature sacrificielle de l'Art, et cet "indestructible auréole [...] où se mêlaient, dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre" (P. 271). On pourrait bien superposer ici le poète martyrisé de 'Bénédiction', ou bien le poète exilé et dérisoire de 'L'Albatros'. Le Bouffon sifflé s'écroule - action lourde de signification pour l'esthétique de Baudelaire, car elle prouve que même si l'Art arrive à voiler, pendant un instant, la réalité extérieure, il n'est pas, en fin de compte, une opération de salut. Il est tout au plus, comme l'affirme Starobinski,<sup>260</sup> un sublime pantomime au bord de la tombe. L'Art possède un pouvoir transformateur, dont l'extase rend toute expérience physique insignifiante:

...l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre.

(P. 271)

Mais c'est une extase qui se prouve finalement éphémère et inefficace: la tombe ne se laisse pas longtemps oublier. L'effet anodin de l'Art ne peut être que transitoire, prouvant ainsi la futilité foncière de cette expérience: tout est réversible, comme le démontre le poème qui porte ce titre. L'impossibilité d'assurer l'extase crée inévitablement le sentiment d'insuffisance chez l'artiste; on est encore une fois en face d'un échec, d'un Idéal déchu, comme le démontre si justement le cas de Fancioulle. Mauron<sup>261</sup> insiste, en effet, qu'il existe tout un "axe des histrions déçus", et surperpose à 'Une Mort héroïque', le poème en prose 'Le mauvais Vitrier' à cause de la même charge agressive. Il ne faut pas oublier que Baudelaire exprime aussi, dans celui-là, son esthétique qui préconise que l'artiste soit double:

Quand on dit d'un comédien: 'Voilà un bon comédien', on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est à dire l'art, l'effort, la volonté.

(P. 271)

Enfin convient-il d'examiner la relation réciproque en ce qui concerne le couple du Prince et du Bouffon. Grâce à son aptitude à être tout ensemble "la plaie et le couteau" (l. 21), "et la victime et le bourreau" (l. 24), comme il l'affirme dans 'L'Héautontimorouménos', Baudelaire a la possibilité de projeter son moi dans chaque partie du couple. Ne voit-on pas, en effet, son auto-portrait dans la description du Prince dans 'Une Mort héroïque':

Amoureux passionné des beaux-arts, excellent connaisseur d'ailleurs, il était vraiment insatiable de voluptés. Assez indifférent relativement aux hommes et à la morale, véritable artiste lui-même, il ne connaissait d'ennemi dangereux que l'Ennui.

(P. 270)

Mais, de l'autre côté, Baudelaire n'est-il pas indubitablement le Bouffon tragique? On retrouve de même dans les deux personnages principaux de ce récit l'homme qui écrit dans les Journaux Intimes:

Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau.

(P. 1271)

- complexe qui est mis en scène dans les deux poèmes qu'on vient d'analyser "Les deux personnages de ce drame, affirme Mauron,<sup>262</sup> figurent également Baudelaire"; Starobinski<sup>263</sup> insiste, pourtant sur la triple Multiplication du poète dans le poème en prose 'Une Mort héroïque', où Baudelaire assume les rôles des trois protagonistes, se vouant chaque fois à la solitude: s'il est le Prince isolé dans son ennui et sa bizarrerie, il est aussi l'artiste qu'élit une grâce spéciale, et derechef le spectateur perspicace et privilégié. Il semble qu'on ait ici une double (ou triple) projection par Baudelaire de son être. Cette projection sert à analyser sa propre psyché et c'est un schisme qui est justifié, d'ailleurs, par le thème de 'L'Héautontimorouménos', aussi bien que par le procédé de la Multiplication. Si l'on interprète l'opposition foncière des deux côtés de la personnalité sous l'opposition entre les tendances maternelles et paternelles, comme le fait Mauron,<sup>264</sup> ou dans le sens néuralgique, comme le suggère Kuhn,<sup>265</sup> toutefois faut-il constater le manque fondamental d'Unité chez

Baudelaire - manque qui contribue enfin à l'impossibilité de s'harmoniser ou avec lui-même ou avec l'univers:

Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie.  
(*'L'Héautontimorouménos'*, l. 13-14)

C'est ce manque foncier d'Unité chez Baudelaire que va traduire son esthétique, son éthique, et sa métaphysique doubles donc tristes, à travers le sentiment déchirant de l'insuffisance. L'image du Bouffon, qui confirme indubitablement la légende de Baudelaire cabotin, symbolise ainsi, de façon sténographique, la quintessence de la pensée baudelairienne.

Notes de l'Avant-propos

- (1) Témoignage de J. Vallès. (BP.. 271)
- (2) Témoignage de Henri de Blaze Bury, "Mes Souvenirs de la 'Revue des Deux Mondes'," La Revue Internationale (25 février 1888), p. 496. (BP. 229)
- (3) BP. 17.
- (4) "Une terrible pudeur le force à se voiler de paradoxes et de mystifications," écrit V.-E. Michelet, "Baudelaire, ou le divinatoire douloureux" in Figures d'Evocateurs (Paris: Figuière, 1913). (C. 228)
- (5) J.-P. Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963).
- (6) R. de Gourmont, "La Question Baudelaire," Le Journal. (C. 138)
- (7) C. Durand, "Ch. Baudelaire," L'Illustration (14 septembre 1867). (BP. 256)
- (8) C. 16.
- (9) J. Vallès. (BP. 266-7)
- (10) Quisait, "Les Décadents," Le Gaulois (22 septembre 1886). (C. 72)
- (11) M. Barrès, "La Folie de Ch. Baudelaire," Taches d'Encre (5 novembre 1884). (C. 61)
- (12) E. Feydeau, "Causerie," Revue de France (31 mars 1872). (C. 42)
- (13) J. Levallois, "Au Pays de Bohême," La Revue Bleue (5 janvier 1895). (C. 75)
- (14) T. Colani, "Les Livres: Ch. Baudelaire, 'Oeuvres Posthumes'," La République Française (23 mai 1887). (C. 82)
- (15) F. Brunetière, compte rendu no. 39, La Revue des Deux Mondes (1 décembre 1889). (C. 106)
- (16) J. Tellier, Nos Poètes (Paris: Lecène et Oudin, 1889). (C. 110)

