Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
CSLF - Centre des Sciences des Littératures
en langue Française (EA 1586)

Hong Jin SONG

Spécularité et réflexivité poétique :

Esthétique et poétique du miroir baudelairien

Thèse présentée et soutenue publiquement le 29/06/2020
en vue de l'obtention du doctorat de Langue et littérature françaises
de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Alain Vaillant (Université Paris Nanterre)

Jury * **:**

Rapporteure :	Mme Corinne BAYLE	Professeur à l'École normale supérieure de Lyon
Rapporteur :	M. Jean-Nicolas ILLOUZ	Professeur à l'Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis
Membre du jury :	Mme Corinne SAMINADAYAR-PERRIN	Professeur à l'Université Montpellier III Paul-Valéry
Membre du jury :	M. Henri SCEPI	Professeur à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle
Membre du jury :	M. Alain VAILLANT	Professeur à l'Université Paris X Paris Nanterre

Résumé

Peut-on imaginer le « dictionnaire des miroirs » de Baudelaire ? Notre thèse a pour but d'imaginer ce dictionnaire en revisitant et en exploitant pleinement la thématique du miroir chez Baudelaire. Notre travail s'articule en quatre parties : la première partie traite de l'engouement pour le miroir dans la littérature et dans la réalité au siècle de Baudelaire. Après avoir remis en question la thématique traditionnelle de la métaphore spéculaire chez les écrivains français, cette partie concerne l'attitude de Baudelaire face à la prolifération d'instruments optiques, lesquels ont profondément influencé la création artistique sous le Second Empire. La deuxième partie plonge dans « la puissance surnaturelle de la matière » chez Baudelaire. Il s'agit là de l'expérience onirique du miroir, particulièrement dans *Les Paradis artificiels*, où dominent la vision spéculaire et les images scintillantes presque surnaturelles. Les images des yeux-miroirs, qui paillettent *Les Fleurs du Mal*, constituent une des particularités baudelairiennes. Le travail de Baudelaire est de donner à son rêve une forme matérielle. La troisième partie relate la lutte intérieure du dandy face à sa conscience réflexive devant le miroir. Après avoir montré l'inquiétude du dandy à travers l'image du double, grand thème de l'époque, cette partie parcourt la route du Beau selon le dandy, avec ses conceptions de l'amour et de la prostitution, tout en considérant la dimension esthétique du miroir vu comme « hypersigne ». Enfin, le but de la quatrième partie est de vérifier si la manière de penser de Baudelaire s'accorde avec sa manière de travailler, à savoir concevoir et écrire des poèmes-miroirs. Cette partie montrera comment Baudelaire a structuré sa poésie et comment la spécularité et la réflexivité poétique s'étendent jusqu'à la forme poétique et à sa versification.

Mots clés : miroir, image, reflet, réflexion, double, dandy, narcisse, surnaturalisme, ironie, conscience, spécularité, réflexivité, dispositif spéculaire

Abstract

Can we imagine a “dictionary of mirror” by Baudelaire? This thesis aims to build an imaginary dictionary by revisiting and fully exploiting the mirror themes in the Baudelairian world. This dissertation consists of four parts: the first part explores the infatuation with the mirror in French literature and in the real life of the 19th century. Starting with questioning the traditional themes of the specular metaphors among French writers, the initial part investigates Baudelaire’s attitude to the proliferation of optical instruments which profoundly influenced the artistic creations during the Second French Empire. The second part delves into “the supernatural powers of matters” in Baudelaire’s works. This is the dreamlike experience of mirror, especially in *Artificial Paradises*, where the almost supernatural specular visions and scintillating images are prevalent. The image of mirrors-eyes that intersperses throughout *The Flowers of Evil* constitutes one of the particularities in Baudelairian aesthetics. He dedicated himself to give concrete material forms to his dreams. The third part relates the inner struggle of the dandy who has a reflective consciousness in front of his mirror. After demonstrating the dandy's anxiety through the image of the double, a major theme of the time, this part follows the journey of the Beau du dandy in the concepts of love and prostitution while considering the aesthetic dimension of the mirror as "hypersign". Ultimately, the fourth part examines if Baudelaire's way of thinking coordinates with his way of working, i.e. conceiving and writing mirror poems. The final part shows how Baudelaire structured his poems, and how his specularity and poetic reflexivity extend to poetic forms and versification in his poems.

Keywords: mirror, image, reflection, double, dandy, narcissus, supernaturalism, irony, consciousness, specularity, reflexivity, specular device

Remerciements

Je remercie tout d'abord Monsieur le professeur Alain Vaillant, directeur de cette thèse, qui m'a fait profiter de sa vaste et profonde compréhension de la poésie et de Baudelaire, m'encourageant sans cesse dans cette voie avec une grande patience. Je remercie également Mme Corinne Bayle, Mme Corinne Saminadayar-Perrin, M. Jean-Nicolas Illouz et M. Henri Scepi, qui ont accepté d'être membres du jury et qui ont étudié attentivement mon travail. Je remercie aussi ma famille et ma belle-famille en Corée pour m'avoir toujours soutenu sans réserve. J'adresse aussi mes remerciements à ma petite famille, qui est pour moi ma grande source de bonheur, ma femme Ahlum, mon fils Junehwa et ma fille Hayeon. Je tiens à exprimer mes remerciements sincères à la « Fondation des bourses d'études Kim Hee-Kyung pour les Humanités européennes (*Kim Hee-Kyung Scholarship Foundation for European Humanities*) » qui m'aide financièrement et moralement depuis 2016. Merci également à mes amis, à mes compatriotes à Paris, avec qui j'ai échangé des idées scientifiques, littéraires et poétiques et partagé une amitié profonde. Je remercie aussi Nicole Gendry, amatrice de poésie et de Baudelaire, qui a largement contribué à améliorer la lisibilité de mon travail.

Sans eux, cette étude n'aurait pas pu exister.

ABRÉVIATION

OC	*Œuvres complètes*, Claude Pichois éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. I, 1975, T. 2, 1976.
CPl	*Correspondance*, Claude Pichois éd., avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, 1973.
WTB/CP	W. T. Bandy et Claude Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, témoignages rassemblés et présentés par W.T. Bandy et Claude Pichois, Klincksieck, 1995 (première publication éditions du Rocher, 1957).

SOMMAIRE

Spécularité et réflexivité poétique :
esthétique et poétique du miroir baudelairien

Introduction 9

Première partie. Un monde éblouissant : l'engouement pour l'optique 19

1.1. La thématique du miroir dans la littérature française 21
1.2. Fantasmagorie du XIXe siècle : illusions et désillusions 70

Deuxième partie. La puissance surnaturelle de la matière 121

2.1. L'expérience du miroir : surnaturalisme des *Paradis artificiels* 124
2.2. Le regard surnaturel et l'œil du poète 165

Troisième partie. Apparence et vérité : l'esthétique du miroir 201

3.1. Inquiétude entre l'identité et la différence : double et dandy 204
3.2. Lutte et amour dans l'abîme 232
3.3. L'esthétique de la superficialité profonde 259

Quatrième partie. Écrire et lire le miroir : la poétique du miroir 287

4.1. Poésie réflexive, réflexion de la poésie 291
4.2. Baudelaire, architecte de la poésie 321

Conclusion 373
Bibliographie 376
Tableau des matières 392

Introduction

Peut-on imaginer le « dictionnaire des miroirs » de Charles Baudelaire ? Pour répondre, il faut d'abord savoir quel dictionnaire aurait pu être imaginé par le poète. Dans la première version de la dédicace pour *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire dédie à Théophile Gautier « ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime[1] », nourri de haine et de vengeance contre le monde. Nous allons essayer d'interpréter et de reconstituer un possible dictionnaire baudelairien comprenant non seulement les recueils en vers ou en prose, mais aussi ses textes entiers en suivant la méthode qu'il avait lui-même suggérée dans ses critiques d'art et ses critiques littéraires. De même que « la nature n'est qu'un dictionnaire[2] » pour Delacroix, la nature et le monde sont pour Baudelaire un dictionnaire[3]. Il définit en effet *Les Fleurs du Mal* comme un dictionnaire. Cela signifie qu'il veut rêver et créer un monde dans le monde réel où il vit, comme « un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde[4] », ainsi Baudelaire a-t-il produit une œuvre fidèle et égale à son rêve. La lecture et l'analyse de l'œuvre d'un auteur comme créateur d'un monde est donc de saisir son rêve, de déceler son architecture visible ou invisible, sa hantise ou sa ruse en utilisant les éléments constitutifs du dictionnaire.

Les critiques littéraires de Baudelaire montrent sa manière de concevoir ce dictionnaire. Dans sa critique sur Théodore de Banville, Baudelaire cite Sainte-Beuve pour expliquer le « charme mystérieux » de ce dernier : « Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots

---

[1] *OC,* t. I, p. 187.
[2] *Salon de 1859*, *OC,* t. II, p. 624. Cf. *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, *ibid*., p. 747.
[3] La métaphore du « dictionnaire », souligne Pierre Dufour, est « trop réccurente chez Baudelaire pour être ornementale ». Pierre Dufour, « *Les Fleurs du Mal* : "dictionnaire de mélancolie" », in *Littérature*, n° 72, 1988, Matière de poésie, p. 30-54 ; p. 31.
[4] *OC,* t. II, p. 626.

qui s'y représentent avec la plus grande fréquence. Le mot traduira l'obsession[5]. » Repérer la répétition des mots pour révéler l'obsession de l'auteur, c'est déjà un procédé de l'approche thématique et plus tard de la « critique thématique[6] » de l'École de Genève qui a partiellement influencé notre étude. Aux yeux de Baudelaire, pour Banville, ce sont les mots « lyre » et « lyrique », lesquels montrent bien l'obsession du poète cherchant « les belles heures de la vie » :

> Ce mot, c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. Par un raisonnement, qui a peut-être le tort de rappeler les méthodes mathématiques, j'arrive donc à conclure que la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des *belles heures*, puis présentant assidûment aux yeux le mot *lyre*, et la *lyre* étant expressément chargée de traduire les *belles heures*, l'ardente vitalité spirituelle, l'homme hyperbolique, en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique. Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. [...] Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre[7].

À Banville et aux mots « lyre » ou « lyrique », on pourrait substituer chez Baudelaire le « miroir », « spéculaire » ou « réflexif ». Notre étude vérifiera la pertinence de ce remplacement jusqu'à ce que « les belles heures » ne constituent qu'un aspect de Baudelaire, parce que contrairement à lui, « Banville refuse de se pencher sur ces marécages de sang, sur ces abîmes de boue[8]. » Afin de déceler la récurrence chez un auteur dans le but de chercher un thème « autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde[9] », il faut de l'imagination qui est l'analyse et la synthèse, non seulement pour les artistes utilisant la nature-dictionnaire, mais aussi pour la critique exploitant les textes-dictionnaire de l'auteur.

---

[5] *OC*, t. II, p. 164. Cf. Sainte-Beuve, « Senancour », *Portraits contemporains*, Éditions Didier, 1855, t. I, p. 116.

[6] La critique thématique est développée à partir de Gaston Bachelard jusqu'à Jean-Pierre Richard, en passant par Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, George Poulet, Jean Starobinski. Et aujourd'hui, Michel Collot étant le successeur de cette méthode. Voir notamment Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955 et *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Le Seuil, 1961 ; Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971 et *La Poésie éclatée : Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980. Sur le bilan, voir Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, 1988, p. 79-90. Cf. Alain Vaillant, « Du bon usage de la critique thématique », in *Parade sauvage*, n°28, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 53-68.

[7] *OC*, t. II, p. 164.

[8] *Ibid*., p. 168.

[9] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, 1961, p. 24.

Puisque « 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[10] ». On sait que les textes de Baudelaire sont comme la nature « un magasin d'images et de signes » « que l'imagination doit digérer et transformer ». La poésie de Baudelaire étant le résultat d'une digestion laborieuse et d'une transformation profonde, son œuvre est « fidèle et égale au rêve qui l'a enfantée ». Ce rêve baudelairien est presque identique à ce qu'il a découvert dans la poésie lyrique de Banville, qui exprime un « état presque surnaturel ». Ce rêve surnaturel, c'est, comme on sait, le rêve hiéroglyphique comme on peut le lire dans *Les Paradis artificiels* :

> Mais l'autre espèce de rêve ! le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! *ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie*, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin. Comme il est inexplicable par les causes naturelles, ils lui ont attribué une cause extérieure à l'homme ; et encore aujourd'hui, sans parler des onéiromanciens, il existe une école philosophique qui voit dans les rêves de ce genre tantôt un reproche, tantôt un conseil ; en somme, un tableau symbolique et moral, engendré dans l'esprit même de l'homme qui sommeille. *C'est un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef*[11].

Baudelaire croit que les poètes peuvent créer ce rêve hiéroglyphique « par le travail successif et la contemplation, par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention[12]. » Et ce rêve hiéroglyphique devient « un dictionnaire qu'il faut étudier ». Mais pour déchiffrer et reconstituer, chacun à sa manière, ce dictionnaire, on a besoin de la clé. Nous proposerons donc la thématique du miroir comme un possible qui peut donner aux éléments constituants de l'œuvre de Baudelaire « une physionomie toute nouvelle », de la même manière que les peintres : « Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle[13]. » Nous nous devrions d'utiliser, autant que possible, les éléments donnés dans le dictionnaire baudelairien, c'est-à-dire non seulement ses poèmes en vers et en prose, mais aussi *Les Paradis artificiels*, ses

[10] *OC,* t. II, p. 627.
[11] *Les Paradis artificiels*, *OC*, t. I, p. 408-409. [C'est nous qui soulignons.] Cf. *Fusées* : « 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. », *ibid*., p. 659.
[12] *Ibid*., p. 441.
[13] *Ibid.*, p. 625.

critiques d'art et ses critiques littéraires, sa nouvelle, ses essais divers, jusqu'aux *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*, recueil de fragments inachevés, qui deviendra « un grand livre » de Baudelaire.

Dans notre étude, nous avons essayé de faire une sorte de dictionnaire imaginaire sur la thématique du miroir chez Baudelaire. Ce n'est pas seulement une étude du lexique, mais surtout de la langue du miroir dans laquelle, d'après l'expression de Pierre Dufour, « signes typiques (symptômes, motifs, figures) donn[ent] accès, au-delà du sens manifeste, à une vérité de l'œuvre », spéculaire et réflexive[14]. En outre, ce travail ne consiste pas à dresser un portrait sommaire de l'âme baudelairienne parce que l'œuvre littéraire n'est pas l'homme lui-même, comme Proust l'a répété dans *Contre Sainte-Beuve*[15]. Nous tenons à préciser que notre étude a bénéficié de l'enseignement des thématiciens et de leur manière de définir les thèmes littéraires. Nous ne prétendons pas refaire la critique thématique mais situer Baudelaire dans un contexte sociohistorique, sans jamais confondre l'obsession du chercheur avec celle de l'auteur. Il s'agit de comprendre la construction du rêve baudelairien, de savoir quelle conscience y travaille son imagination et comment l'ont influencé les changements sociaux et culturels. Notre hypothèse est que la nature de la conscience comme miroir (c'est-à-dire conscience de la conscience) de Baudelaire a attiré son regard sur les miroirs concrets de formes différentes, les reflets, les images, les métaphores et jusqu'aux miroitements fascinants sur toutes les sortes de surfaces lumineuses qu'il affectionnait. Nous essaierons de comprendre comment cette conscience de la réflexion (dans tous les sens du terme) a été profondément ancrée dans son esthétique et sa poétique ; d'où l'importance de saisir ses réactions sensorielles et sensuelles de Baudelaire provoquées par les divers types de surfaces matérielles.

La difficulté rencontrée dans notre étude thématique est principalement liée à la particularité du sujet en tant que tel. La nature du miroir comme thème est ambiguë, ambivalente et très vaste. À la fois objet de toilette, symbole de beauté et de spéculation intellectuelle, le miroir a toujours été une source de réflexions esthétiques et poétiques. Dès l'Antiquité, ce fut un objet à la fois matériel et immatériel : « matériel », parce qu'il fut pendant très longtemps un objet cher et précieux ; « immatériel », parce qu'il était un objet

[14] Pierre Dufour, *ibid*.
[15] Marcel Proust, *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1965.

hautement mystique, symbolique et purement spirituel. Il est tantôt le moyen pour le regard oblique sur l'objet du désir, tantôt la matrice allégorique et symbolique. Pour la création artistique, visuelle et médiatique, il est soit un outil, soit le passage qui permet d'accéder à un monde spirituel, merveilleux ou fantastique. Il ne peut pas être un simple objet car il se transporte trop facilement (métaphore) ou se dit trop souvent autrement (allégorie). Aucun autre objet ne s'attache si fort à son sens figuré qu'il en devient inséparable. Pour le dandy recherchant la beauté de l'apparence et l'élégance matérielle, le miroir n'est-il que le symbole du culte de soi-même ou de son aristocratisme spirituel ? Le dandy baudelairien qui doit « dormir et vivre devant un miroir[16] » ne veut pas réduire ce rituel à une dimension morale. Il est trop matérialiste pour être spiritualiste. Aborder la thématique du miroir, cela signifie prendre en compte à la fois le physique et la métaphysique, le sens propre et le sens figuré, le visible et l'invisible, l'extérieur et l'intérieur de l'être. C'est pourquoi l'histoire du miroir, retracée par Sabine Melchior-Bonnet, commence par les verreries industrielles de Venise et la manufacture de Saint-Gobain et se termine par l'histoire littéraire[17].

L'étude sur le thème du miroir, même si elle ne s'est pas limitée qu'à un domaine de la littérature, aboutira finalement et nécessairement à une réflexion sur la littérature. L'étude du miroir en effet est une réflexion sur la réflexion, et la littérature est depuis le romantisme la forme la plus subtile de réflexion personnelle. Le « miroir » n'est pas simplement donné comme mot, substantif ou image car les verbes dont il est issu (« refléter » ou « réfléchir ») exercent une force sémantique au cœur de la métaphore du miroir, motif dominant qui a conduit les débats esthétiques et poétiques autour de la notion de *mimesis* depuis Platon et Aristote[18]. Cependant tous les écrits philosophiques sur l'image liée à la beauté et à la poétique appartenaient à la métaphysique et au mysticisme. Le changement historique du concept de « livre », par exemple, le montre bien. En tant que moyen de réflexion et à la fois son résultat, le miroir n'est pleinement entré qu'au XIXe siècle dans le champ littéraire comme métaphore servant à définir et à défendre, chacun à sa manière, sa vision de la littérature ; cela

[16] *Mon cœur mis à nu* , *OC*, t. I, p. 318.

[17] Cf. L'historienne explique ainsi la raison de la difficulté de traiter le thème du miroir : « La deuxième difficulté tient à la polysémie du mot : le champ sémantique du miroir recouvre des pôles extrêmes, du mythe à l'écriture du moi, du symbole à la littéralité, et les langages parfois se compénètrent ; le miroir relève d'abord du vocabulaire de la mystique et donne lieu à un discours moral – durable – qui balise les droits du regard sur soi et développe la dialectique de l'essence et de l'apparence ; il n'apparaît en revanche que tard et de façon éparse dans les témoignages autobiographiques comme composante de l'identité. Une troisième difficulté vient de ce que l'étude historique a besoin de l'observation littéraire – certains troubles de la connaissance doivent, en effet, leur description première à l'intuition de l'écrivain. », Sabine Melchior-Bonnet, *L'Histoire du miroir*, Imago, 1994, p. 12-13.

[18] Cf. Meyer Howard Abrams, *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, A Galaxy book, vol. 360, London, 1979.

après la Bible qui était le seul véritable miroir de la spiritualité : speculums médiévaux, miroirs de l'abbaye de Thélème, miroirs des moralistes comme Montaigne et de l'illuminisme du XVIIIe siècle. L'histoire du miroir est ainsi indissociable de celle de la littérature. Traiter du miroir en tant que thème ou motif littéraire signifie réfléchir sur la manière d'entrer en relation avec le monde par la littérature, en étudiant la manière de l'écrivain de voir le monde. Il s'agit donc de la réflexion sur la façon d'un écrivain de sentir, de penser et d'écrire le monde qui l'encadre. Non seulement Baudelaire a illuminé, au milieu de son siècle, de la manière la plus subtile et la plus rigoureuse, les miroirs littéraires de ses prédécesseurs et de ses successeurs, mais il a décrit les chocs des sensations visuelles que lui ont donnés son époque.

Walter Benjamin a montré le contexte socioéconomique et politique de Baudelaire. À « Paris, la ville des miroirs[19] », selon la formule de Walter Benjamin, on a accroché le désir au miroir. On a regardé le monde à travers un autre monde, à travers lequel on a rêvé. Au fur et à mesure que la miroiterie française a pris son essor, le miroir s'est infiltré dans la vie quotidienne. Les miroirs et les verres reflétaient le désir de la bourgeoisie capitaliste au sein de la société de consommation du Second Empire, et en même temps ils ont constitué un élément indispensable dans le domaine de l'architecture, non seulement à l'extérieur mais à l'intérieur comme l'armoire à glace de Mme Arnoux et la psyché de Rosanette[20]. Derrière les vitrines des magasins dans les passages et les ateliers de photographie, les images ont proliféré. Tout cela constitue des symptômes inquiétants et des signes révélateurs aux yeux du flâneur ou du conspirateur, dont le regard tenace trahit la curiosité singulière. L'expérience (dans tous les sens du terme) du miroir de Baudelaire montrera son effort pour construire *poétiquement* son propre monde s'adaptant à son rêve miroitant. C'est la particularité et la spécificité de l'esthétique et de la poétique de Baudelaire. « La base décisive de la production de Baudelaire est la tension qui caractérise chez lui le rapport entre une "sensitivité" extrêmement aiguë et une contemplation extrêmement concentrée [21] », comme l'a pertinemment résumé Walter Benjamin.

Cette attitude d'observation[22] relève de la conscience de soi du dandy. Autrement dit, l'observation de la réalité doit accompagner l'observation de soi-même. Baudelaire a toujours

---

[19] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, Paris, Les Édtions du Cerf, 2002, p. 552.

[20] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Gallimard, 2002.

[21] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002(1979), p. 232.

[22] Cf. René Laforgue a considéré le sens aigu de l'observation et de l'objectivité de Baudelaire comme un voyeurisme qui serait dû à sa présence lors d'un acte sexuel de sa nourrice ou de sa mère avec son époux (le

été un observateur passionné comme en a témoigné Théophile Gautier dans l'hôtel Pimodan. Baudelaire est aussi l'observateur de lui-même, obsédé par les regards, soit du sien, soit des autres. Maxime Du Camp, qui méprisait délibérément le mauvais goût du poète voulant sans cesse attirer les regards, présentait un masque d'indifférence devant Baudelaire. L'attitude affectée de Du Camp paraît cependant dissimuler son intérêt pour la singularité du caractère baudelairien. Un jour, assez longtemps après leur première rencontre, Baudelaire, avec des cheveux verts, rendit visite à Du Camp. Celui-ci feignit de ne pas remarquer la particularité des cheveux de son visiteur, alors que Baudelaire « se plaçait devant la glace, se contemplait, se passait la main sur la tête et s'évertuait à attirer les regards[23] ». S'étant énervé de l'attitude de son ami, Baudelaire s'en alla immédiatement. Cette scène, qui témoigne de l'attitude de Baudelaire devant le miroir, attire d'emblée notre regard en ce que l'acte de se mirer dans le miroir implique nécessairement pour lui, non seulement la conscience de son propre regard, mais aussi celui des autres. Sartre voit dans sa pose narcissique, toujours penchée sur soi jouant son propre personnage, l'attitude originelle de Baudelaire : « Il se regarde voir, il regarde pour se voir regardé[24] ». Ce qui est au cœur de ce théâtralisme, c'est bien le Moi qui se mire irréductiblement dans le miroir comme Samuel Cramer, dans *La Fanfarlo*, qui aime se voir dans une glace.

Refléter le monde en même temps que réfléchir sur soi-même : ce principe s'applique non seulement aux *Fleurs du Mal*, « misérable dictionnaire de mélancolie et de crime », mais également à son pendant *Le Spleen de Paris*. Dans les textes, qui sont le résultat de la matérialisation (de façon ironique) des sensations hyperesthésiques sous forme de la surface (littéralement) miroitante donnant l'illusion de la profondeur, ce principe réflexif motivera le dispositif spéculaire. L'effet de miroir se produit dans les textes structurés comme un miroir. Le dandy se voit dans le miroir pour voir ce qu'il veut voir. Comme lui, Baudelaire a composé son « dictionnaire », qui pouvait s'adapter à son rêve désiré, mais non pas à l'idéal absolu de la beauté (cf. « Laquelle est la vraie ? »).

La difficulté redouble quand on travaille sur une thématique compliquée dans les textes du poète dont l'œuvre est « la plus irréductible » selon Leiris[25]. Ce n'est pas seulement son recueil en vers qui serait irréductible. Il est certainement le poète le plus irréductible et en

---

premier ou le second). René Laforgue, *L'échec de Baudelaire: étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris, Denoël et Steele, 1931.

[23] WTB/CP, p. 134.

[24] Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, col. Folio 1975(1947), p. 23, 144.

[25] Benjamin évoque une remarque de Michel Leiris, voir Walter Benjamin, *op. cit.*, 2002(1979), p. 237.

même temps l'un des écrivains les plus commentés et analysés. Ces deux faits nourrissent le mythe baudelairien et constituent avec les exégèses innombrables une mythologie moderne. Elle sera elle-même « un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde[26] ». Quoi de neuf alors dans l'étude baudelairienne ? Contrairement à l'abondance et à l'importance indéniable de la thématique du miroir chez Baudelaire, les études synthétiques consacrées à ce sujet ne sont pas très nombreuses. Il y a deux études admirables qui englobent les sujets importants de la thématique du miroir et sans lesquelles notre étude n'aurait pas pu exister : « La mélancolie au miroir » de Jean Starobinski[27] et « Baudelaire au miroir » de James A. Hiddleston[28]. Ces deux critiques ont montré l'importance de ce thème et sa fécondité chez Baudelaire. Les autres critiques majeurs[29], qui ont guidé notre étude, sont Walter Benjamin (qui, outre ses ouvrages monumentaux sur Baudelaire, nous a transmis des documents authentiques et précieux pour notre sujet dans son livre au sujet des Passages), Jean-Pierre Richard, Martine Bercot, Fabrice Wilhelm, Peter Broom, Patrick Labarthe, Antoine Compagnon, Steve Murphy, Alain Vaillant, ainsi que l'historienne Sabine Melchior-Bonnet.

Avant d'esquisser à larges traits le parcours de notre étude, nous ajouterons quelques mots à propos des notions utilisées dans le titre : « Spécularité et réflexivité ». En fait, nous n'avons pas séparé clairement ces deux termes parce qu'ils sont indissociablement liés l'un à l'autre. Néanmoins, il nous semble que la spécularité est plutôt basée sur le caractère matériel ou optique de tout ce qui est spéculaire, couvrant la connotation théorique ; alors que la réflexivité est *relativement* rattachée à la question des relations réflexives et de la conscience (bonne ou mauvaise). Ces deux notions seront définies au cas par cas, dans leur contexte.

---

[26] *OC*, t. II, p. 165.

[27] Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir - Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

[28] James A. Hiddleston, « Baudelaire au miroir », in *Lire Les Fleurs Du Mal*, Cahiers Textuel, Université Paris 7-Denis Diderot, 2002, p. 175-186.

[29] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002(1979) ; *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*, Paris, Les Édtions du Cerf, 2002 ; Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955 ; Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens », in *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 113-136 ; Fabrice Wilhelm, *Baudelaire: L'écriture du narcissisme*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Peter Broom, *Baudelaire's poetic patterns*, Amsterdam, Rodopi, 1999 ; Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015(1ère édition 1999), Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003 ; Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2007 ; Alain Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 2007 ; Sabine Melchior-Bonnet, *L'Histoire du miroir*, Imago, 1994.

Notre travail s'articule en quatre parties qui exploitent les diverses facettes de la thématique du miroir chez Baudelaire. La première partie traite de l'engouement pour le miroir dans la littérature et dans la réalité au siècle de Baudelaire. Le premier chapitre « La thématique du miroir dans la littérature française » est consacré à l'étude sur les influences primordiales subies par Baudelaire, c'est-à-dire la tradition mystique et romantique, à partir de la réflexion sur les métaphores spéculaires dans le poème « Bénédiction ». Par comparaison avec l'utilisation de la métaphore du miroir chez d'autres écrivains, la singularité baudelairienne peut être révélée. Dans le chapitre 1.2. « Fantasmagorie du XIXe siècle : illusions et désillusions », nous verrons comment réagit Baudelaire à l'engouement optique de son temps pour forger son propre rêve poétique de l'image. Les inventions techniques qui reproduisent les images comme la photographie, le kaléidoscope, le phénakistiscope, etc., commencent à offrir de nouveaux spectacles au public. Cette prolifération d'instruments optiques a profondément influencé la création artistique des artistes ainsi que celle de Baudelaire. Dans la deuxième partie, nous explorerons « la puissance surnaturelle de la matière » chez Baudelaire. Il s'agit là de l'expérience onirique du miroir de Baudelaire, particulièrement dans *Les Paradis artificiels* (2.1.), où dominent la vision spéculaire et l'image scintillante presque surnaturelles. Le travail de Baudelaire est de donner à son rêve une forme matérielle. L'image des yeux-miroirs qui paillettent *Les Fleurs du Mal*, retiendra notre attention dans le chapitre suivant (2.2. « Le regard surnaturel et l'œil du poète »). La troisième partie « Apparence et vérité : l'esthétique du miroir » relatera la lutte intérieure du dandy ayant la conscience réflexive (réflexion de la réflexion) devant son miroir. Le dandy se dirige vers un gouffre lumineux en tant que lieu dialectique où se révèle ironiquement la superficialité profonde du matérialisme poétique. Le chapitre 3.1. « Inquiétude entre l'identité et la différence : double et dandy » montre l'inquiétude du dandy à travers l'image du double, grand thème de l'époque. Les chapitres successifs 3.2 « La lutte et l'amour dans l'abîme » et 3.3. « L'esthétique de la superficialité profonde » parcourent la route du Beau du dandy par ses concepts d'amour et de prostitution. Enfin, le but de la quatrième partie « Écrire et lire le miroir : la poétique du miroir », est de vérifier si la manière de penser (conscience ironique) de Baudelaire s'accorde avec sa manière de travailler, à savoir concevoir et écrire des poèmes-miroirs. Le chapitre 4.1. « Poésie réflexive, réflexion de la poésie » est entièrement destiné à la réflexion sur le poème en prose « Les Fenêtres » qui constitue un poème-miroir ou une métapoésie. On peut apercevoir sa *ruse spéculaire* à travers les quatre modalités des fenêtres ouvertes ou fermées. Le dernier chapitre 4.2. « Baudelaire, architecte de la poésie », montre comment Baudelaire a structuré sa poésie, c'est-à-dire

comment la spécularité et la réflexivité poétique s'étendent jusqu'à la forme poétique et à sa versification. L'effet d'encadrement constituera une spécialité baudelairienne comme un fonctionnement essentiel de l'hypersigne miroir. On voit enfin le dispositif spéculaire qui se met en place à plusieurs niveaux dans les textes de Baudelaire.

Dans *Fusées*, Baudelaire se demande si son cerveau est « un miroir ensorcelé », qui voit toujours le « *Malheur* » dans la Beauté[30]. Mais ne serait-ce pas seulement à cause de cela que son cerveau est un miroir ensorcelé ? Nous analyserons comment les textes de Baudelaire reflètent sensiblement le monde matériel mais en même temps comment il se concentre sur lui-même pour forger son monde de rêve : « L'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits"[31] ».

[30] *OC*, t. I, p. 657-658.
[31] *Ibid*., p. 627.

Première partie

Un monde éblouissant : l’engouement pour l’optique

1.1. La thématique du miroir dans la littérature française

> « Ah! cette armoire à glace! oui, j'ai la faiblesse, je l'avoue, d'aimer cette vilaine chose : pour moi, ce n'est pas un meuble ; c'est comme un grand lac au bout de ma chambre, où je vois flotter mes idées avec mon image. – Vos idées flottent dans ce grand miroir, c'est parfait : mais comment les fixez-vous? je ne vois pas de table à écrire : où écrivez-vous ? »
>
> — Anecdote de Barbey d'Aurevilly sur son armoire à glace[32].

1.1.1. Miroir mystique : entre Dieu et poète

Les Fleurs du Mal commencent par la scène dramatique où naît la conception baudelairienne du poète maudit. C'est celle du poème « Bénédiction », qui ouvre le recueil en le résumant, exception faite du poème « Au lecteur », auquel Baudelaire veut attribuer un rôle particulier dans sa préface. Commençons par le plus évident. Dans cette scène fondatrice, le poète est conduit à la cérémonie du couronnement, après avoir été persécuté successivement par sa mère et sa femme. On reconnaît les éléments qui sont directement issus du répertoire romantique : un sujet qui souffre de la méconnaissance sociale dans une majestueuse solitude, sa haine et son violent désir de vengeance contre « la tyrannie de la face humaine », exprimé ici et ailleurs[33], ainsi que la réversibilité paradoxale de la « béné-malédiction », d'après la conception de la souffrance rédemptrice du christianisme. Tous ces éléments indéniablement romantiques caractériseront la couleur romantique du recueil entier, puisée aux sources chrétiennes. Le Dieu « qui donne[z] la souffrance / Comme un divin remède à nos

[32] *La Petite Revue*, 31 mars 1866.
[33] « À une heure du matin », *OC*, t. I, p. 287.

impuretés »[34] est naturellement romantique[35]. C'est non seulement parce que le thème de la souffrance et de la salvation sont des lieux communs dans le romantisme, mais aussi parce que la question ontologique de l'existence de Dieu, ou la remise en question de Dieu lui-même sont fondamentales au cœur de l'enjeu romantique, comme le montrent ses deux premières *Fusées* lancées par le poète : « Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et *Divine*. // Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister »[36]. Ce que l'on entend par ces « fusées », ce n'est pas l'inanité de Dieu, ni une preuve de l'athéisme de Baudelaire, mais l'inéluctabilité de l'idée même de Dieu, qui illustre la position de Dieu chez Baudelaire et dans le romantisme français. Ainsi en est-il du statut de Dieu dans le poème « Bénédiction ».

C'est par une généalogie de la métaphore spéculaire que nous pouvons remonter jusqu'à l'origine philosophico-religieuse, notamment néoplatonicienne, de ce miroir baudelairien à partir des yeux-miroirs, que la tradition revisitée par Baudelaire peut enfin se révéler pertinemment. Pour cela, le questionnement théologique est essentiel et préliminaire. Cette première section se déroulera en deux étapes: d'abord, il s'agira de mettre en question le rapport du poète au Dieu de « Bénédiction » et de reconnaître la nature de son invocation. Ce ne sera pas, bien entendu, une conclusion générale, hâtive et absolue sur la religion de Baudelaire, mais une recherche préliminaire du sens profond de l'invocation ironique du poète dans ce poème. Deuxièmement, nous allons scruter le fondement et l'horizon d'attente des métaphores du miroir, explicites ou implicites, qui réclament une relecture plus attentive de la couleur de l'invocation poétique.

Dieu baudelairien

De même que le poète romantique, en apparence, est né de la bénédiction du dieu « catholique », celui-ci deviendra romantique, paradoxalement par la « bénédiction » du poète, sous-entendu malicieux dans « Soyez béni, mon Dieu ». Dans les paroles du « Poète serein » qui « lève ses bras pieux », couve sa conspiration « romantique » contre Dieu. Néanmoins,

[34] *OC*, t. I, p. 9.
[35] Cf. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830) : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Collection Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1996.
[36] *OC*, t. I, p. 649.

même si la lumière splendide, qui remplit les six derniers quatrains dans lesquels le sujet lyrique souhaite, d'un ton solennel, se béatifier soi-même, a en apparence l'air de vouloir pâlir l'ironie du titre du poème, c'est grâce à cette double bénédiction que l'ironie du titre du poème ne pourra jamais se décolorer complètement :

Vers le Ciel, où son œil voit un trône splendide,
Le Poète serein lève ses bras pieux,
Et les vastes éclairs de son esprit lucide
Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

— « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

« Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

« Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

« Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
À ce beau diadème éblouissant et clair ;

« Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs ! »[37]

Une usurpation, plutôt que bénédiction ! C'est l'aspiration et l'effort du poète lui-même à se mettre au nombre des saints, qui changent sa souffrance en « divin remède » et en « noblesse unique » pour atteindre au Sacre. C'est donc sa propre capacité, et non pas seulement la grâce du ciel, qui lui permettra d'obtenir la « couronne mystique ». Enfin il est

[37] *OC*, t. I, p. 8-9.

conduit à affirmer que sa couronne est bien supérieure aux « bijoux perdus de l'antique Palmyre, / Les métaux inconnus, les perles de la mer », dont la matérialité est conçue comme preuve de l'existence de Dieu, ou de la divine providence dans la tradition théologique. Cette « couronne mystique », qui correspond au « beau diadème » du Poète dans les deux derniers quatrains, est donc manifestement un défi à la théologie biblique de la nature, parce que l'harmonie et la beauté de la nature sont, à proprement parler, des manifestations divines du point de vue de la longue tradition de la théologie naturelle, comme on peut le lire dans *L'Épître aux Romains* sous la plume de l'apôtre Paul : « Car ce que l'on peut connaître de Dieu est pour eux manifeste : Dieu le leur a manifesté. En effet, depuis la création du monde, ses perfections invisibles, éternelle puissance et divinité, sont visibles dans ses œuvres pour l'intelligence ; ils sont donc inexcusables[38].» Ce que l'on voit ici, c'est précisément la dévalorisation de la beauté naturelle des œuvres divines et la revalorisation de la création artistique. Il y a toute apparence que Baudelaire voulait dérober la divinité à la nature. Ainsi, la valeur des « bijoux perdus », « métaux inconnus » et « perles de la mer », créés et montés par la main de Dieu, qui étaient considérés comme précieux et sacrés « naturellement », « ne pourraient pas suffire » à la volonté et aux efforts acharnés du poète, comme on le voit dans les deux derniers tercets du poème « Le Guignon » :

« — Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes »[39].

Ce que ces vers nous confient, c'est que la beauté rare n'est jamais donnée à l'homme gratuitement comme don de Dieu, et que le droit de jouir d'un tel véritable plaisir esthétique ne peut être accordé à n'importe qui. Le poète en tant que « voyant », peut percevoir la quintessence de la beauté « dans les ténèbres et l'oubli », « bien loin des pioches et des sondes », avec « les vastes éclairs de son esprit lucide », et dégager le parfum d'une fleur avec

[38] *Épître aux Romains* 1 : 19-20. En fait, l'idée de la nature comme révélation divine ne se trouve guère chez Baudelaire que sous la forme d'allusion discrète à la réminiscence d'un passé lointain avant le péché originel, autrement dit, au souvenir ineffaçable d'un péché irrémédiable.
[39] *OC*, t. I, p. 17.

beaucoup d'efforts. En effet, mainte fleur épanche enfin son secret auprès du poète « à regret » [40]. Le « guignon du poète » ne serait rien d'autre que l'effort obstiné sisyphéen comme châtiment du ciel. Mais malgré cela, il peut finalement extraire le parfum des fleurs. C'est un renversement romantique des valeurs morales, non pas chrétien mais poétique, autrement dit, artistique dans la solitude, la douleur et le malheur.

Ainsi, on pourrait dire que la « pure lumière, / Puisée au foyer saint des rayons primitifs » à laquelle on reliait facilement la divinité n'émane plus de la même source que la spiritualité religieuse [41]. Ce que nous montre ce poème, qui marque non seulement un commencement, mais aussi une fin comme abrégé du recueil qui a lui-même « un commencement et une fin »[42], c'est une ascension du poète vers la source de pure lumière ; c'est le point de départ d'un long voyage à travers les *Fleurs du Mal* pour l'accomplissement de son ambition poétique sans précédent, et en même temps, le chemin pour le poète-dieu. Pour atteindre cependant au Sacre, le poète-enfant incrédule doit subir comme Jésus Christ, d'injustes et ironiques persécutions sur la via crucis (le chemin de croix), qu'il ne cesse de parodier et de railler. Il n'est pas un enfant de l'Église ni un Christ, mais seulement un pseudo-Christ. Pendant que le Christ agonise sur le chemin de la croix, le poète-enfant se vivifie.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.

II joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

---

[40] Le terme « à regret » trahit la difficulté et la valeur du travail artistique, en comparaison de la version manuscrite : « Mainte fleur épanche en secret / Son parfum doux comme un regret ».

[41] Voir « On pourrait croire que le Poète est nimbé de l'esprit de Dieu (de lumière spirituelle), il n'en est rien. Lui qui "s'enivre de soleil"[v. 22] et "joue avec le vent, cause avec le nuage"[v. 25], il puise directement à la source primitive de la pure lumière naturelle, jouit superlativement de la vraie lumière, qui n'a rien à voir avec des clartés métaphoriques d'idéal. Poliment, tranquillement et sans violence, le Poète, à la première étape de son parcours poétique, prend congé de Dieu, et va se gorger de lumière – exactement comme les mouches des "Premières communions" de Rimbaud qui, malgré la proximité de "mysticité grotesque", "se gorgent de cire au plancher ensoleillé"[v. 18] des églises.», Alain Vaillant, *Baudelaire : poète comique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 95.

[42] Lettre à Alfred Vigny en décembre 1861, *CPl*, t.II, p. 196.

L'attitude provocatrice de ce pseudo-Christ s'affirme dans une conception païenne de la nature. On voit ici que les éléments constitutifs de l'idéologie naturiste comme « le soleil », « le vent » et « le nuage » coïncident avec les éléments païens comme « l'ambroisie et le nectar vermeil ». Ces éléments naturels qui ne sont pas métaphysiques en aucune façon, mais nourrissants, aidant à la croissance du poète-enfant, suggèrent son contact direct avec la nature. Il semble que l'antinaturalisme, exagéré souvent chez Baudelaire, nous empêche d'apprécier la sensibilité délicate et romantique du jeune Charles face à la nature. Selon la formule de Felix W. Leakey, « *a youthful nature-lover* (un jeune amant de la nature) », le jeune Charles a trouvé du réconfort dans la nature et s'en est souvent inspiré, jusqu'à un certain point toutefois[43]. Au sein de la grande tradition dualiste, notamment chrétienne, qui affirme l'existence de deux constituants distincts dans l'univers (le corps et l'âme, la matière et l'esprit, l'idéal et le réel, Dieu et l'homme, le visible et l'invisible, etc. – tout ce dont il est profondément imprégné), Baudelaire exprime sans cesse son éternel regret de ne pouvoir vivre dans le paradis primitif. Avant que d'être rongé par le spleen profond de la ville moderne, et avant d'avoir découvert l'harmonie universelle sous le voile d'une dualité fallacieuse ; par son imagination artistique, le jeune Baudelaire a su puiser son inspiration poétique dans la nature en tant que telle pour goûter l'idéal, ou tout du moins, pour retrouver « le bon temps des tendresses maternelles »[44].

Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille ;
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus,
Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux
Contempler nos diners longs et silencieux,
Répandant largement ses beaux reflets de cierge
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge[45].

Pour lui, le soleil, en tant que tel, est le « père nourricier » et ragaillardissant, comme il le décrit dans le poème « Le Soleil » qui occupait la deuxième place en 1857 :

[43] Felix W. Leakey, *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969, p. 3.
[44] *CPl*, t. II, p. 153.
[45] « Je n'ai pas oublié ... », *OC*, t. I, p. 99.

Ce père nourricier, ennemi des chloroses,
Éveille dans les champs les vers comme les roses ;
Il fait s'évaporer les soucis ver le ciel,
Et remplit les cerveaux et les ruches de miel.
C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
Et commande aux moissons de croître et de mûrir
Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir ![46]

C'est le même soleil qui enivre l'enfant déshérité et le rend gai. On ne doit pas oublier que son affection enfantine pour la nature dans ce poème est bien païenne. L'enfant, qui absorbe les éléments nutritifs naturels comme « l'ambroisie et le nectar vermeil », n'est rien d'autre que celui qui « aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phœbus se plaisait à dorer les statues »[47]. L'enfant du soleil, tout comme le père nourricier, chante le chant orphique dans l'ivresse dionysiaque sous le signe d'Apollon. Mais, Baudelaire introduit des éléments religieux dans la pensée naturiste et païenne du « culte de la Nature », souvent présents dans le courant philosophique du XVIIIe siècle, surtout dans la religion de la Nature chez Diderot et d'Holbach en vue de critiquer la religion catholique[48]. L'ivresse de l'enfant dans une fête païenne et sa gaieté enfantine « comme un oiseau des bois » dans la nature forment un contraste frappant avec les pleurs de l'Esprit « dans son pèlerinage ». L'invisibilité de l'Ange du premier quatrain précité s'oppose à la substantialité de l'oiseau du quatrain suivant. Cet oiseau n'a rien à voir avec une allégorie du Saint-Esprit, ni avec un symbole angélique, ni avec l'oiseau biblique sur les branches du sénevé ou d'un grand cèdre[49]. Dès le huitième quatrain, une allusion à la Passion du Christ apparaît manifestement, mais le quatrain suivant montre de façon humoristique un renversement des valeurs religieuses du pain et du vin, en parodiant les liturgies et cérémonies catholiques comme l'Eucharistie et le mercredi des Cendres, qui marque le début du Carême.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,

[46] *Ibid.*, p. 83.
[47] « J'aime le souvenir de ces époques nues…», *ibid.*, p. 11.
[48] Felix W. Leakey, *op. cit.*, p. 24-25.
[49] Voir Matthieu 13:31-32, Ézéchiel 17:23.

Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Ici, la cendre, cessant d'être un symbole de pénitence et de mort sur le front du pénitent en état de jeûne, se mêle « avec d'impurs crachats » au lieu d'avec l'eau bénite, et gâte le pain et le vin, de sorte que l'enfant jeûnera de force. Baudelaire change de tonalité : d'un chant de poète-enfant, il en arrive avec des traits d'une ironie mordante, à se dresser contre le christianisme. Son chant, plutôt que louange, est une véritable critique.

Mysticité baudelairienne

Tout cela révèle une couleur antireligieuse chez Baudelaire. Mais est-ce vraiment un sacrilège ? En fait, ses railleries et son antipathie pour le Christ, comme dans le poème « Reniement de saint Pierre », sont des conditions nécessaires, mais pas suffisantes, pour le sacrilège ; de plus le poète ne veut pas se comporter comme un Grand Inquisiteur dostoïevskien, il préfère être un cabotin qui se joue du Christ. Baudelaire, selon l'expression de Paul Bourget, « le catholique révolté, devenu un libertin analyseur »[50] qui doute et qui est en proie à l'idée du péché originel, considère le Dieu catholique comme un problème métaphysique devant être résolu. Il veut mettre un trait d'union entre deux cultures différentes, en romantisant la divinité sur la scène comique et profane, et non pas en exploitant le paganisme dans le but de blasphémer le christianisme[51]. Ainsi, au lieu de changer le sang chrétien de celui qui est né « par un décret des puissances suprêmes », ce serait un rêve irréalisable, il a voulu, par exemple, que le « sang chrétien [de la muse malade] coulât à flots rythmiques, / Comme les sons nombreux des syllabes antiques, / Où règnent tout à tour le père des chansons, / Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons. »[52] Ainsi, Baudelaire établit une relation réciproque entre le paradis perdu et l'âge d'or, entre le paganisme et le christianisme. Et le trait d'union entre les deux, c'est le mysticisme, comme il l'écrit dans *Mon cœur mis à nu* :

[50] Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine,* tome I, Paris, Librairie Plon, 1920, p. 15.
[51] Voir Claude Pichois, et Jean-Paul Avice, « Catholicisme », in *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2003, p. 108-110. Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2003, p. 21-24.
[52] « La Muse malade », *OC*, t. I, p. 14-15.

Analyse des contre-religions, exemple : la prostitution sacrée.
Qu'est-ce que la prostitution sacrée ?
Excitation nerveuse.
Mysticité du paganisme.
Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme.
Le paganisme et le christianisme se prouvent réciproquement[53].

Ce fragment « catéchétique» d'une certaine manière à propos de la prostitution sacrée, nous indique la signification profonde de l'adjectif « mystique » et du mot « mysticisme » au sens baudelairien. Afin de donner naissance au nouveau poète qui va rompre avec les anciennes traditions religieuses, Baudelaire cherche le principe commun aux différentes traditions : le principe de Prostitution n'étant pas différent de celui du Nombre. S'il considère comme « mystique » l'union, étrange et singulière, des contraires, c'est le résultat de l'« analyse des contre-religions » de Baudelaire (d'où ne peut être exclue une influence du syncrétisme pagano-chrétien[54]) et en même temps la réponse à la question théologique et esthétique de savoir ce qu'est la prostitution sacrée. C'est grâce à l'idée de réversibilité que le Sacre du poète peut être enfin permis à l'enfant déshérité par Dieu, cette enfant qui a tiré son énergie de nourritures profanes dans la nature pure, et qui est passé par un chemin de croix. Ce dogme de la réversibilité est le fondement de la théorie maistrienne du sacrifice[55]. Selon Joseph de Maistre, « on croyait [dans l'Antiquité] (comme on a cru, comme on croira toujours) que l'innocent pouvait payer pour le coupable » et que « Dieu veut bien accepter les souffrances du Christ comme une expiation des péchés du genre humain ». Ainsi « la

[53] *Ibid.*, p. 678.

[54] Voir la note de Patrick Labarthe sur ce sujet: « Ce syncrétisme pagano-chrétien [de Maistre] est fort bien étudié par Robert Triomphe [Joseph de Maistre, Genève: Droz, 1967] qui montre non seulement l'influence du pythagorisme, mais celle du néo-platonisme, de la piété mystique de Plutarque, d'Origène qui "résume à lui tout seul l'influence profonde du christianisme hellénique sur Joseph de Maistre".» Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2015(1ère édition 1999), p. 359.

[55] Voir Joseph de Maistre, *Éclaircissements sur les sacrifices*, in *Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivis d'un Traité sur les sacrifices*, Paris et Lyon, Librairie grecque, 1821. Voir Antoine Compagnon, *Baudelaire: l'irréductible*, Paris, Flammarion, Édition numérique, 2014, p. 163. « Comme chez Maistre, le fond sacrificiel commun à toutes les religions sert de "trait d'union" entre le dogme chrétien et les rites païens. La substitution sacrificielle conduit à la prostitution sacrée des religions primitives, comme à la charité chrétienne, et la "preuve réciproque" du paganisme et du christianisme tient au fait que tous deux reposent sur la réversibilité. Celle-ci constitue le dogme universel, valable pour toutes les croyances religieuses, ou encore "le grand mystère de l'univers", comme le comte l'appelle dans le dixième entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg*.» Cf. Patrick Labarthe, « Violence et allégorie : Baudelaire lecteur de Joseph de Maistre » in *op. cit.*, p. 340-364.

prostitution procure à Baudelaire, comme l'indique Antoine Compagnon avec pertinence, ce que le sacrifice apportait à Joseph de Maistre : un principe herméneutique valable pour toute la compréhension du monde »[56].

Au demeurant, Baudelaire fait de la sainte prostitution d'origine païenne, pratiquée surtout dans les civilisations mésopotamiennes la « Prostitution » avec une majuscule, principe universel et fondamental de l'amour. Pour lui, l'amour, sacré ou profane, chrétien ou charnel, de quelque nature qu'il soit, « c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution »[57]. Ainsi, « l'être le plus prostitué, écrit-il, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour»[58]. L'amour est donc le meilleur médiateur et catalyseur de changement dans le principe de la charité chrétienne, et Dieu entretient la relation sexuelle et amoureuse avec l'Église, le corps mystique du Christ qui fonde la doctrine de la communion des saints[59]. Baudelaire veut appliquer à l'art cette interchangeabilité mystique naturellement religieuse, entre le corps et l'esprit, sans prendre en considération l'existence de Dieu. Pour lui, l'art se définit également comme « Prostitution », puisque dans l'art « chacun jouit de tous », avec un plaisir comme « une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre » [60]. Ainsi, l'extase mystique et l'ivresse artistique ou esthétique, deux termes et types d'« excitation nerveuse », forment un rapport d'équation algébrique de la « Prostitution ». (Nous allons revenir là-dessus dans la troisième partie.) Dans ce sens, selon une logique générale de la Prostitution, le mot « mystique » peut s'entendre comme un « mouvement réciproque de matérialisation de

---

[56] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 160-164.

[57] *Fusées*, *ŒC*, t. I, p. 649.

[58] *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, p. 692. Voir aussi « Qu'est-ce que l'amour ? / Le besoin de sortir de soi. / L'homme est un animal adorateur. / Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. / Aussi tout amour est-il prostitution. »

[59] Voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 92. « Dieu a ainsi servi à hypostasier le principe de spiritualité. Au contraire, l'Église figure, sous la forme d'une institution collective, le principe de corporéité. L'Église est un corps innombrable mis au service de l'idée-Dieu, distinct d'elle mais voué à son adoration. Selon la distribution des rôles sexuels habituels au XIXe siècle et partagée, on vient de le vérifier, par Baudelaire, l'Église est la femme dont Dieu est l'époux. L'Église est comme un immense corps désirant, comme la matérialisation de la puissance désirante de l'homme.» Cette idée repose sur la parole de saint Paul dans le chapitre XII de la première épître aux Corinthiens. « 12. Car, comme le corps est un et a plusieurs membres, et comme tous les membres du corps, malgré leur nombre, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il de Christ. 13 Nous avons tous, en effet, été baptisés dans un seul Esprit, pour former un seul corps, soit Juifs, soit Grecs, soit esclaves, soit libres, et nous avons tous été abreuvés d'un seul Esprit.»

[60] Voir *Fusées*, *ŒC*, t. I, p. 649. « Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous. / Qu'est-ce que l'art ? Prostitution / Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. / *Tout* est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre.»

l'esprit et de spiritualisation de la chair », ou comme une union générale, artistique et imaginative entre des qualités opposées dualistiques[61]. Au demeurant, au temple de la Prostitution, il y a la mysticité baudelairienne, « cette étrange synthèse mystique du matérialisme et de l'idéalisme »[62], qui se reflète dans des expressions comme « couronne mystique », « ce beau diadème » fait de « pure lumière / Puisée au foyer saint des rayons primitifs », une matière spiritualisée, jusque dans chaque mot et image comme « le soleil », « le vent » et « le nuage », éléments naturels les plus immatériels ; ces images banales, mais les plus baudelairiennes, en cela qu'elles reflètent bien l'union mystique baudelairienne entre le matériel et l'immatériel.

Les traditions de la métaphore spéculaire : le trait d'union entre deux sources

La pure lumière du poète que nous venons de retracer a touché enfin les surfaces des yeux mortels, des « miroirs obscurcis et plaintifs » du dernier vers du poème. Mais ces « rayons primitifs » se seraient déformés à travers le prisme de la métaphore des yeux obscurcis. Poursuivons donc maintenant ce qu'éclairent ces rayons renvoyés par la métaphore spéculaire. Notre but est désormais non pas d'exagérer encore une fois la trace ineffaçable d'un mysticisme païen ou chrétien chez Baudelaire[63], mais de savoir seulement comment s'est créé l'horizon d'attente d'une métaphore usée comme « miroir obscur », et comment deux sources intellectuelles de la pensée occidentale ont pu être exprimées par cette métaphore.

Les motifs littéraires comme le processus de dégradation de la lumière reflétée, l'allusion biblique à la chute et la métaphore des yeux-miroirs obscurcis rendent ce miroir

[61] Voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 93. « Baudelaire nous délivre ici, dans ces trois lignes de *Mon cœur mis à nu*, le sens profond de l'adjectif "mystique", qui revient si souvent dans *Les Fleurs du Mal*. Le "Mystique" désigne le mouvement réciproque de matérialisation de l'esprit et de spiritualisation de la chair auquel le poète essaie de donner une forme, mais que le métaphysicien sait impossible et irréel. Baudelaire est un poète mystique. Non qu'il y ait chez lui la trace d'un mysticisme religieux concrètement assumé, ni même sa transfiguration en mystique profane de l'art. Mais Baudelaire a *systématiquement* recherché, avec les moyens de la poésie, à recréer *artificiellement* les conditions de la fiction mystique, c'est-à-dire de l'union menée jusqu'à la fusion de la chair et de l'esprit.»

[62] *Ibid.*, p. 93-99. On peut y trouver « neuf exemples particulièrement significatifs ».

[63] Sur le mysticisme de Baudelaire, voir Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Genève, Slatkine reprints, 2011(1ère édition Paris, 1932) ; Marc Eigeldinger, *Le Platonisme de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1952 ; Anne-Marie Amiot, *Baudelaire et l'illuminisme*, Paris, Nizet, 1982.

archétypique. Notre approche historique et sémiologique de cette strate métaphorique va éclairer le fondement de ce poème et son renversement ironique et moderne. Ce quatrain, « un des plus beaux du recueil »[64], vaut la peine d'être à nouveau cité.

> « Car il ne sera fait que de pure lumière,
> Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
> Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
> Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs ! »

Ce miroir archétypal forme *ipso facto* un bassin dans lequel se déversent les deux courants philosophico-religieux qui nourrissaient la culture occidentale ; l'un est hellénique, l'autre chrétien. D'abord, la réflexion sur le miroir en général est une thématique fondamentalement platonicienne. Depuis l'époque classique, le reflet, ou l'image reflétée, qui était considéré comme vivant et magique, et qui fut fatal à Narcisse dans la Grèce ancienne, a fait l'objet de discussions intellectuelles pour gagner son statut de métaphore, d'allégorie ou de symbole[65]. C'est Socrate qui a catalysé la réflexion sur la question morale de l'intériorité, en assénant le précepte fatidique « Γνῶθι σαυτόν (Connais-toi toi-même) », gravé à l'entrée du temple de Delphes, lequel représente bien le fatalisme grec (Connais bien ta propre mesure qui dépend de la fatalité inéluctable de ton destin), comme une question de prise de conscience de soi ou une moralité individuelle sur le plan de l'intériorité humaine[66]. Et c'est chez Platon que la réflexion philosophique sur l'image du miroir a réellement commencé. Les théories platoniciennes de la *mimesis* et les idées illustrées par l'analogie avec le soleil, le symbole de la ligne et l'allégorie de la caverne dans les dialogues entre Socrate et Glaucon des livres VI et VII de *La République,* reflètent la vision hellénique du monde dont les bases sont la pure lumière originelle et ses reflets progressivement dégradés[67]. Platon n'ignorait pas la puissance de la capacité imitative de l'illusion spéculaire, et il pouvait, par la bouche de

---

[64] Robert-Benoît Chérix, *Commentaire des Fleurs du Mal : essai d'une critique intégrale*, Genève, Slatkine Reprints, 1993(1ère édition 1949), p. 22. « Le quatrain final de *Bénédiction*, un des plus beaux du recueil, conjugue harmonieusement plusieurs thèmes essentiels de la poésie baudelairienne : l'aspiration vers la lumière, la nostalgie de l'innocence originelle, la fascination prismatique du regard, et un symbolisme visionnaire unissant le monde de la splendeur mystique et le monde de la souffrance humaine. »

[65] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 114-115. ; Huguette Courtès, « La symbolique du miroir et la tradition platonicienne », *Bulletin*, n° 38, Académie des sciences et lettres de Montpellier, 2008, p. 181-193. http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/COURTES2007.pdf

[66] Voir *ibid.*, « Après le pseudo-Aristote, auteur de la *Grande Morale* (II, 15), Sénèque, Apulée, Diogène Laërce, rappellent le rôle que Socrate attribuait au miroir dans la réforme intérieure.»

[67] Voir *La République*, VI, 509b et 509d-510a.

Socrate, faire exister toutes les choses sur la terre et même créer le soleil dans le ciel, en prenant un miroir et en le faisant tourner dans tous les sens[68]. Mais selon lui, cette image spéculaire était d'ordre le plus obscur, la plus éloignée de la vérité, donc la plus inférieure parmi les quatre divisions du monde. Dans la Grèce de l'époque est profondément enracinée cette attitude platonicienne de mépris à l'égard de l'imitation par rapport à l'original, imitation essentiellement représentée par l'image du miroir. Celui-ci était souvent considéré comme un instrument magique où apparaît l'avenir, comme dans le cas de la catoptromancie, et parfois admiré pour son pouvoir créatif. Malgré cela, il resta longtemps sujet à soupçons, même à l'époque romaine, à moins qu'il ne dévoilât une divinité.

La proximité sémantique entre « yeux mortels » et « miroirs obscurcis » provient aussi de la pensée platonicienne. Il est intéressant de constater que l'attention particulière des Grecs portée aux miroirs se reflète dans un lexique riche et varié à propos du miroir. La langue grecque a au moins trois termes pour désigner le miroir : *esoptron*, *enoptron* et *katoptron*[69]. Il est significatif que ces mots aient la même racine « op » en liaison avec la notion du regard : la vue ou la vision. Les considérations « optiques » des Anciens sur l'image spéculaire expliquent ce rapprochement. « Selon la théorie euclidienne reprise par Ptolémée, l'œil émettrait des rayons visuels rectilignes qui rejoindraient l'objet et lui en rapporteraient ensuite forme et couleurs[70] » ; l'œil humain, à la fois récepteur et émetteur, était considéré comme un vrai miroir dans l'Antiquité. Dans le dialogue entre Socrate et Alcibiade dans le *Premier Alcibiade*, Platon a mené une réflexion approfondie sur l'image en superposant l'œil et le miroir :

> Tu as bien remarqué que le visage de celui qui regarde l'œil de quelqu'un apparaît, comme dans un miroir dans l'œil qui se trouve en face, dans la partie que nous

[68] *Ibid*, X, 596.

[69] Voir Huguette Courtès, *op. cit.*, « Le grec, langue riche, dispose de trois termes pour désigner le miroir, permettant ainsi d'indiquer soit la direction du regard ou du rayon (ἔσοπτρον), soit la localisation sans mouvement (ἔνοπτρον), soit le face-à-face (κάτοπτρον). Le latin, langue pauvre, n'a qu'un mot, *speculum*, pour caractériser toute reproduction fidèle et complète allant jusqu'à désigner l'ensemble des connaissances qui concernent un sujet souvent encylopédique. Il use donc de termes voisins afin d'enrichir le symbolisme : *specula*(poste d'observation), *specular*(fenêtre vitrée), *speculari*, *speculatio*, et même *species*. Ainsi, naît un jeu verbal au pouvoir accru. [...] Dans la *species*, différente de l'*imago*, le matériel s'inscrit en immatériel et s'imprime dans l'intellect. *Species* désigne la beauté de l'aspect, *speciosus* est la belle apparence qui ensuite va se dénaturer en ce qui n'a de beau que l'apparence. Spéculer, c'est produire une réflexion de l'avenir au miroir de l'intellect.» Voir aussi, Françoise Frontisi-Ducroux et Jean Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 72-75.

[70] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p.114-115.

appelons la pupille : [cette silhouette, cette petite poupée] c'est l'image, l'*eidolon* de celui qui regarde[71].

Le mot grec « *eidolon* (εἴδωλον) », dérivé du verbe signifiant « voir » « *eido* (εἴδω) », désigne le double ou l'ombre et « ce qui se montre dans un miroir et qui en réalité n'y est pas. » Il est « du visuel porteur d'illusion, par opposition à l'*eidos* ou l'*idea* [ἰδέα], de même racine, la *forme* belle et vraie, qui devient chez Platon "idée" (*Cratyle*, 89 b 3) [72] » ; celle-ci étant en relation antonymique et réflexive avec *eidolon*. Au demeurant, les yeux humains, ne pouvant que réfléchir l'image, le reflet et les vaines illusions de la vraie *forme*, étaient donc naturellement et essentiellement obscurs.

Dans le texte biblique se trouve aussi l'allégorie du miroir qui exprime les limites originelles de la connaissance humaine. En fait, malgré de nombreuses preuves indéniables de la pensée « naturiste » dans d'autres poèmes qui traitent de l'ivresse sensorielle de la pure nature comme « Élévation » ou « Le Soleil », ou de l'ironie mordante contre la religiosité, l'effet de cette ironie et son intensité feront ressortir naturellement et paradoxalement la couleur religieuse de « Bénédiction » et exerceront une influence considérable dans l'acte de lecture. Autrement dit, si on prend en considération l'horizon d'attente des auteurs et des lecteurs qui étaient profondément imprégnés par le catholicisme à cette époque, on ne peut pas empêcher la superposition entre cette pureté athée ou naturaliste et la spiritualité de la lumière, qui va ressusciter dans l'acte réflexif, récursif et différentiel de lecture. Les yeux-miroirs obscurcis de « Bénédiction », ce sont sûrement la réminiscence biblique du miroir de saint Paul : « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu (I, Corinthiens, 13.12). » On connaît l'importance accordée au rôle fondamental de la lumière et du reflet dans la tradition des religions abrahamiques ; l'homme qui fut créé « à l'image de Dieu », « selon sa ressemblance » n'est qu'un reflet défectueux des clartés divines. Contrairement à la vision souillée, donc partielle de l'homme, la Sagesse

[71] Platon, *Alcibiade*, 133a (katoptron), cité dans Françoise Frontisi-Ducroux et Jean Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 121. « (S.) Donc un œil qui regarde un autre œil et qui se fixe sur ce qu'il y a de meilleur en lui, ce par quoi il voit, peut ainsi se voir lui-même. – (A.) Évidemment. – Mais s'il regarde quelque autre partie du corps ou quelque autre objet, hors celui auquel il ressemble, il ne se verra plus. – Tu dis vrai. – Si donc l'œil veut se voir lui-même, il faut qu'il regarde un autre œil et dans cet endroit de l'œil où se trouve la vertu de l'œil, c'est-à-dire la vision ? »

[72] Article « Eidolon » dans Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

divine est comparée au « miroir sans tache » dans le *Livre de la Sagesse* : « Elle [la Sagesse divine] est le resplendissement de la lumière éternelle, le miroir sans tache de l'activité de Dieu, et l'image de sa bonté[73]. » En fait, l'obscurité du miroir de l'homme, dans un premier temps, témoigne d'une connaissance empirique des Anciens. Puisque le miroir de saint Paul, *esoptron*, n'était fait que de métal poli (bronze, et alliage d'étain et de cuivre), si poncé qu'il soit, on ne serait pas arrivé bien longtemps à y obtenir « naturellement » la netteté parfaite du reflet. Alors le pur miroir sans défaut, techniquement irréalisable, devait donc inévitablement être considéré comme un symbole mystique ou religieux. C'était le miroir de Dieu, le symbole de la divinité ; en revanche, la défectuosité matérielle du miroir terrestre a été considérée comme un signe de la chute originelle par la théologie chrétienne.

Les yeux mortels levés vers le ciel montrent nettement la pensée du poète au sujet des rapports entre dieu et les hommes et permettent de prévoir l'origine de la vision baudelairienne du monde. Puisque, avant d'être obscurcis par les larmes, les yeux humains ont déjà été brouillés par le péché originel, il importe de diminuer les « traces du péché originel » pour retrouver la lucidité primordiale, c'est-à-dire pour le vrai progrès humain. C'est pour cette raison que Baudelaire écrit dans *Mon cœur mis à nu* : « Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel[74]. » Cependant, alors même que le péché originel pourrait diminuer graduellement, ses traces ne seront jamais totalement effacées. Pour Baudelaire, le poète « catholique » d'une manière réfractaire, la conscience du péché originel est comme un sort inéluctable, « comme un *statu quo* ».

Ainsi, le profond mépris iconoclaste (au sens étymologique du terme) pour l'image, spéculaire essentiellement, est commun aux deux cultures hellénique et chrétienne. Si, l'obscurité de la vision est le symbole de la faiblesse humaine et provoque toujours de la souffrance et de douleur, elle peut être aussi une preuve de la bénédiction divine. Et les yeux mortels comme miroirs obscurcis servent cette fois de médiation, afin que le poète puisse occuper une place dans le Royaume des cieux et que nous puissions « voir face à face ». En fait, à commencer par saint Augustin, les philosophes et théologiens médiévaux ont inventé un moyen de remonter vers la vérité divine, en transformant la défectuosité du reflet ou de l'image en échelle efficace[75]. De même que l'on utilise les plans liquides, les verres

[73] *Le Livre de la Sagesse* 7:26
[74] *OC*, t. I, p. 697.
[75] Huguette Courtès, *op. cit.*

ou miroirs sombres pour observer le soleil sans être attaqué par ses éclats aveuglants, l'imperfection innée et originelle de l'esprit humain rend la vérité divine acceptable par étapes. Platon, qui a toujours éprouvé du mépris pour l'image, ne niait cependant pas sa capacité de remonter de l'effet à la cause, à travers la logique de la ressemblance, c'est-à-dire par analogie, parce que l'image en tant que reflet de quelque chose indique toujours l'autre réalité. Sans ce renversement, les hommes enchaînés dans la caverne ne pourraient jamais la quitter.

L'obscurité de la vision humaine est ainsi ambivalente, et il en va de même pour le statut du poète de/dans « Bénédiction », car le poète, en tant qu'*homo duplex*, est lui aussi un être maudit, né avec les yeux de mortels. Il veut et peut croire diminuer les traces du péché originel par la poésie et l'imagination, en prenant son essor vers la « pure lumière », ou bien vers « les champs lumineux et sereins », vers le vrai ciel bleu comme dans « Élévation ». Même s'il est vrai que Baudelaire a toujours voulu voir la nature en tant que telle, sans aucune trace de religiosité, on ne peut néanmoins nier que les strates métaphoriques des « yeux-miroirs obscurcis », qui se sont depuis longtemps formées ne peuvent pas se décoller complètement. Les difficultés inhérentes à l'effacement absolu des traces du péché originel, dans le poème « Bénédiction », peuvent s'expliquer de deux façons : soit d'une manière existentielle, soit d'une manière esthétique. D'une part, il s'agit d'abord d'un malaise existentiel du poète, mais la douleur physique en tant que condition humaine a un rôle non négligeable dans le chemin de croix du poète[76]. La cruauté de la femme évoquée fait penser à son caractère mortel inéluctable du corps et crée un contraste frappant avec la prière solennelle qui suit dans le poème.

> Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
> Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
> Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
> Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.
>
> Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
> J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
> Et, pour rassasier ma bête favorite,
> Je le lui jetterai par terre avec dédain[77].

[76] Se rappeler que Baudelaire a souffert lui-même toute sa vie mentalement et physiquement.
[77] V. 45-52. *OC*, t. I, p. 8.

L'ambivalence ontologique du poète est mise en relief dans les trois premiers poèmes qui sont étroitement liés. Si « L'Albatros », qui remplace en deuxième place le poème « Le Soleil » depuis l'édition de 1861, souligne la corporalité du poète en tant qu'être humain qui traîne ses « ailes de géant [qui] l'empêchent de marcher », son esprit s'envole gaiement en revanche dans « Élévation », « bien loin de ces miasmes morbides », « Derrière les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse » avec « une aile vigoureuse ». D'autre part, on n'ignore pas que Baudelaire a souvent insisté sur le rôle de la souffrance rédemptrice, qui est inévitable « Comme un divin remède à nos impuretés [...] ». La purification, pour lui, exige toujours la souffrance et la douleur, considérées comme impures et signes du péché qui a entraîné la déchéance de l'homme. Cependant il ne croit pas à la capacité rédemptrice, au sens religieux, de la souffrance, et de plus « il est insensible à la rédemption »[78]. Dans la mesure où le péché est ineffaçable, on ne peut guère concevoir « un type de Beauté où il n'y ait pas du *Malheur* »[79], une condition *sine qua non* pour Baudelaire, ce Malheur s'exprimant par l'ennui, le spleen, la mélancolie, la tristesse, le regret, le mystère, etc. S'il en est ainsi, il s'agirait de la souffrance artistique, qui n'est pas rédemptrice, et du malheur de l'artiste qui rêve d'un autre type de Beauté inouïe et moderne[80]. Si le poète veut atteindre la vérité divine par la poésie, par la réalisation de l'idéal de la Beauté artistique dans le conflit entre la réalité humaine et l'idéal inaccessible, quelle est la relation entre le poète et les « saintes Légions » dans lesquelles le poète sait que Dieu lui gardera une place ?

[78] Antoine Compagnon, *op. cit.*, 2003, p. 22. « Le Dieu de Baudelaire n'est pas rédempteur, mais justicier et vengeur. Baudelaire invoque Dieu et Satan pour insister sur le péché originel et sur la damnation, pour faire voir la "partie maudite" sur laquelle repose toute action humaine et rappeler que la "question Dieu" n'a pas été résolue par le matérialisme et l'"athéologie" des Lumières – pour parler comme Georges Bataille –, mais il est insensible à la rédemption. » Cf. Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

[79] *Fusées OC*, t. I, p. 657-658.

[80] Ce sentiment dans la solitude profonde mais réconfortante est exprimé aussi, par exemple, dans un poème en prose « À une heure du matin » du *Spleen de Paris* avec l'expression de l'ambition artistique ou plutôt l'invocation d'un artiste : « Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. [...] Mécontent de tous, et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âme de ceux que j'ai aimés, âmes de ceux que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, 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 ! » *OC*, t. I., p. 287-289.

Les yeux du poète

Bien que ce soit, non sans ironie, « par un décret des puissances suprêmes », que « le poète apparaît en ce monde ennuyé », rien ne pourra empêcher l'assombrissement de sa vision. Mais en ce qui concerne le renversement analogique qui sépare le poète d'avec les autres hommes, l'essentiel est le rôle de la métaphore du miroir dans l'influence du néoplatonisme sur le christianisme médiéval.

Dans « Bénédiction », on ne voit qu'une seule métaphore spéculaire apparente des yeux-miroirs humains, et cependant ceux-ci présupposent inévitablement deux autres types de miroirs dans la théologie médiévale : l'un est celui de Dieu, à savoir le miroir divin, et l'autre qui sert d'intermédiaire entre Dieu et les hommes, est le miroir des anges, auquel sera comparé le miroir du poète, parce que le poète se considère comme un ange ou un saint. L'évocation révélatrice de la hiérarchie des anges (vers 61-64)[81] est donc particulièrement significative dans ce contexte.

> Je sais que vous gardez une place au Poète,
> Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
> Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
> Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Une pensée néoplatonicienne, selon laquelle un ordre hiérarchique entre le ciel et la terre, Dieu-Ange-Homme, était considérée comme une série de métaphores spéculaires, qualitativement différentes[82]. Cette idée de l'hiérarchie spéculaire s'est transmise de Plotin aux pères de l'Église. Plotin a été directement influencé par « la métaphysique de la lumière et du reflet [qui] procède du *Timée*, selon laquelle le monde visible est l'image du monde invisible et l'âme le reflet du divin » et il « insiste sur l'idée d'un univers hiérarchisé qui

[81] *Ibid.*, p. 9.

[82] Cf. Huguette Courtès, *op. cit.* « C'est en prenant son origine dans un passage du *Ier Alcibiade* de Platon, et en renouvelant sans cesse le commentaire des épîtres de Paul, que se développe la longue tradition du platonisme chrétien qui conduit jusqu'à l'âge baroque et abrite une série de variations sur le thème du miroir. (...)Toute une tradition d'inspiration néoplatonicienne souligne l'atténuation par le miroir du reflet et de l'image au point que, chez Macrobe (In Somn. Scip., I, 14, 15), la dégradation de la vie divine jusqu'au plus bas niveau de réalité se compare à la réflexion d'un visage unique sur une succession de miroirs alignés (*in multis speculis per ordinem positis*). Bien avant lui, Plotin avait largement ouvert le champ des spéculations. Le mouvement du modèle à l'image est toujours saisi par lui selon la procession, la descente vers l'inférieur.»

fonde une démarche analogique[83]. » Cette hiérarchisation néoplatonicienne a largement contribué à l'établissement de la hiérarchie catholique, grâce aux métaphores du miroir, lieux communs répétés par les Pères de l'Église avec l'intention de mieux faire comprendre l'ordre céleste aux croyants. Sur ce sujet, entre Grégoire de Nysse, grand mystique du IVe siècle et Athanasius Kircher à l'époque baroque, quelques grandes figures jalonneront l'histoire intellectuelle : par exemple, saint Augustin, saint Ambroise, Pseudo-Denys l'Aréopagite, Nicolas de Cues[84], Giordano Bruno, Charles de Bouelles[85], etc. Entre autres, Pseudo-Denys l'Aréopagite, dans son ouvrage *La Hiérarchie céleste*, a distingué les neufs catégories angéliques d'après la succession des émanations théarchiques, et a illustré leurs relations par l'illumination et sa réflexivité. Mais il a souligné surtout le rôle d'intermédiaire des miroirs entre les échelons, plutôt que leur différence qualitative[86].

> Le but de la hiérarchie est donc, dans la mesure du possible, une assimilation et union à Dieu, car c'est Dieu même qu'elle prend comme maître de toute science et de toute activité saintes et, ne quittant point du regard sa très divine beauté et recevant la marque de son empreinte autant qu'elle peut, elle fait aussi de ses propres sectateurs des images accomplies de Dieu, des miroirs parfaitement transparents et sans tache, aptes à recueillir le rayon primordialement lumineux de la Théarchie, et, saintement comblés de l'éclat dont il leur a été fait don, illuminateurs à leur tour, en toute générosité, des êtres qui viennent après eux, selon les prescriptions de la Théarchie. »

Le but général de cette stratification angélique à travers les métaphores spéculaires est de réconcilier la multiplicité des dieux païens et l'unicité du Dieu chrétien, et de recevoir

[83] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 120-121.

[84] Huguette Courtès, *op. cit.*, « On le découvre dans les analyses développées par Nicolas de Cuse pour suggérer l'originalité de la vision divine. Dieu est œil, et toutes les espèces sont dans l'œil spéculaire, "miroir vivant de l'éternité". À la différence de l'œil humain qui embrasse tout objet sous un angle réduit, il dispose d'un champ total, il voit tout simultanément, sans se mouvoir, et en lui-même.»

[85] *Ibid.,* « L'idée avait été largement développée dans le *De Sapiente* de Charles de Bouelles : le sage et l'insensé se distinguent comme des miroirs de qualité différente, et les degrés de la sagesse sont figurés tantôt comme les relations d'éclairement du soleil, de la lune et de la terre, tantôt comme le dégradé de la lumière, de l'ombre et des ténèbres. L'Ange seul est placé directement en face du miroir divin sur lequel son visage et celui de l'homme s'inscrivent différemment : "Dieu est vu par l'Ange comme un miroir limpide, propre et pur, sans image, mais il est vu par l'homme comme un miroir en image… Car Dieu est un miroir pur, naturellement et par lui même, sans image ni figure". »

[86] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, traduction, commentaires et notes par M. de Gandillac, Éditions Aubier, coll. Bibliothèque Philosophique, 1943. Cf. Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p.121. Pour Pseudo-Denys l'Aréopagite, « les anges, créatures purement intellectuelles, sont des lumières qui rayonnent de la source divine, qu'ils renvoient comme des miroirs et les hommes sont à leur tour des miroirs quand ils purifient leur âme. »

l'illumination divine, trop vive en tant que telle[87]. Dans « Bénédiction », en énumérant les noms des créatures célestes (« des Trônes, des Vertus, des Dominations) », le poète, dont l'esprit répand de vastes éclairs (« les vastes éclairs de son esprit lucide »), se considère comme un être d'exception ; cela souligne l'importance du principe de ressemblance ou d'analogie dans sa réflexion poétique et artistique sur la Beauté.

Cependant, dans les relations réflexives entre « Dieu-Ange-Homme », le poète, un révolté discret, ne peut pas être assimilé complètement à un ange car il est un être exilé « en ce monde ennuyé [v. 2] » dans le corps humain. De ce point de vue où les yeux mortels sont assimilés à ceux du poète, on peut raisonnablement penser que Baudelaire ne voulait pas un dénouement mystique et spirituel facile. Son changement d'attitude se manifeste à travers la comparaison entre les éditions de 1857 et de 1861. Dans la première édition qui est constituée de cent poèmes, les métaphores spéculaires néoplatoniciennes se trouvent au commencement et à la fin, c'est-à-dire dans « Bénédiction » qui ouvre la première section du recueil, *Spleen et Idéal* et dans « La Mort des amants », première pièce de la dernière section, *La Mort*. Par opposition à la fin du recueil de 1857 qui exprimait une vision optimiste, l'atmosphère funèbre des trois poèmes ajoutés en 1861, « La Fin de la journée », « Rêve d'un curieux » et « Voyage », met l'accent sur la réalité existentielle du poète[88]. Si le regard du poète se portait vers « les Cieux inconnus »[89] en 1857, il lui faut en 1861 « plonger au fond du gouffre » et « au fond de l'Inconnu »[90], « pour trouver du nouveau ». Ce changement entrave le travail de l'ange de « La Mort des amants », en augmentant l'obscurité des « miroirs ternis et les flammes mortes »[91], et en aggravant l'opacité des « miroirs obscurcis et plaintifs » de « Bénédiction ».

Les motifs des miroirs et des rayons réfractés sur le trajet du poète-enfant montrent non seulement la tradition iconoclastique en Occident, mais aussi la potentialité créatrice du reflet,

---

[87] Philippe Faure, *Les Anges*, Éditions du Cerf, coll. Bref, 1988, p. 39, 65-66.

[88] Voir Patrick Labarthe, *op. cit.*, p.794. « La plus longue pièce ["Le Voyage"] des *Fleurs du Mal* est ainsi le résumé de l'itinéraire d'une conscience : l'enfant maudit de "Bénédiction" affirmait, au seuil de son "pèlerinage", une foi néo-platonicienne en une lumière "dont les yeux mortels, dans leur splendide entière, / Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs". À la fin du recueil, dès "La Mort des amants", nous retrouvons l'emblématique néo-platonicienne, avec la mention des "deux esprits, ces miroirs jumeaux", qui réfléchiront, par-delà tous les simulacres dégradés de la vie, un éclat unique et sans défaut. L'édition de 1857 se fermait sur la triple réaffirmation d'une "mystique". L'ajout de "La Fin de la journée", du "Rêve d'un curieux" et du "Voyage", dans l'édition de 1861, infléchit de façon décisive l'orientation néo-platonicienne qui "spiritualisait" la fin du recueil. »

[89] « La Mort des pauvres » *OC*, t. I, p. 127.

[90] « Le Voyage », p. 134.

[91] « La Mort des amants », p. 126.

à savoir la force de l'image. Le déroulement historique et sémiologique de l'image du miroir n'a pas seulement ainsi pour but de réaffirmer l'influence des traditions mystiques pagano-chrétiennes sur Baudelaire, dont l'importance soulignée dans les travaux de Jean Pommier et de Marc Eigeldinger[92]. Nous voulons mettre en lumière la puissance de l'ironie et du « surnaturalisme débarrassé de sa gangue mystique[93] » de Baudelaire, autrement dit la puissance surnaturelle de l'image poétique. Tel est le sens du Sacre du poète, et le seul moyen de purifier ses yeux obscurcis. En utilisant ses propres yeux obscurcis, maculés par les traces du péché originel, le poète-enfant pourra enfin devenir un véritable artiste baudelairien, non par la salvation chrétienne ni par le culte ou la religion de l'art pur, à savoir la dénégation délibérée de la réalité sensorielle pour s'élancer vers l'au-delà. L'image du poète-enfant du poème « Bénédiction » annonce le poète Baudelaire. Il jouira de la vraie nature en tant que telle et de la lumière réelle du soleil avec des yeux enfantins qui lui permettront d'avoir une nouvelle vision du monde. L'éclat des yeux du poète, hypersensibles à la lumière ne s'éteindra pas même quand il marchera dans les rues parisiennes où les miroirs et les pavés sous la lumière des réverbères birilleront autour de lui.

1.1.2. Le miroir au cœur du XIXe siècle : de Lamartine à Mallarmé

Le miroir est indéniablement un thème baroque. En reliant les motifs comme l'illusion visuelle, séduisante ou menaçante, produite par le miroir, l'amour, la tromperie, la vanité, la mort à la surface spéculaire ; le baroque se caractérise par l'âge du miroir, couvrant tous les domaines sociaux et culturels, avec la révolution optique et la prolifération de la manufacture et du commerce des glaces et miroirs au XVIIe siècle. Cette frénésie de « spécularité » a connu

[92] Voir note 63.

[93] Alain Vaillant, article « Surnaturalisme », dans le *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 723. « Mais c'est Baudelaire qui résoudra définitivement et simplement le problème, en faisant du surnaturalisme, non plus une conviction métaphysique, mais une disposition de l'esprit humain (et singulièrement, du poète ou de l'artiste), la capacité hyperesthésique à éprouver le surnaturel, à savoir "la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur, et retentissement dans l'espace et dans le temps". »

son apogée avec la galerie des Glaces du château de Versailles, où se reflète l'éloge de la clarté classique. Mais le romantisme français est aussi un grand magasin d'images ou de motifs du miroir non moins fourni que celui de l'ère baroque. Si le baroque littéraire est préoccupé par la question de la vérité devant le miroir menteur et vaniteux, en même temps que fascinant et magique ; la littérature romantique, après que la curiosité inquiète du miroir s'est émoussée, veut se regarder dans un miroir, à la manière de cette reine qui demandait chaque matin au miroir si elle était la plus belle. Par la considération générale de la thématique du miroir dans la littérature du XIXe siècle, on peut deviner que l'ambition artistique du romantisme est une source de la modernité littéraire qui comprend différents courants, parfois hétérogènes et contradictoires, du lyrisme métaphysique et religieux de Lamartine à l'idéalisme esthétique de Mallarmé[94].

Dans un ouvrage intitulé *The Mirror and the lamp*, un classique moderne de la critique littéraire anglaise, M. H. Abrams affirme que la conversion du miroir en lampe, c'est-à-dire le changement de conception esthétique de l'imitation en expression, sera l'invention la plus révolutionnaire du romantisme[95]. Apparemment, la lampe est une métaphore puissante qui permet de visualiser le nouveau foyer d'où le sentiment, l'émotion, l'intériorité de l'être humain se manifestent et émanent, en se différenciant du miroir qui représente le système mimétique qui prédominait jusqu'à XVIIIe siècle. Mais si on veut être plus précis, la lampe sera une espèce particulière du miroir avec des modalités différentes de la spécularité, parce que le miroir et la lampe, selon l'expression de Jonathan Culler, appartiennent tous les deux au même « système basé sur la visibilité, la présence et la représentation, dans lequel l'esprit ou l'auteur jette une lumière sur ce qu'il perçoit et représente », à savoir dans « l'économie de

[94] Cf. Alain Vaillant, *L'Art de la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 7. « En revanche, je défendrai la thèse que jamais la littérature – et non plus seulement la poésie, en vertu d'un héritage artisanal remontant à la plus haute antiquité – n'avait tiré à ce point sa valeur, davantage encore sa raison d'être, d'une certaine idée qu'elle s'est faite de l'art et de sa propre mission artistique. »

[95] « *The title of the book identifies two common and antithetic metaphors of mind, one comparing the mind to a reflector of external objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects, the other to a radiant projector which makes a contribution to the objects it perceives. The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century ; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind. I have attempted the experiment of taking these and various other metaphors no less seriously when they occur in criticism than when they occur in poetry; for in both provinces the recourse to metaphor, although directed to different ends, is perhaps equally functional.* » Voir « *Preface* » de Meyer Howard Abrams, *The mirror and the lamp : romantic theory and the critical tradition*, A Galaxy book 360, London, 1979.

mimésis »[96]. Leur seule différence réside dans la position de la source de lumière : ce dont il s'agit pour les métaphores, c'est simplement de savoir si la lumière vient de l'extérieur ou de l'intérieur de l'homme, c'est-à-dire si l'on imite la nature extérieure ou la nature humaine. Il n'y a rien en dehors du miroir. De toute façon, puisqu'on ne peut jamais quitter la « scène de miroir » ou stade du miroir et sa spécularité, il faudrait donc voir dans ce changement révolutionnaire du romantisme la contemplation de soi du poète devant son propre miroir en remplacement du miroir de Dieu, comme le suggère le poème « Bénédiction ».