- (17) J. des Cognets, "Baudelaire d'après ses Lettres," La Revue Hebdomadaire (29 juin 1907). (C. 203)
- (18) L. N. Baragnon, "Baudelaire Posthume," Le Soleil (12 mai 1908). (C. 205)
- (19) C. 233.
- (20) C. Vergniol, "Cinquante ans après Baudelaire," La Revue de Paris (juillet-août 1917). (C. 240)
- (21) R. Emery, "Quelques Lettres inédites de Baudelaire," Mercure de France (1 août 1917). (C. 244)
- (22) E. Raynaud, Baudelaire et la Religion du Dandysme (Paris: Mercure de France, 1918).
- (23) C. Mauclair, Ch. Baudelaire, sa Vie, son Art, sa Légende (Paris: La Maison du Livre, 1917). (C. 272)
- (24) M. Baym, "Baudelaire et Shakespeare," Shakespeare Association Bulletin, 15 (1940), p. 140.
- (25) A. Ferran, L'Esthétique de Baudelaire (Paris: Hachette, 1933), pp. 671-7.
- (26) H. Peyre, Connaissance de Baudelaire (Paris: Corti, 1951), p. 171.
- (27) E. Starkie, Baudelaire (Pelican, 1971), p. 283.
- (28) L. J. Austin, "Les 'Tableaux Parisiens' un siècle après," Revue des Sciences Humaines, 127, p. 433.
- (29) Lettre à sa mère (20 janvier 1858), CG., t. VI, p. 20.
- (30) S. Fumet, "Face à face Baudelaire-Sartre," Table Ronde, 232, p. 9.
- (31) J. Pommier, Dans les Chemins de Baudelaire (Paris: Corti, 1945), pp. 6 et 357.
- (32) G. Blin, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1939), p. 47.
- (33) Toujours est-il à considérer l'influence du siècle chez Baudelaire; vide: H. Peyre. op. cit. n. (26), pp. 34-5. où il constate:

"Il y aura de l'histriion chez Baudelaire comme chez presque tout génie du siècle dernier, de l'histriion tragique d'ailleurs, et sincère dans son jeu."

- (34) W. Benjamin, "Central Park," Schriften, I (1955), pp. 473-493.
- (35) E. Welsford, The Fool; his Social and Literary History (Gloucester, Mass: Smith, 1966), p. 195.
- (36) Ibid., p. 3.
- (37) Ibid., p. 311.
- (38) Ibid., p. 195.
- (39) Ibid., p. 66-7.
- (40) Ibid., p. 14.
- (41) J. Starobinski, "Portrait de l'Artiste en Saltimbanque," Les Cahiers du Chemin, 8 (janvier 1970), pp. 91-110.
- (42) D. Doran, The History of Court Fools (N. York: Haskell House, 1966).
- (43) E. Welsford, op. cit. n. (35), p. 271.
- (44) 'A une Heure du Matin'.
- (45) E. Welsford, op. cit. n. (35), p. 103.
- (46) Erasme, Eloge de la Folie.
- (47) J. Starobinski, op. cit. n. (41), p. 94.
- (48) Témoignage de Starobinski (ibid.) aussi bien que de Welsford. op. cit. n. (35).
- (49) E. Welsford, op. cit. n.
- (50) Ibid., p. 27.
- (51) Ibid., p. 44.
- (52) J. Starobinski, op. cit. n. (41), p. 109.
- (53) E. Welsford, op. cit. n. (35), p. xii.
- (54) J. Starobinski, "Sur quelques Répondants allégoriques du Poète," Revue d'Histoire Littéraire (avril-juin 1967), pp. 404-5.
- (55) J. Starobinski, op. cit. n. (41), p. 91.

NOTES

<sup>1</sup>J. Starobinski, "Sur quelques Répondants allégoriques du Poète," Revue d'Histoire Littéraire, 2 (avril-juin 1967), pp. 402-412.

<sup>2</sup>A. Grava, "L'Intuition baudelairienne de la Réalité bipolaire," Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 397-415.

<sup>3</sup>'Élévation', l. 9.

<sup>4</sup>Vide: a) F. Mauriac, "Ch. Baudelaire the Catholic," in Collected Essays, Ed. H. Peyre (N. J.: Prentice-Hall, 1965).  
b) M. Ruff, Baudelaire (Paris: Hachette, 1966).

<sup>5</sup>W. Fowlie, Clowns and Angels: Studies in Modern French Literature (N. York: Sheed and Ward, 1943).

<sup>6</sup>Ibid., p. 10.

<sup>7</sup>A. Pope, Essay on Man.

<sup>8</sup>P. Arnold, dans son article "Ch. Baudelaire and the Sense of Engulfment," in Perspectives in Literary Symbolism (Yearbook of Comparative Criticism, I), (University Park and London: Penn State University Press, 1968), insiste, au contraire, sur le fait que dans un monde fragmenté après la Chute, Baudelaire a peur de quitter le monde matériel; cette ligne exprime ainsi son refus d'accepter l'inconnu de l'Infini.

<sup>9</sup>J. Salvan, "Le Sens de la Chute dans l'Oeuvre de Baudelaire," French Review, 34, pp. 127-139.

<sup>10</sup>C.G., t. I, p. 92.

Il paraît que c'est là aussi un sentiment qu'on trouve dès sa jeunesse; c'est bien l'adolescent qui écrit:

"Je suis un esprit à projets, moi."  
(Lettres inédites aux Siens, ed. P. Auserve (Paris: Grasset, 1966), p. 185).

<sup>11</sup>C.G., t. VI, p. 52.

<sup>12</sup>Vide: M. Ruff, L'Esprit du Mal et l'Esthétique baudelairienne (Paris: Colin, 1955).

<sup>13</sup>J. Melançon, Le Spiritualisme de Baudelaire (Ottawa: Fides, 1967).

<sup>14</sup>'L'Albatros', l. 15.

<sup>15</sup>Le Poème du Haschisch, P. 347.

<sup>16</sup>'Élévation', l. 16.

<sup>17</sup>'Spleen IV', l. 11.

<sup>18</sup>Théophile Gautier, P. 724.

<sup>19</sup>Vide: Salon de 59, P. 1044:

"Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer."

<sup>20</sup>Vide: a) Lettre à Ancelle, 18 février 1866, C.G., t. V, p. 279. b) Quand Baudelaire emploie l'épithète de jongleur pour caractériser Poe, c'est nullement dans le sens dérogatoire. (Notes Nouvelles sur E. Poe, ECG, p. 621).

<sup>21</sup>Mme Bovary, P. 655.

<sup>22</sup>Théodore de Banville, P. 735.

<sup>23</sup>Le Poème du Haschisch, P. 347.

<sup>24</sup>Ibid., P. 384.

<sup>25</sup>Ibid., P. 386.

<sup>26</sup>Conseils aux jeunes Littérateurs, P. 482.

<sup>27</sup>Lettre à Toussenel, 21 janvier 1856, C.G., t. I, p. 370.