Le XIXe siècle se caractérise par la préoccupation de l'écrivain face à l'opposition traditionnelle entre Dieu et l'homme, globalement le dualisme chrétien, qui aboutira à se perdre en considérations esthétiques entre l'original et la copie, l'imitation et la création, le naturel et l'artificiel, etc. Ce n'est donc pas un hasard, si cette question de type théologique, directement ou indirectement, hantait la littérature romantique, de Lamartine à Baudelaire. Lorsque l'imitation fidèle de la nature et du monde comme reflet de Dieu était un critère majeur du jugement esthétique, à l'époque romantique où l'on parlait de l'artiste de génie imitant la création divine, qui crée sa propre œuvre en tant qu'univers clos et autotélique, l'intérêt particulier des écrivains pour les images ou métaphores du miroir peut s'entendre de deux manières : d'abord, alors même que le miroir romantique ayant le fondement théologique, reflète encore la relation entre Dieu et l'homme, la spécularité comme principe de la création artistique va toujours être prédominante. Cependant, l'importance accrue est désormais accordée à la manière de voir, à la médiation, symbolique ou sémiotique, plutôt qu'au contenu sémantique. La question n'est donc pas de peser le pour et le contre d'une conception de l'art comme miroir, mais de savoir quelles devraient être les caractéristiques du miroir. La question de méthode et de méthodologie constituait la préoccupation majeure des artistes et écrivains en ce temps-là. La modernité s'ouvrira par le souci fondamental des

[96] « *The mind or the poet as lamp : what is the force of the image ? A lamp illuminates when it is dark, when there is not enough light to see. The light of a lamp stands in a determined relation to natural light, which it replace or imitates. The meaning of lamp depends on this system, which makes it a substitute sun or source of light; its significance is established by a relation of mimesis. Doubtless there is a difference between the poet as lamp, projecting, by God's grace, a light like God's own, and the poet as mirror, reflecting the light provided by God; but both give us a system based on visibility, presence, and representation, where the mind or author casts light upon that which he perceives and represents. To put it bluntly, a mirror is no use without light, and there is no point in illuminating a scene unless something will register or reflect what is there. The economy of mimesis presupposes light; the lamp fits into that economy* » Jonathan D. Culler, « The Mirror Stage », in *The Pursuit of signs : semiotics, literature, deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2002 (1981), p. 163.

genres littéraires et des formes artistiques et par la manière de l'exprimer, ce qui n'est rien d'autre que l'observation réfléchie de l'art en tant que tel.

Ce qu'on voit dans la grande glace de la littérature française du XIXe siècle, pour ainsi dire par une étude spectroscopique, c'est un changement « du miroir en lampe », autrement dit, du miroir extérieur en miroir intérieur. C'est la véritable ambition artistique des écrivains et poètes du XIXe siècle, qui veulent réfléchir sur la littérature en la plaçant finalement devant son propre miroir, et non devant le miroir de Dieu ou de la nature. Notre réflexion se déroulera en deux étapes. D'abord, nous examinerons l'usage des images et métaphores spéculaires dans la relation entre l'homme et la nature. On peut y voir le double jeu de la spécularité : d'un côté, les images romantiques de la nature proviennent des perceptions sensorielles, par exemple celles de son harmonie et sa beauté qui affectent l'âme humaine ; de l'autre, il y a des cas où les sentiments et les humeurs influencent la manière de voir et de sentir la nature. Puis nous considérerons l'évolution des conceptions artistiques et des mouvements littéraires à travers la métaphore du miroir qui était une arme puissante et efficace pour les écrivains.

La nature comme miroir : l'image spéculaire chez Lamartine, Hugo et Baudelaire

Sans lumière, naturelle ou spirituelle, le miroir ne rime à rien (sauf pour Mallarmé qui a trouvé un nouvel emploi que je traiterai plus tard). Commençons d'abord par parler du jeu des reflets et de la lumière de la nature dont les images scintillent dans la littérature romantique. Il faut signaler préalablement les deux bases culturelles qui ont favorisé les images et métaphores spéculaires au XIXe siècle à commencer par le romantisme : la première, c'est la pensée philosophico-théologique. Si le thème des vanités, au XVIIe siècle, ne quittait pas le devant du miroir en dénonçant l'illusion, la philosophie sensualiste et matérialiste du XVIIIe siècle a découvert « un pouvoir de l'illusion créatrice capable d'ouvrir un espace de jeu entre le trop réel et le pas assez réel » et « une conscience neuve du corps », « avec l'agrandissement et la multiplication des glaces »[97]. Mais selon l'expression de René Jasinski, « ce "siècle des Lumières" est aussi celui des illuminés »[98]. Cela signifie qu'il existait une

[97] Sabine-Melchior Bonnet, *op. cit.*, p. 174.
[98] René Jasinski, *Histoire de la littérature française*, Paris, Boivin, 1947, t. II, p. 124.

autre catégorie de miroir pouvant réfléchir la lumière émanée « de l'Absolu, don gratuit de Dieu, dont les temps et les modalités peuvent varier, fruit d'une grâce particulière ou attaché à la nature humaine depuis le jour de la création, mais dont la seule origine est et ne peut être que Dieu »[99], à savoir la lumière qui n'est pas éteinte par "les lumières" des connaissances empiriques, accumulées durant des siècles. Cette lumière de l'illuminisme, qu'on trouve dans la tradition mystique chrétienne, a eu une l'influence directe incontestable sur le romantisme, par exemple l'influence des doctrines de Saint-Martin et de Swedenborg sur Balzac et Baudelaire[100]. Selon cette idée que la lumière comme énergie spirituelle, puisée à la source unique de l'univers peut se transformer en toute substance matérielle, l'unité du monde spirituel et la multiplicité du monde matériel étant réciproques et se correspondant, l'essentiel est la symbolique de l'émanation, particulièrement sa spécularité, autrement dit la relation réflexive des métaphores spéculaires, comme mentionné plus haut. Ainsi, entre l'homme et la nature, la métaphore du miroir restera longtemps dans la symbolique religieuse et la philosophie dualiste, toutes deux indifférentes à l'expérience sensorielle et émotionnelle, jusqu'à ce que Rousseau ait perçu directement la nature, où il s'est vu sans Dieu. La deuxième influence est socioculturelle. Depuis le XVIIIe siècle, l'expérience de la nature était présente dans les récits de voyage avec l'expansion des voyages et du tourisme. Grâce au Grand Tour, aux voyages en Italie, ou bien à la « fièvre thermale », le paysage pittoresques des Alpes a attiré d'emblée l'attention des écrivains romantiques et est devenu un des lieux emblématiques du romantisme. Dans la description pittoresque des Alpes, l'eau et la montagne, les deux éléments les plus importants et les plus fréquents créent une image séduisante ; c'est celle du lac entouré de montagnes qui réfléchit le ciel où glissent les nuages[101]. Bien que ce type de paysage aquatique soit spiritualisé et même « surnaturalisé » dans le romantisme, le plaisir esthétique et l'extase sensorielle et matérialiste qui en naissent, ne pourront jamais être oubliées, comme on le voit dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*

[99] Jacques Roger, « La lumière et les lumières », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, n°20, p. 167-177, p. 168-169.

[100] Sur ce sujet, voir Anne Marie Amiot, *Baudelaire et l'illuminisme*, Nizet, 1982. Michel Brix, *Le Romantisme français: Esthétique platonicienne et Modernité littéraire*, Collection d'études classiques, v. 13. Louvain : Namur, Peeters, Société des études classiques, 1999.

[101] Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, 2001, p. 26-27. « À la fin du XVIIIe siècle se multiplient en effet les guides de voyage à travers les Alpes. [...] À l'époque romantique, le goût des voyages et du dépaysement est propice à l'expansion du descriptif. [...] On peut parler d'un « paysage romantique » doté de traits particuliers, avec en particulier deux éléments fondamentaux, l'eau et la montagne. L'eau en effet favorise les effets de perspective, les changements de plans ; elle donne un relief saisissant aux descriptions. »

de Rousseau, l'*Oberman* de Senancour et aussi chez Delille, Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand[102].

Lamartine : « une glace vivante »

Lamartine, le « poète du lac », reprend un thème rousseauiste où l'on trouve le « je » lyrique méditant auprès du lac (du Bourget), miroir de l'eau, qui « devient en effet le lieu d'avènement du "sentiment de l'existence" »[103]. Dans son poème « Le Lac », tout ce qui entoure le lac et y est réfléchi dans la nature parle de son histoire d'amour secrète. La surface liquide du lac en tant qu'interlocuteur fonctionne comme un miroir qui amène le sujet à réfléchir et à méditer[104]. Mais avant que d'être intériorisé et de ne se réduire à rien d'autre qu'à l'état d'âme du poète, le réflecteur naturel tel le miroir de l'eau a créé les conditions physiques, propices à la méditation philosophique et métaphysique. En effet, même si le temps fuit et efface tout et les flots mouvants sont « toujours poussés vers nouveaux rivages », le sujet lamartinien croit qu'au moins les souvenirs peuvent rester gravés sur la surface du lac, comme la nature sauvage « que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir », et les « noirs sapins » et les « rocs sauvages » qui se refléteront dans les eaux du lac immuable et éternel, comme on peut le lire dans les quatre derniers quatrains du poème « Le Lac » :

Ô lac ! rochers muets ! grottes ! forêt obscure !
Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir !

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages

[102] Dominique Kunz Westerhoff, « "Le liquide miroir" : le lac, modèle des écritures de soi dans l'œuvre de Lamartine », in *Lamartine : autobiographie, mémoires, fiction de soi*, Éd. Nicolas Courtinat, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 35.

[103] *Ibid.*, p. 33. « Les *Rêveries* de Rousseau ont instauré le lac comme structure d'expérience de la présence à soi ; aussi voudrais-je en souligner les enjeux fondateurs, avant d'en venir à la réélaboration lyrique qu'apporte à ce modèle l'œuvre de Lamartine. »

[104] Sur la question du miroir chez Lamartine, voir Christian Croisille, « La symbolique du miroir dans la poésie lamartinienne », in *Relire Lamartine aujourd'hui*, Simone Bernard-Griffiths et Christian Croisille (dir.), Paris, Nizet, 1993.

Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise : Ils ont aimé !

Le lac devient la métaphore de l'âme lamartinienne et le miroir symbolique de la méditation poétique, parce qu'il est d'abord un véritable miroir naturel qui réfléchit le monde matériel qui dira qu'« ils ont aimé ». Ranimés par l'espérance, les souvenirs du poète seront ainsi matérialisés et immortalisés grâce au lac.

Mais ce miroir liquide change de nature et le monde extérieur est remplacé par le monde intérieur du poète. Ce n'est pas le paysage qui est remis en question. Les vieux souvenirs au bord du lac se raviveront à travers l'imagination poétique. Dans le dernier quatrain du poème, la triple répétition du mot « que », qui exprime le souhait du poète, est déjà incantatoire et magique. En fait, Lamartine n'ignore pas la paradoxale puissance animatrice de l'image poétique qui ravive ses souvenirs par l'acte même d'espérance, et il croit que l'homme peut se revêtir de la toute-puissance divine par la pensée, comme il l'écrit dans la « Première Préface des *Méditations* », attitude que l'on retrouvera chez Baudelaire, qui dans « Bénédiction » aspire au Sacre par sa révolte artistique, comme nous le verrons plus loin.

> L'homme se plaît à remonter à sa source ; le fleuve n'y remonte pas. C'est que l'homme est une intelligence et que le fleuve est un élément. Le passé, le présent, l'avenir, ne sont qu'un pour Dieu. L'homme est Dieu par la pensée. Il voit, il sent, il vit à tous les points de son existence à la fois. Il se contemple lui-même, il se comprend, il se possède, il se ressuscite et il se juge dans les années qu'il a déjà vécu. En un mot, il revit tant qu'il lui plaît de revivre par ses souvenirs. C'est sa souffrance quelquefois, mais c'est sa grandeur[105].

Lamartine nous révèle une sensibilité frémissante face à la nature, mais pour lui l'essentiel est sa capacité de penser rétrospectivement. Différente de la conception de l'imagination créatrice et analytique de Baudelaire, l'imagination lamartinienne n'est qu'une

[105] Lamartine, « Première Préface des Méditations » (1849), in *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, édition établie par Aurélia Loiseleur, Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 63.

reconstitution de la mémoire des souvenirs[106]. Cependant, par rapport à « la passivité de l'empreinte sensorielle du modèle cartésien »[107], c'est-à-dire à la conception mécanique et descriptive des siècles antérieurs, son génie est de ranimer les images mortes et de les transformer en sentiment personnel, en se servant de soi-même comme « une glace vivante ». Il écrit :

> Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait ému ; j'étais une glace vivante qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et qui réverbérait l'œuvre de Dieu ![108]

À travers cette « glace vivante » de l'intériorité, la nature extérieure devient cette fois le « paysage état d'âme ». L'impression simple et passive s'anime dès qu'elle est dotée de personnalité individuelle. La « glace vivante » de l'intériorité de Lamartine peut être comparée, dans une certaine mesure, à la métaphore de la lampe à laquelle est attribuée la puissance expressive par M. H. Abrams dans son livre *The Mirror and the Lamp* qui oppose l'économie du mécanisme philosophique et l'organicisme vivant, avec l'intention d'insister sur le langage organique du lakiste Coleridge.

Le miroir intérieur identifie le sujet lyrique avec l'œuvre écrite où est inscrite la nature ressuscitée par l'âme poétique. L'âme lamartinienne efface donc la nature extérieure, un miroir sensitif et « impressionnable » pour la transformer en lieu de médiation et réflexion sur soi-même, pour qu'elle devienne un miroir vivant, en d'autres termes, une lampe qui s'épanche librement. Dans *Les Méditations poétiques*, le premier poème « L'Isolement » illustre le point de vue du poète sur la nature[109].

> Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,

---

[106] *Ibid.*, « J'étais né impressionnable et sensible [...] deux qualités [qui] sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi ; et quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint en nous. »
[107] Dominique Kunz Westerhoff, *op. cit.*, p. 37.
[108] Lamartine, *op. cit.*
[109] *Ibid.*, p. 3.

Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changent se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes,
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscure ;
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon,
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs,
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Sur les « doux tableaux » que Lamartine peint d'abord dans les quatre premiers quatrains, les impressions du paysage, dont le charme ne lui a certainement pas échappé s'effacent graduellement par les procédés de la négation, afin que l'intériorité vide et délabrée se projette sur l'écran : « Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente / N'éprouve devant eux ni charme, ni transports, / Je contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante : / Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts. » D'ailleurs, tout dans la nature est prétexte à ce souvenir. Dans le poème « Souvenir », seuls sont présents l'esprit du moi et l'image de l'être aimé restituée par la pensée :

C'est toi que j'entends, que je vois,
Dans le désert, dans le nuage ;
L'onde réfléchit ton image ;
Le zéphyr m'apporte ta voix[110].

Mais son désir de figer ses souvenirs de l'amour terrestre dans l'éternité par le langage poétique se tourne vers Dieu, vers l'amour divin. Ce que l'on voit dans le poème « La Prière » et dans « L'Immortalité », c'est l'univers comme miroir divin.

[110] *Ibid*., p. 29.

Salut, principe et fin de toi-même et du monde,
Toi qui rends d'un regard l'immensité féconde ;
Âme de l'univers, Dieu, père, créateur,
Sous tous ces noms divers je crois en toi, Seigneur ;
L'univers tout entier réfléchit ton image,
Et mon âme à son tour réfléchit l'univers.
Ma pensée, embrassant tes attributs divers,
Partout autour de soi te découvre et t'adore,
Se contemple soi-même et t'y découvre encore :
Ainsi l'astre du jour éclate dans les cieux,
Se réfléchit dans l'onde et se peint à mes yeux.

— « La Prière » [111]

Dans ton ivresse alors tu ramenais mes yeux ;
Et des cieux à la terre, de la terre aux cieux ;
Dieu caché, disais-tu, la nature est ton temple !
L'esprit te voit partout quand notre œil la contemple ;
De tes perfections, qu'il cherche à concevoir,
Ce monde est le reflet, l'image, le miroir ;

— « L'Immortalité » [112]

L'aboutissement de son cheminement montre que Lamartine, en tant que descendant de Chateaubriand, était un homme de l'ordre classique. Un grand poème épique notamment, intitulé « La Chute d'un ange », déploie toute une panoplie d'images et de métaphores du miroir divin. L'utilisation abusive de la métaphore donne la preuve de sa limite idéaliste[113]. Bref, en donnant une voix audible, forte et profonde à la nature extérieure, autrement dit, en donnant la vie au miroir fidèle, mais extrinsèque, Lamartine a pu avoir la prétention d'être « une glace vivante », lyrique et éloquente. Mais, cette « glace vivante » s'est révélée être un reflet du pur miroir de Dieu[114].

Victor Hugo : miroir sensoriel

[111] *Ibid*., p. 46.
[112] *Ibid*., p. 17-18.
[113] *Ibid*., p.803-1081.
[114] Cf. Marc Citoleux, *La Poésie philosophique au XIXe siècle : Lamartine*, Genève, Slatkine reprints, 1973, p. 38. « En résumé, le poète est l'homme de Dieu. La poésie est le reflet du Divin. La poésie philosophique est principalement une théodicée. Si elle descend parfois aux régions humaines, c'est pour orienter la civilisation vers Dieu. »

En 1829, neuf ans après la parution de la première édition des *Méditations poétiques* (1820) de Lamartine, la nature est représentée tout autrement dans *Les Orientales* de Victor Hugo, « un livre inutile de pure poésie » selon l'expression de l'auteur. Alors que chez Lamartine, la métaphore spéculaire est employée pour refléter le monde intérieur du sujet lyrique, en sacrifiant la sensibilité matérialiste de la description poétique, influencée par l'époque précédente, la description hugolienne est, plutôt qu'une métaphore, une représentation visuelle de la matérialité du monde extérieur qui provoque le plaisir sensoriel. Le recueil a pour toile de fond la mer et le miroir de l'eau, un des motifs et topos majeurs que chérissait Hugo (« La mer ! partout la mer ! des flots, des flots encor. », « Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues. (« Le Feu du ciel) »)[115]. Entre autres, la beauté et l'harmonie cosmique de la représentation du couchant à l'embouchure du Nil (« Le Feu du ciel »), et du panorama nocturne d'Istanbul (« Les Têtes du sérail ») sont tout à fait extraordinaires.

L'astre-roi se couchait. Calme, à l'abri du vent,
La mer réfléchissait ce globe d'or vivant,
Ce monde, âme et flambeau du nôtre ;
Et dans le ciel rougeâtre et dans les flots vermeils,
Comme deux rois amis, on voyait deux soleils
Venir au-devant l'un de l'autre.

— « Le Feu du ciel »[116]

Le dôme obscur des nuits, semé d'astres sans nombre,
Se mirait dans la mer resplendissante et sombre ;
La riante Stamboul, le front d'ombres voilé,
Semblait, couchée au bord du golfe qui l'inonde,
Entre les feux du ciel et les reflets de l'onde,
Dormir dans un globe étoilé.

— « Les Têtes du sérail »[117]

Victor Hugo met au point ici une échelle de gradation de la couleur des reflets et décrit la beauté matérielle de la lumière reflétée, de son miroitement et de son scintillement. Et dans le poème « Enthousiasme », au cœur d'un paysage quasi lamartinien, dans lequel « Tout [lui] fait songer », le poète déplie son cœur:

[115] Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2014, p. 28.
[116] *Ibid. id.*
[117] *Ibid.*, p. 45.

Tout me fait songer : l'air, les prés, les monts, les bois.
J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées ;
Quand vient le crépuscule, au fond d'un vallon noir,
J'aime un grand lac d'argent, profond et clair miroir
Où se regardent les nuées.

J'aime une lune, ardente et rouge comme l'or,
Se levant dans la brume épaisse, ou bien encor
Blanche au bord d'un nuage sombre ;
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre[118].

Autant que « le bruit lointain des chars gémissant » qui a plu à Lamartine,[119] ce qui séduit visuellement Hugo, c'est cette image de la parfaite harmonie du grand lac d'argent : le scintillement lumineux des couleurs sur la surface liquide et de son reflet magique parsèment le recueil. L'usage particulier de la lumière dans *Les Orientales* était assez étonnant à l'époque. Alors que l'épanchement romantique du cœur était encore à la mode sous l'influence de Chateaubriand et de Lamartine, Hugo a essayé de saisir les détails pittoresques et singuliers du monde extérieur, les « fêtes de la lumière » selon l'expression de Pierre Albouy[120]. En 1829, la *Revue française* critique le « matérialisme poétique » de la « nouvelle école » : « On nous pardonnera de nous être si longtemps arrêté sur les tristes conséquences du matérialisme poétique dont les *Orientales* nous dénoncent l'invasion menaçante. » C'est pour aller à cette poésie des sens du monde extérieur que Victor Hugo a quitté le monde métaphysique lamartinien[121]. Malgré la différence de vision du monde entre Lamartine et Hugo, il y a des points communs dans leur représentation du miroir de l'eau, dans la mesure où ses pittoresques spéculaires, soit matérialistes soit spiritualistes, expriment l'harmonie et la

[118] *Ibid.*, p. 56-57.
[119] « J'aimais les voix du soir dans les airs répandues, / Le bruit lointain des chars gémissant sous leur poids, / Et le sourd tintement des cloches suspendues / Au cou des chevreaux dans les bois. » Voir la note de Pierre Albouy, Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, édition établie par Pierre Albouy, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1302.
[120] Pierre Albouy, « Introduction » des *Orientales, Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, 2014, p. 8-9.
[121] « De la nouvelle école poétique et de M. Victor Hugo » in *Revue Française*, n° VII, Paris, Libraire Alexandre Mesnier, janvier 1829, p. 243. Cf. Sandrine Raffin, « Les Orientales : La Réception critique en 1829 », *Victor Hugo 5. Autour des « Orientales »*, *La Revue des Lettres modernes*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris-Caen, Minard, 2002, p. 107-138.

symétrie, immanentes à la nature, qui pourront être les réminiscences d'une « universelle analogie ».

La singularité baudelairienne

Le paysage de la spécularité naturelle, où Lamartine et Hugo voient l'harmonie de la nature, divine et universelle par analogie, devient chez Baudelaire une promesse de réciprocité possible entre la matérialité et la spiritualité, en mêlant les éléments hétérogènes ou des sentiments contraires. Ce pittoresque sensationnel du reflet céleste dans l'étang, le lac ou la mer, sous toutes les formes du miroir de l'eau, n'est pas une image rare chez Baudelaire. On peut évoquer un poème romantique du jeune Baudelaire, poème sans titre : « Tout là-haut, tout là-haut, loin de la route sûre...». Dans ce poème, le véritable enjeu, c'est « un lac sombre encaissé dans l'abîme », « où le soir mire son teint vermeil » avec « le silence éternel et la montagne immense ». Au milieu de ce paysage pittoresque, « tout semble rêver ». Le poème se termine ainsi :

On dirait que le ciel, en cette solitude,
Se contemple dans l'onde, et que ces monts, là-bas,
Écoutent, recueillis, dans leur grave attitude,
Un mystère divin que l'homme n'entend pas.

Et lorsque par hasard une nuée errante
Assombrit dans son vol le lac silencieux,
On croirait voir la robe ou l'ombre trasparente
D'un esprit qui voyage et passe dans les cieux.[122]

Cette solitude, ce « repos sublime », a un charme singulier. Ceux qui écoutent ce « mystère divin », ce sont les monts autour du lac, et non pas l'homme ; contrairement à la prière lamartinienne. Et ce que l'on rencontre sur la montagne, c'est tout autre chose que « le chant de la nature » mêlé « au cri du genre humain » dans le poème intitulé « Ce qu'on entend sur la montagne »[123] de Victor Hugo ; c'est chez Baudelaire le silence éternel[124]. Dans ce

[122] *OC*, t. I, p. 199-200.
[123] Victor Hugo, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, *op. cit.*, p. 205-208.

paysage de lac parfaitement silencieux, « une nuée errante » apparaît comme une des images les plus baudelairiennes qui illustrent l'union « mystique » entre la matière (la robe) et l'esprit[125]. Son expérience de la spécularité naturelle ne sera plus qu'un lointain souvenir, et ne sera jamais liée à une nostalgie romantique. Ces souvenirs, poétisés et sublimés, appartiennent à une vie antérieure, comme on peut les retrouver sous forme d'images « dans les voluptés calmes » du poème « La Vie antérieure ».

> J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
> Que les soleils marins teignaient de mille feux,
> Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
> Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.
>
> Les houles, en roulant les images des cieux,
> Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> Les tout-puissants accords de leur riche musique
> Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux[126].

Alors que les reflets brillants et colorés sont caractéristiques des *Orientales* de Victor Hugo, en même temps que « le chant de la nature » mêlé « au cri du genre humain », Baudelaire traduit le mystère poétique dans l'image des « houles, en roulant les images des cieux » qui mêlent leurs sonorités « aux couleurs du couchant reflété », « d'une façon solennelle et mystique ». Le sens des mots « mystère » et « mystique » que l'on a vus dans le poème de jeunesse et que l'on retrouve dans ce poème, provient des images de la spécularité, de l'échange réciproque entre les contraires comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent.

---

[124] La singularité de cette sensation vient directement d'une expérience sensorielle de la nature faite par le jeune Baudelaire dans les Pyrénées en 1838. Voir *OC*, t. I, p. 1227.

[125] Ces impressions d'harmonie et de sérénité naturelle est reproduite au début du poème en prose : « Le Gâteau » (avant d'être ironisées par un renversement frappant). « Je voyageais. Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. Il en passa sans doute en ce moment quelque chose dans mon âme. Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère ; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds ; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé ; le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon cœur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui paissaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne. Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel. » *OC*, t. I, p. 297.

[126] « La Vie antérieure » *OC*, t. I, p. 17-18.

On sait aussi que cette beauté tranquille et sereine est rare chez Baudelaire, parce que le calme et le silence sont toujours menacés par la réalité existentielle, et que le Beau baudelairien est quelque chose d'impur qui « fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse »[127]. Baudelaire nous confie dans *Fusées*, il ne conçoit qu'il conçoit guère « un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur* » qui, avec le mystère, est « un des caractères de beauté les plus intéressants »[128]. Mais on peut parler aussi de la peur, surtout d'« une joie mêlée de peur ». C'est ce sentiment de peur face au silence éternel que l'on peut lire dans le poème « Tout là-haut... » : « Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver (v. 18.) ». Ce sentiment singulier et sublime est décrit explicitement dans le poème en prose « Le Gâteau »:

> Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel. Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur[129].

« Cette sensation solennelle et rare » dans la nature étendue par l'effet miroir semble surnaturelle[130], puisque le surnaturalisme chez Baudelaire est synonyme de « la capacité hyperesthésique à éprouver le surnaturel »[131], comme il l'écrit dans *Fusées* : « Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. / Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profondes, et le sentiment de l'existence immensément augmenté[132]. »

Un autre poème des *Fleurs du mal* rend sensible cette image surnaturelle, mais d'une autre manière[133]. Il s'agit du poème « Horreur sympathique » qui est la transformation, ou bien, l'inversion du « paysage état d'âme » à la manière baudelairienne.

---

[127] *OC*, t. I, p. 657.
[128] *Ibid.*, p. 658.
[129] *Ibid.*, p. 295.
[130] L'expérience du miroir est étroitement liée au surnaturalisme chez Baudelaire. On le verra dans la partie suivante.
[131] Alain Vaillant, l'article « Surnaturalisme », dans *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Édition, 2012, p. 723.
[132] *OC*, t. I, p. 658.
[133] Voir Michel Brix, *op. cit.*

De ce ciel bizarre et livide,
Tourmenté comme ton destin,
Quels pensers dans ton âme vide
Descendent ? Réponds, libertin.

— Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil,
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît[134].

Ce n'est pas l'âme d'un libertin que reflète « ce ciel bizarre et livide », car son âme est vide. Le désir avide de lire ses « pensers » dans ce ciel reste sans résultat. Et les « cieux déchirés comme des grèves » ne seraient pas le simple reflet d'un cœur tourmenté et déchiré. Baudelaire a réussi à créer une image frappante en investissant l'orgueil sur le miroir du ciel. Son orgueil a certainement pour origine sa capacité alchimique et ironique de transformer de gros nuages noirs en « corbillards de [mes] rêves », les « lueurs » des cieux en « reflet de l'Enfer où son [mon] cœur se plaît. », comme dans le poème précédent « Alchimie de la douleur » : « Par toi je change l'or en fer / et le paradis en enfer[135]. » C'est l'orgueil artistique. Ce dont il s'agit, ce n'est pas l'inspiration céleste qui descend d'en haut, mais l'orgueil poétique qui descend de l'enfer d'en haut renversé par le poète lui-même. Or, le paysage que contemple un libertin a l'allure d'une œuvre picturale, d'une peinture qu'il réalise ou reproduit. Cette impression est due au fait qu'on peut prendre le mot « tourmenté » dans le sens esthétique, à savoir « alambiqué », et au fait que Baudelaire prend comme référence le tableau de Delacroix *Ovide en exil chez les Scythes.* Une scène toute en décors tourmentés et une malicieuse plénitude de rimes en « -vide », paradoxalement et contrairement à son âme vide. Au lieu de décrire simplement son état d'âme projeté dans la nature, Baudelaire crée une scène saisissante sous la forme la plus simple. Cette faculté offre un contraste spectaculaire

[134] *OC*, t. I, p. 77-78.
[135] *Ibid*., p. 77.

par rapport à l'éloquence romantique particulièrement lamartinienne, et fait découvrir une véritable « glace vivante » chez Baudelaire.

Quelle est cependant la particularité de cette glace de Baudelaire par rapport à Lamartine spiritualiste et à Hugo matérialiste ? Pour Lamartine, la poésie était « l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme[136] ». Contrairement au miroir spiritualisé lamartinienne, Baudelaire penche vers Victor Hugo. Il y a une certaine affinité entre les deux dans leur manière de saisir la lumière, la matérialité de l'image et d'y accorder la forme concrète. Pour Baudelaire, écrit Alain Vaillant, « pas de vaporisation sans centralisation, pas de poésie sans travail, sans le modelage laborieux et artificiel du matériau verbal, sans ce qu'il nomme "le mécanisme des trucs", [...] car le "charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre" (projet de préface pour *Les Fleurs du Mal*, *OC*I, 185) est le tribut ironique que doit payer à la poésie l'écrivain surnaturaliste[137]. » Nous allons voir dans notre étude que la spécularité et la réflexivié poétique constituent son « mécanisme des trucs ». Si nous avons comparé jusqu'ici les visions de la nature et la « nature » de l'image, nous allons désormais parler du miroir comme méphore de la littérature.

La Littérature comme miroir : Hugo et Stendhal

Le miroir est un reflet et une image en tant que telle, mais à la fois il donne forme : il est donc contenant et contenu, à la manière d'un média. Parler du miroir comme thème littéraire, c'est donc naturellement penser à la vision du monde d'un écrivain, à sa vision de l'art, à sa manière de la représenter. Au XIXe siècle, il y a deux exemples remarquables, similaires et différents à la fois à propos du thème du miroir : l'un est la *Préface de Cromwell* de Victor Hugo en 1827, et l'autre *Le Rouge et le Noir* de Stendhal en 1830. Ils veulent tous les deux définir la littérature comme un miroir particulier et se demandent quel miroir la littérature doit devenir.

[136] Lamartine, *Des destinées de la poésie*, Furne, 1834, p. 58.
[137] Alain Vaillant, « Modernité du vers, antimodernité de la prose », in *L'Année Baudelaire 18/19*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 319.

Le miroir de concentration hugolien

Dans la *Préface de Cromwell*, Victor Hugo remet en question la conception classique de l'imitation. Puisque le reflet, affirme-t-il, ne vaut pas la lumière, ce que l'on doit imiter, ce ne sont ni les Anciens ni les Modernes, mais la nature et la réalité humaine.

> Et puis, imiter ? Le reflet vaut-il la lumière ? [...] Et voyons : qui imiter ? — Les anciens ? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre. [...] Les modernes ? Ah ! imiter des imitations ! Grâce ! [...] Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet[138].

L'Histoire se divise en « trois grands âges : les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes », et ces trois âges correspondent aux trois phases de la vie humaine: la jeunesse, la virilité et la vieillesse. La forme littéraire de chaque époque reflète sa société. Ainsi, l'ode lyrique « chante l'éternité, l'épopée solennise l'histoire, le drame peint la vie »[139]. Hugo se sert d'images pour caractériser et comparer les différents genres littéraires :

> Pour rendre sensible par une image les idées que nous venons d'aventurer, nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel ; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul il a des abîmes et des tempêtes[140].

Cette image du miroir de l'eau montre l'art en tant qu'imitation. Mais c'est celle du changement, de l'évolution de temps et de lieu. La poésie de chaque époque reflète la nature

[138] Victor Hugo, *Théâtre complet*, notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Mélèze, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 433-434.
[139] *Ibid.*, p. 423.
[140] *Ibid.*, p. 424.

de son temps : la poésie lyrique primitive intériorise le paysage, l'épopée récite le temps qui coule, enfin le drame synthétise l'ensemble. Quel doit être donc le miroir du drame qui est « la poésie complète » ?

> D'autres, ce nous semble, l'ont déjà dit : le drame est un miroir où se réfléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décoloré ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art[141].

Parmi « d'autres » qui ont dit que le drame était « un miroir où se réfléchit la nature », on se rappelle immédiatement Hamlet qui conseille ses comédiens dans la deuxième scène de l'acte III de la pièce de théâtre éponyme : « *For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure*[142]. » Le but de ce théâtre dans le théâtre est de servir de miroir à Claudius, pour qu'il puisse s'y voir. C'est aussi une mise en abîme théâtrale habilement préparée par Hamlet, qui reflète exactement les actions et les thèmes de la pièce principale dans l'intention de connaître la réaction de son oncle pour l'accuser d'adultère et de meurtre. La pensée d'Hamlet sur le but du théâtre montre que l'art doit être « un miroir où se réfléchit la nature » fidèlement. Le drame de Williams Shakespeare qu'apprécie Hugo comme « la sommité poétique des temps modernes »[143], « ce dieu du théâtre »[144] est profondément réel et présent d'autant plus qu'il veut refléter la réalité concrète de la nature absolue et la nature humaine ; « la poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel »[145]. Mais de quel miroir s'agit-il ? Ce n'est pas un miroir ordinaire qui ne peut jamais dépasser la limite platonicienne de l'imitation, car « la vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont

[141] *Ibid.*, p. 436.
[142] William Shakespeare, *Hamlet*, traduit par Jean-Michel Déprats, Édition bilingue, Paris, Gallimard, Collection Folio théâtre, 2008, p. 178. « Car tout ce qui est forcé s'écarte du propos du jeu théâtral, dont le but, dès l'origine et aujourd'hui, était et demeure de tendre pour ainsi dire un miroir à la nature, de montrer à la vertu ses traits, au ridicule son image, et à notre époque et au corps de notre temps sa forme et son effigie. » *Ibid.*, p. 179.
[143] Victor Hugo, *op. cit.*, p. 422.
[144] *Ibid.*, p. 427.
[145] *Ibid.*, p. 425.

dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même. »[146] La réalité, écrit Hugo, peut être mieux représentée dans l'art par « un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants ». Pour surpasser le miroir ordinaire à travers lequel la lumière et la couleur se sont dégradées dans la conception classique de l'imitation, il faut ce qui condense les rayons et les transforme en flamme. Ce ne sera pas autre chose que « la baguette magique de l'art ».

> Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits, restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, comble leurs lacunes par des imaginations qui aient la couleur du temps, groupe ce qu'ils ont laissé épars, rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, revêt le tout d'une forme poétique et naturelle à la fois, et lui donne cette vie de vérité et de saillie qui enfante l'illusion, ce prestige de réalité qui passionne le spectateur, et le poète le premier, car le poète est de bonne foi. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie[147].

Le théâtre est donc « un point » où convergent toutes les visions du monde. Or, inversement, ce point d'optique serait une lampe qui répand en tous sens une lumière concentrée, et plus précisément, ce serait un miroir de concentration en tant que lampe. Comme le poète-enfant du poème « Bénédiction » aspirera plus tard à devenir un poète-ange « presque divin » chez Baudelaire, la création artistique « est presque divin[e] » chez Victor Hugo. En outre, avec l'intensification de couleurs, il y a un point sur lequel on doit insister, celui du rôle du miroir de concentration. C'est une image de l'unification des lumières : « Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. » La véritable création, « la poésie vraie, la poésie complète » chez Hugo, comme chez la plupart des romantiques, est considérée comme étant « dans l'harmonie des contraires », dans l'espérance d'une réconciliation possible et dans une flamme de l'humanité universelle. Victor Hugo pense à l'unique miroir de l'art où « tout doit et peut s'y réfléchir »,

[146] *Ibid.*, p. 435.
[147] *Ibid.*, p.436-437.

et s'y réfléchira enfin le monde monstrueusement égoïste. Or, au lieu de ce miroir convergent hugolien, Stendhal parle d'un autre angle orienté du miroir. L'égotisme stendhalien prend en considération par une approche analytique la position de l'écrivain entre le monde réel et le monde reconstitué « dans un duo incessant entre le moi éprouvé et le moi représenté »[148]. Sur le chemin, lieu *sui generis* du romancier, Stendhal observe la distance entre le miroir qui réfléchit le monde et celui du moi, et prend le réglage de cette distance comme théorie du roman.

L'esthétique stendhalienne du roman-miroir

Dans son roman *Le Rouge et le Noir* (1830), Livre I, chapitre XIII, on trouve la formule célèbre : « Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », épigraphe attribuée à Saint-Réal[149]. Cette épigraphe est expliquée en détail par l'intervention de la voix de l'auteur-narrateur dans le Livre II, chapitre XIX[150].

> (Cette page nuira de plus d'une façon au malheureux auteur. Les âmes glacées l'accuseront d'indécence. [...] Ce personnage [Mathilde] est tout à fait d'imagination et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle. [...] Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé, d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former.
>
> Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains, moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille)[151].

[148] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 178.

[149] Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, Yves Ansel et Philippe Berthier éd., t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p. 417.

[150] Voir la note d'Yves Ansel, *ibid.*, p. 1024. « De fait, on la trouve déjà formulée dans l'Avant-propos d'Armance (p. 86) on la retrouvera encore dans telle Préface de Lucien Leuwen, et elle est délibrément reprise ici au chapitre XIX du tome second (p.671). Sur la portée de cette définition, voir, dans l'ouvrage de Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, la partie intitulée "L'esthétique du miroir" (José Corti, 1954, p. 19-112). »

[151] *Ibid.*, p. 670-671.

Stendhal enchâsse ici son esthétique du miroir entre parenthèses : le roman comme miroir de la réalité sociale. C'est le caractère double de la fonction de ce miroir qui place le romancier quelque part entre le romantisme et le réalisme, les deux courants littéraires opposés, mais coexistants chez lui[152], en lui attribuant un titre tantôt de « romantiste scientifique », tantôt de « réalisme psychologique » au gré de chacun. Les deux points importants se remarquent dans cette illustration. D'une part, son miroir « réaliste » considéré comme « exact » ne peut pas s'entendre exclusivement comme un témoin fidèle et neutre de sa société, même si l'auteur désire montrer « la vérité, l'âpre vérité »[153] de la réalité, en ayant adoptant une attitude de chroniqueur, parce qu'une action même qui tend un miroir signifie déjà l'adoption d'un point de vue particulier. Sur la route, comme un chiffonnier qui porte sa hotte et son crochet et jette des regards ici et là, Stendhal se présente comme un « homme qui porte le miroir dans sa hotte » qui ne veut que décrire ce qui s'offre à lui et ce qu'il veut montrer au monde. Puisqu'il en est ainsi, le roman doit se bâtir essentiellement sur la subjectivité, une « focalisation interne »[154] d'un auteur à un autre niveau. D'autre part, un miroir sur la route prouve que le choix propre à l'écrivain est actuel et présent, *hic et nunc*. Le point de distinction du choix stendhalien, c'est qu'il a affronté la fange immonde sur le chemin de son temps. Stendhal veut faire de l'actualité ou contemporanéité romanesque la théorie générale du roman. Cela constitue la modernité romantique. Chacun son chemin, chacun son miroir. De sa position particulière sont nés le « réalisme subjectif »[155] et le « romanticisme »[156] stendhalien : en un mot, l'observation de l'auteur sur une période et un monde déterminé. Cela signifie l'intrusion politique, parce que d'abord le choix en soi est politique, et que le politique n'est rien d'autre que la préoccupation de la question la plus actuelle. Évidemment se pose une question inévitable : pourquoi choisit-il ce temps et ces personnages? En fait, cette question du choix qui n'est jamais aléatoire, c'est ce qui est posé par le romancier au lecteur. L'angle du miroir dépend donc de la position et du point de vue

[152] « La singularité de Stendhal réside précisément dans la coexistence de ces deux tonalités, de ces deux fils littéraires qui ne cessent de se croiser et de s'entretisser. » Voir Alain Vaillant, « Stendhal », *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 713.

[153] Stendhal, *op. cit.*, p. 351.

[154] Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

[155] Georges Blin, *op. cit.*, 1954, p. 5. Cf. Michel Arrous, « Du réel au monde romanesque : La satire de l'appareil d'État dans *Lucien Leuwen* », in *La Création romanesque chez Stendhal*, éd.Victor Del Litto, volume 26, Collection stendhalienne, Librairie Droz, 1985, p. 183-189.

[156] Le romanticisme est « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques » Stendhal, *Racine et Shakespeare*, t. 1, 1823, p. 39.

politique de Stendhal. Et ensuite, *loco citato*, il y a une certaine contradiction ou un « nonsens » comme on l'a remarqué, qui ne laisse pas le miroir stendhalien pur et neutre[157]. Son miroir qui veut refléter la société soit le ciel soit la fange, est contredit par la parole même de l'auteur qui parle du « récit des folies » de Mathilde qui est « tout à fait d'imagination et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales qui, parmi tous les siècles, assureront un rang si distingué à la civilisation du XIXe siècle. » L'ironie stendhalienne que l'on trouve dans l'expression « notre siècle, non moins prudent que vertueux » rend son miroir d'autant plus satirique et politique.