- <sup>28</sup> M. Ruff, op. cit. n. 12.
- <sup>29</sup> Fusées, P. 1266.
- <sup>30</sup> M. Ruff, op. cit. n. 12.
- <sup>31</sup> J. Melançon, op. cit. n. 13.
- <sup>32</sup> M.-J. Lefebvre, "Discordances baudelairiennes et Dérailson poétique," in Journées Baudelaire: Notes du Colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967 (Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968).
- <sup>33</sup> M. Hamburger, "Baudealire: A Study in Contradiction," The Month, 5 (janvier 1951), pp. 24-34.
- <sup>34</sup> R. Bodart, "D'une certaine Schizophrénie," in Journées Baudelaire: Notes du Colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967 (Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968).
- <sup>35</sup> Ibid., p. 64.
- <sup>36</sup> Vide: P. Emmanuel, "La Difficulté d'Etre," Preuves, 213 (décembre 1968), pp. 5-13.
- <sup>37</sup> Je saurais gré au Dr. Wilcocks de son article sur ce poème.
- <sup>38</sup> Vide: a) M. Butor, Histoire extraordinaire: Essai sur un Rêve de Baudelaire (Paris: Gallimard, 1961), où l'auteur souligne l'importance pour l'artiste du potentiel et masculin et féminin, dont l'existence opposée et complémentaire est nécessaire pour la création. b) M.-P. Fouchet, "Baudelaire en Question," Europe, 456-7 (1967), pp. 3-15. Dans cet article l'auteur met l'accent sur une autre forme de bipolarité inhérente à la création poétique; celle-ci exige une abolition du poète par lui-même afin qu'il puisse renaître à travers sa création.
- <sup>40</sup> Je saurais gré au Dr. Dabrowski de son article qui analyse la vie psychique de Baudelaire.
- <sup>41</sup> A comparer: 'Reversibilité' et 'A celle qui est trop gaie'.

<sup>42</sup> A comparer: le cycle des poèmes adressés à Mme Sabatier avec ceux adressés à J. Duval.

<sup>43</sup> E. Starkie, Baudelaire (England: Pelican, 1971), pp. 294-308.

<sup>44</sup> Journaux Intimes, P. 1275.

<sup>45</sup> Nadar, Charles Baudelaire Intime, le Poète Vierge (Paris: Blaizot, 1911). (C. 222)

<sup>46</sup> M. Butor, op. cit. n. 39a.

<sup>47</sup> G. Poulet, Qui était Baudelaire? (Genève: Skira, 1969).

<sup>48</sup> 'Les Veuves'.

<sup>49</sup> 'Les Foules'.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> J. Follain, "Réactions et Contradictions chez Baudelaire," in Baudelaire: Notes du Colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre 1967 (Bruxelles: Académie de Langue et de Littérature Françaises, 1968).

<sup>52</sup> D. J. Mossop, Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of the 'Fleurs du Mal' (O.U.P., 1961).

<sup>53</sup> 'Elévation'.

<sup>54</sup> Théophile Gautier, P. 686.

<sup>55</sup> E. Poe III, ECG, 636.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> W. Fowlie, op. cit. n. 5.

<sup>58</sup> C.G., t. IV, p. 171.

<sup>59</sup> Lettre à sa mère, 3 novembre 1864, C.G., t. IV, p. 326.

- <sup>60</sup>P. Pia, Baudelaire (Paris: Seuil, 1952), p. 98.
- <sup>61</sup>Il faut avouer ici le sens amigu du mot 'modèle' qui peut se référer soit à A. Bertrand, soit à son Idéal dans le sens spirituel.
- <sup>62</sup>Lettre à sa mère, 19 février 1858, C.G., t. II, p. 627.
- <sup>63</sup>Vide: Lettres inédites aux Siens (Paris: Grasset, 1966).
- <sup>64</sup>Le Poème du Haschisch, P. 349.
- <sup>65</sup>D. J. Mossop, op. cit. n. 52, p. 237. (Citation tirée de 'L'Irrémédiable').
- <sup>66</sup>Ibid., p. 214.
- <sup>67</sup>A. Fairlie, Baudelaire: Les Fleurs du Mal (London: Arnold, 1965), p. 33.
- <sup>68</sup>R. Vivier, L'Originalité de Baudelaire (Bruxelles: Palais des Académies, 1965), p. 287.
- <sup>69</sup>D. J. Mossop, op. cit. n. 52, p. 243.
- <sup>70</sup>Vid: 'La Voix'.
- <sup>71</sup>F. Han, "La Recherche douloureuse de la Beauté," Europe, 456-7 (1967), p. 165.
- <sup>72</sup>Lettre à Mme Sabatier, C.G., t. II, p. 93.
- <sup>73</sup>R. Vivier, op. cit. n. 68, p. 92.
- <sup>74</sup>Champfleury, "Rencontre de Baudelaire," in Souvenirs et Portraits de Jeunesse (Paris: Dentu, 1892). (C. 44)
- <sup>75</sup>P. Bourget, "Baudelaire," La Nouvelle Revue (15 novembre 1881). (C. 51)
- <sup>76</sup>L. Nicolardot, L'Impeccable Gautier et les Sacrilèges (Paris: Tresse, 1883). (C. 59)

<sup>77</sup>S. de Guaita, Rosa Mystica (Paris: Lemerre, 1885).  
(C. 70)

<sup>78</sup>Thème qui est repris dans le poème en prose 'Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire'.

<sup>79</sup>R. Vivier, op. cit. n. 68, p. 97.

<sup>80</sup>Ibid., p. 100.

<sup>81</sup>Ibid., p. 103.

<sup>82</sup>Vide: G. Blin, Le Sadisme de Baudelaire (Paris: Corti, 1948).

<sup>83</sup>'Les Veuves'.

<sup>84</sup>C. Mauron, Le Dernier Baudelaire (Paris: Corti, 1966).

<sup>85</sup>Ibid., p. 58.

<sup>86</sup>Ibid., p. 72.

<sup>87</sup>E. Starkie, op. cit. n. 43.

Vide: A. Balakian, "Baudelaire and the Myth of Misunderstanding," American Society of Legion of Honour Magazine, 29 (1958), 108:

"...his dissatisfaction arose from his inner disappointment with his own failure as a man."

<sup>88</sup>Lettre à sa mère, (11 août 1862), C.G., t. IV, p. 98.

<sup>89</sup>Ibid., (4 novembre 1856), C.G., t. II, p. 402.

<sup>90</sup>Ibid., (20 décembre 1855), C.G., t. I, p. 353.

<sup>91</sup>E. Starkie, op. cit. n. 43, p. 627.

<sup>92</sup>R. Laforgue, L'Echec de Baudelaire: Essai psychanalytique sur la Névrose de Ch. Baudelaire (Paris: Denoël et Steele, 1931).

<sup>93</sup>Ibid., pp. 79-86. Laforgue, n'est-il pas un peu injuste envers Baudelaire en ce qui concerne les toxicomanes et sa maladie vénérienne? Il ne faut pas oublier que sa mère, elle aussi, est morte aphasique - fait qui suggère que la maladie de Baudelaire était probablement héréditaire.

<sup>94</sup>Ibid., p. 227.

<sup>95</sup>R. Bouyer, "Le 50<sup>ième</sup> Anniversaire de la Mort de Baudelaire," La Revue Blanche (août 1917). (C. 245)

<sup>96</sup>'Bénédiction'.

<sup>97</sup>'Le Cygne'.

<sup>98</sup>'Les Veuves'.

<sup>99</sup>Lettre à sa mère (5 juin 1863), C.G., t. IV, p. 168.

<sup>100</sup>Ibid. (6 mai 1861), C.G. t. III, p. 282.

<sup>101</sup>G. Blin, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1939), p. 16.

<sup>102</sup>Lettre à sa mère (5 mars 1866), C.G., t. V, p. 303.

<sup>103</sup>G. Blin, op. cit. n. 101; vide: Ch. I, 'La Superstition baudelairienne de la Différence'.

<sup>104</sup>Ibid., p. 42.

<sup>105</sup>B. Pascal, Les Pensées (cité par Starkie op. cit. n. 43, p. 389), vide: W. Benjamin, "Central Park," Schriften, I (1955), 473-493, où il discute le rôle du poète au XIX<sup>ième</sup> siècle; celui-ci était en quelque sorte dépossédé de sa position de dignité qu'il occupait autrefois; c'est justement l'épithète de "Bouffon" qu'emploie Benjamin pour exprimer ce sentiment d'insuffisance.

<sup>106</sup>Vide: a) le petit poème en prose 'Perte d'Auréole'.  
b) l'anecdote sur le même sujet dans les Journaux Intimes (P. 1257).

<sup>107</sup>Le Poème du Haschisch, P. 349.

- <sup>108</sup>D. K. Mathur, "The Concept of Suffering in Baudelaire," Quest, 55 (1967), pp. 39-44.
- <sup>109</sup>Lettre à sa mère (11 septembre 1856), C.G., t. I, p. 396.
- <sup>110</sup>Ibid. (30 décembre 1857), C.G., t. II, p. 108.
- <sup>111</sup>P. Emmanuel, op. cit. n. 36.
- <sup>112</sup>Fourcaud, "Baudelaire," Le Gaulois (4 juin 1887).  
(C. 85)
- <sup>113</sup>M. Baym, "Baudelaire et Shakespeare," Shakespeare Association Bulletin, 15 (1940), pp. 131-148.
- <sup>114</sup>Histoire de la Caricature antique, 1865; Histoire de la Caricature Moderne, 1865; Histoire de la Caricature au Moyen Age, 1867; Histoire de la Caricature sous la République, l'Empire et la Restauration, 1872.
- <sup>115</sup>Y. Abe, "La Nouvelle Esthétique du Rire: Baudelaire et Champfleury entre 1845 et 1855," Annales de la Faculté des Lettres de l'Univ. Chuo, 34 (mars 1964), p. 27.
- <sup>116</sup>M. Baym, op. cit. n. 113, p. 135.
- <sup>117</sup>J. Pommier, Dans les Chemins de Baudelaire (Paris: Corti, 1945), p. 6.
- <sup>118</sup>Ibid., p. 357.
- <sup>119</sup>Hobbes, On Human Nature, 1650 (cité par C. Mauron, "Le Rire baudelairien," Europe, 456-7 (avril-mai 1967), pp. 54-61.
- <sup>120</sup>L'Essence du Rire, P. 680.
- <sup>121</sup>C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 58.
- <sup>122</sup>Y. Abe, op. cit. n. 115.
- <sup>123</sup>Salon de 45, P. 866.

- 124 Quelques Caricaturistes Français, p. 1004.
- 125 C. Mauron, op. cit. n. 119.
- 126 W. Hofmann, "Baudelaire et la Caricature," Preuves, 207 (mai 1968), p. 40.
- 127 J. Melançon, op. cit. n. 13, p. 145.
- 128 R. Bodart, op. cit. n. 34, p. 65.
- 129 L'Oeuvre et la Vie d'E. Delacroix, ECG. 435.
- 130 Ibid., p. 141.
- 131 J.-P. Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963).
- 132 Ibid., p. 30.
- 133 Ibid., p. 26.
- 134 P. Eluard, "Le Miroir de Baudelaire," in Qui était Baudelaire (Genève: Skira, 1969), p. 9.
- 135 R. D. Laing, The Divided Self: an Existential Study in Sanity and Madness (Penguin, 1960), p. 119.
- 136 G. Blin, op. cit. n. 101, p. 36.
- 137 A. Fairlie, op. cit. n. 67, p. 14.
- 138 R. Vivier, op. cit. n. 68, p. 73.
- 139 J.-P. Sartre, op. cit. n. 131, p. 119.
- 140 P. Moreau, "Baudelaire et l'Evasion," Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 381-95.
- 141 J.-P. Sartre, op. cit. n. 131, p. 206.
- 142 Ibid., p. 218.

- 143 G. Poulet, op. cit. n. 47, p. 137.
- 144 J.-P. Sartre, op. cit. n. 131, p. 38.
- 145 'La Voix'.
- 146 S. Beckett, Acte sans Paroles.
- 147 A. Fairlie, op. cit. n. 67, p. 20.
- 148 J. Prévost, Baudelaire: Essai sur la Création et l'Inspiration poétiques (Paris: Mercure de France, 1967), p. 89.
- 149 Ibid., p. 239.
- 150 R. Freedman, "Poet and Mask: The Drama of 'Les Fleurs du Mal'," Texas Quarterly, I, p. 57.
- 151 G. Poulet, "Baudelaire et la Critique d'Identification," Paragone, 214 (décembre 1967), p. 20.
- 152 C. Mauron, op. cit. n. 84, p. 49.
- 153 'Voyage à Cythère'.
- 154 R. Vivier, op. cit. n. 68, p. 81.
- 155 Lettre à A. Stevens (21 avril 1864), C.G., t. IV, p. 232.
- 156 G. Poulet, op. cit. n. 151, p. 23.
- 157 J.-P. Sartre, op. cit. n. 131, p. 32.
- 158 D. J. Mossop, op. cit. n. 52.
- 159 A. Fairlie, "Observations sur les 'Petits Poèmes en Prose'," Revue des Sciences Humaines, 127, p. 458.

Elle y rapproche l'idée de Montaigne qui veut que chaque homme porte en lui "la forme entière de l'humaine condition."