Si le roman comme miroir dévoile le choix social et politique de Stendhal, Julien Sorel à travers ce miroir va trouver un moyen d'entrer dans le monde et de s'imposer au monde. La scène de la première rencontre entre Julien Sorel et le jeune évêque d'Agde montre la conscience de l'auteur qui regarde la distance et l'ironie entre l'image reflétée et l'image du moi[158]. Pour ce jeune héros confronté au monde, qui est en train d'apprendre à ajuster le décalage entre l'apparence extérieure et intérieure, la « cérémonie préparatoire » accomplie par le jeune évêque devant « un miroir mobile en acajou » qui « semblait étrange en un tel lieu, et, sans doute, y avait été apporté de la ville » est frappante et déterminante. Julien est saisi d'étonnement à la vue de cette scène de « bénédictions exécutées lentement, mais en nombre infini, et sans se reposer un instant » qui offre une constante spectaculaire entre l'air fâché et grave du prêtre et l'air content et léger qui promptement disparaît devant la glace. Julien se demande alors ce que cela signifie, car « il était tenté de comprendre, mais n'osait pas » : « Que peut signifier ceci ? », « Qu'est-ce que cela peut être ? ». On dirait que ces questions répétées constituent pour Julien une cérémonie préparatoire pour réussir dans le monde. Ce qui l'a réellement fasciné, c'est le mode d'emploi du miroir du jeune évêque d'Agde plutôt que la « magnificence mélancolique » de l'antique abbaye, ou que « la richesse du surplis garni de dentelles » dans le « magnifique miroir ».

La différence entre les métaphores utilisées entre par Victor Hugo et par Stendhal reflète nettement la différence de leur esthétique. Si Victor Hugo a déclaré son romantisme d'un ton éloquent par la métaphore du miroir de concentration flamboyant à l'intention de dénoncer le classicisme ; Stendhal, se tenant à distance du style romantique, a recours à la manière ou au mode de mise en place du miroir, au lieu d'exploiter ses caractéristiques et ses propriétés à la manière de Victor Hugo. Le plus important pour Stendhal, c'est sa

[157] Kurt Ringger, *L'âme et la page : trois essais sur Stendhal*, Librairie Droz, p. 21.
[158] Stendhal, *op. cit.*, p. 442-444.

préoccupation d'observation plutôt que sa description réaliste et psychologique. Sans miroir, une promenade stendhalienne ne pourrait pas s'incarner en roman. Ce type de cadrage de la scène deviendra l'un des principes poétiques transformant la réalité en art.

La Littérature en tant que telle : Gautier et Mallarmé

Si la comparaison entre Lamartine et Victor Hugo au niveau de l'image a permis de discerner nettement leur prédilection pour l'image de la spécularité du réflecteur naturel et de comprendre leurs intentions en passant par Baudelaire et si la comparaison entre Hugo et Stendhal a montré, au niveau de la métaphore, la différence entre leurs points de vue exprimés sur la littérature, nous allons maintenant étudier comment le miroir est devenu indispensable à la création poétique chez Gautier et Mallarmé, et comment il deviendra enfin un symbole du travail artistique[159].

Théophile Gautier, avant Mallarmé, est un adorateur des glaces de Venise dont il s'est servi pour les héros de ses œuvres fantastiques. Chez Gautier, le miroir n'est pas seulement un motif ou un thème littéraire. Pour projeter ses rêves et ses fantasmes, il lui faut une belle glace, particulièrement les miroirs de Venise, comme l'a remarqué avec pertinence Léon Cellier : « Le miroir de Venise – et non tout autre miroir – ouvrait au poète un univers de cauchemar ou de rêve. »[160] Dans son univers fantastique, le miroir est le plus souvent un *locus horribilis*, c'est-à-dire un espace menaçant et sinistre où règnent la peur et le malaise (*Onuphrius*, *Avatar*, *Jettatura*, etc.). Or, dans sa lecture, l'important, c'est qu'il voit chez Gautier « une autre catégorie de miroir », le « miroir magique (*Avatar*) ». En rappelant l'article de Gautier sur *Les Paradis artificiels* de Baudelaire, il écrit que « l'imagination la moins poétique, devant un miroir en son cadre, songe spontanément à une porte, à une fenêtre. »[161] La morale des

[159] Léon Cellier, « Devant le miroir de Venise : Gautier et Mallarmé », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 121-133.

[160] « Un fait frappe d'abord : qu'il ne s'agit point de n'importe quelle glace, mais d'une glace de Venise. En cherchant à me documenter, j'ai découvert que les glaces de Venise – en faveur au XVIIe siècle – étaient encore à la mode entre 1830 et 1860. L'œuvre de Gautier m'en apporta maintes preuves. Les héros des contes et des nouvelles, Onuphrius, Rodolphe, Fortunio et Gretchen, Octave de Saville et Guy de Malivert ne peuvent se regarder que dans un miroir de Venise. Gautier chroniqueur partage l'engouement de Gautier conteur. [...] La beauté de ces miroirs et la mode suffisent-elles à justifier l'engouement de Gautier ? Je hasarderai cette hypothèse : tout se passe comme si le miroir de Venise détenait sur celui qui s'y contemple d'étranges pouvoirs, comme si le miroir de Venise – et non tout autre miroir – ouvrait au poète un univers de cauchemar ou de rêve.», Léon Cellier, *op. cit.*

[161] *Ibid.*

Paradis artificiels, comme on le sait, est que les hallucinations et les délires désordonnés et immodérés que le haschischin ou le mangeur d'opium voit comme dans un miroir, même s'ils sont tellement fascinants qu'on oublie l'horreur de la vie, doivent être distingués de l'ivresse provoquée par l'imagination poétique. Dans ce sens, « inversement le poète, ce songeur sobre, voit dans le miroir une fenêtre ouverte sur l'infini »[162]. Ainsi, dans une nouvelle fantastique de Gautier intitulée *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, « une grande glace de Venise à bordure de cristal [...] faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires»[163]. De cette glace de Venise jaillissent des figures féminines incarnant la beauté idéale, « les héroïnes des romans qu'il avait projetés »[164], après l'hallucination de la trépanation exécutée par le reflet d'un homme pâle sorti de la glace. Ce que Gautier voulait dire, à travers l'image du miroir vide où aucune chose ne s'y réfléchit, c'est que le néant est la condition préalable à la création. Ce n'est certes pas sans raison qu'Edgar Allan Poe conçoit un appartement idéal dans lequel on voit une seule glace « suspendue de telle façon que le propriétaire ne peut y voir son image reflétée d'aucun des principaux sièges de la chambre » (« The Philosophy of Furniture »)[165].

Ces fantasmes parfois flous et informels, qui surgissaient dans la glace vacante, prendront corps dans *Émaux et Camées* en 1852.

> Pendant les guerres de l'empire,
> Gœthe, au bruit du canon brutal,
> Fit le Divan occidental,
> Fraîche oasis où l'art respire.

---

[162] *Ibid.*

[163] « Onuphrius, on ne peut plus désappointé de ce contre-temps, se jeta dans un fauteuil, et, les coudes sur la table, se prit tristement à réfléchir ; ses regards flottaient devant lui sans se fixer particulièrement sur rien : le hasard fit qu'ils tombèrent sur une grande glace de Venise à bordure de cristal, qui garnissait le fond de l'atelier ; aucun rayon de jour ne venait s'y briser, aucun objet ne s'y réfléchissait assez exactement pour que l'on pût en apercevoir les contours : cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d'où l'esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires. Les prunelles d'Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre, comme pour en faire jaillir quelque apparition. » Théophile Gautier, *L'Œuvre fantastique. Tome I – Nouvelles*, édition de Michel Crouzet, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 269.

[164] *Ibid.*

[165] Edgar Allan Poe, *Contes-Essais-Poèmes*, éd. Claude Richard, Collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 1060.

Pour Nisami quittant Shakespeare,
Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.

Comme Gœthe sur son divan
À Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*. »[166]

En rappelant la « vitre » de Baudelaire du poème « Paysage », les « vitres fermées » de la préface du recueil font fonction du miroir vide pour la création poétique. Le premier quatrain du poème du recueil, intitulé « Le Poème de la femme » suggère que la femme a besoin de miroir afin de superposer l'action de « montrer » à l'action de « lire à quelqu'un » (et non de « faire lire »), parce qu'il faut voir d'abord la beauté de son corps de ses propres yeux avant de lire son poème « au doux rêveur qui l'aime »; c'est donc au miroir qu'elle peut « lire un poème, / Le poème de son beau corps. »[167], comme le montre l'image d'une sultane dans un sérail au onzième quatrain:

Sur un tapis de Cachemire,
C'est la sultane du sérail,
Riant au miroir qui l'admire
Avec un rire de corail.

La surface du miroir est un espace, comme une page vierge, où est inscrit le poème de la beauté plastique, comme l'indique le sous-titre, « Marbre de Paros ».

C'est Mallarmé qui a fait de la poésie un miroir en soi[168]. Il écrit toujours devant sa

[166] Théophile Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2013, p. 443.
[167] *Ibid.*, p. 447. « Un jour, au doux rêveur qui l'aime, / En train de montrer ses trésors, / Elle voulut lire un poème, / Le poème de son beau corps. »
[168] À propos du thème du miroir chez Mallarmé, voir Austin Gill, « Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé », in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1959, n°11. p. 159-181. Guy Michaud, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. p. 199-216.

glace de Venise tant il a réellement besoin de se regarder pour penser. Après sa lutte terrible « qui l'avait emporté dans des Ténèbres », il écrit dans une lettre adressée à Cazalis en mai 1867 :

> Je tombai, victorieux, éperdument et infiniment – jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant. J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant[169].

Mais, paradoxalement, le Néant est le devenir de son miroir qui est la condition *sine qua non* de la réflexion mallarméenne et de son écriture. Le miroir vénitien encadré souvent d'une riche bordure avec un somptueux décor sculpté figure aussi dans le poème en prose « Frisson d'hiver »[170], offrant l'aspect d'un miroir d'eau, et est concrétisé dans le poème « Ses purs ongles très haut... » (Sonnet en -yx).

> Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
> L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
> Maint rêve vespéral brûle par le Phénix
> Que ne recueille pas de cinéraire amphore
>
> Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
> Aboli biblot d'inanité sonore,
> (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
> Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)
>
> Mais proche la croisée au nord vacante, un or
> Agonise selon peut-être le décor
> Des licornes ruant du feu contre une nixe,
>
> Elle, défunte nue en le miroir, encor
> Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe

[169] Stéphane Mallarmé, éd. Bertrand Marchal, *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 714.

[170] « Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps. » *Ibid.*, p. 415.

De scintillations sitôt le septuor[171].

Ce « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons »[172] est entièrement un poème sur le miroir. Plus précisément, il parle de sa disparition, de l'absent absolu. À minuit, à zéro heure, « au salon vide », le ciel est aussi vide (« la croisée au nord vacante »). Et les dernières lueurs d'« un or » du cadre d'un miroir représentant « le décor / Des licornes ruant du feu contre une nixe » s'éteignent. La surface du miroir « fermé[e] par le cadre » est nommée « l'oubli ». Enfin ce que l'on voit dans ce vide et oubli, c'est le septuor de scintillations. Ici, quatre phases de la néantisation se superposent : la disparition de la présence de l'Être, l'effacement de sa représentation, la présence du Néant, l'apparition de scintillations.

D'abord, il n'y a pas de soleil, l'unique source platonicienne, mythologique et théologique, de la présence et de la création. Le concret d'« un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond »[173] s'est donc anéanti, sous l'effet de l'alternance dialectique des rimes croisées, en « -yx » pour le néant et en « -or » pour la matérialité. Ce miroir dissous, donc liquide, est représenté par l'image d'un bassin entouré de licornes et d'une nixe, disparition qui pourrait être une allusion à son rejet de la tradition, surtout de la mythologie grecque et médiévale. De plus, les lueurs, jusqu'aux moindres reflets du cadre du miroir s'évanouissent. Cela signifie que cette double imitation, c'est-à-dire le reflet de la représentation de la lutte des licornes et d'une nixe se réduit à néant. Enfin, à zéro heure, semblable au « temps zéro », le Néant et le vide prennent place[174]. Or, le septuor de scintillations qui apparaît soudain finalement résulte de « la magie de la rime »[175], laquelle a créé le mot « ptyx » fondé sur la négation absolue. Ce septuor, selon Mallarmé lui-même, est la « réflexion, stellaire et incompréhensible, de la Grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde »[176] ; néanmoins ce n'est pas la Grande Ourse en tant que telle, « mais son simulacre poétique : il est la réflexion du poème lui-même avec ses sept paires de rimes. » Le titre même de la première version de ce poème, « Sonnet allégorique de lui-même », révèle

[171] *Ibid.*, p. 37-38.
[172] *Ibid.*, p. 731. Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868. « – J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever – et aucun sonnet ne s'y rencontre. »
[173] *Ibid.*
[174] Cf. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.
[175] Mallarmé, *op. cit.*, p. 729.
[176] *Ibid.*, p. 731.

que ce sonnet est un véritable « poème-miroir » selon l'expression de Bertrand Marchal[177]. Ainsi, chez Mallarmé, le miroir est incontestablement l'une des thématiques centrales et majeures.

Cependant, avant « Mallarmé comme génie des miroirs [178] », ce thème a été suffisamment et largement exploité par Baudelaire. Baudelaire, qu'on le veuille ou non, l'a « modernisé » en tant que fils posthume du romantisme ou du moins en tant que témoin du coucher du soleil romantique, comme on l'a entrevu préalablement au précédent chapitre au sujet du poème « Bénédiction ». Dans son miroir, il y a un vague reflet lamartinien, idéalisme romantique mais aussi le reflet hugolien plein de couleur et jusqu'à la poésie pure mallarméenne en passant par l'image réaliste de la modernité. Il est une grande glace qui reflète l'histoire littéraire succincte de son siècle, à la fois spectroscope et condensateur, ou un miroir convexe et concave, qui vaporise et à la fois concentre. Chez lui, les miroirs qui parsèment son œuvre sont multiformes, d'une manière distincte des autres écrivains : des petits miroirs dans le kaléidoscope dans *Le Peintre de la vie moderne* et *Le Spleen de Paris*, à travers les miroirs profonds dans « L'Invitation au voyage », en passant par le sinistre miroir de « L'Héautontimorouménos » dans *Les Fleurs du mal*, jusqu'à l'Hôtel du Grand Miroir à Bruxelles où logea Baudelaire dans la dernière saison de sa vie.

[177] *Ibid.*, p. 1191. « Or c'est dans ce vide absolu du poème-miroir qu'apparaît, comme la constellation du *Coup de dés*, le septuor de scintillations. Par là, le poète ne retrouve pas au dernier vers la transcendance stellaire désavouée par le premier: car ce septuor n'est pas la Grande Ourse, mais son simulacre poétique: il est la réflexion du poème lui-même avec ses sept paires de rimes. Comme la Grande Ourse issue de la métamorphose stellaire de la nymphe Callisto, le septuor procède aussi de la métamorphose d'une nymphe ou d'une nixe, cette « défunte nue », mais cette métamorphose est purement poétique puisque le septuor n'est qu'une constellation de mots: s'il apparaît au dernier vers, ce n'est pas par la fenêtre ouverte sur l'espace, mais dans le miroir d'un poème qui se réfléchit de toutes les façons et consacre ainsi le passage de la transcendance céleste à l'immanence poétique du sens. Un « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons » : c'est parce que le sonnet est nul, parce qu'il s'annule lui-même par une logique négative qui fait de lui le décor de l'absence, qu'il peut se réfléchir lui-même au lieu de renvoyer à tous les au-delà des mots (Dieu, les étoiles ou plus simplement l'univers référentiel). »

[178] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 553.

1.2. Fantasmagorie du XIXe siècle : illusions et désillusions

> « J'aurai un salon magnifique comme celui de l'hôtel de Bonnivet ; et moi seul j'y entrerai. […] J'y ferai placer trois glaces de sept pieds de haut chacune. J'ai toujours aimé cet ornement sombre et magnifique. Quelle est la dimension des plus grandes glaces que l'on fabrique à Saint-Gobain ? – Et l'homme qui pendant trois quarts d'heure venait de songer à terminer sa vie, à l'instant même montait sur une chaise pour chercher dans sa bibliothèque le tarif des glaces de Saint-Gobain. »
>
> – Stendhal, *Armance*

Dans le premier chapitre, nous avons expliqué comment Baudelaire se situait dans la tradition métaphysique de la métaphore du miroir, de quelle manière il a trahi la tradition pour se l'approprier à sa façon à travers des images spéculaires, particulièrement celle des yeux-miroirs, et comment cette métaphore, *ab origine* biblique, a été largement exploitée littérairement par les écrivains notamment romantiques (mais non exclusivement). Nous avons essayé d'élucider la singularité baudelairienne à l'égard de cette conversion artistique de métaphore en utilisant la méthode de comparaison dans l'histoire littéraire du XIXe siècle : Baudelaire, poète aux yeux de miroir, jouera le jeu de miroirs comme travail artistique, et exploitera alors pleinement la puissance ou la beauté des images, la réflexivité du langage poétique, en traitant l'image du miroir comme symbole littéraire plutôt que comme un des attributs de Vénus. L'histoire métaphysique et littéraire du thème du miroir, examinée à partir du poème « Bénédiction », à savoir le miroir ancien en tant que symbole de la sagesse divine, le miroir moderne comme image et métaphore de la création littéraire au XIXe siècle en passant par le miroir comme médiation ou instrument de la pensée, ne se déroule pas séparément de celle de la production et de l'utilisation du miroir[179]. Le pur miroir, par exemple, qui était le symbole des divinités dans l'Antiquité, parce qu'il est un objet

[179] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*

techniquement irréalisable, devient enfin le modèle théorique et la modalité pratique de la représentation réaliste dans les temps modernes où s'est généralisée la glace de grande qualité. Les conceptions de l'art des écrivains et des artistes et leur vision du monde subissent l'influence de la perception visuelle, qu'on le veuille ou non, à travers les miroirs divers ou lentilles optiques et les instruments d'optique, qui donnent une image virtuelle, car la manière de « voir » détermine une manière de penser ou de juger, comme l'implique l'idée de Jean Starobinski : « Il y a une corrélation entre un moment de la société et un climat esthétique [180] . » Parmi les artistes et les écrivains modernes (de Vélasquez aux impressionnistes, Balzac et Flaubert y compris) fascinés par les jeux de miroir, par la spécularité et la réflexivité, Baudelaire est un des miroirs ou papiers les plus sensibles à la lumière. Sous cet aspect, notre vision double pourrait donner la variété et le dynamisme dialectique à l'histoire littéraire du miroir qui sera analysée dans cette première partie.

Cette approche bilatérale, c'est-à-dire l'histoire philosophico-littéraire et socioculturelle, qui montrera son dynamisme et sa créativité sémantique à propos du thème du miroir, est liée au questionnement fondamental sur la nature de la lumière, source de l'image : qu'est-ce que la lumière ? Il y avait traditionnellement deux manières de répondre au mieux à cette question : d'une part, comme nous l'avons vu précédemment, la tradition métaphysique comprenant la philosophie grecque et la théologie chrétienne et, d'autre part, le rationalisme scientifique ayant son origine dans la *philosophia naturalis* qui a provoqué la révolution optique menée par Kepler, Descartes, Newton, etc. Entre ces deux courants, on trouve aussi un cas de mélange singulier comme Kircher (*Ars magna Lucis et Umbrae*) utilisant une méthode éclectique[181]. Le mysticisme illuministe repose sur une idée que le visible et l'invisible, le matériel et l'immatériel forment une unité en se correspondant. Bien des écrivains et des artistes, notamment les romantiques, ont voulu se situer dans l'entre-deux, à savoir entre la métaphysique et la physique. *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil* (*Le Traité des couleurs*) de Gœthe publié en 1810 a beaucoup inspiré les romantiques. Dans cette œuvre,

[180] Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Skira, 1965, p. 14.

[181] Voir Huguette Courtès, *op. cit.*, p. 10-11. « Au début du XVIIe siècle encore, des vues très comparables seront associées à des recherches optiques tout à fait sérieuses. Si Descartes s'en tient à une science rigoureuse qui rejette toutes les fallacies du miroir, dénoncées dès les *Cogitationes privatae*, Kircher, à la même époque, à la suite du traité complet d'optique qui constitue la majeure partie de *l'Ars Magna Lucis et Umbræ*, consacre tout un livre à la magie des cabinets de merveilles, au théâtre catoptrique, aux représentations prodigieuses obtenues par un ingénieux usage des images virtuelles et des reflets. Il ne s'agit pas seulement de chercher des « récréations scientifiques », mais d'épuiser le champ des possibilités de la lumière comme le montre l'épilogue : *Metaphysica Lucis et Umbræ*. C'est pour lui l'occasion de reprendre après Bouelles le thème de la hiérarchie spéculaire entre Dieu, l'Ange et l'homme. »

Gœthe expose sa propre compréhension de la lumière et des phénomènes optiques, en s'efforçant de concilier les visions mystiques et les connaissances scientifiques, avec l'intention de s'opposer à l'optique newtonienne qui « a détruit, selon formule de John Keats, toute la poésie de l'arc-en-ciel en le réduisant aux couleurs prismatiques »[182]. La contribution de Gœthe à la théorie de la lumière et des couleurs est due à son effort « pour maintenir l'équilibre entre objectivisme et subjectivisme », sa théorie des couleurs physiologiques étant formulée après observation empirique mais dans un point de vue subjectif de la perception visuelle. Quant à Baudelaire, malgré son intérêt particulier pour la couleur et pour Gœthe, et nonobstant sa profonde admiration pour l'éclat des couleurs chez Delacroix ou chez Boudin, et ses connaissances des couleurs complémentaires, exprimés dans ses critiques d'art surtout dans le *Salon de 1846*, on ne peut pas constater chez lui une influence exercée par Gœthe (ni même sur Delacroix) au sujet de la théorie des couleurs, car le travail de Gœthe sur ce sujet a été longtemps négligé en France, contrairement à sa grande réputation littéraire. C'est grâce aux travaux de Michel-Eugène Chevreul que Baudelaire aurait aquis ses connaissances concrètes. Bien que la pensée rationnelle de Chevreul fût sous l'empire du système newtonien, et qu'on ne trouve même pas le nom de Gœthe dans son œuvre majeure[183], il « développera une théorie des effets de couleurs "organoleptiques" (l'équivalent de ce que Gœthe appelait "couleurs physiologiques") et insistera sur l'importance des facteurs psychologiques dans les perceptions de couleur »[184]. Ce point de vue organoleptique sur les effets de lumière, à savoir l'image et la couleur, commun aux écrivains, de la « littérature des Images », selon l'expression de Balzac, comme Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier etc., école opposée à la « littérature des Idées », explique que l'on voit proliférer les images spéculaires et les métaphores du miroir, multiples et diverses, après la mort de Dieu, dans la littérature moderne à partir du romantisme, consécutivement au changement de la vision de la nature[185]. Dans la couleur, qui est un quasi-synonyme du romantisme pour Baudelaire et qui donc le conduit droit à Delacroix, il voit « l'harmonie, la

[182] Jacques Le Rider, « La non-réception française de la "*Théorie des couleurs*" de Goethe », *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2000, mis en ligne le 21 septembre 2011, consulté le 1er octobre 2016. URL : http://rgi.revues.org/781 ; DOI : 10.4000/rgi.781

[183] Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

[184] Jacques Le Rider, *op. cit.*, p. 173-174.

[185] Philippe Dufour, *La Littérature des images*, Éditions La Baconnière, 2016.

mélodie et le contrepoint »[186]. En assignant une valeur spirituelle à la couleur « qui est associée, traditionnellement, à des qualités sensorielles liées aux apparences et aux impressions subjectives »[187], il crée une harmonie mystique et surnaturelle qui repose sur le principe des correspondances. Les images de reflets éclatants qui suggèrent la spiritualité de la couleur chez Baudelaire sont nombreuses dans ses descriptions de l'espace idéalisé ou dans ses descriptions picturales (comme on le verra dans la troisième partie). Cependant l'intérêt particulier de Baudelaire pour la spécularité n'est pas limité au domaine de l'art ni aux paysages oniriques ou imaginaires, parce qu'il puise toujours les images poétiques directement dans la réalité concrète, et non dans le monde idéal. Les divers miroirs qui sont la métaphore de la représentation artistique ou littéraire sont d'abord les producteurs (et les projecteurs) des reflets et des images de la réalité quotidienne. Ils créent chez le public des illusions dans la rue, dans les ateliers, les boutiques et dans le théâtre. C'est pourquoi nous voulons ici situer Baudelaire dans la rue parisienne. Il s'agira d'analyser d'abord le regard baudelairien jeté sur la ville de Paris dans la prospérité économique et sociale du Second Empire, ensuite d'étudier l'attitude ambiguë de Baudelaire face aux représentations artistiques créées et suscitées par les nouvelles techniques d'imagerie, et enfin de considérer l'enjeu de la théâtralité baudelairienne dans son rêve et ses ambitions théâtrales. Ses illusions (et ses désillusions) inciteront Baudelaire de façon ironique à créer lui-même « un véritable mensonge surnaturel ».

1.2.1. Paris, la ville des miroirs

Paris est un double miroir pour Baudelaire. Nous entendons par là que, d'une part, Paris était pour lui un miroir magique « où toute énormité fleurit comme une fleur », d'où le poète extrait la quintessence « de chaque chose », comme le suggère sa vue plongeante d'un projet d'épilogue des *Fleurs du Mal*[188]. Cette « capitale infâme » lui a donné sa boue pour qu'il

[186] *OC*, t. II, p. 423.
[187] Pierre Wat, l'article « Couleur », in *Dictionnaire du Romantisme*, *op. cit.*, p. 138-139.
[188] « Le cœur content, je suis monté sur la montagne / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur, / Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne, // Où toute énormité fleurit comme une fleur. » *OC*, t. I, p. 191. Comme vu précédemment, la particularité de la manière baudelairienne de voir la ville-miroir fait un contraste frappant avec celle de Lamartine exprimée dans le poème « L'isolement ».

puisse en faire de l'or mais parallèlement, Paris était littéralement la ville des miroirs. La luminosité des réverbères ou des becs de gaz dans les rues et les miroirs et les glaces dans les devantures ont donné à Paris sa réputation de « ville lumière ». Néanmoins l'attitude de Baudelaire envers la modernisation de Paris est très ambiguë. Il est bien évident qu'il y résiste obstinément en tant qu'antimoderniste, mais en même temps on ne peut pas nier le fait qu'il est toujours attiré par la beauté artificielle et moderne de la ville, de la femme (ou de la ville-femme[189]). Nous parlerons ici du poème en prose intitulé « Les Yeux des pauvres » dans *Le Spleen de Paris*, qui contient quelques éléments de la modernité sous le Second Empire comme le café, la grande ville, la femme, le regard et surtout le miroir, en posant la question de savoir de quelle manière la réalité concrète urbaine a laissé des traces dans les pensées et l'imagination poétique de Baudelaire. Pour répondre à cette question, il faut examiner de près l'importance accordée aux images du miroir, l'effet de contraste spéculaire et spectaculaire entre les miroirs réels et les miroirs métaphoriques, et essayer de découvrir le sens de cette confrontation.

La mise en scène des lieux urbains : le café, le gaz, la femme, le regard et le miroir

Dans les années 1850-1860, Paris était en plein bouleversement à cause des travaux haussmanniens. Le paysage urbain, pour parler comme le narrateur du poème en prose « *Any where out of the world* », fait de lumière et de surfaces artificielles, polies et lisses comme miroir pour la réfléchir[190], était en complète opposition avec l'irrégularité de la physionomie du vieux Paris, et Baudelaire est l'un des écrivains qui ne manquaient pas de saisir le sens de ce changement. Les bâtiments anciens et la tour médiévale qui ont succombé « sous les coups du bélier infatigable et lourd » (« Chant d'automne »)[191], ainsi que l'éclaboussement de la boue du boulevard et « la fange du macadam » (« Perte d'auréole »)[192] ont inscrit leurs traces sur les pages de Baudelaire. Entre autres, le poème « Le Cygne » est un triste miroir qui reflète ce changement brutal : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus

[189] Cf. Projet d'épilogue des *Fleurs du Mal, OC*, t. I, p. 91-92.
[190] « Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ! » Voir le poème en prose « *Any where out of the world* », *ibid.,* p. 356.
[191] *Ibid.*, p. 57.
[192] *Ibid.*, p. 352.

vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ; // Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,/ Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus[193]. » Sur le néant, le changement, le chaos, le tohu-bohu et le désordre, causés par le démantèlement systématique de l'ancien monde, naît la société de masse dans la ville moderne où l'individu est aliéné et enfin réifié définitivement dans une culture de consommation. Sous le Second Empire, ce qui doublait la luminosité inouïe du gaz qui avait commencé à parsemer les boulevards neufs ou encore inachevés, c'étaient les divers miroirs qui ornaient dedans et dehors les magasins, boutiques et cafés, lesquels étaient alignés au bord de la rue en pavé granit lisse. À cette époque, la sensation visuelle de la brillance ou du scintillement de la surface polie et lisse d'une chose apparut comme une fiévreuse appétence de nouveauté ou de progrès, avec une prolifération de glaces et de miroirs dans les boulevards et passages parisiens. Walter Benjamin n'a pas manqué de noter ce phénomène social et ses fonctions indéniables au cœur de la naissance du Paris moderne[194]. Dans la citation ci-dessous, qui témoigne des caractéristiques dominantes de Paris à la première moitié du XIXe siècle, on peut deviner l'importance de l'usage répandu des miroirs et des glaces et le désir bourgeois de dominer et de maîtriser les espaces.

> La façon dont les miroirs et les glaces captent l'espace libre de la rue, et l'emportent dans le café, cela aussi fait partie de l'entrecroisement des espaces – le spectacle auquel le flâneur succombe inéluctablement. « Souvent sobre dans la journée, plus gai le soir, lorsque brillent les becs de gaz. L'art de l'apparence aveuglante est parvenu ici à son point de plus grande perfection. Le plus ordinaire des bistros cherche à décevoir l'œil. Par la vertu des glaces accrochées aux murs et qui reflètent les marchandises exposées à droite et à gauche, tous ces établissements acquièrent une étendue artificielle et, à la clarté des lampes, une grandeur fantastique. »
> Des horizons larges et clairs comme le jour s'ouvrent donc partout dans la ville au moment où la nuit tombe[195].

En faisant appel au regard d'un étranger, l'écrivain allemand Karl Gutzkow, Walter Benjamin insiste sur le spectacle des miroirs et des glaces dans les rues de Paris, « auquel le flâneur succombe inéluctablement ». Ce phénomène était pleinement socio-topologique, car le lieu de spectacle s'est en réalité restreint à la ville, particulièrement à certains endroits,

[193] *OC,* t. I, p. 85-86.
[194] Voir l'article « Konvolut R : Spiegel » dans Walter Benjamin, *op. cit.*
[195] *Ibid.*, p. 552. Cf. Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris*, Leipzig 1842, I, p. 225.

comme par exemple les cafés à Paris. Objet rare, coûteux et parfois douteux en province et à la campagne jusqu'à la fin du XIXe siècle, le miroir a commencé à se banaliser à Paris à la fin du XVIIIe siècle[196]. Certains éléments qui constituent « l'art de l'apparence aveuglante » de la ville sautent aux yeux : « les becs de gaz », « les cafés », « les miroirs et les glaces », c'est-à-dire la lumière, l'espace, les surfaces réflecteurs, et enfin l'œil du flâneur qui est attrapé par cette scène. Grâce à ces éléments, « tous [les] établissements parisiens acquièrent une étendue artificielle et, à la clarté des lampes, une grandeur fantastique ». Ces glaces « qui reflètent les marchandises exposées à droite et à gauche » prévoient le délire fantasmagorique causé par l'accroissement spectaculaire de la marchandise à l'apogée du capitalisme à Paris, comme vu par les yeux d'Emma Bovary[197]. Une autre note de W. Benjamin, non datée mais dans la droite ligne de la citation précédente, mérite d'être citée, parce qu'elle comporte quelques éléments concrets intéressants qui seront utiles et importants pour la lecture des « Yeux des pauvres ».

> Comme les portes et les murs sont couverts de miroirs, on ne sait que penser devant cette clarté incertaine. Paris est la ville des miroirs. L'asphalte lisse comme un miroir de ses chaussées, et surtout les terrasses vitrées devant chaque café. Une surabondance de glaces et de miroirs dans les cafés pour les rendre plus clairs à l'intérieur et donner une agréable ampleur à tous les compartiments et les recoins minuscules qui composent les établissements parisiens. Les femmes, ici, se voient plus qu'ailleurs; de là vient la beauté particulière des Parisiennes. Avant qu'un homme ne les regarde, elles voient déjà dix reflets d'elles-mêmes dans des miroirs. Mais l'homme aussi entrevoit, l'espace d'un éclair, sa physionomie. Il trouve ici sa propre image plus rapidement qu'ailleurs et il se voit aussi se conformer à cette image plus rapidement. Même les yeux des passants sont des miroirs voilés et le ciel s'étend sur Paris, le grand lit de Seine, comme le miroir de cristal sur les lits bas dans les maisons de tolérance[198].

---

[196] « À la fin du XVIIIe siècle, ce sont les rêves des contes de fées qui sont devenus réalité. Les glaces envahissent tous les lieux de la convivialité, où ils remplacent les tapisseries, ils parent les nouveaux cafés à la mode, les boutiques des limonadiers et ils tapissent les murs des maisons de rendez-vous. », Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 95. « On pose des glaces partout, dans les palaces, les restaurants, les cafés, les entrées d'immeubles, les théâtres, les casinos, l'opéra où les glaces du foyer atteignent 6 m 50 sur 3. [...] Sous le Second Empire, se répand également le goût de vitrer les croisées en glace et bientôt la création d'une assurance spéciale contre le bris de glace constitue un auxilaire efficace de la transformation des magasins et de l'embellissement des rues. Les boutiques ressemblent à de vastes serres inondées de lumières, où les marchandises se multiplient dans les reflets des miroirs et suscitent les convoitises. » *Ibid.*, p. 105-106.

[197] « Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. [...] Le monde des ambassadeurs marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. », Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 129.

[198] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 552-553.

Le miroir est omniprésent sous diverses formes : le boulevard neuf (« l'asphalte lisse comme un miroir de ses chaussées »), le café (« une surabodance de glaces et de miroirs dans les cafés ») et le regard des femmes et des hommes (« les yeux des passants ») jusqu'à la Seine qui réfléchit le ciel et la ville. Dans cette scène (fortement baudelairienne, particulièrement du fait de l'assimilation de Paris à une prostituée, comme l'a suggéré le troisième tercet d'un épilogue des *Fleurs du Mal* pour l'édition de 1861[199]), le café des boulevards, richement décoré de miroirs était, parmi les espaces publics de la ville modernisée, un des lieux priviligiés de rencontres, de loisir et de consommation, une des destinations finales où affluent les biens des marchands ou les produits industriels grâce à l'essor de l'économie sous le Second Empire.

Le Café neuf ou Les Yeux des pauvres

Regardons comment le poète voit dans ce spectacle miroitant un des témoignages du progrès et de la prospérité économique et matérielle. La description détaillée d'un café neuf dans le poème en prose intitulé « Les Yeux des pauvres » dans *Le Spleen de Paris* nous amène d'emblée sur la scène. Ici se trouvent rassemblés les éléments urbains modernes, mentionnés ci-dessus : le café, le gaz et le miroir.

> Le soir, un peu fatiguée, vous voulûtes vous asseoir devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées. Le café *étincelait*. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et *éclairait* de toutes ses forces les murs *aveuglants* de blancheur, les nappes *éblouissantes* des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier, les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaroises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées ; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie[200].

[199] « Mais, comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse, / Je voulais m'enivrer de l'énorme catin, / Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse. » *OC*, t. II, p. 191.
[200] *OC*, t. I, p. 318. [C'est nous qui soulignons.]

Le café neuf dans ce poème en prose n'est pas qu'un arrière-plan où se croisent les regards des pauvres et ceux du narrateur et de sa maîtresse. La troisième phrase du paragraphe précité, la plus longue du poème, est consacrée tout entière à décrire le café, et joue donc le rôle essentiel. En fait, la description du café a fait une forte impression sur Sainte-Beuve ; car en mentionnant ce poème au *Constitutionnel* du 24 avril 1865, il écrit par erreur comme titre « Le Café neuf ou Les yeux des Pauvres » [*sic*][201]. Mais ce quiproquo ne peut pas être contingent ou insignifiant, parce que « le café neuf » et « les yeux des pauvres » constituent réellement les deux motifs contrastés ou deux sujets centraux du poème. Or, à première vue, la description minutieuse du café, qui est certainement rare chez Baudelaire, paraît-il, ne s'intéresse qu'aux choses concrètes, malgré son hostilité à la description fidèle et exacte de la matérialité brute et sa négligence habituelle pour les petits détails. Cependant au moment même où il s'attache à la description physique de l'objet et où il met en question la réalité sociale consumériste en montrant les mœurs émergentes de l'époque, sa propre matérialité échappe toujours au regard du narrateur. En fait, ce que met en relief cette « hypotypose »[202], c'est l'effet de la réflexion de la lumière artificielle, plus précisément, la force de l'image accentuée par la spécularité de la surface réfléchissante. Ainsi, ce que le poète prend soin de décrire d'abord avant toute chose, c'est l'étincellement et le miroitement des rayons lumineux du décor somptueux du café, surtout des « murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs », et non seulement l'objet même de l'énoncé. Les deux verbes « étinceler » et « éclairer », et les deux adjectifs verbaux « aveuglant » et « éblouissant », font leur effet sur toute la surface polie et lisse. Deuxièmement, le narrateur ne parle pas de la réalité concrète de la goinfrerie dans le café, mais du trompe-l'œil mural qui serait une mise en abyme[203], procédé évoquant le jeu de miroirs, qui suggère l'atmosphère effervescente du café, un des lieux sociaux où afflue le désir au moment de la naissance du capitalisme consumériste. Les miroirs et le trompe-l'œil mural font valoir la violence des images visuelles, plus vives que dans la réalité, mais en même temps, il est vrai qu'il y a dans l'ambiance kitch de leur somptuosité immodérée une nuance péjorative en vue de critiquer le matérialisme des sociétés de consommation. Il y a donc une distance ironique entre la préoccupation esthétique

[201] *Ibid.*, p. 1334.
[202] Lilianne Louvel, *Texte/Image : Image à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2016, p. 37.
[203] Voir Maria Scott, « Superfluous intrigues in Baudelaire's prose poems », *French Studies*, Vol. LV, n° 3, p. 351-362. Maurice Delcroix, « Un poème en prose de Charles Baudelaire : Les Yeux des pauvres », *Cahiers d'analyse textuelle*, 19 (1977), p. 47-65.

et le jugement moral. Cette distance apparaîtra plus clairement dans les autres types de miroirs que dans les miroirs réels de l'intérieur du café neuf : les yeux des pauvres.

Ce qui nous intéresse alors, c'est la réaction du public de cette époque face à cet effet d'aveuglante réverbération des miroirs qui multipliaient la lumière artificielle. On voit dans ce poème en prose les multiples regards sur le café neuf : un narrateur (locuteur), une femme (allocutaire) et trois membres d'une famille pauvre (le père, son fils aîné et son fils cadet). Leurs yeux sont préalablement comme des miroirs reflétant le scintillement du café, mais ils, particulièrement les yeux des pauvres et ceux de la maîtresse, fonctionnent comme miroir où le narrateur veut lire « *sa* pensée ».

Considérons d'alors le cas des yeux des pauvres. Comment voient-ils l'intérieur du café neuf ? Strictement parlant, c'est une question mal posée, car il s'agit plus précisément, d'interroger le texte. Pourquoi le narrateur a-t-il interprété volontairement ce que disent les yeux des pauvres ? Ce qui prédomine dans les premières réactions des six yeux de la famille pauvre, ce sont surtout ses jugements esthétiques.

> Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux, et ces six yeux contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale, mais nuancée diversement par l'âge.
> Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » – Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. » – Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.[204]

L'exclamation de surprise répétitive, « Que c'est beau ! que c'est beau ! » et « une joie stupide et profonde » du plus petit enfant trop fasciné pour s'exprimer verbalement, dévoilent la puissance de la beauté de l'apparence extérieure, c'est-à-dire de l'image visuelle. Mais on ne trouve en fait aucun indice relatif aux pensées de cette famille pauvre, sauf l'affirmation du narrateur. Il y a donc une probabilité de faillibilité de « sa lecture optique de la famille pauvre », comme l'a fait remarquer Maria Scott :

[204] *OC*, t. I, p. 318.

> *Despite the often-noted faillibility of the narrator's readubg strategy, the accuracy of this optical reading of the poor family seems rarely to be questioned. Nevertheless, all the signs point to the possibility that the speaker is mistaken in his assumption that the eyes of the poor express admiration for the café's aesthetics* et *what the physically weak family is seeing is an apotheosis of food*[205].

En rappelant l'attitude du narrateur du poème « La Chanson du vitrier » d'Arsène Houssaye, elle poursuit : « *Similary, the narrator of Baudelaire's prose poem seems to have no sens that food is a need more primary than wine* [206]. » Mais ce point de vue ne correspond qu'au thème explicite du texte, c'est-à-dire à la compassion du narrateur pour les pauvres et à l'imperméabilité de la femme à la pitié. Et il faudrait prendre garde de ne pas « s'encroûter » dans les préjugés sociaux, à savoir chez les pauvres l'image de la faim permanente et de la misère irrémédiable, en effet, le père « remplissait l'office de bonne et faisait prendre à ses enfants l'air du soir. » Or, la lecture potentiellement erronée du narrateur de la préoccupation esthétique de la famille sur le café nouveau est intentionnelle. Ce que le narrateur voit dans les six yeux n'est rien d'autre que sa propre pensée, donc l'« admiration égale » des yeux des pauvres devant le café neuf serait fictive et imaginaire. De la même manière que le narrateur du poème en prose « Les Fenêtres »[207] a refait l'histoire d'une femme qui était derrière une vitre de fenêtre fermée, « ou plutôt sa légende », « avec presque rien » ; le narrateur du poème « Les Yeux des pauvres » forge leurs paroles dans son imagination. En bref, dans la pensée du narrateur, la beauté de l'image visuelle l'emporte sur la pauvreté réelle, et l'expérience esthétique dépasse les limites physiques et les conditions sociales. Les éclats de lumière du café donnent une image spectaculaire, avec le trompe-l'œil mural qui est une allégorie de la goinfrerie. Et surtout, la description des beaux yeux de la maîtresse est particulièrement significative, parce qu'elle était si saisissante pour le narrateur qu'il est attrapé subitement par la beauté des yeux, en dépit de la parole inattendue de son interlocutrice.

> Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. La chanson avait raison ce soir-là, relativement à moi. Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma* pensée ; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux

[205] Maria Scott, *op. cit.*, p. 354.
[206] *Ibid.*
[207] *Ibid.*, p. 339.

> ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? »
> Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment [208] !

La légèreté capricieuse de l'attitude du narrateur, qui prend prétexte de la chanson pour expliquer son attendrissement, et qui détourne son regard lorsqu'il se sent « un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif », est trahie par son regard bizarre brusquement possédé par la beauté visuelle des yeux de sa maîtresse : « Je plongeai dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts ».

Cependant, les miroirs du café et les yeux de la femme ne sont pas toujours les objets d'une évaluation esthétique. Il existe une distance ironique entre l'aspect esthétique et le regard critique. Dans la réaction des deux pauvres, le jugement esthétique, c'est-à-dire la répétition de « Que c'est beau ! » imaginée par le narrateur, accompagne le sens aigu de la réalité inexorable: « Les yeux du père disaient : "Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs." – Les yeux du petit garçon : "Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous." » Ce parallélisme montre bien la situation ironique où se trouve la beauté moderne au sein d'un marché de consommation, auquel le poète ne peut pas échapper, comme le suggère un vers de jeunesse empreint d'autodérision : « Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur[209]. » Par ailleurs, le regard du narrateur qui décrit le café avec de nombreux détails donne une animation prosopopéenne à la décoration intérieure. À travers cette boursouflure du style que divulguent ces décors étincelants qui personnifient des figures mythiques, Baudelaire tend à ridiculiser le mode de vie urbain.