- <sup>160</sup>O. Uzanne, Nos Amis les Livres (Paris: Quantin, 1886).  
(C. 73)
- <sup>161</sup>M. du Camp, Souvenirs Littéraires (Paris: Hachette, 1883). (C. 58)
- <sup>162</sup>G. Blin, op. cit. n. 101, p. 37.
- <sup>163</sup>H. de Régnier, "Ch. Baudelaire," Entretiens Politiques et Littéraires, 6 (28 février 1893). (C. 144)
- <sup>164</sup>Lettre à sa mère sans date, citée par H. Peyre, Pensées de Baudelaire (Paris: Corti, 1951), p. 10.
- <sup>165</sup>A propos d'E. Delacroix, Salon de 59, P. 1053.
- <sup>166</sup>D. J. Mossop, op. cit. n. 52.
- <sup>167</sup>Lettre à sa mère (26 mars 1853), C.G., t. I, p. 193.
- <sup>168</sup>Lettre à Vigny (12 ou 13 décembre 1861), C.G., t. IV, p. 9.
- <sup>169</sup>G. Poulet, Etudes sur le Temps Humain (Paris: Plon, 1950), p. 342.
- <sup>170</sup>R. M. Adams, "Baudelaire et Leconte de Lisle: Nothing Multiplied," in Nil: Episodes in the Literary Conquest of the Void in the XIXth Century (New York: O.U.P., 1966), p. 109.
- <sup>171</sup>J.-P. Sartre, op. cit. n. 131, p. 239.
- <sup>172</sup>R. M. Adams, op. cit. n. 170, p. 116.
- <sup>173</sup>G. Poulet, op. cit. n. 47, p. 139.
- <sup>174</sup>'L'Invitation au Voyage'.
- <sup>175</sup>F. Gautier, Ch. Baudelaire (Paris: La Plume, 1903), p. 55.
- <sup>176</sup>G. Blin, "Les Fleurs de l'Impossible," Revue des Sciences Humaines, 127, p. 465.

- 177 P. Engle, "The Gulf is always thirsty," Texas Quarterly, I (1958), part I.
- 178 J. Pommier, op. cit. n. 117, pp. 122-144.
- 179 M. Descotes, "Baudelaire et le Théâtre," Revue d'Histoire du Théâtre, 13, pp. 203-4.
- 180 Ibid., p. 209.
- 181 Lettre à sa mère (4 octobre 1855), C.G., t. I, p. 349.
- 182 Ibid. (11 octobre 1861), C.G., t. III, pp. 193-4.
- 183 M. Ruff, op. cit. n. 12, p. 259 et seq.
- 184 M. Descotes, op. cit. n. 179, p. 210.
- 185 Ibid., pp. 211-12.
- 186 Ibid., p. 213.
- 187 'L'Idéal', l. 8.
- 188 Lettre à sa mère (30 décembre 1857), C.G., t. II, p. 108.
- 189 'Au Lecteur', l. 18.
- 190 'Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre', l. pp. 43-44.
- 191 R. Barthes, "Le Théâtre de Baudelaire," in Roland Barthes: Essais Critiques (Paris: Ed. du Seuil, 1964), pp. 41-47.
- 192 L. Bopp, La Psychologie des 'Fleurs du Mal' (Genève: Droz, 1964), p. 537.
- 193 R. Vivier, op. cit. n. 68, pp. 30 et 291.
- 194 C. Pichois, "Autour de la Fanfarlo: Baudelaire, Balzac et Marie Daubrun," Mercure de France, 328 (1956), pp. 604-636.

<sup>195</sup> On se souvient que le jeune Baudelaire publiait sous le pseudonyme de Dufayis - nom de famille de sa mère. Vide: Butor, op. cit. n. 39 et 'L'Héautontimorouménos' au sujet du participe féminin inhérent à l'artiste.

<sup>196</sup> Lettre à sa mère (3 juin 1863), C.G., t. IV, p. 160.

<sup>197</sup> W. Archer, Masks and Faces (New York: Hilland Wang, 1957).

<sup>198</sup> D. Diderot, Le Paradoxe sur le Comédien.

<sup>199</sup> Vide son esthétique où se mêle la Beauté et la tristesse (Journaux Intimes, P. 1255).

<sup>200</sup> Vide: Journaux Intimes, P. 1272:

"La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable."  
(C'est Baudelaire qui souligne.)

<sup>201</sup> D. Justice, "Baudelaire: The Question of his Sincerity," Texas Quarterly, I, p. 39.

<sup>202</sup> Lettre à Ancelle (18 février 1866), C.G., t. V, p. 279.

<sup>203</sup> Eureka, cité par M. Ruff, Baudelaire (Paris: Hatier, 1966), p. 84.

<sup>204</sup> A. Adam, ECG., 299.

<sup>205</sup> Lettre à F. Desnoyers, sans date 1855, C.G., t. I, pp. 322-3.

<sup>206</sup> M. Descotes, op. cit. n. 179, pp. 205 et 208.

<sup>207</sup> R. Barthes, op. cit. n. 191, p. 43.

<sup>208</sup> a) Ibid. b) M. Descotes, op. cit. n. 206.

<sup>209</sup> R. Barthes, op. cit. n. 191, p. 43.

<sup>210</sup> M. Gravier, "E.T.A. Hoffmann et la Psychologie du Comédien," Revue d'Histoire du Théâtre, 7 (1955), pp. 255-277.

- 211 Ibid., p. 260.
- 212 Ibid., p. 263.
- 213 E. Feydeau, "Causerie," Revue de France (31 mars 1872).  
(C. 42)
- 214 F. Brunetière, compte rendu du no. 39, La Revue des Deux Mondes (1 décembre 1889). (C. 106)
- 215 C. Mauclair, Ch. Baudelaire, sa Vie, son Art, sa Légende (Paris: La Maison du Livre, 1917). (C. 272)
- 216 F. Gautier, op. cit. n. 175, p. 31.
- 217 J. Pommier, op. cit. n. 117, p. 6.
- 218 M. Ruff, op. cit. n. 12, p. 296.
- 219 G. Blin, op. cit. n. 101, p. 47.
- 220 P. Pia, op. cit. n. 60, pp. 89-91.
- 221 C. Mauron, op. cit. n. 119.
- 222 Ibid., pp. 78-79.
- 223 Ibid., p. 79.
- 224 J. Starobinski, op. cit. n. 1.
- 225 Cité par R. Cargo, A Concordance to Baudelaire's 'Les Fleurs du Mal' (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965), p. xi.
- 226 A. Grava, op. cit. n. 2, p. 411.
- 227 R. Vivier, op. cit. n. 68, p. 49.
- 228 Vide: H. Zaubitzer, "Clown metaphern bei Baudelaire, Mallarmé et Michaux," Die Neuren Sprachen, 15 (1966), pp. 445-56. Elle insiste de même sur le rapport entre le symbole et la hantise.