Son attaque est bien apparente, dans la mesure où l'on ne nie pas que la réflexivité morale du narrateur provoquée par les yeux des pauvres et par le regard de la femme est un enjeu majeur du poème en prose. En fait, l'imperméabilité féminine peut s'interpréter de deux façons. Ce qui nous intéresse, premièrement, c'est une complète indifférence de la femme à l'égard de la somptuosité du café contrairement aux regards fascinés des pauvres, ou à l'intérêt particulier du narrateur, et deuxièmement, c'est une réaction violente et immédiate de la femme contre les yeux des pauvres. D'abord, le fait que la maîtresse du narrateur a voulu

[208] *Ibid.*, p. 318-319.
[209] « Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre... », *OC*, t. I, p. 203. Cf. le poème « La Muse vénale »

s'asseoir devant le café est significatif. La terrasse de café est un espace inventé dans les années 1850, où émergeaient de nouveaux types de loisirs du public comme flâner sur les grands boulevards et jouir du spectacle de la rue. S'asseoir à la terrasse, c'est-à-dire à la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, signifie qu'on veut satisfaire son désir de posséder ou de dominer un café et un boulevard en même temps[210]. Ce désir d'appropriation de l'espace, qui est sans doute un indice unique de l'attitude de cette femme face à ce nouveau café, serait son ambition déguisée en indifférence, par laquelle elle croit prendre possession d'un espace urbain renouvelé[211]. Mais malgré son fantasme « colonisateur » de l'espace vital, la femme « un peu fatiguée » n'expose pas du tout ses vues à propos de la somptuosité du café, à la différence des autres. La fatigue et l'insensibilité (la perception visuelle surtout) de la maîtresse, qui paraissent les symptômes de l'« imperméabilité féminine », rappellent « le caractère blasé des citadins », « incontestablement réservé à la grande ville » qui a été pertinemment analysé par Georg Simmel[212]. L'adjectif « féminine » peut donc se lire comme « urbaine » ou « moderne », sans prendre en considération son préjugé misogyne. C'est en ce sens que l'imperméabilité irrémédiable de la femme fatiguée qui voulait s'asseoir devant le café neuf reflète non seulement le désir bourgeois, mais aussi une certaine paralysie mentale dans l'espace démultiplié par l'effet de miroir. La démocratisation culturelle de l'expérience du miroir, la sensation exceptionnelle qui était éprouvée par un petit nombre d'aristocrates à

---

[210] Voir Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : lectures du Spleen de Paris*, Paris, Honoré Champion, Champion classiques, 2007(2002), p. 256-257.

[211] Ce type de désir était typiquement bourgeois comme le suggère « le viseur », un instrument à la mode au XIXe siècle. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard*, Tübingen, 1933, p. 45, cité dans le texte Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 557-558. « Le "viseur", c'est-à-dire la glace réfléchissante, a sa place, de façon caractéristique, dans le vaste appartement loué du XIXe siècle... Sa fonction est de projeter la rue, avec son enfilade d'immeubles tous semblables, dans l'espace clos de l'habitat bourgeois, tout à la fois soumettant la rue à l'appartement et délimitant par la rue l'appartement. »

[212] Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, Payot, 2013, p. 26-27. « De même qu'une vie de jouissance sans mesure rend blasé, parce qu'elle excite les nerfs jusqu'aux réactions les plus fortes, si longtemps que finalement ils n'ont plus aucune réaction, chez eux les impressions, les plus anodines comprises, provoquent des réponses si violentes par leurs changements rapides et contradictoires, les bousculent si brutalement qu'ils donnent leur dernière réserve de force et que, restant dans le même milieu, ils n'ont pas le temps d'en rassembler une nouvelle. L'incapacité qui en résulte, de réagir aux nouvelles stimulations avec l'énergie qui leur est appropriée, est justement ce caractère blasé que montre tout enfant de la grande ville en comparaison des enfants de milieux plus tranquilles et moins changeants. À cette source psychologique du caractère blasé de la grande ville s'ajoute l'autre source qui a cours dans l'économie monétaire. L'essence du caractère blasé est d'être émoussé à l'égard des différences entre les choses, non pas au sens où celles-ci ne seraient pas perçues comme c'est le cas pour les crétiins, mais au contraire de telle sorte que l'on éprouve comme nulles l'importance et la valeur des différences entre les choses, et, par là, des choses elles-mêmes. Aux yeux du blasé, elles apparaissent d'une couleur uniformément terne et grise, indigne d'être préférée à l'autre. Cette attitude d'âme est le reflet subjectif fidèle de la partie imprégnation par l'économie monétaire. »

la galerie des Glaces au XVIIe siècle, s'est fanée et démystifiée enfin au milieu du XIXe siècle. Par ailleurs, l'imperméabilité féminine s'est manifestée plus explicitement par la réaction de refus qui dépasse l'indifférence astucieusement dissimulée : « Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ? » Contrairement à la réaction du narrateur, sa maîtresse montre une aversion vicérale pour les yeux ouverts des pauvres. Si la femme est saisie d'horreur à la vue des « yeux ouverts comme des portes cochères », c'est peut-être parce qu'elle croyait que les yeux la regardaient elle, plutôt que le splendide décor intérieur du café, contrairement à ce que le narrateur a imaginé. Autrement dit, on peut supposer qu'elle ait voulu fuir devant les yeux-miroirs, tribunal de sa conscience. L'attitude de la femme du poème peut donc être considérée comme autodéfensive pour mener la vie moderne dans la grande ville, comme l'a suggéré Georg Simmel à propos de l'émergence de ce type de sentiment urbain: « Si la rencontre extérieure et continuelle d'un nombre incalculable d'êtres humains, écrit Simmel, devait entraîner autant de réactions intérieures que dans la petite ville, où l'on connaît presque chaque personne rencontrée et où l'on a un rapport positif à chacun, on s'atomiserait complètement intérieurement et on tomberait dans une constitution de l'âme tout à fait inimaginable[213]. » Or, on peut comprendre plus précisément le sens de cette attitude de la maîtresse due à sa mauvaise conscience, en la comparant avec l'attitude du narrateur. Chez les pauvres, comme on l'a vu précédemment, le narrateur ne s'intéresse qu'à leurs yeux parce qu'ils reflètent « fidèlement » sa pensée et ses propres sentiments. Leurs yeux fonctionnent comme un miroir symbolique pour le narrateur par leur propre réflexivité, et d'ailleurs c'est par cette réflexivité que le narrateur a pu avoir mauvaise conscience et il s'est senti en effet honteux, mais « un peu ». Il semble que la superficialité du narrateur, comme la réaction de la femme, soit à certains égards une réaction d'autodéfense contre le mode de vie citadine. Et il est vrai que son attitude modérée se démarque nettement de celle du narrateur dans le poème en prose « Assommons les pauvres ! », c'est-à-dire de son « choix poétique

[213] *Ibid*., p. 27. Voir aussi : « L'aspect interne de cette réserve extérieure n'est pas seulement l'indifférence, mais, plus souvent que nous n'en avons conscience, une légère aversion, une hostilité et une répulsion réciproques qui, à l'instant d'une occasion quelconque de proche rencontre, tourneraient aussitôt en haine et en combat. [...] En fait, cette dernière [indifférence] serait pour nous contre nature, de même que nous ne pouvons pas supporter la confusion d'une suggestion dans les deux sens opposés sans en choisir un. Et nous sommes préservés de deux types de dangers liés à la grande ville par l'antipathie, antagonisme latent et de phase préliminaire de l'antagonisme de fait ; elle produit les distances et les éloignements, sans lesquels nous ne pourrions tout bonnement pas mener ce genre de vie. »

»[214]. La différence entre l'homme et la femme, est que si, devant un tribunal de la conscience, elle s'enfuit au lieu de l'affronter, le narrateur, au contraire, le considère comme supportable grâce à l'art et en prenant le masque de l'hypocrisie due à sa supériorité morale. La réaction de la femme est donc naturelle : pour elle les yeux des pauvres ne sont que les grands miroirs qui reflètent l'envers du Progrès et sa mauvaise conscience. L'attitude du narrateur, modérée, élégante, et donc « politiquement correcte », est le résultat du choix réaliste d'un dandy artiste qui, se situant entre un boulevard et un café, prend un « bain de multitude » en même temps qu'il se tient à distance des foules, et ne peut pas quitter la grande scène des miroirs.

Le poème « Les Yeux des pauvres » est ainsi un bel exemple de la réflexion de Baudelaire sur la beauté moderne saisissante créée par la spécularité matérielle des éléments caractéristiques de la ville moderne comme les miroirs et la lumière artificielle des becs de gaz, et en même temps sur la réflexivité éthique du poète au sein de la société moderne, en opposant les vrais miroirs du café nouveau et les miroirs métaphoriques des yeux des pauvres qui regardent le café et en même temps qui reçoivent les regards. Le pouvoir magique du miroir a attiré ainsi les regards des flâneurs, en multipliant les marchandises et en élargissant l'espace à Paris. Et ce pouvoir « spéculaire » constitue la condition matérielle de la fantasmagorie de l'époque dans une société de consommation capitaliste où s'est propagé « le pharisaïsme triomphant de la conscience bourgeoise [215]. » De la même manière que les yeux de la multitude se promenant sur le boulevard s'étaient laissé fasciner par le fantasme créé par les miroirs de la rue, Baudelaire fait fixer le regard des pauvres et de son lecteur sur le scintillement d'un café neuf, en vue d'insister sur l'importance de l'image spéculaire et visuelle et la puissance de l'expérience esthétique, sans pour autant ménager ses critiques, comme on l'a vu précédemment, vis-à-vis d'une société pervertie par les valeurs d'un progrès matérialiste. En bref, la concomitance entre les critiques apparentes contre l'incommunicabilité cruciale dans la société de consommation et l'attirance indéniable, d'un

[214] Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 97.

[215] Voir « L'intérieur bourgeois au contraire, et ce qu'il en reste dans le mobilier actuel de série, multiplie les miroirs aux murs, sur les armoires, les dessertes, les buffets, les panneaux. Comme la source lumineuse, la glace est un lieu privilégié de la pièce. À ce titre, elle joue partout dans la domesticité aisée son rôle idéologique de redondance, de superfluité, de reflet: c'est un objet riche, où la pratique respectueuse d'elle-même de la personne bourgeoise trouve le privilège de multiplier son apparence et de jouer avec ses biens. Disons plus généralement que le miroir, objet d'ordre symbolique, non seulement reflète les traits de l'individu, mais accompagne dans son essor l'essor historique de la conscience individuelle. Il porte donc la sanction de tout un ordre social: ce n'est pas un hasard si le siècle de Louis XIV se résume dans la galerie des Glaces, et si, plus récemment, la prolifération de la glace d'appartement coïncide avec celle du pharisaïsme triomphant de la conscience bourgeoise, de Napoléon III au Modern Style. » Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968, p. 27-28.

point de vue esthétique, pour l'image du progrès reflète la complexité de la situation ironique du flaneur-poète moderne, qui critique le nouveau mode de vie urbaine, alors qu'il en jouit pleinement. Dans cette stratégie spéculaire et réflexive, on peut voir la situation ironique de l'art et de l'artiste moderne qui se trouvent en présence d'un marché qui s'est épanoui au milieu du XIXe siècle.

Cependant, il ne faut pas se contenter de vérifier sa vision double à l'égard du Paris moderne, en prenant Baudelaire pour un miroir fidèle de son temps, parce que, malgré sa profonde méfiance envers le matérialisme, on trouve les originalités du concept baudelairien de la beauté moderne dans le paysage pittoresque parisien. D'abord, la fascination sans réserve des yeux du plus petit enfant qui exprime « autre chose qu'une joie stupide et profonde » est fortement significative. Cette joie intense et enfantine donne en effet l'impression que le plus petit était dans un moment d'ivresse face à la singulière beauté urbaine. Il serait pertinent de rappeler ici que la sensibilité enfantine est importante dans l'esthétique baudelairienne, comme mentionné dans *Le Peintre de la vie moderne* dont le troisième chapitre s'intitule « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant »:

> L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on apelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette. Un des mes amis me disait un jour qu'étant fort petit, il assistait à la toilette de son père, et qu'alors il contemplait, avec une stupeur mêlée de délices, les muscles des bras, les dégradations de couleurs de la peau nuancée de rose et de jaune, et le réseau bleuâtre des veines. Le tableau de la vie extérieure le pénétrait déjà de respect et s'emparait de son cerveau. Déjà la forme l'obsédait et le possédait[216].

Voilà l'ivresse enfantine « devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette » et devant la forme du tableau de la vie extérieure. Parmi les yeux des pauvres qui

[216] *OC*, t. II, p. 690-691.

« contemplaient fixement le café nouveau avec une admiration égale », ceux d'« un petit être trop faible pour marcher » ne cache pas son ravissement devant une nouvelle image spectaculaire comme le café neuf. De plus, la définition baudelairienne du beau explique la singularité de la beauté du café nouveau et l'importance que lui accorde Baudelaire, comme nous l'avons vu précédemment, au niveau diégétique mais aussi extradiégétique. De même que dans sa critique d'art l'*Exposition universelle*(1855), il exprime sa conception du beau dans sa célèbre formule : « Le beau est toujours bizarre[217] » ; la beauté frappante du café neuf n'est ni idéale ni habituelle, mais étange et étonnante, car il est naturel qu'on voit quelque bizarrerie apparente dans sa pompeuse description du miroitement du café et dans l'ambiance kitch du trompe-l'œil mural. Par ailleurs, dans un fragment des *Fusées*, Baudelaire écrit que le beau est quelque chose qui contient des idées contraires et des éléments hétérogènes ; le mystère, le regret, la mélancolie et même le malheur sont donc aussi des caractéristiques du beau[218]. En ce sens, la situation du café est révélatrice : « un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées ». Le café neuf était beau, parce qu'il était inachevé et entouré de « tout plein de gravois » comme les vestiges du vieux Paris, qui feront tomber dans la mélancolie ceux qui les regardent, comme il est suggéré dans le poème « Le Cygne »[219] des *Fleurs du Mal*. Il ne suffit donc pas de confirmer ici l'attitude double et ambiguë de Baudelaire à l'égard du progrès matériel et de la prospérité économique, mais il convient de se souvenir qu'il voulait toujours extraire la quintessence de chaque chose, en faisant de l'or (de l'art), à partir de la boue (réalité) de Paris : « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or[220]. »

La vision de Baudelaire à travers les deux types de miroirs (le café et les yeux des pauvres) montre bien la difficulté et la complexité d'extraire le beau moderne de la ville de Paris. Et dans sa vision on peut voir sa curiosité particulière pour l'image et l'imagination. Cependant, son culte de l'image n'est pas inconditionnel, car il dépend de la nature de l'image. C'est pourquoi nous allons d'abord nous demander quel type d'images plaît à Baudelaire, puis nous analyserons son intérêt pour les images créées par les instruments optiques qui ont joué un rôle important dans la création artistique et dans la culture du progrès au milieu du XIXe siècle.

---

[217] *Ibid.*, p. 578.
[218] *OC*, t. I, p. 657-658.
[219] *Ibid.*, p. 85-86.
[220] *Ibid.*, p. 192.

1.2.2. Morale et enjeu du « joujou scientifique »

L'intérêt de Baudelaire pour les progrès de l'imagerie, nous invite à regarder les miroirs par le petit bout de la lorgnette pour mieux comprendre la nature des images qui ont attiré l'œil de Baudelaire. Dans les boutiques du boulevard parisien ornées par des glaces éblouissantes sous l'éclat des becs de gaz, il y avait aussi des petits miroirs, en tant que pièces et éléments indispensables aux instruments d'optique qui forment une image d'un objet ou créent des illusions visuelles : loupes, longue-vues, télescopes, périscopes, microscopes, stéréoscopes, appareils photographiques et aussi projecteurs d'images comme la lanterne magique ou la fantasmagorie. Entre la beauté de la surface éclatante du café nouveau qui refuse l'image et son propre visage reflété dans le miroir, les illusions spéculaires ont toujours fasciné Baudelaire.

En fait, entre autres choses, le phénakistiscope[221] inventé par le Belge Joseph Plateau en 1832, apparaît déjà dans une lettre de Baudelaire adressée à son demi-frère Alphonse Baudelaire le 23 novembre 1833, quelques mois à peine après sa commercialisation en France. Dans cette lettre, le jeune Baudelaire explique le fonctionnement de l'appareil qui lui a été offert par son beau-père, le général Aupick.

> Papa aussi m'a fait un cadeau ; il m'a donné un phénakisticope[*sic*]. Ce mot est aussi bizarre que l'invention. Tu dois savoir ce que c'est, toi qui es à Paris. Car il [y] en [a] déjà beaucoup. Quoique je pense que tu saches ce que c'est, je t'en vais faire la description, pour que tu ne puisses pas dire : *« Que m'importe le phénakisticope, si je ne sais pas ce que c'est* [*!* ».] C'est un cartonnage dans lequel il y a une petite glace qu'on met sur une table entre deux bougies. On y trouve aussi un manche auquel on adapte un rond de carton percé tout autour de petits trous. Par-dessus on ajoute un autre carton dessiné, le dessin tourné vers la glace. Puis on fait tourner, et on regarde par les petits trous dans la glace où l'on voit de forts jolis dessins. Mes pensées sont-elles suivies, au moins ? [222]

[221] Frédéric Zarch, « De l'idée de l'image à l'image en mouvement », in *Corps en mouvement*, études réunies par Alain Vaillant, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, p. 109-126.
[222] Dans une lettre à Alphonse Baudelaire datée du 23 novembre 1833 : *CPl,* t. I, p. 22.

Vingt ans après cette lettre, le phénakistiscope réapparaîtra dans son essai *Morale du joujou*. Voici, les questions successives que nous allons poser dans cette section : que signifie cette longue curiosité pour l'illusion du mouvement dans la glace vue à travers les petites fenêtres ? Comment a-t-elle pu influencer et transformer l'esthétique et la poétique de Baudelaire ? Ce que l'on sait pour le moment, c'est que sa curiosité singulière pour le phénakistiscope montre l'importance du joujou scientifique chez Baudelaire comme moyen d'initiation et de pratique artistiques. Or, Baudelaire a évoqué le stéréoscope et le phénakistiscope en parlant d'une « joujou scientifique » « qui tend à se multiplier depuis quelque temps[223] ». Ce qu'il y a de remarquable dans ce type de joujoux à la mode, c'est qu'ils sont en prise directe sur les appareils qui créent l'illusion ou l'image « visuelle ». Cette mode ludique et « spectaculaire » s'est répandue indiscutablement dans un contexte historique et culturel marqué par le progrès technique et scientifique[224]. Le foisonnement d'images suscitées par les instruments optiques est aussi un emblème de l'époque de la « littérature des images ». La diffusion des appareils optiques divers utilisant le verre et le miroir grâce au développement de l'optique ne s'est pas bornée au domaine technique, mais s'est étendue aux domaines de la culture de masse et de la culture médiatique. Une grande variété de jouets artistiques, par exemple le kaléidoscope, le stéréoscope, le panorama, le diorama, la lanterne magique, etc., a exercé profondément une influence sur les artistes contemporains, comme l'indique Antoine Compagnon en citant Charles Nodier : « Dans son enfance et sa jeunesse, Baudelaire a connu la mode romantique des spectacles optiques qui ont précédé l'avènement de la photographie. Charles Nodier, dans son *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, s'amusait en 1830 de cet engouement optique qui caractérisait l'époque : « – J'aurai l'optique, la dioptrique, la catoptrique ; l'aposcopie, la catascopie, la métoposcopie, l'hélioscopie, la physioscopie, la microscopie, la mégascopie, la polyscopie, la périscopie, la kaleïdoscopie ; le panorama, le diorama, le néorama, le géorama, le cosmorama, le pantostéréorama ; le prisme, la lanterne magique et la lorgnette d'opéra[225]. »

---

[223] *OC*, t. I, p. 585.

[224] Andrea Goulet, *Optiques: The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, University of Pennsylvania Press, 2006. Marit Grøtta, *Baudelaire's Media Aesthetics*, Bloomsbury Academic, 2015.

[225] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 70. Surtout, la curiosité de Balzac pour les instruments optiques et leur influence sur *La Comédie humaine* sont notables : « Née du regard, *La Comédie humaine* s'adresse au regard. Fresque, mosaïque, cathédrale, quand il parle de son œuvre, Balzac a tendance à employer des métaphores visuelles, plastique. [...] Mais l'image la plus frappante est peut-être celle du kaléidoscope, qui revient maintes fois sous sa plume et montre son intérêt pour l'infinité des combinaisons mouvantes et bigarrées que produit cet instrument récent. Il affiche également un goût prononcé pour ces autres inventions contemporaines en vogue que sont le daguerréotype, auquel il prête une signification quasi métaphysique, le panorama et surtout le

Parmi ces nouvelles inventions artistiques à l'ère de l'engouement optique, il y a la photographie. Ainsi Jules Janin, dans un article sur le daguerréotype publié dans la revue *L'Artiste* en 1839, a mis « cette ingénieux miroir » au même rang des inventions modernes au temps de la révolution industrielle, à savoir les chemins de fer, la vapeur, le gaz d'éclairage et jusqu'aux essais primitifs pour trouver la voie des airs[226]. Dès son invention, ce fut l'une des techniques les plus influentes sur le domaine de l'art et aussi de la littérature de l'époque. Étant d'emblée entrée en concurrence avec la peinture, cette « industrie nouvelle », qui « était, selon Baudelaire, le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études »[227], a excercé une influence considérable, comme on le sait par exemple, sur le cadrage pictural, surtout dans le travail impressionniste, et elle a contribué à la naissance de la conception moderne de l'art, en dérobant le rôle de reproduction à la peinture : ce sont les lieux communs rebattus dans l'histoire de la photographie. La photographie et la littérature convergent dans leurs propres spécularité et réflexivité avec des réceptions diverses parfois contradictioires, par exemple, la curiosité et la méfiance de Baudelaire, le point de vue photographique chez Balzac et les intérêts particuliers des écrivains comme Flaubert, Proust, Barthes, etc[228]. Elles sont toutes les deux au sein de la thématique du miroir, ayant une valeur métaphorique comme reflet de la réalité, mais surtout du fait que celle-là est apriori une surface plane sur laquelle est fixée une image.

Or, dans l'attitude de Baudelaire à l'égard du phénakistiscope et de la photographie, reflétant les deux manières de considérer le miroir, on peut voir son goût esthétique pour l'image. Alors, nous pouvons situer Baudelaire d'abord entre la photographie, qui est une image spéculaire et permanente, et le phénakistiscope qui projette une image mouvante sur la glace. Mais nous pouvons poursuivre cette réflexion en comparant l'image de ce genre avec celle qui est vue par le kaléidoscope, un autre « joujou scientifique » où se réalisera le mieux

---

diorama, cette "libertine d'invention", qui exploite les efforts produits à la fois par la transparence d'une toile peinte et des jeux de lumière. Tous les phénomènes optiques destinés à créer l'illusion du mouvement le fascinent. Un souvenir d'enfance, celui d'une séance de lanterne magique organisée par son grand-père revient dans *Une double famille* pour symboliser le bonheur familial. Ce spectacle polychrome et animé lui semble créer l'illusion la plus parfaite possible de la réalité. » Anne-Marie Baron, *Balzac cinéaste*, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 8-9.

[226] Jules Janin, « Le daguerotype [*sic*]», *L'Artiste*, 2e série, T. II, 11e livraison, le 27 janvier 1839, p. 148.

[227] *OC,* t. II, p. 618.

[228] Sur ce sujet, voir Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Paris, Chambon, 2002. Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux et Philippe Ortel (éd.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2008. Plus récemment, François Brunet, *La Photographie histoire contre histoire*, Presses universitaires de France, 2017.

la particularité esthétique du poète. En bref, à travers ces trois instruments d'optique, la photographie, le phénakistiscope et le kaléidoscope, la conception baudelairienne de l'image et de l'imagination apparaîtra manifestement.

Baudelaire face à la photographie

Puisque la photographie, selon l'expression de Jules Janin, « est un miroir qui garde toutes les empreintes »[229], la réaction de l'opinion publique au temps de sa naissance, soit positive, soit négative, était fortement similaire aux réactions contrastées face au miroir, dont le charme et l'horreur hantaient toujours le monde. Ainsi, la capacité magique de la photographie de capter toutes les images a suscité un vif intérêt du public, mais le fantasme de l'image « ranimée » a aussi inspiré de l'horreur. Bien que la lumière et la création fassent partie depuis toujours des termes théologiques, comme Janin et Baudelaire n'ont manqué pas de l'évoquer[230], « cet art diabolique » est considéré comme sacrilège autant que le miroir[231]. Au commencement, la photographie avait quelque chose de spirituel et de surnaturel, comme le montre par exemple, la terreur de Balzac devant le daguerréotype dont Nadar a témoignée[232], laquelle fut dissipée par sa curiosité esthétique, comme ce fut le cas pour

[229] Cette expression n'a pas seulement une valeur métaphorique, parce que le daguerréotype dont il parle, un des premiers procédés photographiques, produit l'image sur une plaque en cuivre recouverte d'une couche d'argent polie par forme de miroir. Jules Janin, *op. cit.*, p. 147.

[230] Voir « Il y a un beau passage dans la *Bible* ; Dieu dit : *Que la lumière soit, la lumière fut*. À cette heure, vous direz aux tours de Notre-Dame : Placez-vous là, et les tours obéiront ; et c'est ainsi qu'elles ont obéi à Daguerre, qui, un beau jour, les a rapportées chez lui tout entières, depuis la pierre formidable sur laquelle elles sont fondées, jusqu'à la flèche mince et légère qu'elles portent dans les airs, et que personne n'avait vue encore, excepté Daguerre et le soleil. » *Ibid.*, p. 146. Au contraire, Baudelaire écrit avec ironie : « Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. » *Le Salon de 1859*, in *OC*, t. II, p. 617.

[231] « Le *Leipziger Stadtanzeiger* [*sic*], pensait devoir combattre de bonne heure cet art diabolique venu de France. "Vouloir fixer les images fugitives du miroir, y lit-on, n'est pas seulement chose impossible, comme cela ressort de recherches allemandes approfondies, mais le seul désir d'y aspirer est déjà faire insulte à Dieu. L'homme a été créé à l'image de Dieu et aucune machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. Tout au plus l'artiste enthousiaste peut-il, exalté par l'inspiration céleste, à l'instant de suprême consécration, sur l'ordre supérieur de son génie et sans l'aide d'aucune machine, se risquer à reproduire les divins traits de l'homme." » Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 1 | novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 20 mars 2018, p. 2.
http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99

[232] « Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps. L'homme à jamais ne pouvant créer – c'est-à-dire d'une apparition, de l'impalpable, constituer une chose solide, ou de *rien* faire une *chose*, – chaque opération daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte

Théophile Gautier qui, après Balzac, voudra prêter des caractères surnaturels à cette nouvelle image ayant plus de valeur qu'une simple copie obtenue techniquement[233], exactement de la même manière que le miroir de Venise qui hante merveilleusement ses récits fantastiques comme nous l'avons vu précédemment[234].

Quant à Baudelaire, la photographie était à la fois une amie et une ennemie. L'hostilité et en même temps la curiosité de Baudelaire à l'égard de cette nouvelle technologie sont bien connues[235]. À la différence de Balzac ou de Gautier, son dégoût et son intérêt pour la photographie proviennent de son point de vue strictement esthétique, et non d'une croyance à la sorcellerie ou à l'occultisme. Sa première réaction au sujet de la photographie se trouve, comme on le sait, dans le deuxième chapitre de l'introduction du *Salon de 1859*, intitulé « Le Public moderne et la photographie », où Baudelaire n'accorde à la photographie qu'un simple rôle de « secrétaire et garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle »[236] : il ne veut en aucun cas l'élever au rang d'un art. Puisque l'art ne concerne que le Beau, tandis que le public « ne cherche que le Vrai », la photographie, au moins pour Baudelaire, ne peut pas être considérée comme un nouveau genre de l'art, malgré son grand succès commercial. En fait, le mépris affiché de Baudelaire à l'égard de la photographie ne vise pas cette méthode même de reproduction d'images, mais le fait que cette industrie tentait de s'imposer avec ténacité comme un art. Parce que l'exposition photographique de la Société française de photographie en 1859 a marqué une victoire pour les défenseurs de la photographie qui voulaient la considérer comme un des beaux-arts[237], Baudelaire a ressenti vivement la nécessité de déclarer qu'elle était « dans la voie du

---

évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive. » Nadar, *Quand j'étais photographe*, Éditions Corps 16, 1994, p. 21-22.

[233] Voir Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, Paris, Éditions Corti, 2002.

[234] Voir page 64.

[235] À propos du sujet de la photographie chez Baudelaire, voir Jérôme Thélot, « Le Rêve d'un curieux ou la photographie comme Fleur du Mal », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999 : Antoine Compagnon, *op. cit.*, 2014 : Marit Grøtta, *op. cit.* : Timothy Raser, *Baudelaire and Photography : Finding the Painter of Modern Life*, Routledge, 2017.

[236] *OC*, t. II, p. 618.

[237] « Après de longues et difficiles tractations avec le ministère, la SFP [Société française de photographie]obtient en 1859, l'autorisation de tenir son exposition simultanément et dans le même bâtiment que le Salon des beaux-arts, mais dans un espace séparé. Ce difficile compromis confère à la photographie une semi-reconnaissance de son statut artistique », André Rouillé, « L'essor de la photographie (1851-1870) », in *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 45. Recité dans Paul-Louis Roubert, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 27 mars 2018. URL : http://journals.openedition.org.faraway.u-paris10.fr/etudesphotographiques/223

progrès », à savoir « la domination progressive de la matière »[238]. Il est évident que Baudelaire a une répugnance constante pour le progrès matériel. Cependant, les termes ou les métaphores de l'invention pré-photographique comme le « panorama », le « diorama » et le « daguerréotype », qui sont utilisés par Baudelaire pour discréditer certains types d'images en 1845 et 1846, devront être réévalués, une dizaine d'années après, au fur et à mesure du développement technique, c'est-à-dire d'amélioration continue de la qualité et de la performance des instruments d'optique concernant la représentation artistique[239].

Alors, est-ce que Baudelaire a un esprit « rétrogressif » éprouvant de la nostalgie pour toutes les choses démodées et archaïques ? Est-il un antiprogressiste ou un antimoderniste enclin à rejeter les nouveautés ? Ce sont des questions mal posées. On sait que Baudelaire critique ici l'esthétisation de la technique, en reprochant le progrès matériel, mais en même temps il cherche toujours quelque chose de nouveau dans la poésie. Il pense que l'art et la technique, originellement qui n'étaient pas divisés dans le mot grec τέχνη (technè), doivent être d'ordre différent, que le progrès n'a pas le même sens pour l'un et l'autre, et que l'assimilation d'une industrie avec un art n'est pas le progrès mais la perdition et la décadence.

> Chez nous le peintre naturel, comme le poëte naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. [...] Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » À partir de ce

[238] *OC*, t. II, p. 616.
[239] Antoine Compagnon, *op. cit.*, 2014, p. 68.

> moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent[240].

Le peintre naturel, c'est-à-dire le photographe, n'est pas un artiste, mais « presque un monstre », puisque la photographie est une question du « goût exclusif du Vrai » qui « opprime ici et étouffe le goût du Beau. » Malgré cela, le public voit dans la photographie une peinture évoluée, mais pour Baudelaire elle ne sera jamais une évolution ou un progrès de la peinture. Comme le progrès est le plus irréconciliable ennemi de la poésie chez Baudelaire, il affirme que la photographie doit rentrer « dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature[241] ».

Ainsi, pour autant que la photographie ne soit pas sa cible légitime, il est vrai que même dans « le goût exclusif du Vrai », il a su découvrir le Beau. De plus, malgré son hostilité contre cette nouvelle industrie, on sait bien qu'il était photogénique mieux que personne[242], et qu'il y a un type d'image photographique qui convient à son goût. Le portrait qui lui plaît le plus, c'est celui qui est flou et indécis, c'est-à-dire une image fixe qui contient le mouvement, comme il l'a confessé dans la lettre à sa mère du 23 décembre 1865.

> Je voudrais bien avoir ton portrait. C'est une idée *qui s'est emparée de moi*. Il y a un excellent photographe au Havre. Mais je crains bien que cela ne soit pas possible maintenant. Il faudrait *que je fusse présent. Tu ne t'y connais pas*, et tous les photographes, même excellents, ont des manies ridicules ; ils prennent pour une bonne image une image où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés ; plus l'image est DURE, plus ils sont contents… Il n'y a guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin. Enfin, nous y penserons n'est-ce pas?[243]

---

[240] *Ibid.,* p. 616-617.
[241] *Ibid.*, p. 618.
[242] « C'est chacun des portraits photographiques de Baudelaire qu'il faudrait pouvoir étudier et scruter, mais dans aucun d'entre eux – et, au nombre de treize, ils sont finalement assez nombreux, en tout cas pour l'époque – on ne trouverait une pose nonchalante ou indifférente, au contraire tout semble montrer que le poète a lui-même activement participé au réglage de sa présence, donnant même l'impression d'avoir eu une sorte de prescience de son devenir image. » Jean-Christophe Bailly, « Baudelaire photographe », *L'Année Baudelaire*, n° 18/19 : *Baudelaire antimoderne*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 91.
[243] *CPl*, t. II, p. 554.

Sa lettre révèle d'abord deux faits : le mot « portrait » utilisé sans autre précision montre déjà la mode et la banalisation de la technique photographique dans la réalisation de portraits. Et les photographes à l'époque ont partagé le même objectif pour améliorer la netteté de l'image, obtenue par le progrès technique. Or, son désir de posséder « un portrait exact », bien que cela ait « le *flou* d'un dessin », n'est pas absurde, parce que Baudelaire veut sauver la notion d'exactitude de cette obsession de l'époque, à savoir l'idée du progrès, en s'opposant à ceux qui ont « des manies ridicules ». Il n'y a donc aucune contradiction entre son mépris pour la photographie et son amitié pour Nadar. Il n'y a non plus aucune duplicité, puisque ce dont il s'agit, c'est la nature d'une image ou le caractère de la représentation, mais non pas la nouvelle technologie elle-même. La prédilection particulière de Baudelaire pour une image exacte qui ne soit pas « dure » mais « ayant le *flou* d'un dessin » correspond à sa croyance que « les choses de la terre n'existe que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves »[244]. En effet, Baudelaire a parlé d' « un bonheur de rêver » à la fin du « Public moderne et la photographie », en condamnant le public qui « ne cherche que le Vrai » et l'art qui « se prosterne devant la réalité extérieure » : « De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se proterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est *un bonheur de rêver*, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait. »[245] Le flou d'un dessin ou d'un portrait photographique renvoie au rêve et signifie donc la présence de l'imagination, particulièrement de l'imagination créatrice. Tant il est vrai que, Baudelaire, après avoir critiqué la photographie, n'a pas parlé de l'imagination, « la reine des facultés » dans l'intention d'opposer radicalement celle-ci à celle-là, mais dans le but d'envisager la possibilité de saisir la beauté, même dans la nouvelle industrie. Il en va de même pour l'art plastique en général, comme on le voit dans la critique adressée par Baudelaire aux sculpteurs dont les œuvres manquent du « plaisir immatériel » que lui ont donné « les rêves tumultueux » d'Auguste Préault, malgré leur « l'habilité développée annuellement »[246]. En ce qui concerne la peinture, la sauvagerie de Delacroix ou de Guys, et la « profonde naïveté »[247] d'une peinture d'Antoine Chazal qui ouvrent le champ à l'imagination et qui satisfont Baudelaire, partageraient une

[244] La Dédicace des *Paradis artificiels*, *OC*, t. I, p. 399.
[245] *OC*, t. II, p. 619.
[246] *Ibid.*, p. 680.
[247] *OC*, t. II, p. 397. « Ce tableau [*Yucca gloriosa*] est très-bien, non parce que tout y est et que l'on peut compter les feuilles, mais parce qu'il rend en même temps le caractère général de la nature – parce qu'il exprime bien l'aspect vert cru d'un parc au bord de la Seine et de notre soleil froid ; bref, parce qu'il est fait avec une profonde naïveté – tandis que vous autres, vous êtes trop… artistes. – (*Sic*). »

parenté esthétique avec ce flou dans le portrait, la souplesse et la sinuosité, l'ambiguïté et le mouvement qui sont les caractéristiques du rêve. Mais n'oublions pas que, en même temps, il parle d'exactitude. Dans ce paradoxe baudelairien entre le Beau et le Vrai, s'installe l'imagination : « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini[248]. »

Figures dansantes : immobilité et mouvement

Le phénakistiscope, dont l'image ambivalente reflète sa particularité esthétique, montre un autre regard de Baudelaire par rapport au miroir. Revenons donc à la curiosité esthétique de Baudelaire pour le phénakistiscope exprimée dans son essai *Morale du joujou* publié pour la première fois en 1853 dans *Le Monde littéraire*, vingt ans après son intérêt initial. Il y explique minutieusement le fonctionnement du mécanisme de cet appareil d'imagerie.

> Le phénakisticope [*sic*], plus ancien, est moins connu. Supposez un mouvement quelconque, par exemple un exercice de danseur ou de jongleur, divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements ; supposez que chacun de ces mouvements, – au nombre de vingt, si vous voulez, – soit représenté par une figure entière du jongleur ou du danseur, et qu'ils soient tous dessinés autour d'un cercle de carton. Ajustez ce cercle, ainsi qu'un autre cercle troué, à distances égales, de vingt petites fenêtres, à un pivot au bout d'un manche que vous tenez comme on tient un écran devant le feu. Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. Appliquez votre œil à la hauteur des petites fenêtres, et faites tourner rapidement les cercles. La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule circulaire, à travers laquelle vous voyez se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. Sur le cercle, elle tourne, et sa rapidité la rend invisible ; dans la glace, vue à travers la fenêtre tournante, elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures. Le nombre des tableaux qu'on peut créer ainsi est infini[249].

Ce jouet optique, une sorte de « joujou scientifique » est un des précurseurs du cinéma moderne, en tant que créateur de l'illusion du mouvement au miroir faisant fonction

[248] *Ibid.*, p. 621.
[249] *OC*, t. I, p. 585-586. (La version de la citation qui est ici reproduite est celle de *L'Art romantique* publié en 1869.)

d'écran de projection. Ce jouet a connu un succès foudroyant dans toute l'Europe dès son invention en 1833 mais il a perdu de son attrait après quelques années prospères à cause du développement de nouvelles technologies et de multiples variantes comme le zootrope et le stéréoscope. L'évocation du phénakistiscope par Baudelaire, qui trahit sa préférence pour la technique démodée, mérite toute notre attention sur les trois points suivants. D'abord, cet appareil seul n'est pas suffisant pour jouer le jeu car il a toujours besoin du miroir, élément indispensable en tant que lieu de représentation artistique. Le spectateur qui se pose devant une glace, tenant cet appareil, peut entrevoir l'illusion reflétée dans un miroir à la place de son visage (à savoir ce qui est reflété dans la glace est une illusion, et non pas un visage du spectateur. Il est significatif qu'un miroir où Baudelaire voit la beauté hallucinatoire ou surnaturelle ne reflète pas le visage de l'homme. C'est un des enjeux qui seront traités au cours de notre étude). Deuxièmement, cet appareil n'est pas seulement un jouet, mais un instrument ayant une valeur artistique en cela que son joueur est à la fois spectateur et créateur de l'image. Le joujou en général, écrit Baudelaire, « est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation »[250] et particulièrement le joujou scientifique qui peut « développer dans le cerveau de l'enfant le goût des effets merveilleux et surprenants »[251]. Le phénakistiscope offre un exemple typique parce que le joueur est un créateur de l'image en faisant tourner le disque et simultanément un spectateur en la voyant dans la glace à travers les petites fenêtres transformées en une seule circulaire. Enfin, le plus important, c'est le « jeu du nombre » qui crée cette image de mouvements fantastiques. Le paragraphe cité ci-dessus est entièrement consacré à expliquer le mécanisme de la (dé)composition des mouvements statiques ou dynamiques, à savoir de la persistance rétienne. Baudelaire parle du jeu du nombre, par exemple, entre un et vingt, comme il l'explique ci-dessous :

> Supposez un mouvement [...] divisé et décomposé en un certain nombre de mouvements ; supposez que chacun de ces mouvements, [...] soit représenté par une figure entière. [...] Les vingt petites figures, représentant le mouvement décomposé d'une seule figure, se reflètent dans une glace située en face de vous. [...] La rapidité de la rotation transforme les vingt ouvertures en une seule circulaire.

[250] *Ibid.* « Cette facilité à contenter son imagination témoigne de la spiritualité de l'enfance dans ses conceptions artistiques. Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation, et, l'âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance. »
[251] *Ibid.*

> [...] Chaque petite figure a bénéficié des dix-neuf autres. [...] Elle est immobile, exécutant en place tous les mouvements distribués entre les vingt figures.

Il insiste aussi sur l'infinité du nombre des tableaux. Dans la création de cette image fantastique qui aurait persisté longtemps dans l'esprit du jeune Baudelaire, sa curiosité pour les jeux de nombres entre l'Un et la multitude (l'un multiplié, la multitude unifiée) est un lien avec son intérêt pour le secret du nombre : « *Tout* est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre[252]. » Baudelaire n'ignore pas la tradition mystique du nombre, mais la magie du nombre chez Baudelaire est plus précisément en relation avec l'ivresse esthétique et poétique dans l'hallucination ou dans la « Prostitution » qui est le principe de l'art baudelairien[253]. En fait, l'image phénakistiscopique et son mouvement ne sont jamais désordonnés ni démesurés, mais « vous voyez, écrit Baudelaire, se réfléchir dans la glace vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique. » Chaque figure « est immobile, exécutant en place tous les mouvements ». Le nombre participe ici à l'immobilité, à l'exactitude et à la répétitivité. Dans la beauté de cette image fantastique du phénakistiscope, où Baudelaire voit la multiplication et la convergence du nombre, c'est-à-dire sa réversibilité, on peut trouver le principe de l'imagination baudelairienne comme l'analyse et la synthèse[254].

Que veulent dire le « portrait exact, mais ayant le *flou* d'un dessin » et les « vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique » dans la glace, et qu'ont-ils en commun ? Le mouvement photographié et les figures transformées en un mouvement montrent que ces deux éléments opposés s'entremêlent toujours dans la conception du Beau chez Baudelaire, comme on le voit par exemple, dans la beauté de la femme du poème « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés... » : la mobilité (ondulation) dans les deux quatrains et l'immobilité (minéralisation) dans les deux tercets[255], et plus explicitement, dans la description du thyrse, du poème en prose éponyme, qui « est la représentation de [l']étonnante dualité » de Franz Liszt[256].

---

[252] *Ibid.*, p. 649.
[253] *Ibid.*
[254] *Ibid.*, p. 620.
[255] *Ibid.*, p. 888.
[256] Cf. « Le bâton, c'est votre volonté ; droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but,

En fait, l'affection de Baudelaire pour l'image mouvante et pour le phénakistiscope, est particulièrement forte, comme l'étranger qui aime les nuages qui passent et se transforment sans cesse[257]. Après que tout lien social et terrestre, la beauté corporelle et la valeur matérielle sont éliminés un à un, il reste « les nuages qui passent ». Mais Baudelaire essaie de donner même aux mouvements les plus irréguliers et incertains l'idée de l'exactitude d'une manière quelconque. Les merveilleux nuages attirant les yeux de l'étranger, qui sont une manifestation de la beauté baudelairienne, rappellent immédiatement la description des « nuages aux formes fantastiques et lumineuses » d'un tableau d'Eugène Boudin, faite par Baudelaire dans *Salon de 1859* :

> Plus tard, sans aucun doute, il nous étalera, dans des peintures achevées, les prodigieuses magies de l'air et de l'eau. Ces études, si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent ; ainsi, par exemple : *8 octobre, midi, vent de nord-ouest*. Si vous avez eu quelquefois le loisir de faire connaissance avec ces beautés météorologiques, vous pouvez vérifier par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent. Je n'exagère rien. J'ai vu. À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme[258].

Ce qui crée la beauté merveilleuse et fantastique de la forme des nuages, ce sont leurs mouvements magiques et surnatuels en tant que tels, et c'est pour cela que l'étranger aime les nuages surtout ceux « qui passent ». Mais même aux nuages inconstants et inssaisissables, à leur immensité et à leur profondeur, sont raccrochés le nombre et l'idée de l'exactitude : « la date, l'heure et le vent ; ainsi, par exemple : *8 octobre, midi, vent de nord-ouest*. » La beauté

---

variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ? », *ibid.*, p. 336.

[257] « Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ? – Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère. – Tes amis ? – Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu. – Ta patrie ? – J'ignore sous quelle latitude elle est située. – La beauté ? – Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle. – L'or ? – Je le hais comme vous haïssez Dieu. – Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? – J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! », *ibid.*, p. 277.

[258] *OC*, t. II, p. 665-666.

de la représentation des nuages de Boudin pour Baudelaire provient du fait que sa peinture représente exactement les conditions météologiques d'un moment et d'un lieu précis, on peut vérifier donc « par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. » Ainsi, l'attention de Baudelaire porté aux mouvements merveilleux des nuages qui passent n'est pas très éloignée de son intérêt pour les figures dansantes du phénakistiscope reflétées dans la glace. De plus, de la même manière que le spectateur du phénakistiscope ne peut pas voir son visage dans le miroir, il n'y a personne dans le paysage de Boudin : « Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. »

Revenons devant la glace en tenant le phénakistiscope. Le « joujou scientifique » ayant le grand défaut d'être cher, en tant que tel, ne vaut jamais mieux que le joujou du pauvre. Baudelaire s'est réservé donc de porter un jugement moral sur ce type de jouet, dont il n'avait « à dire ni bien ni mal ». Mais la particularité du phénakistiscope qui attirait l'attention de Baudelaire, c'est sa capacité de représentation visuelle en montrant sur la glace l'image animée qu'on peut réaliser à n'importe quel moment, quand on veut. Le jeune Baudelaire aura regardé longuement ce mouvement cinématographique, qui l'amusera longtemps et développera dans son cerveau « le goût des effets merveilleux et surprenants », ce qui le conduira plus tard à penser à la morale du joujou.

Le kaléidoscope

Le goût baudelairien de la concomitance entre la netteté et le flou, l'immobilité et le mouvement, la ligne droite et l'ondulation, l'éternité et le fugitif, l'analyse et la synthèse, etc., qui s'amalgament dans son image dynamique ou son imagination dialectique, va tomber sur un autre miroir, un autre jouet scientifique : le kaléidoscope. C'est un instrument qui contient des bribes colorées, muni de miroirs pour les réfléchir. Il fut commercialisé en 1818, c'était déjà une invention ancienne au temps de Baudelaire comme il l'est mentionné dans *Morale du joujou*. Et bien que cet instrument fût rapidement devenu une des choses banales que l'on trouve partout au milieu d'une grande affluence de jouets optiques, sa puissance métaphorique s'est agrandie jusqu'au siècle suivant[259]. Parce que généralement le sens de la métaphore dépend de la propriété du référent réel, comme c'est le cas pour le kaléidoscope dont le sens et la valeur métaphorique sont inséparables de sa vision, c'est-à-dire l'image

[259] Marit Grøtta, *op. cit.*, p. 73.

même observée à travers un kaléidoscope, l'emploi baudelarien de la métaphore du kaléidoscope ne devrait pas être considéré indépendamment de l'objet même.

Cependant, par rapport à l'intérêt de Baudelaire manifesté pour la photographie et le phénakistiscope, l'évocation du kaléidoscope est en fait bien pauvre. Ce mot apparaît en tout quatre fois chez Baudelaire sous forme de métaphore, il est empoyé, deux fois, pour déprécier les tableaux de Díaz de la Peña dans les deux *Salons* publiés en 1845 et 1846.

> M. Diaz fait d'habitude de petits tableaux dont la couleur magique surpasse les fantaisies du kaléidoscope. – Cette année, il a envoyé de petits portraits en pied. Un portrait est fait, non seulement de couleur, mais de lignes et de modelé. – *C'est l'erreur d'un peintre de genre qui prendra sa revanche*[260].
> Je préfère le kaléidoscope, parce qu'il ne fait pas *Les Délaissées* ou *Le Jardin des Amours ;* il fournit des dessins de châle ou de tapis, et son rôle est modeste[261].

Une quinzaine d'années plus tard, Baudelaire s'est formé une image radicalement différente au sujet du kaléidoscope. Après avoir terminé le *Salon de 1859*, Baudelaire s'est mis en devoir d'écrire un essai sur le dessinateur Constantin Guys, jusqu'alors mal connu (pour Baudelaire également), dans le but de revaloriser son grand talent et de faire admirer sa modernité esthétique. Dans cet essai intitulé *Le Peintre de la vie moderne*, conçu certainement vers 1860[262], Baudelaire compare Guys à « un miroir aussi immense que [la] foule », et plus précisément, « à un kaléidoscope doué de conscience ».

> On peut aussi le comparer, lui [Guys], à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie[263].

Le changement de connotation de la même métaphore employée pour commenter les tableaux des deux peintres, Diaz de la Pena et Contantin Guys, est spectaculaire. Un instrument qui ne fournissait que « des dessins de châle ou de tapis », ayant un rôle modeste en 1846, devient la métaphore puissante qui « représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie » moderne dans la grande ville. Ainsi, au contraste entre le mépris affiché de Baudelaire envers le peintre espagnol et sa profonde admiration pour le peintre de la vie moderne correspondent ses opinions radicalement opposées sur le

[260] *OC*, t. II, p. 381.
[261] *Ibid.*, p. 453.
[262] *Ibid.*, p. 1414-6.
[263] *Ibid.*, p. 692.

kaléidoscope. La différence entre une modeste image fixe (« des dessins de châle ou de tapis ») de la métaphore kaléidoscopique utilisée pour déprécier Diaz de la Pena, et la caractéristique dominante des images que fournit « un kaléidoscope doué de conscience » de Constantin Guys, c'est le mouvement. En fait, son éloge de Guys ne vise pas seulement un artiste peu connu du public, mais bien entendu sa nouvelle esthétique, à savoir l'esthétique de la modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »[264] Si les caractéristiques de la modernité qui constituent la moitié de l'art sont liées aux propriétés du mouvement fugitif, le classicisme(ou anti-modernité), comme on le voit dans le poème « La Beauté » (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes »[265]) défend l'immobilité de la beauté éternelle. Mais puisque les deux sont toujours plus ou moins entremêlés dans la conception baudelairienne de l'art, il va de soi que l'art de Constantin Guys qui « a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*[266] » n'exclut pas l'élément classique :

> Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sur, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité ;* car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternité du transitoire[267].

La modernité est attribuée à celui qui a « un but plus élevé que celui d'un pur flâneur », « autre que le plaisir figitif de la circonstance », comme Guys (et aussi Baudelaire lui-même), pour lequel « il s'agit de tirer l'éternité du transitoire. » Étant donné que l'esthétique du transitoire ou du mouvement de « ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant », de ce « kaléidoscope doué de conscience », est l'un des caractères majeurs du *Spleen de Paris*, il n'est pas exagéré de dire, comme Georges Blin, que *Le Peintre de la vie moderne* est « le plus grand des poèmes en prose de Baudelaire »[268] parce que cette critique d'art sur un peintre moderne a l'air d'un essai théorique de ses poèmes en prose. En ce sens, il

[264] *Ibid.*, p. 695.
[265] *OC*, t. I, p. 21.
[266] *OC*, t. II, p. 724.
[267] *Ibid.*, p. 694.
[268] *Ibid.*, p. 1418.

est particulièrement révélateur que la quatrième et dernière évocation de Baudelaire du kaléidoscope se trouve dans un canevas de la dédicace du *Spleen de Paris*, qu'on peut dater entre 1862 et 1863.

> J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope [pourrait *biffé*] pût bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666[269]...

Le mouvement tournant (rappelons-nous le mouvement rotatif du phénakistiscope mentionné ci-dessus) caractérise cet ouvrage, *Petits poèmes en prose*, « tenant de la vis et du kaléidoscope ». Cette dernière comparaison montre que cette imagination kaléidoscopique constituera la poétique du recueil entier car le kaléidoscope, à chaque tour, donne une nouvelle image en cascade, comme chacun de ses poèmes en prose représente chaque instant de la vie humaine, dont la totalité est davantage que la somme de ces parties. Le mouvement et sa décomposition créent sans cesse des images différentes. Mais comme l'a suggéré le nombre croissant ci-dessus, qui semble un résultat du calcul infinitésimal (parce que le tout, que ce soit une vie, un ouvrage, ou un kaléidoscope, est une structure fermée et limitée), ce mouvement participe de la régularité et de la symétrie, qui font songer, par exemple, à celui d'un vaisseau.

> Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie, – et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.
> L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines[270].

S'il est vrai que l'idée de mouvement du kaléidoscope, ancrée dans l'esprit de Baudelaire, comprend deux éléments opposés de l'art qui correspondraient « aux mouvements

[269] *OC*, t. I, p. 738.

[270] « Fusées », *ibid*, p. 663-664. Voir aussi un paragraphe du *Peintre de la vie moderne* : « Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe très difficile à sténographier. Le plaisir que l'œil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace. » *OC*, t. II, p. 724.

lyriques de l'âme », et « aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience » créant « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée »[271], à savoir une nouvelle esthétique moderne ; on peut penser que le changement radical de son opinion sur le kaléidoscope signifie la transition de la vision du monde des *Fleurs du Mal* à celle du *Spleen de Paris*. Ainsi, c'est Baudelaire qui a découvert la modernité dans la métaphore du kaléidoscope, déjà très banale au milieu du XIXe siècle, à laquelle étaient comparées la vie et la ville modernes. Après lui, la valeur structuraliste de cette métaphore sera utilisée par de nombreux écrivains et philosophes comme Schopenhauer, Proust, Lévi-Strauss, Walter Benjamin et récemment Georges Didi-Huberman[272].

La photographie, le phénakistiscope et le kaléidoscope ; en somme, la curiosité de Baudelaire pour ces trois instruments d'optique créant l'illusion cinématographique (même dans l'image photographique), montre bien comment il a su retrouver la beauté moderne dans les images du progrès, dont il s'est constamment méfié, mais aussi comment il s'est dirigé vers l'esthétique du mouvement[273].

La modernité des images vues à travers ces trois petits miroirs ayant des points communs dévoile certaines convictions de Baudelaire. D'abord, elles sont les conséquences des progrès scientifiques et technologiques du XIXe siècle, comme vu précédemment, et elles allient toujours, aux yeux de Baudelaire, la bizzarerie et la monstruosité qui caractérisent l'esthétique baudelairienne dans laquelle se trouvent des éléments opposés ou même contradictoires. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les illusions reflétées même sur de tels miroirs ne représentent jamais le visage du spectateur. L'absence de visage humain n'est pas toujours positive ni toujours négative, mais elle illustre la dualité des illusions comme lorsqu'on est attiré par la beauté artificielle ou surnaturelle, dans laquelle il n'y a aucune trace du visage humain semblable à « la tyranie de la face humaine »[274]. On sait que Baudelaire

[271] *OC*, t. I, p. 275.

[272] Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaleidoscope : *Morale du joujou* et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 7 mai 2000, consulté le 11 septembre 2015. URL: http://etudesphotographiques.revues.org/204

[273] Outre de ces trois inventions, le changement de son opinion sur le diorama dévoile le caractère relatif de la modernité baudelairienne : « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. » *OC*, t. II, p. 668.

[274] « Enfin ! seul ! On n'entend plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés. Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. » « À une heure du matin », *OC*, t. I, p. 287.

déteste le portrait photographique où est montrée la défectuosité humaine : « toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés. » Quant au phénakistiscope, la beauté artificielle des « vingt figures dansantes, exactement semblables et exécutant les mêmes mouvements avec une précision fantastique » dans la glace, est malicieusement inhumaine. Également, il n'y a aucune trace humaine dans la beauté merveilleuse des nuages dans le poème en prose « L'Étranger », où, après avoir nié toute relation humaine, l'étranger a finalement trouvé cette beauté merveilleuse. Paradoxalement, il n'y pas d'individualité humaine dans la foule qui est le domaine de Constantin Guys, comme le suggère l'expression « le grand désert d'hommes ». Cependant, cette absence n'est nullement misanthropique, parce qu'il ne s'agit pas de la présence humaine elle-même, mais de la violence immanente à la vie sociale qu'exprime « la tyrannie de la face humaine ». Le rôle de la volonté et de la conscience du poète est décisif dans la création poétique des illusions surnaturelles qui seraient complètement contraires au miroir d'Henri Monnier, « un miroir qui ne pense pas et qui se contente de réfléchir les passants »[275], comme le kaléidoscope en tant que tel qui n'est pas « doué de conscience » et qui réclame un intérieur hermétiquement fermé, où se réalisent des images répétives, et qui n'a pas toujours bonne réputation[276]. Ainsi Edgar Poe le dénomme, « le barbare kaléidoscope », parce qu'inventé « pour épargner la pensée et économiser l'imagination » humaine[277]. Walter Benjamin découvre le caractère aliénant de cet instrument[278]. Enfin, ces trois appareils d'optique, d'un prix raisonnable, offrent au public, de petits spectacles théâtraux inouïs, vus à distance par le spectateur. Et comme Constantin Guys, Baudelaire, en « parfait flâneur » contemplait attentivement ces images modernes tout à fait artificielles, avec les yeux d'un « observateur passionné ».

---

[275] Voir « Quelques caricaturistes français », *OC*, t. II, p. 558.

[276] Voir le point de vue négatif de Marx et d'Engels sur Saint-Simon exprimé par la métaphore du kaléidoscope. Helen Groth, « *Kaleidoscopic Vision in Late Victorian Bohemia: George Sims's Social Kaleidoscope* », in *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century : Image, Sound, Touch*, Colette Colligan et Margaret Linley (éd.), Ashgate Publishing, 2013, p. 98.

[277] Edgar Allan Poe, *op. cit.*

[278] Voir aussi. « Le cours de l'histoire, tel qu'il se présente sous le concept de la catastrophe, ne peut pas plus élever de prétentions sur le penseur que le kaléidoscope dans la main de l'enfant qui, chaque fois qu'on le tourne, détruit un ordre pour en faire naître un nouveau. L'image a des droits, de bonnes justifications. Les concepts des maîtres ont toujours été le miroir grâce auquel a pu naître l'image d'un "ordre". - Le kaléidoscope doit être brisé. », Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 215. Cf. Marit Grøtta, *op. cit.*, p. 164.

1.2.3. Lustre, lorgnette et théâtre de Baudelaire : un regard spéculaire et spectaculaire

Baudelaire avec les yeux de spectateur

Que veut dire fondamentalement l'attitude de spectateur de Baudelaire, flânant sur les boulevards miroitants de Paris ? Que révèle son intérêt particulier pour les diverses formes d'images et de spectacles, conséquences du développement technologique et du succès commercial dans le domaine de l'optique ? Puisque c'est dans un théâtre que se trouvent manifestement (ou bien allégoriquement) sa position et son point de vue d'observateur, il faut analyser attentivement toutes les considérations faites jusqu'ici – dans la dimension historique et sociale –, au sujet de ses opinions sur le théâtre, exprimées dans un fragment de *Mon cœur mis à nu*, lequel semble en lui-même un petit poème en prose (à l'égard de sa construction ou de son message poétique, rappelant « Miroir » du *Spleen de Paris*).

> Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance, et encore maintenant c'est *le lustre*, – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.
> Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais 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.
> Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette[279].

Dans ce fragment constitué de trois paragraphes, trois choses sont à remarquer : le lustre, la scène et la lorgnette, des miroirs multiformes superposés. Nous allons d'abord examiner le lustre, symbole par excellence du théâtre, ensuite la lorgnette, dispositif qui permet des effets visibles de distanciation, et enfin la scène théâtrale baudelairienne

[279] *OC*, t. I, p. 682.

concernant la valeur de la littérature dramatique. Les réflexions successives sur ces trois points aboutiront enfin à une conception baudelairienne du monde comme *theatrum mundi*.

Le lustre

Le lustre joue un rôle important dans l'esthétique baudelairienne. Dès son enfance, on peut assister à la naissance de sa curiosité esthétique pour le lustre dans un théâtre, ainsi que pour le phénakistiscope comme on l'a vu au chapitre précédent. Ce qui attire toujours les yeux de Baudelaire qui se penche souvent sur les êtres et les choses marginales et secondaires dans un esprit à rebours, c'est le lustre, un élément accessoire plutôt que principal dans un théâtre : « C'est *le lustre*, un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique ». Le lustre a intéressé Baudelaire pour deux raisons. D'abord, vu par le petit bout de la lorgnette, tout ce qui compte, c'est la beauté plastique de la forme artificielle du lustre, objet moderne en tant que décor de théâtre. Le lustre, qui est un élément extérieur dans le théâtre, a l'air d'être un symbole de tous les éléments visuels, des décors théâtraux, s'opposant à « la valeur de la littérature dramatique ». De plus, ce que Baudelaire veut voir sur une scène, ce sont des masques, des costumes et des comportements artificiels qui rappellent ceux du théâtre grec antique, dans lequel tous les décors ont des valeurs et des fonctions symboliques. Un paragraphe du *Salon de 1859* montre bien ce que signifie sa contemplation des décors théâtraux : l'importance du mentir.

> Je préfère contempler quelques décors de 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 ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir[280].

Ce paradoxe du faux et du vrai (qui ressemble au fameux paradoxe du menteur) étant lié à sa conception surnaturaliste de l'art, de l'art d'« *illusionnement* »[281], est un dispositif

[280] *OC*, t. II, p. 668.

[281] Expression d'Alain Vaillant : « Tout art est, au meilleur sens du terme, un art d'illusion : son but est d'écrémer la quintessence du réel pour en concentrer l'effet (c'est le surnaturalisme) selon sa forme d'expression. C'est pourquoi la puissance d'*illusionnement* (risquons le néologisme) est infiniment supérieure à la simple ressemblance, qui ramène vers le réel. » Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 199-200.

« artistement » mis en place au cœur de la notion de l'artificialité de la beauté moderne dans l'intention de renverser l'idée de la beauté naturelle. Pour Baudelaire, le décor artificiel est plus près du vrai et est supérieur au réel banal, parce qu'il est le résultat d'un processus de concentration[282] de ses rêves les plus chers mais immatériels et transitoires qui doivent être concentrés, car sinon ils seraient fragiles et vaporisés comme « un songe d'or » du « globe lumineux » dans le poème « L'Amour et le crâne »[283]. Le lustre dans un théâtre est pour lui depuis son enfance une forme matérielle du rêve plus vrai, plus concret, plus beau que « le globe miroitant ». Les expressions comme « des masques plus expressifs que le visage humain » ou « quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers » prouvent clairement l'esthétique baudelairienne de l'apparence et du mensonge, comme l'indique le poème « L'Amour du mensonge » qui portait au début comme titre « Le Décor » dans son manuscrit envoyé à Poulet-Malassis.

> Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques
> Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
> Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
> Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !
>
> Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
> Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
> Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
> Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté[284].

Le « masque ou décor » dissimulent le visage ou le corps humains, son sexe, la bêtise ou l'indifférence d'un être, et même le vide ou le néant. Ce sont le mensonge et la tromperie, ce qu'on appelle fiction, qui créent la beauté de l'apparence, comme il l'explique particulièrement dans le onzième chapitre du *Peintre de la vie moderne*, intitulé « Éloge du maquillage » :

> Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement

[282] Voir « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » Cette formule de *Mon cœur mis à nu* sera mentionnée souvent dans notre étude de manière diverse. *OC*, t. I, p. 676.
[283] « Le globe lumineux et frêle / Prend un grand essor, / Crève et crache son âme grêle / Comme un songe d'or. », *ibid.*, p. 120. (« Le globe lumineux » était « le globe miroitant » dans sa version initiale publiée en 1855 dans la *Revue des deux mondes*.)
[284] *OC*, t. I, p. 99.

> naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, [...]. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemtrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme[285].

À l'artificialité de l'apparence qui était traditionnellement liée à l'idée de tromperie et de vanité, de manque de profondeur et vérité, Baudelaire attribue la vertu, et à sa superficialité la profondeur. Entre le visible trompeur et l'invisible sincère, Baudelaire porte tout son intérêt au premier, parce qu'il pense que le rêve n'est pas le mensonge mais qu'il fait toujours rêver (Cf. la rime « mensonge/songe » du poème « Semper eadem »[286]) et que « la vraie réalité n'est que dans les rêves »[287]. Baudelaire a découvert la forme suprême de ce type de beauté artificielle dans le théâtre. Pour cette raison, le lustre mérite de devenir le plus bel objet matériel, mais en même temps l'objet décoratif le plus fictif. Et d'ailleurs, le lustre baudelairien comme symbole de mensonge peut ainsi apporter une réponse à une question posée auparavant sur l'absence de visage « naturel » de l'homme dans l'illusion. Une citation tirée de la suite d'« Éloge du maquillage » prouve ainsi le caractère originel de l'attirance naïve de Baudelaire, depuis son enfance, pour le lustre et aussi pour le phénakistiscope :

> Le sauvage et le baby témoignent, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, de leur dégoût pour le réel, et prouvent ainsi, à leur insu, l'immatérialité de leur âme[288].

Vu à travers le gros bout de la lorgnette, c'est-à-dire vu de loin, le lustre au milieu du théâtre est un éclairage, avec les feux de rampe, qui « illumine » la salle et la scène par une luminosité inouïe. Le lustre au milieu du XIXe siècle doit sa beauté au progrès technique dans l'éclairage au théâtre. L'intérêt de Baudelaire pour le lustre n'est donc pas totalement dû à la singularité de son goût. Le lustre de cette époque avait paru au public briller somptueusement plus que jamais grâce au bec de gaz qui a remplacé le quinquet à huile à partir de 1820 dans

[285] *OC*, t. II, p. 715-716.
[286] *OC*, t. I, p. 41.
[287] Voir la préface des *Paradis artificiels*, *ibid.*, p. 399.
[288] *OC*, t. II, p. 716.

les théâtres parisiens[289]. Le gaz y travaille de concert avec un bel objet « critallin, compliqué, circulaire et symétrique » qui réverbère et répand la lumière comme dans le café des « Yeux des pauvres » : « Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches ». Ainsi, ce qui fascine toujours Baudelaire comme un miroir aux alouettes dans le théâtre, c'est sa modernité et son artificialité. Le lustre de théâtre se trouve aussi dans le septième chapitre intitulé « Pompes et solennités » du *Peintre de la vie moderne* en corrélation avec le public. Dans cette critique, le regard descriptif du critique aboutit enfin au « lustre et [au] public ».

> Une surtout de ces aquarelles m'a ébloui par son caractère magique. Sur le bord d'une loge d'une richesse lourde et princière, l'Impératrice apparaît dans une attitude tranquille et reposée ; l'Empereur se penche légèrement comme pour mieux voir le théâtre ; au-dessous, deux cent-gardes, debout, dans une immobilité militaire et presque hiératique, reçoivent sur leur brillant uniforme les éclaboussures de la rampe. Derrière la bande de feu, dans l'atmosphère idéale de la scène, les comédiens chantent, déclament, gesticulent harmonieusement ; de l'autre côté s'étend un abîme de lumière vague, un espace circulaire encombré de figures humaines à tous les étages : c'est le lustre et le public[290].

Ainsi, il est bien évident que Baudelaire voit toujours le théâtre, lors même qu'il est une représentation picturale, dans une relation triangulaire « les comédiens », « le public » et « le lustre ». Situé entre la scène où jouent les comédiens et la salle où est placé le public, le lustre confère à celle-là « l'atmosphère idéale » pour le spectacle et en fait « un abîme de lumière vague ». Mais Baudelaire comme on le sait, a écrit que parmi ces trois composants le lustre lui a toujours paru « l'acteur principal ». Quelle est alors son action principale ? C'est l'« illumination » même, c'est-à-dire l'action d'illuminer *urbi et orbi* dans l'obscurité d'un théâtre, qui a véritablement ébloui Baudelaire « par son caractère magique ». La puissance créatrice de l'illumination explique pourquoi Baudelaire a attribué un rôle principal au lustre, lequel crée une atmosphère théâtrale, voire un théâtre même, comme le suggère Balzac dans

[289] André Finot, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, Victoires Éditions, n° 7, 2009/1, p. 11-23 ; Patrice Guérin, « Les grandes nouveautés de l'âge industriel (fin XVIIIe – début XXe siècle) », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 273, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2017/1 ; Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893. Sur l'éclairage et les effets optiques au XIXe siècle, Georges Moynet, *La Machinerie théâtrale. Trucs et décor*, Paris, La Librairie illustrée, 1893.
[290] *OC*, t. II, p. 706.

un passage[291] des *Illusions perdues* par « un tableau saisissant du théâtre désert, vidé de son illusion et devenu le symbole de la froide matérialité »[292] après l'extinction du lustre.

Cet objet artificiel ouvre l'espace artistique en créant la lumière (artificielle) dans le vide, dans l'obscurité de la réalité triviale. Nous allons voir plus loin comment ce rôle du lustre, principe de fiction, qui crée l'ambiance théâtrale et surnaturelle est lié au plus clair de la théâtralité baudelairienne en corrélation avec la lorgnette.

La lorgnette

Entre la scène, le lustre et l'œil de Baudelaire, se trouve une lorgnette, si on ne manque pas de rappeler ses opinions sur le théâtre, dans *Mon cœur mis à nu* comme cité plus haut. L'utilisation de la lorgnette signifie qu'on a un œil étendu et qu'on privilégie la vue. Baudelaire regarde une scène de la représentation à travers une lorgnette qui n'est pas seulement un petit instrument d'optique, mais qui fonctionne comme une machine médiatique, car le lustre vu à travers elle est tout autre chose que la vision à l'œil nu[293]. Au lieu de s'absorber et de se perdre dans la scène, Baudelaire joue avec la lorgnette comme un jouet, en manipulant la distance et l'angle de champ. Par la longue-vue, il ne voit tantôt que le lustre seul tout près, et tantôt la scène comme miniature dans sa globalité avec le lustre au loin. Mais l'intérêt que porte Baudelaire à la lorgnette, comme celui qu'il a porté au lustre, tous les deux étant des éléments extérieurs dans le théâtre, nous révèle la non-

[291] « Le rideau se releva, Bouffé reparut avec les deux actrices à qui Matifat et Camusot jetèrent chacun une couronne ; Coralie ramassa la sienne et la tendit à Lucien. Pour Lucien, ces deux heures passées au théâtre furent comme un rêve. Les coulisses, malgré leurs horreurs, avaient commencé l'œuvre de cette fascination. Le poète, encore innocent, y avait respiré le vent du désordre et l'air de la volupté. Dans ces sales couloirs encombrés de machines et où fument des quinquets huileux, il règne comme une peste qui dévore l'âme. La vie n'y est plus ni sainte ni réelle. On y rit de toutes les choses sérieuses, et les choses impossibles paraissent vraies. Ce fut comme un narcotique pour Lucien, et Coralie acheva de le plonger dans une ivresse joyeuse. Le lustre s'éteignit. Il n'y avait plus alors dans la salle que desouvreuses qui faisaient un singulier bruit en ôtant les petits bancs et fermant les loges. La rampe, soufflée comme une seule chandelle, répandit une odeur infecte. Le rideau se leva. Une lanterne descendit du cintre. Les pompiers commencèrent leur ronde avec les garçons de service. À la féerie de la scène, au spectacle des loges pleines de jolies femmes, aux étourdissantes lumières, à la splendide magie des décorations et des costumes neufs succédaient le froid, l'horreur, l'obscurité, le vide. Ce fut hideux. » Balzac, *Illusions perdues*, in *Œuvres complètes*, Éd. Houssiaux, tome 8, 1874, p. 244-245.

[292] Anne-Marie Baron, *op. cit.*, p. 28.

[293] L'utilisation de cette métaphore de la lorgnette est très répandue (comme nous l'apprend l'ouvrage de Charles Monselet intitulé *La lorgnette littéraire : dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*, publié en 1857). Néanmoins, nous allons supposer que Baudelaire pense d'abord à la lorgnette en tant qu'objet réel.

théâtralité de son point de vue sur le théâtre, et en même temps, paradoxalement, sa théâtralité particulière.

L'enjeu se situe dans la distance, ou plus précisément, dans la maîtrise de la distance. Le théâtre est un art de l'apparence, et la lorgnette est un instrument destiné à mieux voir pour profiter au mieux du spectacle en diminuant la distance entre le spectateur et la scène. Cependant, elle « est destructive du plaisir théâtral » comme l'a écrit Louis Becq de Fouquières dans son œuvre pionnière sur la mise en scène publiée en 1884, « puisque, dit-il, elle a pour effet de rompre l'illusion que l'on a eu quelquefois tant de peine à produire ». Selon lui, la lorgnette est donc « essentiellement contraire au plaisir artistique que nous allons chercher au théâtre »[294]. En d'autres termes, la lorgnette est un instrument dont on se sert dans la salle de spectacle, qui brise le quatrième mur en produisant « l'effet de distanciation ». Grâce à cet appareil, celui-ci peut rompre l'illusion théâtrale par la force de l'illusion optique. Entre le mode d'emploi de la lorgnette de Baudelaire et celui de Becq de Fouquières, il y a cependant une différence notable. La désillusion théâtrale se produit généralement, comme dit Louis Becq de Fouquières, quand on braque la lorgnette vers la scène en vue de regarder les détails infimes « pour satisfaire un goût plastique ». L'effet de distanciation prend une tournure différente chez Baudelaire. Contrairement à celui qui écarte la lorgnette pour parler seulement du théâtre même, il plante ses yeux, à travers elle, dans les décors de théâtre où il « trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés [ses] rêves les plus chers », entre autres, dans le lustre, rêve cristallisé, à ses yeux, un meilleur (ou pire) mensonge véritable, qu'il défend et dont il jouit de la beauté plastique de cet objet artificiel. L'illusion théâtrale, dramatique et conventionnelle ne peut pas trouver sa place dans cette étrangeté de sa manie de l'artificialité esthétique. Mais il est visible qu'ils attribuent tous les deux à la lorgnette une non-théâtralité.

[294] « La loi d'apparence est d'un genre différent et a une portée tout autre. Elle est basée sur ce fait important que, dans les beaux-arts, sur les cinq sens que nous possédons, deux ne sont jamais excercés, ce sont le goût et l'odorat, et qu'au théâtre sur les trois sens artistiques, la vue, l'ouïe et le toucher, deux seulement sont appelés à jouer un rôle. [...] La sûtreté de nos appréciations est au théâtre constamment mise en défaut par la distance. Sans doute la plupart des spectateurs sont armés de lorgnettes qui comblent en partie cette distance, mais il n'y a pas à s'arrêter à cette objection ; car, s'il y a un fait certain, c'est que la lorgnette est destructive du plaisir théâtral, puisqu'elle a pour effet de rompre l'illusion que l'on a eu quelquefois tant de peine à produire. La lorgnette est nécessaire pour corriger une infimité de la vue et même de l'ouïe ; pour satisfaire un goût plastique, s'il s'agit de la beauté des actrices, ou à un point de vue plus spécial, pour étudier les jeux de physionomie d'un acteur. En dehors de ces quelques cas, je considère la lorgnette comme essentiellement contraire au plaisir purement artistique que nous allons chercher au théâtre. Ce point écarté, je reviens à la loi d'apparence. » Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884, p. 90.

La distance infranchissable se trouve, a priori, dans le regard tombant obliquement sur la scène par la lorgnette(dans son sens littéral) dont le but est de raccourcir la distance; mais disons mieux, c'est la lorgnette même qui crée cette distance. Dans la note de Baudelaire sur le théâtre, la lorgnette retrouve son objectif premier, soit la manipulation d'images à distance (elle était aussi généralement utilisée comme un accessoire de mode). Ce type de jeu de distance qu'on trouve dans la lorgnette de Baudelaire, qui constituera la clé de voûte de la critique littéraire et de l'art moderne en général, se découvre également dans le mouvement de va-et-vient d'un flâneur entre la foule et lui-même et dans l'attitude du dandy qui mesure toujours soigneusement la distance entre son image extérieure et intérieure devant le miroir.

Bref, les deux visions du lustre, vues par les deux côtés de la lorgnette déterminent l'attitude de Baudelaire face au théâtre. Si l'image du lustre « lumineux, cristallin compliqué, circulaire et symétrique » montre son goût de la beauté plastique et artificielle, la vision du lustre en miniature sur la scène représente sa manière de voir le monde comme une scène de théâtre.

La scène

Ce que l'on peut voir dans ses opinions sur le théâtre exprimées lorsque Baudelaire n'admire que le lustre comme essence et symbole de l'apparence, dont l'image est déformée par des illusions optiques, c'est son attitude d'observateur, la lorgnette marquant la place de Baudelaire dans le théâtre, à savoir « au fond d'un théâtre ». Ainsi, dès lors que la lorgnette est « destructive du plaisir théâtral », qu'est-ce que cette théâtralité que Baudelaire spectateur attribue au théâtre par le lustre dans la vision de la lorgnette ? Quelles sont ses opinions sur le théâtre même ou sur la scène, et non pas sur ce qui est extérieur au théâtre ? Autrement dit, qu'attend-il du spectacle de la scène ? Cette question est nécessaire pour révéler le caractère « originel » du regard baudelairien porté sur l'image du monde comme représentation théâtrale ou illusion optique. Deux poèmes des *Fleurs du Mal* décrivent son expérience théâtrale : ce sont « L'Irréparable » et « Le Rêve d'un curieux » dont les deux dernières strophes impliquent un regard commun du spectateur.

– J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
Qu'enflammait l'orchestre sonore,

Une fée allumer dans un ciel infernal
Une miraculeuse aurore ;
J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal

Un être, qui n'était que lumière, or et gaze,
Terrasser l'énorme Satan ;
Mais mon cœur, que jamais ne visite l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze !

— « L'Irréparable »[295]

J'étais comme l'enfant avide du spectacle,
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...
Enfin la vérité froide se révéla :

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. - Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?
La toile était levée et j'attendais encore.

— « Le Rêve d'un curieux »[296]

Dans le poème « L'Irréparable » qui avait le même titre en 1855 que la féerie : *À la Belle aux cheveux d'or* où Marie Daubrun jouait le rôle de la Belle aux cheveux d'or[297], ce qui est plus important qu'une allusion de la présence de Baudelaire dans la salle du théâtre[298], c'est l'usage de la métaphore théâtrale : « mon cœur est un théâtre ». Bien que son cœur soit comparé à une scène où l'on attend le deus ex machina, à savoir « l'Être aux ailes de gaze », cette métaphore du théâtre implique nécessairement une longue attente vaine du spectateur. On distingue plus nettement ce regard du spectateur dans le deuxième exemple : « J'étais comme l'enfant avide du spectacle, / Haïssant le rideau comme on hait un obstacle... ». Dans le poème « Le Rêve d'un curieux » à Félix Nadar, dont la dédicace ne

[295] *OC*, t. I, p. 55.
[296] *Ibid.*, p. 129.
[297] Cf. la note de Claude Pichois : « Cette féerie est jouée au théâtre de la Porte-Saint-Martin du 18 août 1847 jusqu'au 22 février 1848(avec quelques interruptions au début de l'année) », *op. cit.*, p. 931.
[298] Le mot « parfois » nous laisse la possibilité de considérer ce spectacle comme le spectacle d'illusions d'optique en général, sans réduire le rôle de Marie Daubrin dans la représentation. On peut donc raisonnablement penser qu'« un théâtre banal » du poème pourrait être aussi un des spectacles optiques en tenant compte de la lumiosité singulière de la vision du poème. Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 69. « L'orchestre et le théâtre évoqueraient ici les spectacles optiques qui précédèrent la photographie et dont les décors merveilleux faisaient illusion, ici sous l'apparence d'une fée portant l'aurore "miraculeuse" dans le "ciel infernal" ».

pouvait s'expliquer, pour Claude Pichois, que par l'amitié, certains critiques comme Éric Darragon, Jérôme Thélot et Philippe Ortel voient pertinemment une pose de Baudelaire face au photographe[299]. Or, ce que révèlent définitivement ces deux poèmes, ce sont de cruelles et amères désillusions: « un théâtre où l'on attend / Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze ! », « Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ? ».

Retrouvons les opinions de Baudelaire sur le théâtre dans *Mon cœur mis à nu* où s'exprime ce qu'il attend d'une représentation théâtrale : « Seulement, je voudrais 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. » Ce texte didascalique où l'on a vu précédemment son caractère classique rappelle immédiatement le comique absolu, qui est analysé par Baudelaire dans son essai *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, lequel se caractérise par « l'excessif, l'absolu et le profond »[300], à savoir l'hyperbole, comme l'a remarqué Iaon Pop-Curseu[301] dans sa thèse sur le théâtre de Baudelaire, ce qui est appelé le « hiératisme » par Claude Pichois[302]. Les costumes et les comportements hyperboliques des comédiens, le travestissement sexuel au théâtre, et aussi la violence, sont des caractéristiques du comique absolu, comme en témoigne « le souvenir de la première pantomime anglaise » – qui « est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré » –, que Baudelaire a vu jouer. « Il faut ajouter que le rôle de la femme était rempli par un homme très long et très maigre, dont la pudeur violée jetait les hauts cris. C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible»[303] et aussi *La Fin de Don Juan* : « LE FILS DE DON JUAN, pourri de vices et d'amabilité, élevé et formé par son père. Supposons-lui dix-sept-ans. Il est important que ce rôle soit joué par une

[299] Éric Darragon, « Nadar en double », *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985. Jérôme Thélot, « *Le Rêve d'un curieux* ou la photographie comme Fleur du Mal », *Etudes photographiques*, n° 6, mai 1999 ; Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
[300] *OC*, t. II, p. 537.
[301] Ioan Pop-Curseu, *De l'homme hyperbolique au texte impossible : théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*, Université de Genève. Thèse, 2007. https://archive-ouverte.unige.ch/unige:12051.
[302] Le caractère hiératique est un de ceux qui ont attiré les yeux de Baudelaire dans un théâtre. Rappelons la description de Baudelaire sur une aquarelle de Guys: « L'Empereur se penche légèrement comme pour mieux voir le théâtre ; au-dessous, deux cent gardes, debout, dans une immobilité militaire et presque hiératique, reçoivent sur leur brillant uniforme les éclaboussures de la rampe. », *OC*, t. II, p. 706.
[303] *OC*, t. II, p. 539.

femme[304]. » Au-delà des déceptions et des désillusions qu'a éprouvées Baudelaire dans un théâtre banal, ou bien à l'égard des spectacles optiques en vogue, ou des images photographiques, « c'était le vertige de l'hyperbole » qu'il s'attendait à voir, lequel circule dans l'air comme la lumière profuse du lustre. Ce vertige, en tant que tel, est le comique absolu : « Aussitôt le vertige est entré, le vertige circule dans l'air ; on respire le vertige ; c'est le vertige qui remplit les poumons et renouvelle le sang dans le ventricule. Qu'est-ce que ce vertige ? C'est le comique absolu ; il s'est emparé de chaque être[305]. » Ainsi défini, ce qui lui importe plus que tout dans le théâtre, c'est une certaine ambiance spirituelle et poétique, et non la matérialité propre des décors théâtraux. Il ne faut en aucun cas oublier, insiste Alain Vaillant, que « Baudelaire ne prend pas, moralement ou esthétiquement, le parti de la matière »[306]. Son esthétique de l'apparence exprimée par l'image du lustre vue à travers la lorgnette, par le masque, la parure, le maquillage et le décor du théâtre, ne peut avoir un sens que dans la mesure où leur extériorité représente les formes matérielles de ses rêves artistement concentrées. La beauté de ces objets artificiels, qui sont tout simplement l'immatérialité matérialisée, crée une ambiance surnaturaliste et provoque chez Baudelaire le vertige ou l'ivresse.

Théâtralité paradoxale de Baudelaire: le rire grotesque

Peut-on retrouver cette théâtralité dans ses essais dramatiques ?[307] Ce qui est sûr, c'est que Baudelaire voit toujours une représentation théâtrale « avec les yeux de spectateur », selon l'expression de Roland Barthes[308], et que l'artificialité, l'extériorité, la distance critique et le vertige de l'hyperbole expliquent la nature de la théâtralité conçue par Baudelaire. Barthes a été le premier à souligner la particularité de la théâtralité baudelairienne. Dans l'article intitulé « Le théâtre de Baudelaire » publié en 1954, il propose une notion littéraire

[304] *Ibid.*
[305] *Ibid.*, p. 540.
[306] « Il est ici capital de comprendre que Baudelaire ne spiritualise pas la matière [...] ; mais il lui donne poétiquement une apparence de spiritualité. Cependant, ses contemporains qui lui reprochaient son matérialisme ou son sensualisme provocateur avaient tort eux aussi. Baudelaire ne prend pas, moralement ou esthétiquement, le parti de la matière. » Alain Vaillant, *Baudelaire: poète comique*, *op. cit.*, p. 150. Sur le matérialisme (paradoxal) de Baudelaire, voir surtout le cinquième chapitre du livre, intitulé « L'Alchimie de la matière ».
[307] Il y a quatre scénarios ou projets de théâtre chez Baudelaire : *Idéolus*(1843), conçu avec Ernest Prarond, *La Fin de Don Juan*(1853), *L'Ivrogne*(1853-1858), *Le Marquis du 1er Houzards*(1859-1861).
[308] Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41-42.

« qui est nécessaire à l'intelligence du théâtre baudelairien, c'est celle de théâtralité ». Mais il la voit en dehors des projets théâtraux de Baudelaire, puisque « la théâtralité, même virtuelle, y est très faible »[309] et que « la généralité même de l'impression baudelairienne » dans sa dramaturgie, est « étrangère au théâtre » :

> Il ne faut pas se laisser prendre à quelques indications naïves de Baudelaire telles que : « mise en scène très active, très remuante, une grande pompe militaire, décors d'un effet poétique, statue fantastique, costumes variés des peuples », etc. Ce souci d'extériorité, manifesté par à-coups, comme un remords hâtif, n'emporte aucune théâtralité profonde. Bien au contraire, c'est la généralité même de l'impression baudelairienne, qui est étrangère au théâtre: Baudelaire est ici comme ailleurs trop intelligent, il substitue lui-même par avance à l'objet son concept, à la guinguette de *L'Ivrogne*, l'idée, « l'atmosphère » de la guinguette, à la matérialité des drapeaux ou des uniformes, le concept tout pur de pompe militaire. Paradoxalement, rien n'atteste mieux l'impuissance au théâtre que ce caractère total, et comme romantique, exotique du moins, de la vision. Chaque fois que Baudelaire fait allusion à la mise en scène, c'est que, naïvement, il la voit avec des yeux de spectateur, c'est-à-dire accomplie, statique, toute propre, dressée comme un mets bien préparé, et présentant un mensonge uni qui a eu le temps de faire disparaître les traces de son artifice[310].