- 229 G. Maire, "Un Essai de Classification des 'Fleurs du Mal' et son Utilité pour la Critique," Mercure de France (janvier 1907). (C. 200)
- 230 L.-J. Austin, "Les 'Tableaux Parisiens' un Siècle après," Revue des Sciences Humaines, 127, p. 445.
- 231 Lettre à V. Hugo (7 décembre 1859), C.G., t. VI, p. 82.
- 232 C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 185.
- 233 Lettre à sa mère (11 octobre 1860), C.G., t. III, pp. 194-5.
- 234 Ibid. (9 mars 1865), C.G., t. V, pp. 61-2.
- 235 Lettre à Ancelle (30 janvier 1866), C.G., t. V, p. 235.
- 236 Lettre à M. Lévy (août-septembre 1862?), C.G., t. IV, p. 105.
- 237 A. Fairlie, op. cit. n. 159.
- 238 Y. G. Le Dantec., P. 1560.
- 239 A. Adam, op. cit. n. 204, p. 426.
- 240 Cité par A. Adam, op. cit. n. 204, pp. 426-7.
- 241 Nous nous rendons compte, cependant, du fait qu'Adam nie tout à fait le rapprochement de "la Créature" à la Beauté, mais insiste carrément qu'elle représente la Nature.
- 242 Vide: C. Vigée, "Les Artistes de la Faim," Table Ronde (avril 1957), pp. 43-64, où celui-ci souligne le parallèle entre la faim matérielle et la faim spirituelle.
- 243 A. Adam, op. cit. n. 204, p. 284.
- 244 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 410.
- 245 H. Zaubitzer, op. cit. n. 228, p. 445 et seq.

- 246 Ibid., p. 447.
- 247 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 410.
- 248 C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 78.
- 249 Ibid., p. 55.
- 250 J. Starobinski, op. cit. n. 1, pp. 410-11.
- 251 W. Benjamin, op. cit. n. 105.
- 252 J. Crépet, Oeuvres Complètes de Ch. Baudelaire (Paris: Conard, 1917), p. 2878.
- 253 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 410.
- 254 C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 57.
- 255 Y. G. le Dantec, P. 1600.
- 256 J. Crépet, op. cit. n. 252, p. 315.
- 257 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 407.
- 258 C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 42.
- 259 Il est significatif de remarquer l'obsession de Baudelaire à ce sujet, comme on la trouve dans le petit poème en prose 'Perte d'Auréole', aussi bien que dans le petit anecdote du même sujet dans les Journaux Intimes; qu'il suffise de constater ici qu'il s'agit, dans les trois cas, de la déchéance.
- 260 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 409.
- 261 C. Mauron, op. cit. n. 119, p. 116.
- 262 Ibid.
- 263 J. Starobinski, op. cit. n. 1, p. 409.

<sup>264</sup>C. Mauron, "La Belle Dorothée," in Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel (Paris: Corti, 1963).

<sup>265</sup>R. Kuhn, La Phénoménologie du Masque (Bruges: Brouwer, 1957).

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes:

- Adam, A. Baudelaire: Les Fleurs du Mal. Paris: Garnier, 1961.
- Auserve, P. Ch. Baudelaire: Lettres inédites aux Siens. Paris: Grasset, 1966.
- Crépet, J. Oeuvres Complètes de Ch. Baudelaire. Paris: Conard, 1917.
- Le Dantec, Y. G. Baudelaire: Oeuvres Complètes. Bruges: Bibliothèque de la Fléiade, 1968.
- Lemaître, H. Curiosités esthétiques, l'Art Romantique et autres Oeuvres Critiques. Paris: Garnier, 1969.

### Etudes Critiques:

- Abe, Y. "Baudelaire et la Peinture Réaliste." Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 18, pp. 205-4.
- . "La Nouvelle Esthétique du Rire: Baudelaire et Champfleury entre 1845 et 1855." Annales de la Faculté des Lettres de l'Université Chuo (Tokyo), 34 (mars 1964), pp. 18-30.
- Adams, R. M. Nil: Episodes in the Literary Conquest of the Void during the Nineteenth Century. New York: O.U.P., 1966.
- Adamson, A. H. "Baudelaire and Courbet: Idealism, Realism and the Romantic Situation." D. A., 23 (1962), 1360.
- Archer, W. Masks and Faces. New York: Hill and Wang, 1957.
- Arnold, P. "Ch. Baudelaire and the Sense of Engulfment" in Perspectives in Literary Symbolism (Yearbook of Comparative Crit. I). University Park and London: Penn State University Press, 1968.
- Austin, L. J. "Les 'Tableaux Parisiens' un Siècle après." Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 433-447.

- Babuts, N. "Une Réexamination de la Dette de Baudelaire envers Théo. Gautier." Revue des Sciences Humaines, 127 (1967), pp. 351-80.
- Balakian, A. "Baudelaire and the Myth of Misunderstanding." American Society of the Legion of Honours Magazine, 29, pp. 103-115.
- Bandy, W.T. "A Self-Estimate by Baudelaire." Modern Language Notes, 55, pp. 297-298.
- \_\_\_\_\_ et Pichois, C. Baudelaire devant ses Contemporains: Témoignages Rassemblés et Présentés par Bandy et Pichois. Paris: Rocher, 1957.
- \_\_\_\_\_. "Le Chiffonnier de Baudelaire." Revue d'Histoire Littéraire, 57 (1957), pp. 580-84.
- Barthes, R. "Le Théâtre de Baudelaire," in Roland Barthes: Essais Critiques. Paris: Ed. du Seuil, 1964.
- Bataille, G. "Baudelaire" in La Littérature et le Mal. Paris: Gallimard, 1957.
- Baym, M. I. "Baudelaire et Shakespeare." Shakespeare Association Bulletin, 25 (1940), pp. 131-148.
- \_\_\_\_\_. "The Mask of Things and the Desires of the Mind: Diderot and Baudelaire." L'Esprit Créateur (Kan), 8, pp. 580-4.
- Behrens, R. "Three Poets in Search of Beauty." Midwest Quarterly (Pittsburgh), 4, pp. 11-21.
- Benjamin, W. "Central Park," in Schriften, I (1955), pp. 473-493.
- \_\_\_\_\_. "On some Motifs in Baudelaire," in Illuminations. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- Blin, G. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1939.
- \_\_\_\_\_. Le Sadisme de Baudelaire. Paris: Corti, 1948.
- \_\_\_\_\_. "Les Fleurs de l'Impossible." Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 461-65.
- Blondin, A. "Exilé sur le Sol au milieu des Nuées," in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Coll. Génies et Réalités), 1970.
- Bodart, R. "D'une certaine Schizophrénie," in Journées Baudelaire, Actes du Colloque Namur-Bruxelles 10-13 octobre 1967. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968.