L'échec de Baudelaire dans le monde du théâtre est dû au fait qu'il avait, naïvement, des yeux de spectateur plutôt que de dramaturge et qu'il considérait la scène comme une invention intellectuelle concertée et calculée à l'avance. Ces deux raisons importantes correspondent exactement à son regard jeté sur le lustre. Malgré « ce caractère total, et comme romantique, exotique du moins, de la vision », dépourvu du concret et de la matérialité de la scénario de Baudelaire, le lustre vu par la lorgnette a attiré des yeux de Baudelaire par sa parfaite beauté matérielle et artificielle. Ce qui importe pour Baudelaire, c'est que « l'atmosphère idéale de la scène », dans laquelle « les comédiens chantent, déclament, gesticulent harmonieusement » (« Pompes et sollenités » dans *Le Peintre de la vie moderne*) et que « la généralité même de l'impression baudelairienne, qui est étrangère au théâtre » et

[309] « Une notion est nécessaire à l'intelligence du théâtre baudelairien, c'est celle de théâtralité. Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. […] Une chose frappe au contraire dans les trois scénarios de Baudelaire que nous connaissons (j'accorde peu de crédit à *Idéolus*, œuvre à peine baudelairienne) : ce sont des scénarios purement narratifs, la théâtralité, même virtuelle, y est très faible. », Roland Barthes, *op. cit.*, p. 41-42.

[310] *Ibid.*

les éléments extérieurs du théâtre comme le lustre et la lorgnette constituent paradoxalement la théâtralité. Selon Barthes, l'atmosphère théâtrale créée par le lustre comme symbole de l'esthétique de l'artificialité n'est pas autre chose que « le vertige de l'hyperbole » qui se rapproche d'« une théâtralité authentique » chez Baudelaire, à savoir « le sentiment, le tourment même, pourrait-on dire, de la corporéité troublante de l'acteur ». Barthes prend ici comme exemple l'artificialité et la duplicité du corps du fils de Don Juan que nous avons déja mentionnées en relation avec celles du corps de l'acteur de pantomime, du grotesque, quintessence du comique absolu, qui se caractérise par le rire subit : « C'était vraiment une ivresse de rire, quelque chose de terrible et d'irrésistible[311] », écrit Baudelaire. Ce type de théâtralité constitue un caractère général de l'univers baudelairien à commencer par « une transmutation sensorielle » des *Paradis artificiels*[312] : « Seulement, cette théâtralité puissante, elle n'est qu'à l'état de trace dans les projets de Baudelaire, alors qu'elle coule largement dans le reste de l'œuvre baudelairienne. Tout se passe comme si Baudelaire avait mis son théâtre partout, sauf précisément dans ses projets de théâtre[313] ». Ainsi, notre approche de l'extérieur à l'intérieur à travers le lustre et la lorgnette, comme celle de Barthes, qui a tenté d'entrer dans la scène, retrournera en dehors du théâtre[314].

De ce point de vue, toute l'œuvre de Baudelaire sera un théâtre où domine le rire ironique, autodérisoire (nous allons le voir ultérieurement). En effet, l'attitude de théâtre est originelle pour Baudelaire « histrion », comme nous l'avons vu par exemple dans la figure du poète-enfant jouant un pseudo-Christ dans le poème « Bénédiction » qui commence *Les Fleurs du Mal*, et comme le montre sa confession intime dans un fragment de *Mon cœur mis à nu* :

> Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. Jouissances que je tirais de ces deux hallucinations.

[311] *OC*, t. II, p. 539.

[312] Voir Barthes, *op. cit.*: « une tansmutation sensorielle qui est de même nature que la perception théâtrale, puisque dans l'un et l'autre cas la réalité est affectée d'une emphase aiguë et légère, qui est celle-là même d'une idéalité des choses. »

[313] *Ibid.*

[314] Le sujet de théâtre chez Baudelaire a rarement été étudié en détail, sauf quelques études remarquables : de l'article de Roland Barthes, intitulé « Le théâtre de Baudelaire » en 1954, à la thèse d'Ioan Pop-Curseu en 2007 consacrée entièrement au théâtre de Baudelaire. Mais la théâtralité de Baudelaire est généralement traitée encore, comme pour Amin Erfani, en dehors de ses textes théâtraux, surtout à travers *Les Paradis artificiels*. Cf. Amin Erfani, « Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal », *Littérature* 2010/1(n° 157), p. 51-65 ; Jacques Derrida, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 341-368.

> À 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'art du comédien et sa situation dans le monde[315].

Jules Vallès avait raison quand il écrit ainsi à propos de Baudelaire : « Il y avait en lui du prêtre, de la vieille femme et du cabotin. C'était surtout un cabotin[316]. » Cependant, avec un comportement de cabotin, Baudelaire se conduit plutôt comme un spectateur en se regardant lui-même jouer son propre rôle de cabotin. Il avait donc une attitude fortement ironique de se voir dans un miroir.

Au demeurant, Baudelaire voit le monde comme un théâtre, une scène de spectacle, en tant qu'observateur « *prince* qui jouit partout de son incognito » (*Le Peintre de la vie moderne*)[317] ou prince du poème en prose « Une Mort héroïque », qui a envie de connaître « l'ivresse de l'Art » par « la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il [le génie] est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction », ne pouvant pourtant plus supporter finalement son ivresse dans ce paradis « artificiel » avec « un œil clairvoyant ». À la fois comme Fancioule, véritable artiste qui fut « une parfaite idéalisation » en introduisant « le divin et le surnaturel, jusque dans les plus extravagantes bouffonneries », Baudelaire est aussi le narrateur du poème en prose qui cherche à décrire et à reconstituer *artistement* « cette inoubliable soirée »[318] : *Theatrum mundi*[319] baudelairien. C'est le rapport esthétique au monde de Baudelaire, comme l'a bien montré Ioan Pop-Curseu[320]. Cette épistème est typiquement baroque, mais son origine remonte à l'idée platonicienne que le monde n'est qu'une image et l'activité humaine n'est que les reflets de cette image, comme nous l'avons mentionné au commencement de notre étude. Notre approche historique, sociale et littéraire adoptée dans la première partie implique une attitude de celui qui regarde le miroir, doublement spéculaire. Premièrement, il s'agit d'un

---

[315] *OC*, t. I, p. 702-703.
[316] Jules Vallès, « Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867, dans *Œuvres*, R. Bellet éd., t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 971-973.
[317] *OC*, t. II, p. 692.
[318] *OC*, t. I, p. 321-322.
[319] Voir « Dans l'Europe baroque, l'assimilation du monde à un théâtre et, dans la foulée, de la vie à un songe – "un songe, un peu moins inconstant" dira Pascal (Pensées, fr. 653) – est un axiome qui, même s'il n'a pas été hérité de Démocrite comme on l'insinue parfois, révèle en tout cas du lieu le plus commun. » Jean-Claude Vuillemin, « Theatrum mundi : Désenchantement et appropriation », *Poétique* 2009/2 (n° 158), p. 173.
[320] Ioan Pop-Curseu, *op. cit.*

monde fait pour le plaisir des yeux, du caractère spectaculaire de la ville, à savoir du monde comme théâtre. Dans l'esthétique du regard ou « esthétique de l'existence » (selon l'expression de Marielle Macé[321]), le monde n'existe qu'en tant qu'objet visuel, plutôt qu'en tant que tel. L'importance attribuée à cette attitude d'observateur tend à souligner la puissance de l'image et de l'imagination, mais en même temps à réifier les choses vues dans la société moderne en créant la fantasmagorie. Et ce regard porté sur les illusions (soit celles des miroirs dans les cafés parisiens, soit celles des jouets scientifiques) est réflexif, parce que ce spectacle moderne est un miroir du « plaisir de l'observateur », qui lui-même est un « Narcisse de l'imbécillité » :

> Comme son joli compagnon, elle a tout l'orifice de sa petite bouche occupé par un cigare disproportionné. Ces deux êtres ne pensent pas. Est-il bien sûr même qu'ils regardent ? à moins que, Narcisses de l'imbécillité, ils ne contemplent la foule comme un fleuve qui leur rend leur image. En réalité, ils existent bien plutôt pour le plaisir de l'observateur que pour leur plaisir propre[322].

De plus, les diverses facettes des désillusions que nous avons traitées (par exemple, la splendeur aveuglante qui provoque l'imperméabilité féminine, les images photographiques comme ennemies de l'imagination, la réalité triviale derrière le rideau, etc.) dénoncent les illusions du Progrès qui n'est qu'un faux songe ou une ombre de vaine promesse. Les déceptions baudelairiennes proviennent aussi de ce que l'esprit humain « que jamais ne visite l'extase, / Est un théâtre où l'on attend / Toujours, toujours en vain, l'Être aux ailes de gaze ! » (« L'Irréparable ») serait un théâtre-miroir qui « n'est pas un gouffre moins amer[323] » (« L'Homme et la mer »), puisque le théâtre, pour Baudelaire, devrait être essentiellement une création, non pas une simple imitation, c'est-à-dire une lampe au lieu d'un miroir, mais que la création ne serait qu'un miroir d'Idéolus reflétant perpétuellement les « luttes intérieures » de l'artiste : « Allons ! toujours du marbre !... Un fardeau de manœuvre, Rien de ce que rêva le scupteur sur son œuvre. / De la pierre, du plâtre et rien de ce qui fait / *Se mirer dans son bloc* l'artiste satisfait !... / Sentir toujours en soi, luttes intérieures, / Deux hommes sans repos se

[321] Marielle Macé, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire*, *op. cit.*, 2015, p. 49-67.
[322] *OC*, t. II, p. 719.
[323] *OC*, t. I, p. 19.

disputant les heures[324]. » On a vu les efforts de Baudelaire pour pressentir le surnaturel dans les illusions et les désillusions du siècle, mais il sait que ses efforts pour vaincre la dualité humaine due au péché originel ne peuvent pas être compensés par le progrès matériel. Rappelons le début de notre étude et de son parcours, pour parler du rêve initial de Baudelaire d'éclaircir les yeux des mortels.

[324] *Ibid*., p. 606. (Voir p. 607. Socrate: « Mon doux Idéolus, passe-moi ton miroir. ») L'expression « *Se mirer dans son bloc* » en caractères italiques est la correction autographe apportée par Baudelaire au texte d'Ernest Prarond : « Triompher dans l'orgueil l'artiste ». *Ibid.*, p. 1448.

Deuxième partie

La puissance surnaturelle de la matière

« La vie est toujours la même ; c'est une pièce de théâtre dont seuls les spectateurs changent. »

— Théophile Gautier, *Spirite*

Dans la première partie, nous avons vu Baudelaire, poète « spectateur de la vie[325] » – selon l'expression de Théophile Gautier – qui observe scrupuleusement le processus d'urbanisation et les courants artistiques dans la voie du progrès technique, surtout dans le domaine des arts visuels. Nous avons constaté que son intérêt pour les nouvelles techniques trahissait sa « théâtralité non-théâtrale » montrant une surnaturalité poétique, laquelle apparaîtra à travers l'observation de l'espace mental. La beauté moderne, fugitive, éphémère et en perpétuel devenir, de la fantasmagorie de l'époque, est également un phénomène mental et psychologique, car elle est effectivement relative, subjectivement perçue et jugée par l'observateur. La subjectivité apparente de l'image du monde de Baudelaire comme théâtre d'ombres est donc le résultat de l'auto-observation ou de la réflexion sur soi-même, en réactualisant et en mettant au point tel ou tel miroir de l'esthétique romantique, fondé essentiellement sur le symbolisme théologique, comme nous l'avons vu dans la première partie. Or si l'esprit humain est un miroir du monde, qu'attendons-nous de la réflexion poétique de Baudelaire ? Et lui, qu'attend-il du monde comme théâtre à la manière des aveugles regardant le ciel vide[326] ? Que cherche-t-il toujours à bâtir en regard de la scène de la vie ? Dans cette partie, nous allons traiter de la nature surnaturaliste de l'expérience du miroir

[325] Théophile Gautier, « Charles Baudelaire », in *Œuvres complètes de Baudelaire*, vol. I, Michel Lévy frères, 1868, p. 12.
[326] « Les Aveugles », *OC*, t. I, p. 92.

chez Baudelaire, c'est-à-dire la caractéristique de sa sensation hyperesthétique et sa matérialisation poétique, à commencer par la considération de son « goût de l'infini » dans *Les Paradis artificiels* comme expérience du miroir (2.1.1.), dont l'image est saisissante et séduisante en tant que véritable rêverie poétique, mais finalement vaine et stérile, que Baudelaire s'efforce constamment de matérialiser par son imagination « constructive » (2.1.2.). L'expérience baudelairienne du miroir hallucinogène, qui se rattache à la matérialité des rayons réfléchis, sera nettement visible dans l'image des yeux-miroirs (2.2.1.). Enfin, nous allons analyser le sens de la morale de cette expérience spéculaire (2.2.2.).

2.1. L'expérience du miroir : surnaturalisme des *Paradis artificiels*

Pour Baudelaire, *Les Paradis artificiels* sont une mémoire de « l'expérience du miroir [327]» parce que l'image des miroirs joue un rôle important dans son cerveau toxicomane comme idéalisation, et qu'elle est par ailleurs l'observatoire de la pensée poétique. En approfondissant la psychologie de l'ivresse, il tient également compte de l'esprit artistique en général quêtant l'idéal et la béatitude poétique. Comme en témoigne Théophile Gautier, Baudelaire garde toujours des yeux de spectateur, même lors des séances du club des hachischins à l'hôtel de Lauzun : « Baudelaire était sobre. [...] Il ne vint que rarement et en simple observateur aux séances de l'hôtel Pimodan[328] ». Il s'agit donc d'écrire le poème sur les stupéfiants, d'un œil lucide et perspicace, et d'en décrire rétrospectivement le rêve après en être sorti. Parler de la relation entre les hallucinations provoquées par les drogues et le rêve surnaturel de la création poétique, c'est pratiquer l'« onéirocritie [329] », c'est-à-dire l'interprétation des songes, qui serait pour Baudelaire une sorte d'« art mnémonique »[330]. Le fait que la description des ivresses dans *Les Paradis artificiels* rapporte l'expérience des autres montre le caractère indirect de l'expérience ou l'expérimentation du miroir chez

[327] L'expression est utilisée par Pierre Brunel. Pierre Brunel, « Baudelaire Charles », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 octobre 2018. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-baudelaire/
[328] Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 58.
[329] L'« Onéirocritie » est une des sections projetées pour *Le Spleen de Paris*, dans lequel figurent 13 poèmes en prose. On peut présumer que ces images et idées évoquées dans le titre sont assimilables à celles des *Paradis artificiels*. *OC*, t. I, p. 367.
[330] *OC*, t. II, p. 697.

Baudelaire comme « expériences de pensée » effectuées dans le laboratoire de la pensée. L'observation de Baudelaire est nettement spéculaire parce que cette méthode expérimentale et psychologique conduit à un acte d'observation à un travail d'auto-analyse, à la fois subjectif et objectif. L'expérience du miroir dans *Les Paradis artificiels* est doublement spéculaire, puisqu'il s'agit d'un esprit qui se regarde tout en étant entouré de paysages spéculaires. Si l'image spéculaire assez banale et la métaphore du miroir qui n'est apparemment qu'une simple comparaison sont des artifices de rhétorique permettant l'*ekphrasis*, comme une mise en abîme, de la rêverie vaporisée de l'auteur ; les images et les motifs architecturaux dans la création poétique seraient les conséquences de l'art (ou de l'architecture) mnémonique du poète contre l'oubli et contre le progrès matérialiste.

2.1.1. Rêve de miroir

Si le monde est un théâtre d'ombres, autrement dit, si la réalité est une image obtenue par la perception ou l'interprétation subjectives, la vision du monde serait la construction de la mémoire par l'auto-observation de son propre esprit. C'est pourquoi « Le goût de l'infini », première section du « Poème du hachisch » dans *Les Paradis artificiels* commence ainsi :

> Ceux qui savent s'observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions, ceux-là qui ont su, comme Hoffmann, construire leur baromètre spirituel, ont eu parfois à noter, dans l'observatoire de leur pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes[331].

L'observation « de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minutes », c'est-à-dire des rêves, permettra d'apercevoir « la vraie réalité » car, comme l'écrit Baudelaire dans la dédicace des *Paradis artificiels* : « Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves[332]. » Mais l'observation de Baudelaire n'a pas seulement pour objet d'admirer la volupté artificielle des stupéfiants. L'ambiguïté de la morale des *Paradis artificiels*, que nous allons voir à la fin de cette partie, est due à la beauté indéniable de l'hallucination visuelle, qui évoque la béatitude poétique, causée par les drogues, dont les charmes ont fasciné de nombreux écrivains et artistes du XIXe siècle comme Gérard de Nerval, Balzac, Honoré Daumier, Delacroix et bien d'autres, malgré

[331] *OC*, t. I, p. 401.
[332] *Ibid.*, p. 399.

les risques encourus[333]. L'observation curieuse de Baudelaire sur l'effet des drogues est en elle-même poétique et séduisante, mais en même temps il les condamne sans appel. Cependant, comme le remarque d'E. S. Burt, si le motif de Baudelaire est simplement la condamnation des stupéfiants en vue de défendre la volupté artificielle de l'art ou de la poésie, pourquoi a-t-il gaspillé son temps à peaufiner la description de la beauté hallucinatoire des drogues ?[334] Nous allons analyser les caractéristiques de l'observation baudelairienne sur l'idéal artificiel, qui sont l'une des facettes de son expérience du miroir, ainsi que la surnaturalité qui est mise comme un enjeu. Il s'agit de diverses images spéculaires qui sont reflétées « dans l'observatoire de [sa] pensée » et de l'hyperesthésie de ces images en étroite relation apparente avec la surnaturalité, malgré la dénégation de Baudelaire.

Il est nécessaire d'examiner d'abord s'il est pertinent de considérer *Les Paradis artificiels* comme un observatoire de la pensée baudelairienne. Il y a trois textes de Baudelaire sur les excitants : « Du vin et du hachisch » publié en mars 1851 dans le *Messager de l'Assemblée*, et les deux parties distinctes, écrites successivement, qui constituent *Les Paradis artificiels*, œuvre publiée en 1860 : « Le poème du hachisch » et « Un mangeur d'opium ». Ces trois textes sont respectivement consacrés dans un ordre chronologique au vin, au hachisch et à l'opium. Le premier texte est une comparaison entre le vin et le hachisch « comme moyens de multiplication de l'individualité » ; le deuxième est une version augmentée et développée sur le hachisch ; et le dernier texte est une traduction abrégée et annotée de deux œuvres de Thomas de Quincey : *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* publiée en 1821 et *Suspiria de profundis* parue en 1845. Le caractère de la traduction d'« Un mangeur d'opium » pose la question de l'authenticité de l'auteur. Mais, pour Baudelaire, c'est une « analyse d'un livre anglais » plutôt qu'une traduction, comme il l'a écrit dans l'exorde pour les conférences données à Bruxelles en 1864.

> La première partie de ce livre est entièrement de moi : c'est le *Poème du hachisch*. Elle est divisée en plusieurs chapitres, dont je vous annoncerai successivement les titres. La deuxième et la troisième parties sont l'analyse d'un livre anglais excessivement curieux (*Le Mangeur d'opium*, de Quincey), mais j'y joins, par-ci par-là, mes réflexions personnelles ; mais jusqu'à quelle dose ai-je introduit ma

[333] Claude Pichois et Robert Kopp, « Baudelaire et le haschisch : expérience et documentation », *Revue des sciences humaines*, n° 127, 1967, p. 467-476.
[334] E. S. Burt, « Baudelaire and intoxicants », in *The Cambridge Companion to Baudelaire*, éd. Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, 2005, p. 200.

> personnalité dans l'auteur original, c'est ce que je serais actuellement bien empêché de dire. J'ai fait un amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite[335].

Bien qu'une grande partie d'« Un mangeur d'opium » soit consacrée à la traduction du livre anglais et que la part qui vient de lui ne soit que fort petite, il est évident que le travail de Baudelaire a été effectué dans un processus d'analyse et de synthèse. Pour analyser l'œuvre, il n'a pas seulement ajouté ses propres réflexions et ses sensations personnelles, il a dû, les résumer, supprimer et réorganiser des paragraphes, afin de donner « une forme dramatique » et d'introduire de l'ordre dans le texte d'« un auteur affreusement conversationniste et digressionniste ». Pour le synthétiser, il a fait « un amalgame dont les parties fussent indiscernables » entre celles venant du traducteur et celles de l'auteur original. Le mot essentiel « amalgame » est utilisé plusieurs fois par Baudelaire pour caractériser son travail. Et « ce n'était pas une petite affaire », comme il l'a avoué dans une lettre adressée à Auguste Poulet-Malassis le 16 février 1860[336]. L'analyse et la synthèse sont, comme on le sait bien, les procédés baudelairiens de l'imagination.

> [L'imagination] est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompense 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, elle produit la sensation du neuf[337].

C'est l'imagination qui a créé l'analogie et la métaphore. Les « arts de l'analogie », auxquels est étroitement lié l'art du doublage de Baudelaire, engendrent les trois énigmes, qui se trouvent respectivement dans les trois parties des *Paradis artificiels* – la dédicace, « Le Poème du hachisch », « Un mangeur d'opium » –, et sont essentiels dans les *Paradis*

---

[335] *OC*, t. I, p. 519.

[336] « De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. De plus il s'agissait de fondre mes sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables. Ai-je réussi ? », *CPl*, t. I, p. 669.

[337] *OC*, t. II, p. 620-621.

artificiels, comme l'a remarqué E. S. Burt[338]. Or l'art de l'analogie s'applique non seulement à la double relation entre le stupéfiant et la poésie, mais aussi entre Baudelaire et De Quincey, le traducteur et l'auteur original. « L'équivalent poétique de la mémoire palimpsestique de l'opium »[339] que celui-là a dû trouver, c'est l'art de la traduction. La traduction, « nouvelle définition de la poésie »[340], dans un autre éclairage, fait des *Paradis artificiels* « un amalgame indéfinissable »[341], constitué de deux parties distinctes, l'une qui est entièrement de Baudelaire et l'autre qui vient originairement de De Quincey. Nous pourrons donc considérer le rêve de ce dernier comme baudelairien, sans poser de questions sur l'authenticité du texte, parce que Baudelaire « a adapté ce texte [le livre de De Quincey] qu'il adoptait, selon l'expression de Claude Pichois, miroir dans lequel il se reconnaissait presque parfaitement[342] ». Pour mieux comprendre la nature du rêve baudelairien par l'expérience du miroir, il faut voir les deux catégories d'ivresse, le hachisch et l'opium, par l'ordre établi par l'auteur.

Le hachisch sensuel

La beauté de la fantasmagorie intérieure, que nous appellerons l'« expérience du miroir », suscitée par les drogues, entre autres par le hachisch considéré comme inutile et dangereux, fait l'objet d'une description dans le troisième chapitre du « Poème du hachisch », intitulé « Le Théâtre de Séraphin », et malgré son caractère proprement naturel, elle a beaucoup inspiré Baudelaire de telle façon qu'il a pu construire son propre rêve poétique et artificiel. Tout comme cette femme dont il rapporte l'expérience sous l'emprise de l'ivresse : « une espèce de boudoir un peu fané et décrépit »[343] « très petit, très étroit » s'est élargi par l'abolition de la notion du temps et de l'espace et s'est totalement transformé en une immense galerie des glaces.

---

[338] E. S. Burt, *op. cit.*

[339] « *Baudelaire participates in the art he will ultimately name as the equivalent of opium in 'An Opium-Eater' : it is the art of translation. A translator does not invent by calling upon the imagination. Instead, he looks for the equivalent in another language of a substitute to be found in a first language. He seeks a substitute for a substitute, and moves from language to language without ever going outside substitution.* […] *Baudelaire has to find a poetic equivalent for opium's palimpsestic memory. He does that by a translation that is at once just a search for an equivalent term, and an invention of a new definition of poetry as translation.* », *ibid.*, p. 211.

[340] Voir *supra* note.

[341] *OC*, t. I, p. 399.

[342] *Ibid.*, p. 1360.

[343] *Ibid.*, p. 422.

> Ce boudoir est très petit, très étroit. À la hauteur de la corniche le plafond s'arrondit en voûte ; les murs sont recouverts de glaces étroites et allongées, séparées par des panneaux où sont peints des paysages dans le style lâché des décors. À la hauteur de la corniche, sur les quatre murs, sont représentées diverses figures allégoriques, les unes dans des attitudes reposées, les autres courant ou voltigeant. Au-dessus d'elles, quelques oiseaux brillants et des fleurs. Derrière les figures s'élève un treillage peint en trompe-l'œil, et suivant naturellement la courbe du plafond. Ce plafond est doré. Tous les interstices entre les baguettes et les figures sont donc recouverts d'or, et au centre l'or n'est interrompu que par le lacis géométrique du treillage simulé. Vous voyez que cela ressemble un peu à une *cage* très distinguée, à une très belle cage pour un très grand oiseau. Je dois ajouter que la nuit était très belle, très transparente, la lune très vive, à ce point que, même après que j'eus éteint la bougie, toute cette décoration resta visible, non illuminée par l'œil de mon esprit, comme vous pourriez le croire, mais éclairée par cette belle nuit, dont les lueurs s'accrochaient à toute cette broderie d'or, de miroirs et de couleurs bariolées[344].

Baudelaire raconte cette anecdote « pour mieux faire comprendre ce bouillonnement d'imagination, cette maturation du rêve et cet enfantement poétique auquel est condamné un cerveau intoxiqué par le hachisch[345] ». Cet épisode fait effectivement un tableau plein de motifs qui appartiennent au domaine de la réflexivité, qui engendre le foisonnement d'images visuelles et spéculaires, c'est-à-dire le « bouillonnement d'imagination » : les murs recouverts de glaces, les peintures murales et leur scintillement, le trompe-l'œil, etc. Dans ce rêve, le miroir est une image dominante et en même temps il fonctionne comme un générateur de l'image.

> Je fus d'abord très étonnée de voir de grands espaces s'étendre devant moi, à côté de moi, de tous côtés ; c'étaient des rivières limpides et des paysages verdoyants se mirant dans des eaux tranquilles. Vous devinez ici l'effet des panneaux répercutés par les miroirs. En levant les yeux, je vis un soleil couchant semblable à du métal en fusion qui se refroidit. C'était l'or du plafond ; mais le treillage me donna à penser que j'étais dans une espèce de cage ou de maison ouverte de tous côtés sur l'espace, et que je n'étais séparée de toutes ces merveilles que par les barreaux de ma magnifique prison. Je riais d'abord de mon illusion ; mais plus je regardais, plus la magie augmentait, plus elle prenait de vie, de transparence et de despotique réalité[346].

---

[344] *Ibid.*
[345] *Ibid.*
[346] *Ibid.*, p. 423.

Les tromperies des panneaux et des miroirs embellissent ce petit boudoir ayant l'aspect d'une métaphore dans la pauvre cervelle d'une droguée. La nécessité absolue d'un prétexte pour les hallucinations du hachisch explique ce choix de l'emplacement. Dans l'ivresse du hachisch, « l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination. Enfin elle a un prétexte[347] ». L'effet de miroir est donc un prétexte apparent à cette hallucination de la femme qui se différencie de l'« hallucination pure[348] ». Pour démontrer le caractère de cette image du miroir, Baudelaire utilise encore une métaphore spéculaire ; l'esprit sous l'effet du hachisch n'est qu'un miroir déformant : « Mais, avant tout, remarquons que dans le récit de cette dame (c'est dans ce but que je l'ai transcrit), l'hallucination est d'un genre bâtard, et tire sa raison d'être du spectacle extérieur ; l'esprit n'est qu'un miroir où le milieu environnant se reflète transformé d'une manière outrée[349]. » Cette hallucination, qui se caractérise par l'abolition de la notion du temps et de l'espace, découle de facteurs extrinsèques et est donc considérée comme superficielle par Baudelaire. Cependant, l'auto-observation de la femme intoxiquée dévoile la particularité esthétique des formes et des couleurs de son rêve : « Vous voyez que les considérations morales n'étaient pas absentes de mon rêve ; mais je dois avouer que le plaisir de contempler ces formes et ces couleurs brillantes, et de me croire le centre d'un drame fantastique, absorbait fréquemment toutes mes autres pensées[350]. »

L'accusation de Baudelaire contre l'ivresse du hachisch s'aggrave, comme le montre l'expression péjorative « toute cette jonglerie et ces grandes marionnettes[351] », parce que les principaux traits de l'ivresse qui sont accentués dans « Le Théâtre de Séraphin », sont « surtout les traits matériels », et que ces hallucinations ne sont pas celles d'un homme de qualité, mais d'hommes ordinaires. Il est donc important pour Baudelaire « de connaître l'action du poison sur la partie spirituelle de l'homme » pour l'homme spirituel[352]. Alors que le « Théâtre de Séraphin » traite de la matérialité de l'effet miroir, à savoir la déformation des images, le chapitre suivant intitulé « L'Homme-Dieu » est consacré à décrire la sensibilité

[347] *Ibid.*, p. 421.
[348] « Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale ; de plus, elle ne trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs. », *ibid.*, p. 420-421.
[349] *Ibid.*, p. 425.
[350] *Ibid.*, p. 423-424.
[351] *Ibid.*, p. 426.
[352] *Ibid.*, voir la citation de la page suivante.

profonde de l'homme spirituel face aux formes et aux couleurs. Le chapitre « L'Homme-Dieu », où les motifs récurrents de la spécularité et de la réflexivité dans l'expérience du miroir tiennent au caractère surnaturel, est un observatoire en tant que lieu d'une expérience de pensée foisonnante de la métaphore optique et météorologique. Le début de ce chapitre montre que les hallucinations « nées de la fumée des cerveaux enfantins » dans « Le Théâtre de Séraphin » ne sont qu'à l'état inférieur, parce que la réfraction (perception) est perturbée par les données empiriques et personnelles. L'opposition entre l'esprit ordinaire ou médiocre et celui qui est original ou spirituel rappelle le contraste entre les yeux des mortels comme « miroirs obscurcis et plaintifs » et la pure lumière divine dans le poème « Bénédiction »[353].

> Jusqu'à présent je n'ai fait qu'une monographie abrégée de l'ivresse ; je me suis borné à en accentuer les principaux traits, surtout les traits matériels. Mais, ce qui est plus important, je crois, pour l'homme spirituel, c'est de connaître l'action du poison sur la partie spirituelle de l'homme, c'est-à-dire le grossissement, la déformation et l'exagération de ses sentiments habituels et de ses perceptions morales, qui présentent alors, *dans une atmosphère exceptionnelle, un véritable phénomène de réfraction*[354]**.**

Pour expliquer ce « véritable phénomène de réfraction », Baudelaire fait une expérience d'optique en supposant une âme de son choix, « un seul personnage fictif » sur lequel il accumulera « une masse d'observations » [355]. L'analogie entre les phénomènes psychiques et optiques continue.

> Pour idéaliser mon sujet, je dois en concentrer tous les rayons dans un cercle unique, je dois les polariser ; et le cercle tragique où je les vais rassembler sera, comme je l'ai dit, une âme de mon choix, quelque chose d'analogue à ce que le XVIIIe siècle appelait l'*homme sensible*, à ce que l'école romantique nommait l'*homme incompris,* et à ce que les familles et la masse bourgeoise flétrissent généralement de l'épithète d'*original*[356].

[353] *Ibid*., p. 9.
[354] *Ibid*., p. 426-427. [C'est nous qui soulignons.]
[355] *Ibid*., p. 429.
[356] *Ibid*.

Cet homme sensible, incompris et surtout original, cette « âme distinguée » ayant « un tempérament moitié nerveux, moitié bilieux » avec « un esprit cultivé, exercé aux études de la forme et de la couleur ; un cœur tendre, fatigué par le malheur, mais encore prêt au rajeunissement »[357], ne ressemble-t-il pas fortement à Baudelaire lui-même ? D'ailleurs, « l'homme sensible moderne » qui a « une grande finesse de sens », c'est-à-dire « la forme banale de l'originalité »[358], ce portrait d'artiste moderne n'est-il pas ce que Baudelaire percevait chez Constantin Guys et Eugène Delacroix ? L'apparence spirituelle et poétique de « cette procession de l'imagination humaine »[359], censée se développer dans le cerveau poétique et artistique, a l'air de bouleverser sa dépréciation du rêve du hachisch. D'abord, il est significatif que « les plus grossiers papiers peints » deviennent, dans l'état de l'ivresse, « de splendides dioramas » :

> Les couleurs prendront une énergie inaccoutumée et entreront dans le cerveau avec une intensité victorieuse. Délicates, médiocres, ou même mauvaises, les peintures des plafonds revêtiront une vie effrayante ; les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges se creuseront comme de splendides dioramas[360].

Si on se rappelle l'usage laudatif baudelairien de la métaphore « diorama » de ce temps-là, comme on l'a vu précédemment, surtout dans le *Salon de 1859*, on admettra que ces dioramas oniriques « dont la magie brutale et énorme sait imposer une utile illusion » à Baudelaire, sont analogues à « quelques décors de théâtre, où [il] trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés [ses] rêves les plus chers »[361]. Les illusions des dioramas devant concentrer tous les rayons dans un cercle unique et tragique[362] sont pour Baudelaire « infiniment plus près du vrai », « parce qu'elles sont fausses » comme les décors de théâtre, et la description qu'il en fait mérite d'être longuement citée.

---

[357] *Ibid*.
[358] *Ibid*., p. 430.
[359] *Ibid*.
[360] *Ibid*.
[361] « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de 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 ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. », *OC*, t. II, p. 668.
[362] Voir la citation de la note 354.

> Les nymphes aux chairs éclatantes vous regardent avec de grands yeux *plus profonds et plus limpides que le ciel et l'eau* ; les personnages de l'antiquité, affublés de leurs costumes sacerdotaux ou militaires, échangent avec vous par le simple regard de solennelles confidences. La sinuosité des lignes est un langage définitivement clair où vous lisez l'agitation et le désir des âmes. Cependant se développe cet état mystérieux et temporaire de l'esprit, où *la profondeur de la vie*, hérissée de ses problèmes multiples, se révèle tout entière dans le spectacle, si naturel et si trivial qu'il soit, qu'on a sous les yeux, – où le premier objet venu devient symbole parlant. Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues ; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse. Le haschisch s'étend alors sur toute la vie comme un vernis magique ; *il la colore en solennité et en éclaire toute la profondeur.* Paysages dentelés, horizons fuyants, perspectives de villes blanchies par la lividité cadavéreuse de l'orage, ou illuminées par les ardeurs concentrées des soleils couchants, – *profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps*, – la danse, le geste ou la déclamation des comédiens, si vous vous êtes jeté dans un théâtre, – la première phrase venue, si vos yeux tombent sur un livre, – tout enfin, l'universalité des êtres se dresse devant vous avec une gloire nouvelle non soupçonnée jusqu'alors[363].

Contrairement à l'ivresse de l'homme ayant un esprit terre à terre, celle de l'homme sensible et spirituel présente manifestement quelques aspects surnaturels : premièrement, les idées des analogies de Fourrier et des correspondances de Swedenborg auxquelles aboutit l'échange de regards, sont les formes concrètes et théorisées de l'idée que sous le monde matériel se trouve la réalité spirituelle, comme l'a évoqué Baudelaire dans sa réflexion sur Victor Hugo[364]. Cependant le surnaturel pour Baudelaire est particulièrement associé à une sensibilité extrême et exceptionnelle de l'artiste aux formes et aux couleurs de la nature (et surtout à la lumière) sous l'influence lointaine d'une sensibilité romantique et rousseauiste, plutôt que d'un mysticisme religieux ; de même qu'il voit les « beaux jours de l'esprit » en état d'ivresse dans la peinture de Delacroix : « [la peinture de Delacroix] est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-

[363] *OC*, t. I, p. 430-431. [C'est nous qui soulignons, sauf « analogies », « correspondances » et « spirituel »]

[364] « D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande [que Fourier], nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans la nature, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. », *OC*, t. II, p. 133.

sensibles, elle révèle le surnaturalisme[365]. » Deuxièmement, la sensation ou l'illusion de profondeur est essentielle dans la conception du surnaturel baudelairien, parce que celui-ci n'est pas suprasensible ou supraterrestre, au-delà du monde réel méprisable ; il provient de la profondeur de l'espace et du temps, résultat de l'approfondissement hyperesthésique de la nature, différemment du spiritualisme lamartinien, de « l'esthétisme hédoniste d'un Gautier » ou de « l'épicurisme matérialiste d'un Flaubert »[366]. Le surnaturel se trouve dans la profondeur de la nature creusée par l'hypersensibilité de l'homme sensible, c'est-à-dire de l'artiste ou du poète. Nous verrons ultérieurement que la profondeur spirituelle chez Baudelaire se cache dans la matérialité superficielle. À propos de la surnaturalité de la profondeur de la vie, Baudelaire écrit dans *Les Fusées* :

> Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. 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[367].

« Cet état mystérieux et temporaire de l'esprit » du hachischin est assimilable à « certains états de l'âme presque surnaturels » où « 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 »[368], dont l'expérience poétique est précieusement exprimée dans quelques poèmes des « Tableaux parisiens » comme « Le Cygne ». La substitution du symbole et de l'allégorie au monde extérieur, autrement dit la corporalisation des signes sous les regards du poète, prend l'allure pour Baudelaire d'un processus surnaturel même dans l'ivresse du hachisch. Le

[365] Voir *Exposition universelle (1855)* : « Edgar Poe dit, je ne sait plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme. », *OC*, t. I, p. 596. Cf. Michel Brix, *op. cit.*, p. 197-199.

[366] « Grâce à lui [le surnaturalisme], Baudelaire s'arrête à la matière et s'absorbe en elle : non avec l'esthétisme hédoniste d'un Gautier ni même avec l'épicurisme matérialiste d'un Flaubert, mais en s'avançant toujours plus avant dans son épaisseur mystérieuses, comme pour la traverser et parvenir dans un au-delà de la matière qu'il sait rigoureusement improbable et auquel, *a fortiori*, il est sûr de ne pas avoir accès. », Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 149.

[367] *OC*, t. I, p. 658.

[368] *Ibid.*, p. 659.

symbole parle en attirant le regard qui l'observe, l'allégorie, « ce genre si spirituel [...] qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie », s'est enfin matérialisée majestueusement dans l'ivresse. La réanimation « avec une gloire nouvelle » des signes linguistiques en tant que nature morte est comme « une sorcellerie évocatoire » exécutée par le poète : « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire[369]. » Cette faculté linguistique, c'est ce que Baudelaire voit chez Gautier : « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire[370]. » Il décrit alors l'action du hachisch sur la langue.

> La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase. La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. Elle parle de votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie[371].

Dans l'imagination du « hachisché », le langage humain devient la réalité vivante en elle-même. La prosopopée représente l'union mystique du matériel et du spirituel qui est une conséquence surnaturelle d'une sorcellerie évocatoire. Or, ces trois aspects surnaturels susmentionnés comportent les effets de miroir, à savoir la spécularité (comme réflexibilité de l'image) et la réflexivité de la pensée. Cela participe, dans le premier cas, à la réciprocité des échanges de regard et à la conception de l'analogie et des correspondances ; dans le deuxième

[369] *Ibid.*, p. 658.

[370] « Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. », *OC*, t. II, p. 117-118.

[371] *OC*, t. I, p. 431.

cas, à la relation entre le monde extérieur et intérieur, entre la surface et la profondeur ; et dans le dernier cas, à la fonction linguistique, surtout référentielle, du symbole et de l'allégorie.

Ce n'est donc pas un hasard si, dans l'observation suivie de Baudelaire, « les miroirs deviennent un prétexte à [la] rêverie ». Il observe l'amour des eaux dans un état d'ivresse, laquelle fait monter immédiatement l'image du miroir. L'illusion d'un miroir d'eau merveilleux dans « Le Théâtre de Séraphin », qui était l'effet de panneaux, en réalité, répercutés par des miroirs, devient plus vive et plus animée dans « L'Homme-Dieu ».

> C'est aussi à cette phase essentiellement voluptueuse et sensuelle qu'il faut rapporter l'amour des eaux limpides, courantes ou stagnantes, qui se développe si étonnamment dans l'ivresse cérébrale de quelques artistes. Les miroirs deviennent un prétexte à cette rêverie qui ressemble à une soif spirituelle, conjointe à la soif physique qui dessèche le gosier, et dont j'ai parlé précédemment ; les eaux fuyantes, les *jeux* d'eau, les cascades harmonieuses, l'immensité bleue de la mer, roulent, chantent, dorment avec un charme inexprimable. L'eau s'étale comme une véritable enchanteresse[372].

On peut considérer que l'image du miroir est le résultat de la matérialisation et de la visualisation de l'ivresse comme un état d'esprit qui est l'observatoire du théâtre hallucinatoire de soi-même. Ou bien, inversement si l'on veut, dans le cerveau du hachischin, le miroir liquide est également une sorte de catalyseur de rêves et de l'idéalisation. Les miroirs en tant que prétextes signifient donc la substitution du percept par une pure image presque surnaturelle, par exemple des eaux limpides dont la transparence suggère l'invisibilité spirituelle. Une remarque de Fabrice Wilhelm paraît importante : « Dans les descriptions de l'ivresse, l'image du miroir est récurrente. Les hallucinations font surgir des miroirs […], et les miroirs réels provoquent à leur tour des hallucinations[373]. » Cette inversion est fortement frappante parce que la spécularité du miroir n'impliquerait plus une simple imitation platonicienne ni une transformation outrée de la forme et de la couleur, mais elle provoquera et créera à son tour la rêverie poétique. La surnaturalité suggérée du rêve de « l'homme sensible moderne » a été déjà insinuée dans l'ivresse d'un littérateur dans « Le Théâtre de Séraphin » : les yeux qui visent l'infini, les correspondances entre les couleurs et les sons, la

[372] *Ibid.*
[373] Fabrice Wilhelm, *Baudelaire: L'écriture du narcissisme*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 61.

musique comme jeux de nombres[374]. L'évocation similaire se trouve dans « Un mangeur d'opium », la deuxième partie des *Paradis artificiels*, mais il y a l'avancement progressif dans son expérience du miroir. Nous allons donc voir maintenant l'hallucination causée par l'opium.

L'opium pensif

La création du spectacle de miroir par les images spéculaires comme conséquences de l'ivresse : ce renversement est une faculté de l'opium. Quant à l'expérience du miroir du mangeur d'opium, Baudelaire emprunte, comme on sait, la voix de De Quincey « d'une imagination puissante et exquise »[375] en tant qu'« homme sensible moderne », comme Edgar Poe qui est le parfait sosie de Baudelaire lui-même. L'« étonnante prédilection du cerveau pour l'élément liquide » se trouve aussi dans la rêverie de l'opium.

> D'étonnantes et monstrueuses architectures se dressaient dans son cerveau, semblables à ces constructions mouvantes que l'œil du poëte aperçoit dans les nuages colorés par le soleil couchant. Mais bientôt à ces rêves de terrasses, de tours, de remparts, montant à des hauteurs inconnues et s'enfonçant dans d'immenses profondeurs, succédèrent des lacs et de vastes étendues d'eau. L'eau devint l'élément obsédant. *Nous avons déjà noté, dans notre travail sur le haschisch, cette étonnante prédilection du cerveau pour l'élément liquide et pour ses mystérieuses séductions. Ne dirait-on pas qu'il y a une singulière parenté entre ces deux excitants, du moins dans leurs effets sur l'imagination, ou, si l'on préfère cette explication, que le cerveau humain, sous l'empire d'un excitant, s'éprend plus*

[374] « Cette fois, c'est un littérateur qui parle, et en quelques passages de son récit on pourra, je crois, trouver les indices d'un tempérament littéraire. » Et juste après la confession d'un littérateur, Baudelaire continue à décrire cet état d'ivresse : « C'est en effet à cette période de l'ivresse que se manifeste une finesse nouvelle, une acuité supérieure dans tous les sens. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte. C'est alors que commencent les hallucinations. Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. Puis arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées. Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. [...] Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant. », *OC*, t. I, p. 416-419.