- Böhl, H. The Clown, trad. de l'allemand par L. Vennewitz. London: Weidenfeld and Nicolson, 1965.
- Bopp, L. La Psychologie des Fleurs du Mal. Genève: Droz, 1964.
- Butor, M. Histoire Extraordinaire: Essai sur un Rêve de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1961.
- Cargo, R. T. A Concordance to Baudelaire's 'Les Fleurs du Mal'. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
- \_\_\_\_\_. A Concordance to Baudelaire's 'Petits Poèmes en Prose'. Alabama: University of Alabama Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. "A further look at Baudelaire's 'Le Cygne' and V. Hugo." Romance Notes N. Carolina, 10 (1969), pp. 277-85.
- \_\_\_\_\_. Baudelaire Criticism 1950-1967. Alabama: University of Alabama Press, 1968.
- Carter, A. E. Baudelaire et la Critique Française: 1868-1917. Columbia: University of South Carolina Press, 1963.
- \_\_\_\_\_. "The Cult of Artificiality." University of Toronto Quarterly, 25 (1956), pp. 452-466.
- Cassagne, A. La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Réalistes. Paris: Dorbon, 1959.
- Claude, R.-M. "Baudelaire, Miroir réfléchissant." Figaro Littéraire, 1161 (5 août 1968), pp. 33-34.
- Dabrowski, K. Positive Disintegration. Boston: Little, Brown and Co., 1964.
- Delesalle, S. "Les 'Fleurs du Mal': Je, l'Autre, les Autres." Europe, 456-7 (avril-mai 1967), pp. 125-138.
- Descotes, M. "Baudelaire et le Théâtre." Revue d'Histoire du Théâtre, 13, pp. 201-215.
- Diderot, D. Oeuvres Esthétiques. Paris: Garnier, 1959.
- Doran, D. The History of Court Fools. New York: Haskell House, 1966.
- Drost, W. "L'Inspiration plastique chez Baudelaire." Gazette des Beaux-Arts, 49, pp. 321-336.

- Dupeyron, G. "Baudelaire et le Sens de l'Humain." Europe, 456-7 (avril-mai 1967), pp. 170-176.
- Emmanuel, P. "La Difficulté d'Etre." Preuves, 213 (1968), pp. 5-13.
- Engle, P. "The Gulf is always thirsty." Texas Quarterly, 1 (1958).
- Esteban, C. "Le Regard de Baudelaire." Nouvelle Revue Française, 17, pp. 430-40.
- Fairlie, A. Baudelaire: 'Les Fleurs du Mal'. London: Arnold, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Observations sur les 'Petits Poèmes en Prose.'" Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 449-60.
- Ferran, A. L'Esthétique de Baudelaire. Paris: Hachette, 1933.
- Follain, J. "Réactions et Contradictions chez Baudelaire" in Journées Baudelaire. Actes du Colloque Namur-Bruxelles 10-13 octobre, 1967. Bruxelles: Académie Royale de la Langue et de la Littérature Françaises, 1968.
- Foucault, M. Folie et Dérailson, Histoire de la Folie à l'Age Classique. Paris: Plon, 1951.
- Fouchet, M.-P. "Baudelaire en Question." Europe, 456-7 (1967), pp. 3-15.
- \_\_\_\_\_. "Baudelaire ou le Héros vaincu." Nouvelles Littéraires, 13 (avril 1967), pp. 1-7.
- Fowle, W. Clowns and Angels: Studies in Modern French Literature. N. York: Sheed and Ward, 1943.
- Freedman, R. "Poet and Mask: The Drama of 'Les Fleurs du Mal'." Texas Quarterly, I, pp. 52-59.
- Freud, S. Jokes and their Relation to the Unconscious. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- Fumet, S. "Face à face: Baudelaire et Sartre." Table Ronde, 232, pp. 6-19.
- Gargano, J. "Henry James on Baudelaire." Modern Language Notes, 75, pp. 559-61.
- Gautier, F. Ch. Baudelaire. Paris: Plume, 1903.
- Gautier, Théo. "Notice" in Oeuvres Complètes, vol. I. Paris: Lemerre, 1889.

- Gibson, R. Modern French Poets on Poetry. Cambridge University Press, 1961.
- Gilman, M. Baudelaire the Critic. New York: Columbia University Press, 1943.
- \_\_\_\_\_. The Idea of Poetry in France: from Houdar de la Motte to Baudelaire. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958.
- Grava, A. "L'Intuition baudelairienne de la Réalité bipolaire." Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 397-415.
- Gravier, M. "E.T.A. Hoffmann et la Psychologie du Comédien." Revue d'Histoire du Théâtre, 7 (1955), pp. 255-77.
- Hamburger, M. "Baudelaire: A Study in Contradiction." The Month, 5 (January 1951), pp. 24-34.
- \_\_\_\_\_. "Puerile Utopia and Brutal Mirage: Notes on Baudelaire and the History of a Dilemma." International Literary Annual, I (1958), pp. 135-152.
- Han, F. "La Recherche douloureuse de la Beauté." Europe, 456-7 (avril-mai 1967), pp. 163-169.
- Hemmings, F.W.J. "Baudelaire, Stendhal, Michel-Ange et Lady Macbeth." Stendhal Club, 11, pp. 85-98.
- Henning, G.N. "Baudelaire et monstrum horrendum, informe, ingens." Modern Language Notes, 50, 446.
- Hofmann, W. "Baudelaire et la Caricature." Preuves, 207 (mai 1968), pp. 38-43.
- Huguenin, R. "Je suis de mon Coeur le Vampire," in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Huyghe, R. "Le Poète à l'Ecole du Peintre" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Hyslop, L.B. Baudelaire as a Love Poet and other Essays. University Park: Pennsylvania State Press, 1969.
- Jouve, P.-J. "Le Secret de Baudelaire" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Joxe, F. "Ville et Modernité dans les 'Fleurs du Mal.'" Europe, 456-7, pp. 139-62.

- Justice, D. "Baudelaire: The Question of his Sincerity." Texas Quarterly, I, pp. 36-41.
- Kanters, R. "Je considère le Poète comme le meilleur des Critiques" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- \_\_\_\_\_. "Quand M. Butor rêve de Baudelaire." Figaro Littéraire, (26 août 1961), p. 2.
- Klein, R. "Baudelaire et Révolution: some Notes." Yale French Studies, 39, pp. 85-97.
- Kremen, B. "Baudelaire's Spiritual Arabesque." Romance Notes, 9, pp. 57-65.
- Kuhn, R. La Phénoménologie du Masque à travers le test de Rorschach. Bruges: Brouwer, 1957.
- Laforgue, R. L'Echec de Baudelaire: Essai Psychanalytique sur la Névrose de Ch. Baudelaire. Paris: Denoël et Steele, 1931.
- Laing, R. D. The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness. Penguin, 1960.
- Lalo, C. L'Esthétique du Rire. Paris: Flammarion, 1949.
- Landlow, G. "Ruskin and Baudelaire on Art and Artist." University of Toronto Quarterly, 37 (April 1968), pp. 295-308.
- Leakey, F. W. "Baudelaire: The Poet as Moralist." Studies in Modern French Literature, 28, pp. 196-219.
- Lefebvre, M.-J. "Discordances baudelairiennes et Déraillement poétique" in Journées Baudelaire: Notes du Colloque Namur-Bruxelles, 10-13 octobre, 1967. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1968.
- Lockspeiser, E. "Un Colloque sur Baudelaire à Londres." Europe, 456-7, pp. 262-3.
- Magny, C.-E. "Ce grand Béliet: Baudelaire." Preuves, 97, pp. 21-31.
- Martino, P. L'Epoque romantique en France: 1815-1830. Paris: Hatier, 1944.
- \_\_\_\_\_. Parnasse et Symbolisme. Paris: Colin, 1925.
- Mathur, D. K. "The Concept of Suffering in Baudelaire." Quest, 55, pp. 39-44.

- Maulnier, T. "Cet ardent Sanglot qui roule d'Age en Age" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Mauron, C. "Baudelaire: La belle Dorothée" in Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Paris: Corti, 1963.
- \_\_\_\_\_. Le Dernier Baudelaire. Paris: Corti, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Le Rire baudelairien." Europe, 456-7, pp. 54-61.
- Mayne, J. Mirror of Art: Critical Studies. New York: Phaidon, 1955.
- Melançon, J. Le Spiritualisme de Baudelaire. Ottawa: Fides, 1967.
- Michaelson, L. W. "Kafka's Hunger Artist and Baudelaire's Old Clown." Studies in Short Fiction (Newbury Collection, s.c.), 5, p. 293.
- Moreau, P. "Baudelaire et l'Evasion." Revue des Sciences Humaines, 127, pp. 381-395.
- Mossop, D. J. Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture the 'Fleurs du Mal'. O. U. P., 1961.
- Nadeau, M. "Pour bâtir dans la Nuit mes féériques Palais" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Nugent, R. "Baudelaire and the Criticism of Decadence." Philological Quarterly (Iowa City), 36, pp. 234-43.
- Pagnol, M. Notes sur le Rire. Paris: Nagel, 1947.
- Patty, J. "Baudelaire and Bossuet on Laughter." PMLA, 80, pp. 459-461.
- Peckham, M. Beyond the Tragic Vision: The Quest for Identity in the XIXth Century. New York: Braziller, 1962.
- Peyre, H. A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1965.
- \_\_\_\_\_. Connaissance de Baudelaire. Paris: Corti, 1951.
- \_\_\_\_\_. Pensées de Baudelaire. Paris: Corti, 1951.
- Pia, P. Baudelaire. Paris: Seuil, 1952.
- Pichois, C. "Autour de 'La Fanfarlo'. Baudelaire, Balzac et Marie Daubrun." Mercure de France, 328, pp. 604-636.

- Pichois, C. "L'Ivresse du Chiffonnier." Revue d'Histoire Littéraire, 57, pp. 584-85.
- \_\_\_\_\_. "Une Idée, une Forme, un Etre" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Pommier, J. Dans les Chemins de Baudelaire. Paris: Corti, 1945.
- \_\_\_\_\_. La Mystique de Baudelaire. Paris: Les Belles-Lettres, 1932.
- Poulet, G. "Baudelaire" in Etudes sur le Temps Humain. Paris: Plon, 1950.
- \_\_\_\_\_. "Baudelaire et la Critique d'Identification." Paragone, 214 (décembre 1967), pp. 18-37.
- \_\_\_\_\_. Qui était Baudelaire. Genève: Skira, 1969.
- Prévost, J. Baudelaire: Essai sur la Création et l'Inspiration poétiques. Paris: Mercure de France, 1967.
- Quasimodo, S. "Il est des Parfums..." in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Raynaud, E. Baudelaire et la Religion du Dandysme. Paris: Mercure de France, 1918.
- Richard, J.-P. Poésie et Profondeur. Paris: Seuil, 1955.
- Robles, M. "Cain - an Unfortunate?" Modern Languages, 50, pp. 57-59.
- Rom, C. "Les Parfums, les Couleurs et les Sons se répondent" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.
- Ruff, M. A. Baudelaire. Paris: Hatier, 1966.
- \_\_\_\_\_. L'Esprit du Mal et l'Esthétique baudelairienne. Paris: Colin, 1955.
- \_\_\_\_\_. "L'Oeil de Baudelaire." L'Arc, pp. 10, 13.
- Salvan, J. "Le Sens de la Chute dans l'Oeuvre de Baudelaire." French Review, 34, pp. 127-39.
- Sartre, J.-P. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963.
- Soupault, P. "Fourmillante Cité, Cité pleine de rêves" in Ch. Baudelaire. Paris: Hachette (Collection Génies et Réalités), 1970.

- Spire, A. "Baudelaire Esthéticien et Précurseur du Symbolisme." Europe, pp. 456-7, 79-99.
- Starkie, E. Baudelaire. Pelican, 1971.
- Starobinski, J. "Portrait de l'Artiste en Saltimbanque." Les Cahiers du Chemin, 8 (15 janvier 1970), pp. 91-110.
- \_\_\_\_\_. "Sur quelques Répondants allégoriques du Poète." Revue d'Histoire Littéraire, 2 (avril-juin 1967), pp. 402-412.
- Strauss, A. Mirrors and Masks: The Search for Identity. Illinois: The Free Press of Glencoe, 1959.
- Streit, G. Die Doppelmotive in Baudelaire's 'Fleurs du Mal' und 'Petits Poèmes en Prose'. Diss., University of Zurich, 1929.
- Turnell, M. Baudelaire: A Study of his Poetry. London: Hamilton, 1953.
- Vigée, C. "Les Artistes de la Faim." Table Ronde (avril 1957), pp. 43-64.
- Vivier, R. L'Originalité de Baudelaire. Bruxelles: Palais des Académies, 1965.
- Welsford, E. The Fool; his Social and Literary History. Gloucester (Mass.): Smith, 1966.
- Zaubitzer, H. "Clownmetaphern bei Baudelaire, Mallarmé und Michaux." Die Neuren Sprachen, 15 (1966), pp. 445-56.