[375] *Ibid.*, p. 404.

> *volontiers de certaines images ?* Les eaux changèrent bientôt de caractère, et les lacs transparents, brillants comme des miroirs, devinrent des mers et des océans. Et puis une métamorphose nouvelle fit de ces eaux magnifiques, inquiétantes seulement par leur fréquence et par leur étendue, un affreux tourment[376].

Dans ce paragraphe où se trouvent les caractéristiques de la traduction baudelairienne, c'est-à-dire résumer, supprimer et ajouter, la question anthropologique sur les images de l'élément liquide est posée par Baudelaire. Il s'agit de l'existence de certaines images centrales dans l'imagination humaine. Elles se caractérisent par la maniabilité et la spécularité, par lesquelles les images spéculaires serviront à la construction de la ville imaginaire, et joueront un grand rôle dans la rêverie architecturale du poète avec « d'étonnantes et monstrueuses architectures [qui] se dressaient dans son cerveau ». La prédilection du cerveau pour le miroir liquide dans l'hallucination de l'opium est plus particulière que dans celle du hachisch parce que l'élément liquide dans le cas de l'opium est associé à l'imagination architecturale. Il est cependant curieux que cette rêverie architecturale, piranésienne et wordsworthienne, soigneusement décrite chez De Quincey, soit ici résumée seulement en une phrase et demie, alors que ce type de beauté artificielle sans éléments végétaux constituera l'esthétique baudelairienne.

Bien qu'il y ait une ressemblance (surtout surnaturelle) entre le rêve du hachisch et celui de l'opium (émergence de l'image du miroir liquide, profondeur du temps et de l'espace, etc.), leurs différences sont aussi apparentes que cruciales. Contrairement à l'hallucination sous hachisch qui prend toujours prétexte du « spectacle extérieur » et dont « l'esprit n'est qu'un miroir où le milieu environnant se reflète transformé d'une manière outrée »[377], l'opium travaille dans le vide, et bâtit « sur le sein des ténèbres [...] des cités et des temples qui dépassent en splendeur Babylone et Hékatompylos »[378]. Le hachisch, qui est rhapsodique, « beaucoup plus véhément que l'opium, beaucoup plus ennemi de la vie régulière, en un mot beaucoup plus troublant[379] », favorise la dispersion et l'éparpillement excessif ; en revanche,

[376] *Ibid*., p. 482. [c'est nous qui soulignons]
[377] *Ibid*., p. 425.
[378] « Tu bâtis sur le sein des ténèbres, avec les matériaux imaginaires du cerveau, avec un art plus profond que celui de Phidias et de Praxitèle, des cités et des temples qui dépassent en splendeur Babylone et Hékatompylos ; et du chaos d'un sommeil plein de songes tu évoques à la lumière du soleil les visages des beautés depuis longtemps ensevelies, et les physionomies familières et bénies, nettoyées des outrages de la tombe. Toi seul, tu donnes à l'homme ces trésors, et tu possèdes les clefs du paradis, ô juste, subtil et puissant opium ! », *ibid.*, p. 442.
[379] « Ces deux caractéristiques de l'opium sont parfaitement applicables au haschisch ; dans l'un comme dans l'autre cas, l'intelligence, libre naguère, devient esclave ; mais le mot *rapsodique*, qui définit si bien un train de

l'opium concentre l'énergie intellectuelle d'un solitaire en introduisant dans son esprit « l'ordre suprême et l'harmonie »[380]. L'état d'esprit de vaporisation d'un promeneur dans la foule est, d'une part, une modalité de la rêverie[381], mais d'autre part, la foule est pour un mangeur d'opium comme une oppression à cause de « la tyrannie de la face humaine »[382] (ce que nous avons associé précédemment à l'absence de visage humain dans les goûts et les préférences esthétiques de Baudelaire). Le mangeur d'opium « cherche plutôt la solitude et le silence, comme conditions indispensables de ses extases et de ses rêveries profondes[383] ». En un mot, l'imagination d'un mangeur d'opium qui crée une fantasmagorie dans le vide est le résultat de la volonté et de la concentration extrême du sujet. À cette comparaison entre le hachisch et l'opium peut s'appliquer aussi la formule célèbre de Baudelaire qui ouvre *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là[384]. » Si celle-ci correspond à la concentration mentale d'un mangeur d'opium dans le but de créer l'hallucination, celle-là implique, d'une part, la sensation d'expansion ou de diffusion, et, d'autre part, la dépersonnalisation causée par la susceptibilité exacerbée et « une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel », à savoir un processus d'identification projectoire à l'objet de contemplation, par exemple, comme un arbre, un oiseau et surtout une pipe[385]. Dans ce cas, même s'il est possible que l'on puisse comparer le hachisch au rêve naturel, ordinaire et donc condamnable, et l'opium au rêve hiéroglyphique, surnaturel et poétique,

---

pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances, est d'une vérité plus vraie et plus terrible dans le cas du haschisch. Ici, le raisonnement n'est plus qu'une épave à la merci de tous les courants, et le train de pensées est *infiniment plus* accéléré et plus *rapsodique*. C'est dire, je crois, d'une manière suffisamment claire, que le haschisch est, dans son effet présent, beaucoup plus véhément que l'opium, beaucoup plus ennemi de la vie régulière, en un mot, beaucoup plus troublant. », *ibid.*, p. 428.

[380] « Enfin, quelque grands que soient les bénéfices du vin, on peut dire qu'il frise souvent la folie ou, tout au moins, l'extravagance, et qu'au-delà d'une certaine limite il volatilise, pour ainsi dire, et disperse l'énergie intellectuelle ; tandis que l'opium semble toujours apaiser ce qui a été agité et concentrer ce qui a été disséminé. En un mot, c'est la partie purement humaine, trop souvent même la partie brutale de l'homme, qui, par l'auxiliaire du vin, usurpe la souveraineté, au lieu que le mangeur d'opium sent pleinement que la partie épurée de son être et ses affections morales jouissent de leur maximum de souplesse, et, avant tout, que son intelligence acquiert une lucidité consolante et sans nuages. », *ibid.,* p. 465-466.

[381] Cf. *La Peintre de la vie moderne.*

[382] Voir *OC,* t. I, p. 470, 483 et le poème « À une heure du matin »

[383] *Ibid.*, p. 470.

[384] *Ibid.*, p. 676. Nous allons [avons] nécessairement évoquer [évoqué] cette formule plusieurs fois dans notre travail.

[385] « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. [...] Par une équivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuel, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de *vous fumer*. », *ibid.*, p. 419-420.

pour cette raison admirable[386], ce serait pour établir une relation artistique ou poétique (mystique, en termes baudelairiens) entre les deux différents hallucinogènes dont les actions se contrecarrent, et non pour défendre celui-ci en dénonçant celui-là.

En somme, le diptyque *Les Paradis artificiels*, « Le Poème du hachisch » et « Un mangeur d'opium », deux parties indissociables, est un rapport d'une expérience du miroir menée par Baudelaire sur l'ivresse comme spectacle mental, par laquelle se révèlent les caractéristiques de l'imagination humaine, dont la particularité réside dans l'abondance d'images spéculaires et de métaphores du miroir. Dans les rêves, à savoir dans le monde imaginaire d'où « tout pour l'œil, rien pour les oreilles » comme dans le poème « Rêve parisien[387] », le miroir est un motif central de la création et de la multiplication de l'image, c'est-à-dire de l'imagination. Si le hachisch comme « miroir grossissant[388] » s'engage dans l'hypersensibilisation de la réalité matérielle, l'opium crée les rêves absurdes, imprévus et hiéroglyphiques en matérialisant les souvenirs lointains et oubliés et donc les rendant ineffaçables, « de même que l'homme qui se noie revoit, dans la minute suprême de l'agonie, toute sa vie comme dans un miroir[389] ». Il s'agit de l'indestructible palimpseste de la mémoire[390], parce que le rêve d'un mangeur d'opium se nourrit de souvenirs profonds qui remontent à la surface vide d'un esprit concentré, plutôt que de perceptions immédiates. Ce qui demande désormais une considération, c'est l'art mnémonique[391] de Baudelaire lui-même et son architecture poétique qui a été supprimée dans son analyse sur l'opium.

---

[386] Baudelaire distingue deux types de rêves : « Les rêves de l'homme sont de deux classes. Les uns, pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire. Voilà le rêve naturel ; il est l'homme lui-même. Mais l'autre espèce de rêve ! le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! ce rêve, que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin. Comme il est inexplicable par les causes naturelles, ils lui ont attribué une cause extérieure à l'homme. », *ibid.*, p. 408-409. Cf. E. S. Burt, *op. cit.*

[387] *Ibid.*, p. 103.

[388] *Ibid.*, p. 409.

[389] *Ibid.*, p. 481.

[390] « Le palimpseste de la mémoire est indestructible. », *ibid.*, p. 507.

[391] Cf. *Le Peintre de la vie moderne.*

2.1.2. Architecte des féeries

L'ivresse dans *Les Paradis artificiels* s'étant prêté à l'observation spatiale sur le cerveau humain comme chambre spiritualisée et sur la transformation du temps et de l'espace, la description de cette ivresse privilégie avant tout le modèle architectural, comme le suggère le motif théâtral dans le chapitre « Le Théâtre de Séraphin ». Ainsi, dans un cerveau intoxiqué par le hachisch, une simple peinture murale donne l'illusion architectonique d'une grande cage d'osier ou de maison ouverte de tous côtés[392], semblable à l'architecture métallique et diaphane, contemporaine de Baudelaire. Dans le cerveau d'un mangeur d'opium se dressent « d'étonnantes et monstrueuses architectures [...] semblables à ces constructions mouvantes[393] » des nuages colorés dont l'architecture plaira beaucoup à Baudelaire. Pour lui, le monde onirique est fondamentalement architectural, et le motif du miroir liquide s'engage à la sensation d'expansion, d'eurythmie et de plaisir particulièrement visuel, comme on le verra dans la rêverie du sujet lyrique, peintre devenu architecte, du poème « Rêve parisien ».

On ne peut cependant pas construire un « rêve de pierre[394] » seulement avec de l'eau miroitante qui coule et fuit, malgré sa beauté splendide et apparente. La rêverie suscitée par le miroir d'eau est fortement surnaturelle, mais elle se révèle aussi très fragile. Après le moment de l'ivresse, on ressent plus profondément les souffrances, étant ravagé de remords. Afin de matérialiser l'éphémère hallucination vertigineuse, la tâche du poète est donc de bâtir, de construire, et de fabriquer littéralement un rêve poétique, ferme et impeccable. C'est pourquoi, Baudelaire veut bâtir ce rêve en tant qu'architecte de féeries en matériaux qui reflètent la lumière en cristallisant l'architecture onirique. Dans le monde baudelairien de bonheur, d'ivresse, de silence, d'élévation et de correspondances, se trouve la spécularité des images architecturales et spirituelles. Mais il est important de souligner que le scintillement des lumières se répandait également, comme mentionné précédemment, dans la rue parisienne, alors même que Baudelaire, voulant quitter le monde, « fermerai[t] partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit [s]es féeriques palais » (« Paysage »[395]), « jusqu'en

[392] *OC*, t. I, p. 423.
[393] *Ibid*., p. 482.
[394] « La Beauté », *ibid.*, p. 21.
[395] *OC*, t. I, p. 82.

rêve comme Karlheinz Stierle l'a justement remarqué, le poète est le lecteur de la ville[396] », et « tout poème de Baudelaire sur Paris est un palimpseste de l'expérience de la ville[397] ». On lira donc certaines réactions et attitudes envers les conditions matérielles de la ville dans son architecture onirique comme réalité littéraire. En effet, nous savons que le motif architectural inspiré par le paysage urbain apparaît (ou aurait pu apparaître) déjà dans la section « Onéirocritie » qui ne se trouve que dans les listes de projet du *Spleen de Paris* et dans les « Tableaux parisiens » qui font partie des *Fleurs du Mal* de l'édition de 1861, et dont les projets d'épilogue montrent bien la physionomie épouvantable de Paris sous les yeux ironiques du sujet lyrique ayant une vue plongeante comme Rastignac, mais dans une tout autre tonalité. Dans cette section, en analysant des éléments architecturaux dans l'espace idéalisé de Baudelaire, nous allons tenter de vérifier notre hypothèse que le poète oppose son architecture spirituelle à la modernité industrielle et matérialiste. Dans le paysage imaginaire dressé par le cerveau poétique, l'effet de la cristallisation de la lumière réfléchie de ces éléments architecturaux, serait une sorte d'allégorie de l'alchimie poétique.

Le rêve architectural et les villes invisibles[398]

L'artificialité du paysage bâti en haine de la nature sauvage, constituant un type de la beauté baudelairienne est bien décrite dans le poème en prose « *Any where out of the world* »[399], dont le titre est tiré du poème de « *Bridge of Sighs* » de Thomas Hood, traduit en français par Baudelaire sous le titre : « Le Pont des Soupirs », où les images de l'arche et de l'eau sont radicalement différentes[400]. Le désir de voyage « de déménagement » signifie pour l'héroïne tragique du poète anglais se jeter dans « la rivière coulant noire » sous « l'arche sombre » qui suggèrent la Mort. En revanche, c'est pour Baudelaire la recherche d'un monde idéalisé, à savoir poétiquement construit, où la spécularité du liquide réfléchissant le paysage

[396] Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, préface de Jean Starobinski, traduit par Marianne Rocher-Jacquin, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2001, p. 455.
[397] *Ibid.*, p. 478.
[398] L'expression empruntée au titre du roman d'Italo Calvino. Cf. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, traduit par Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2019, p. 144.
[399] *OC*, t. I, p. 269-271.
[400] « Le vent glacial de mars / La faisait trembler et frissonner / Mais non pas l'arche sombre / Ou la rivière coulant noire. / Folle du roman de la vie, Souriant au mystère de la Mort, / Impatiente d'être engloutie... / N'importe où, n'importe où / Hors de ce monde ! » *OC*, t. I, p. 270-271.

urbain est une caractéristique distinctive principale particulièrement, le paysage de Lisbonne, la première ville où il propose à son âme fatigué d'habiter dans « *Any where out of the world* » image la plus représentative des goûts de Baudelaire.

> Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu t'y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ![401]

Entre la ville et la mer, il y a une opposition binaire : la ville est purement artificielle et la nature n'a qu'entièrement pour rôle de la réfléchir. Mais dans le caractère portuaire d'un paysage, la ville et la mer sont indivisibles et mutuellement complémentaires. Le liquide donne à la ville solide la douceur du charme de la rêverie. De Lisbonne au pôle Nord, quelques villes étrangères, décrites manifestent le goût baudelairien pour les villes portuaires : Rotterdam, Batavia et Tornéo. Cela va sans dire que l'amour d'un port comme Honfleur, où affluent et repartent les bateaux comme le mouvement de ses pensées, est si important chez Baudelaire, par exemple dans le poème « L'Invitation au voyage »[402] et le poème en prose « Le Port » qui sera analysé plus tard. Dans « *Any where out of the world* », le sujet lyrique abîmé dans ses réflexions sur la « question du déménagement » part en voyage imaginaire, « plus loin encore [...] encore plus loin de la vie », mais il ne peut plus se satisfaire des villes réelles : « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! » Ce que trahit le silence de son âme (« Mon âme ne répond pas », « Mon âme reste muette », « Pas un mot. – Mon âme serait-elle morte ?[403] »), ce n'est pas un signe de dénégation du port comme « séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie » (« Le Port »)[404], mais le refus d'une simple localisation géographique. Le lieu de repos ne reçoit que telle ou telle forme, comme dans le poème en prose « Enivrez-vous », par substitution analogique. Même dans « de longs bains de ténèbres » des pays polaires qui « sont les analogies de la Mort[405] », se trouve une

[401] *OC*, t. I, p. 356.
[402] « Vois sur ces canaux / Dormir ces vaisseaux / Dont l'humeur est vagabonde ; / C'est pour assouvir / Ton moindre désir / Qu'ils viennent du bout du monde. / – Les soleils couchants / Revêtent les champs, / Les canaux, la ville entière, / D'hyacinthe et d'or ; / Le monde s'endort / Dans une chaude lumière. » *ibid*., p. 53-54.
[403] *Ibid.*, p. 356-357.
[404] *OC*, t. I, 344-345.
[405] *Ibid*., p. 357.

architecture de lumière, caractéristique fondamentale de la beauté harmonieuse des villes portuaires. Sur l'écran de ciel infernal se déroule le spectacle de théâtre optique : « Là, nous pourrons prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'Enfer ! » Cette image d'une aurore boréale rappelle les derniers vers du poème « L'Irréparable » : « – J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal / Qu'enflammait l'orchestre sonore, / Une fée allumer dans un ciel infernal / Une miraculeuse aurore ; / J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal // Un être, qui n'était que lumière, or et gaze, / Terrasser l'énorme Satan[406]. » Par ce dernier cri de l'âme du poète aspirant à se mettre « hors de ce monde » (« N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde ! »), on comprend qu'il veut regarder du dehors du monde, comme un état donné par l'approfondissement du *hic et nunc* du flâneur parisien, à la manière du déplacement horizontal de la voix intérieure.

La solution, c'est donc de changer la ville de Paris dans laquelle la « vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit[407] », en pays de rêve, mais cette rêverie sera semblable au paysage lisbonnais entièrement redessiné après le grand tremblement de terre en 1755. Les « Tableaux parisiens » commence par ce « Paysage », sous la forme d'églogue apparemment ironique inspirée par le paysage non pas bucolique mais urbain dans lequel les images superposées par trois (ville-mer-ciel) font penser à la ville portuaire où sont amarrés les navires : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, / Et les grands ciels qui font rêver d'éternité[408]. » Le rêve d'éternité, c'est de bâtir dans la nuit hivernale des « féeriques palais ». Et le paysage architectural qui se dresserait sur les « neiges monotones » recouvrant toutes les traces d'émeute, condition préalable à la création, à savoir sur les pages blanches, ressemblera à « un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir » (« *Any where out of the world* »). C'est dans le poème « Rêve parisien » que cette image de l'architecture de lumière au miroir est la plus abondante et la plus apparente. Le paysage pseudo-bucolique du poème « Paysage » devient le terrible tableau (« terrible paysage »), dont les spectacles miracles sont entièrement dépourvus de végétation, sous le pinceau du peintre.

[406] *Ibid.*, p. 55.
[407] *Ibid.*, p. 356.
[408] *OC*, t. I, p. 82.

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni ;

Et des cataractes pesantes,
Comme des rideaux de cristal,
Se suspendaient, éblouissantes,
À des murailles de métal.

Non d'arbres, mais de colonnades
Les étangs dormants s'entouraient,
Où de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,
Entre des quais roses et verts,
Pendant des millions de lieues,
Vers les confins de l'univers ;

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques ; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient !

Insouciants et taciturnes,
Des Ganges, dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs urnes
Dans des gouffres de diamant.

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté ;

Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé ;
Le liquide enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé.[409]

[409] *OC*, t. I, p. 101-103.

Le tableau du poète-peintre se transforme en une création architecturale du poète-architecte affichant la volonté créatrice. La dédicace malicieuse adressée à Constantin Guys, serait plutôt digne de Charles Meryon[410]. Contrairement à la beauté fugace et passagère des dessins du premier, exprimée dans les traits hardis et libres des personnages, les eaux-fortes du second représentent le plus souvent les architectures dressées dans le paysage parisien dans le style ferme et précis. Ne pourrait-on pas penser que « l'enivrante monotonie du métal, du marbre et de l'eau » dont s'enchante le sujet lyrique suggère implicitement la technique de gravure à l'eau-forte et les bâtiments en marbre gravés sur les planches de métal dans un bain d'acide ? C'est le fruit d'une évolution et d'une transformation de ces trois éléments, le métal, le marbre et l'eau, dont les premières lettres des mots sont écrites en majuscule dans le manuscrit adressé à Poulet-Malassis[411].

Ce paysage artificiel a deux caractéristiques principales : l'une est l'imagination de miroir, si l'on peut parler ainsi et l'autre celle d'architecture où s'insinue subrepticement l'idée de l'écroulement. Ce qui nous attire d'abord, ce sont l'expansion et la cristallisation (ou refroidissement) du monde aquatique qui s'est agrandi depuis « plein de bassins et de cascades » jusqu'à « un océan dompté », en passant par « des cataractes pesantes », « les étangs dormants », « des nappes d'eau », et les « Ganges ». Ces éléments aquatiques cristallisés concrétisent l'architecture onirique. La légèreté du rythme octosyllabique et l'utilisation relativement fréquente des voyelles fermées et hautes (par exemple, le son [i][412]), évoquant les touches claires et concises des techniques de gravure, contribuent à la limpidité cristalline de l'architecture onirique, en réveillant en même temps la conscience de l'espace. Le « paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir » qui se répète dans chaque quatrain s'est définitivement consolidé dans le huitième quatrain : « C'étaient des pierres inouïes / Et des flots magiques ; c'étaient / D'immenses glaces éblouies / Par tout ce qu'elles reflétaient ! » La construction onirique devient plus intéressante quand on voit une image de renversement dans le quatrain suivant : « Insouciants et taciturnes, / Des Ganges, dans le firmament, / Versaient le trésor de leurs urnes / Dans des gouffres de diamant. » L'expression « ganges dans le firmament », par laquelle on entend la Voie lactée

[410] Baudelaire a parlé de cette dédicace à Poulet-Malassis dans une lettre du 13 mars 1860 comprenant ce poème : « Quant à la deuxième pièce, celle dédiée à Guys, elle n'a pas avec lui d'autre rapport *positif et matériel* que celui-ci : c'est que comme le poète de la pièce, *il se lève généralement à midi*. » « Relativement à Méryon, entendez-vous par *acheter des planches*, acheter les planches de métal, ou bien le droit d'en vendre indéfiniment des épreuves ? » *CPl*, t. II, p. 10-13.

[411] « Du Métal, du Marbre et de l'Eau. », *ibid.*, p. 12.

[412] *OC*, t. I, p. 1041.

comme dans la tradition sanskrite, ne proclame ici aucune sainteté, contrairement au fleuve sacré indien qui coulait dans le ciel avant la Création. Le ciel et l'eau qui le réfléchit se correspondent par ses propres réflexivités, et échangent leur place. L'image du Gange, ciel étincelant d'étoiles qui s'écoule (ou contrairement la clarté des gouffres qui remonte) n'est qu'un élément exotique pour la réécriture d'un paysage parisien, c'est-à-dire la naissance des étoiles et la montée des fleuves de charbon qu'on voit dans le poème « Paysage » : « Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre, / Les fleuves de charbon monter au firmament ». Cette vision correspond à « la solennité naturelle d'une ville immense » vue par Meryon, à la beauté paradoxale du paysage des grandes villes[413]. Pour montrer la cristallisation de la lumière reflétée sur le liquide, Baudelaire inverse le comparé (ciel nocturne) et le comparant (fleuve), en attribuant la fluidité de celui-ci à celui-là, et la dureté de celui-là à celui-ci[414]. Le miroir d'eau est décrit comme le créateur, et non comme un simple reflet. Et par l'image des Ganges comme urnes au trésor, on pourrait en effet établir une singulière analogie entre les Ganges indiens et la commune française d'Occitanie, qui signifie étymologiquement selon Antoine Fabre d'Olivet « l'Enclos de l'or »[415]. La profondeur surnaturelle de l'espace étendu « des gouffres de diamant » dans ce poème résulte de l'effet de miroir que l'on voit dans l'observation de Baudelaire sur l'idéal artificiel (*Les Paradis artificiels*), où les rêveries matérialisées se déploient comme un miroir liquide éblouissant et dont la capacité de refléter crée à son tour l'hallucination féerique. L'expression du poète comme « Le liquide enchâssait sa gloire / dans le rayon cristallisé » évoque une surface réfléchissante minéralisée, une glace en tant que miroir. C'est ce rôle renversant de glace qui fait naître la « terrible nouveauté », car cette glace-miroir formée qui symbolise le « feu personnel » comme une lampe romantique de l'intériorité[416], n'est

[413] « J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de leur fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. » *OC*, t. II, p. 666.

[414] Cf. Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 120.

[415] Antoine Fabre d'Olivet, écrivain, philologue et occultiste français, né dans cette ville, donne comme étymologie : « GANGES, en latin *Agantippus* est formé des mots phéniciens *Hagan-Tzibbô* qui signifient littéralement l'Enclos de l'or. Ce nom, rarement prononcé dans toute son étendue, devenait, même en phénicien, le mot abrégé *Gantzi*. C'est à dire le Trésor. C'est de là que dérive le mot Ganges. », citation tirée dans Philippe Gardy, « "L'Enclos de l'or" : Fabre d'Olivet et l'écriture de la langue maternelle », in *Romantisme*, n° 34. Fabre, Fourer, Flaubert, 1981, p. 22.

[416] Cf. M. H. Abrams, *op. cit.*

nullement faite pour réfléchir la lumière venant de l'extérieur, qu'elle soit naturelle, religieuse ou platonicienne.

Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel !

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.

Le soleil-poète qui était le « père nourricier » dans le poème « Le Soleil »[417] est remplacé par le poète-soleil qui brille de soi-même en créant le monde artificiel au miroir dont l'image est purement visuelle, complètement dépourvu de sonorité, parce que dans le miroir, il n'y a aucun bruit comme dans le rêve[418].

Il est important de souligner que la splendeur inouïe de la minéralité et du scintillement du paysage architectural fait allusion aux bâtiments bibliques et, à leur fatalité inéluctable : la nouvelle Jérusalem de *l'Apocalypse*[419] et la tour de Babel. Contrairement au rêve parisien qui brillait « d'un feu personnel » du poète, la cité sainte « brillait de la gloire même de Dieu » et « n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine ». Par opposition à la promesse de Dieu, accomplie par la cité céleste, le silence étrange dans ce

[417] OC, t. I, p. 83.

[418] On trouve une pensée similaire chez Yi Sang (1910-1937), poète avant-gardiste coréen pendant la colonisation japonaise. Le poème intitulé « Le Miroir » commence ainsi : « Dans le miroir il n'y a pas un bruit / si calme monde vraiment ne pourrait pas exister / dans le miroir je possède des oreilles / deux misérables oreilles qui ne comprennent même pas ce que je dis ». Yi Sang, *Perspective à vol de corneille*, traduit par Son Mihae et Jean-Pierre Zubiate, Zulma, 2005.

[419] « Ce grand sujet de la Jérusalem idéale et miraculeuse a hanté bien des artistes, miniaturistes du Moyen Âge, architectes aux rêves compliqués et savants, conteurs et fantaisistes, comme Novalis ou Edgar Poe... Quant à Baudelaire, en face de cette impressionnante allégorie, il a été particulièrement attiré par la géométrie du plan et par l'éclat des minéraux précieux, par les harmonies du jeux des eaux et des lumières, par la solennité de ce silence d'éternité. » Robert-Benoît Chérix, *Commentaire des « Fleurs du Mal »*, Genève, Slakine Reprints, 1993, p. 367. Voir *L'Apocalypse.* 11-23. « [Jérusalem] brillait de la gloire même de Dieu. Son éclat rappelait une pierre précieuse, comme une pierre d'un jaspe cristallin. Les matériaux de ses remparts étaient de jaspe, et la cité était d'un or pur semblable au pur cristal. Les assises des remparts de la cité s'ornaient de pierres précieuses de toute sorte. [...] Et la place de la cité était d'or pur comme un cristal limpide. Mais de temple, je n'en vis point dans la cité, car son temple, c'est le Seigneur, le Dieu souverain, ainsi que l'agneau. La cité n'a besoin ni du soleil ni de la lune pour l'éclairer, car la gloire de Dieu l'illumine, et son flambeau, c'est l'agneau. »

poème paraît un sinistre présage de catastrophe comme l'insinue l'expression « babel d'escaliers et d'arcades ».

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J'ai vu l'horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits ;

La pendule aux accents funèbres
Sonnait brutalement midi,
Et le ciel versait des ténèbres
Sur le triste monde engourdi.

Ce contraste brutal et frappant est une des caractéristiques de l'ironie baudelairienne. Dans ces deux quatrains dont les rimes croisées se répètent comme un glas funèbre, l'horreur n'est pas seulement dans le taudis du poète, mais dans la précarité du rêve même et dans la quête d'un idéal poétique cherchant l'unité secrète de l'univers. Si Pascal s'effraie du silence éternel de Dieu dans les espaces infinis et, de la destinée tragique de l'homme, Baudelaire est effrayé par la situation, sans dieu-soleil, du poète-architecte en tant que démiurge. Son rêve d'« un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète » était destiné pour *Le Spleen de Paris* :

> Symptômes de ruine. Bâtiments immenses. Plusieurs, l'un sur l'autre. Des appartements, des chambres, *des temples*, des galeries, des escaliers, des cœcums, des belvédères, des lanternes, des fontaines, des statues. – *Fissures, lézardes. Humidité provenant d'un réservoir situé près du ciel*. – Comment avertir les gens, les nations? Avertissons à l'oreille les plus intelligents. Tout en haut, une colonne craque et ses deux extrémités se déplacent. Rien n'a encore croulé. Je ne peux plus retrouver l'issue. Je descends, puis je remonte. *Une tour-labyrinthe. Je n'ai jamais pu sortir. J'habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète.* – Je calcule, en moi-même, pour m'amuser, si une si prodigieuse masse de pierres, de marbres, de statues, de murs, qui vont se choquer réciproquement seront très souillés par cette multitude de cervelles, de chairs humaines et d'ossements concassés. – Je vois de si terribles choses en rêve, que je voudrais quelquefois ne plus dormir, si j'étais sûr de n'avoir trop de fatigue[420].

[420] *OC*, t. I, p. 372.

Le silence éternel dans le « Rêve parisien » suggère, d'une part, la cessation d'activité poétique ou l'état de paralysie, et d'autre part, les fissures dans l'espoir, du poète-architecte, de concevoir l'architecture secrète dans sa poésie. L'adjectif « terrible » (« terrible nouveauté », « terribles choses en rêve ») désigne donc simultanément cet espoir et ce désespoir, le beau et le laid, la béatitude et le malheur. Ce sentiment entremêlé de rêve d'architecture idéale et de l'horreur de la chute est bien présent dans *Confessions of an English Opium-Eater*, notamment dans l'évocation d'un pont ou aqueduc espagnol de De Quincey, brièvement résumée par Baudelaire[421], et dans le rêve de « *poor Piranesi* » qui se démenait dans l'escalier interminable devant l'abîme ténébreux[422]. De plus, l'image de l'architecture idéal, d'un temple païen comme « Nature », où tout se répond « dans une ténébreuse et profonde unité » (« Correspondances »)[423], ou d'un lointain souvenir des « voluptés calmes », « sous de vastes portiques » dont les « grands piliers, droits et majestueux » ressemblent à la nature (« grottes basaltiques ») (« La Vie antérieure »)[424], sera souillée par les sinistres images de l'architecture chrétienne qui suscite l'effroi chez Baudelaire[425], à savoir des voûtes des sacristies et des cathédrales, sur lesquelles la musique religieuse n'est que « la traduction des lamentations humaines »[426], contrairement à l'image hugolienne de l'église comme « enfantement des peuples en travail » où « l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise » dont « chaque face, chaque pierre » est « une page non seulement de l'histoire du pays, mais encore de l'histoire de la science et de l'art[427]. »

La vulnérabilité des rêves, c'est-à-dire la fragilité des illusions architecturales qui s'agrandissent infiniment est la constante dans l'expérimentation du miroir de Baudelaire. L'espace est toujours double : la chambre spirituelle et le taudis comme dans le poème « La

---

[421] « *This was now lying locked up, as by frost, like any Spanish bridge or aqueduct, begun upon too great a scale for the resources of the architect; and, instead of surviving me as a monument of wishes at least, and aspirations, and a life of labour dedicated to the exaltation of human nature in that way in which God had best fitted me to promote so great an object it was likely to stand a memorial to my children of hopes defeated, of baffled efforts, of materials uselessly accumulated, of foundations laid that were never to support a superstructure, – of the grief and the ruin of the architect.* » Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 1998, p. 64.
[422] *Ibid.*, p. 70-71.
[423] *Ibid.*, p. 11.
[424] *Ibid.,* p. 17-18.
[425] Dans le poème « Obsession » : « Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales ». À propos de l'architecture chez Baudelaire, voir Claude Pichois, « Architecture », in *Dictionnaire Baudelaire*, *op.cit*.
[426] Voir Lettre à Fernand Desnoyers : « Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines. », *CPl*, t. I, p. 248.
[427] Karlheinz Stierle, *op.cit.*, p. 295.

Chambre double ». Ce n'est pas seulement le retour brutal à la réalité qui brise le rêve. Le présage de ruine est déjà dans la nature même du rêve, comme l'a pertinemment remarqué Steve Murphy[428]. L'image des oiseaux, dans l'espace imaginaire construit par Baudelaire, le prouvera, parce qu'il projette souvent sa propre situation sur les oiseaux auxquels il s'identifie. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que les illusions des oiseaux dans « Le Théâtre de Séraphin » du « Poème du hachisch », développées grâce au trompe-l'œil, donnent à une intoxiquée l'impression d'être dans « une cage très distinguée » « une très belle cage pour un très grand oiseau »[429], par l'objectivation : « De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur *représente* d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines ; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même[430] ». L'hallucination de l'oiseau dans cette espèce de cage qui visualise et matérialise la chambre spirituelle s'oppose clairement aux images des autres animaux ailés dans une réalité cruelle comme taudis : les abatros sur les planches, « maladroits et honteux », ayant les « grandes ailes blanches » (« L'Albatros »)[431], « un cygne qui s'était évadé de sa cage » et « baignait nerveusement ses ailes dans la poudre » (« Le Cygne »)[432], son âme-chauve-souris dans « un cachot humide » « s'en va battant les murs de son aile timide et se cognant la tête à des plafonds pourris » (« Spleen (LXXVIII) »)[433]. L'important est que l'idée d'emprisonnement est dominante dans les deux situations des oiseaux. Il en est de même dans la confession de la femme en état d'ivresse : si l'idée de claustration ne nuit guère aux plaisirs narcotiques, elle est fallacieuse et symptomatique. La « magnifique prison » où sont enfermés les oiseaux imaginaires recèle les sinistres pressentiments d'une catastrophe, d'un bris ou d'une évasion et une image qui doit être maîtrisée pour éviter de la confondre avec l'hallucination purement poétique parce qu'il y a un autre type d'oiseau chez Baudelaire qui symbolise la liberté pleine et entière à partir d'une image de l'enfant-oiseau plein de gaieté dans le poème « Bénédiction » jusqu'à l'âme-oiseau qui « voltigeait tout joyeux et planait librement » dans « Un Voyage à Cythère »[434], en passant par les pensées-alouettes prenant un libre essor dans « L'Élévation », le prince des nuées (« L'Albatros »), les oiseaux insouciants dans « J'aime le souvenir de ces époques

[428] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 103.
[429] *OC*, t. I, p. 422.
[430] *Ibid.*, p. 421.
[431] *Ibid.*, p. 9.
[432] *Ibid.*, p. 86.
[433] *Ibid.*, p. 75.
[434] *Ibid.*, p. 117-119.

nues... »[435] et « le tapage des oiseaux ivres de lumière »[436] du poème en prose « Les Projets » dans *Le Spleen de Paris*.

L'architecture éclatée

Les symptômes s'aggravent, le bâtiment éclate. Ce qu'on a vu jusqu'ici, c'est la figuration architecturale d'un espace double, à savoir d'un esprit dédoublé. Il s'agit d'une part, d'un monde onirique se caractérisant par la spécularité, et d'autre part, de l'immanence de la catastrophe au rêve. Si l'hallucination causée par le hachisch, dans *Les Paradis artificiels*, est relativement liée à l'instable vision aquatique et représentée sous la forme d'une cage à oiseaux, celle de l'opium implique la construction et l'écroulement des bâtiments construits avec des matériaux spéculaires. La vision architecturale de Paris dépend pour Baudelaire de ce double regard, sous lequel la ville a été reconstruite après une démolition irrémédiable. Les eaux-fortes de Meryon qui ont beaucoup inspiré la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, plairont à Baudelaire et à sa mère parce qu'elles conservent les traces d'avant les grandes démolitions[437]. Ainsi, c'est contre l'ambition réformatrice du Second Empire que s'est faite la réécriture palimpseste et critique de Paris à la manière de Baudelaire. Réécrire la ville, cela renferme nécessairement le sens double, et également pour l'architecture ruinée : l'infrastructure matérielle et l'architecture littéraire. Dans le poème « Rêve parisien » de la section « Tableaux parisiens », Baudelaire, évoquant le Paris renouvelé sous Napoléon III critique implicitement la réalité politico-économique en dépit de son intention délibérée de fermer la fenêtre (« Paysage »). Ayant la prétention d'être un architecte des féeries plutôt qu'un peintre, il fait face à l'architecture moderne qui était l'avant-garde du progrès de son temps, comme le Crystal Palace édifié à Hyde Park à Londres, constitué d'éléments modernes, analogues à ceux qui sont décrits dans le poème, c'est-à-dire « du métal, du marbre et de l'eau » qui va finalement cristalliser comme la glace ou le verre. Cette image du palais de cristal est explicitement évoquée dans « Le Mauvais

[435] *Ibid.*, p. 11-12.
[436] *Ibid.*, p. 315.
[437] « Il y a bien longtemps que cet album t'est destiné, qui, j'espère te plaira plus que la femme turque. J'ai présumé que des vues de Paris te feraient plaisir, surtout des vues prises avant les grandes démolitions. N'en donne aucune ; c'est trop difficile de s'en procurer de bonnes épreuves. Tu pourrais faire encadrer les trois ou quatre plus belles », *CPl*, t. I, p. 683.

Vitrier », où les critiques, par exemple à commencer par Dolf Oehler, lisent une allusion à Crystal Palace qui finira plus tard par brûler[438]. L'évocation de l'explosion du palais de cristal est comparable à « des sensations de serre-chaude » dans « une chambre véritablement spirituelle » (« La Chambre double »), où règne cependant une « atmosphère stagnante » qui n'est pas tout à fait positive comme le suggère le poème « Une Martyre »[439]. Le symptôme de ruine est donc toujours double, parce qu'il implique non seulement la fragilité de la civilisation matérielle (palais de cristal, serre-chaude), mais aussi la fatalité immanente à la rêverie même dans laquelle surgissent les « subtiles et terribles *mirettes*, qu'[il] reconnaî[t] à leur effrayante malice » et à « un coup terrible, lourd » qui ressemble à « un coup de pioche dans l'estomac », « coup brutal frappé par le Spectre[440] ». Ce Spectre est évidemment une des conséquences de la rêverie. Mais ces violences ont la valeur moins morale qu'esthétique.

> Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis : « Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.
> Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.
> Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! »
> Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? [441]

En fait, Baudelaire veut transformer cette brutalité de la violence criminelle qui se cache sous l'expression des « plaisanteries nerveuses » en nouvelle puissance poétique, l'acte du crime en allégorie de l'activité artistique. Le narrateur a cassé les vitres parce qu'elles ne sont que des verres purs et ordinaires, et non des « vitres qui fassent voir la vie en beau ». Ces

[438] Cf. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1996 ; Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire : Lectures du « Spleen de Paris »*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 358.
[439] « Dans une chambre tiède où, comme en une serre, / L'air est dangereux et fatal, / Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre / Exhalent leur soupir final, » *OC*, t. I, p. 112.
[440] *OC*, t. I, p. 280-282..
[441] *Ibid*., p. 286-287.

vitres pures du vitrier symbolisent d'une part la marchandise ayant de la valeur qui ne convient pas aux exigences des « quartiers pauvres » et aussi le palais de cristal, infrastructure matérielle ; et d'autre part, elles signifient le simple réalisme littéraire qui était la principale cible de Baudelaire. Les « verres de couleurs », vitres magiques et paradisiaques ne sont pas autre chose qu'une imagination humaine, « un miroir magique » évoquant le goût de l'infini (*Les Paradis artificiels*) ou que « de purs miroirs » paradoxaux « qui font toutes choses plus belles » dans le poème « La Beauté » [442]. Le vitrier manquant de verres de couleur est donc le mauvais poète sans imagination, qui prend le progrès technique et scientifique pour le progrès dans le domaine de l'art. En évoquant l'inégalité sociale comme dans « Les Yeux des pauvres », le narrateur, qui vit « dans des quartiers pauvres » veut défendre la fonction esthétique de l'art contre les vitres des médias réalistes comme la photographie. C'est par ce poète-casseur que *Le Spleen de Paris* se pose comme une « poétique de l'explosion[443] ». Or, l'indice de chute et de bris se présente aussi bien dans « un petit pot de fleurs » que dans « un palais de cristal crevé par la foudre ». Il est évident que le pot de fleurs cassé signifie pour le poète-narrateur qu'il s'est servi de ce pot comme bombe équipée d'un dispositif réflexif, soit à cause de l'abandon d'une quête désormais impossible de la beauté idéale ou de la notion de l'analogie universelle parce que c'est bien *Les Fleurs du Mal* qu'il a précipitées par la fenêtre (Jérôme Thélot), soit peut-être à cause de la faiblesse esthétique du recueil poétique même (Gérard Gasarian)[444]. Dans ce pot, en effet se trouve le dispositif réflexif parce que cela signifie la réflexion de Baudelaire sur *Les Fleurs du Mal*, certainement sur le recueil de 1857. Mais mieux vaut remarquer l'utilisation du « petit pot de fleurs » comme « engin de guerre » et sa violence que mettre l'accent sur l'autocritique de Baudelaire. Dans l'intention de faire des *Fleurs du Mal* une bombe comme *Le Spleen de Paris* qui se réclame d'« une poétique de l'explosion », il a inséré la section « Tableaux parisiens » comme explosifs, et pour mettre en place une charge d'explosif, il a dû creuser d'abord une chambre dans la machine. Cette idée de fabrication d'une bombe poétique explique au moins partiellement la création de la nouvelle section pour l'édition de 1861, qui a provoqué des fissures et des fentes. Autrement dit, la reconstruction de l'architecture des *Fleurs du Mal*, devrait être comprise comme un progrès « moderne », non matériel comme Cristal Palace, mais poétique et éclatant comme

[442] Voir Steve Murphy, *op. cit.*, p. 440.

[443] Antoine Compagnon fait remarquer que Baudelaire se présente comme un casseur de vitres dans le palais de cristal de la littérature. D'un bout à l'autre du *Spleen de Paris*, s'affirme une poétique de l'explosion (de gaz, de rire ou de poudre). Voir Antoine Compagnon, *Baudelaire: l'irréductible*, Paris, Flammarion, 2014.

[444] Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et Poésie*, Paris, Gallimard, 1993 ; Gérard Gasarian *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Honoré Champion, Paris, 1996.

son action violente, plutôt qu'être lue comme un rejet total de la poétique ancienne pour créer une nouvelle poétique moderne. L'amorçage est déclaré le 29 avril 1859 dans la fameuse lettre adressée à Poulet-Malassis, où est également annoncé l'achèvement des *Paradis artificiels* : « Nouvelles *Fleurs du Mal* faites. À tout casser, comme une explosion de gaz chez un vitrier[445]. »

La brillance des architectures contemporaines comme les « dômes de métal qu'enflamme le soleil » et les « magiques pavés dressés en forteresses »[446] est également insinuée dans un projet d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal*. Mais ces bienfaits du progrès matériel, malgré sa beauté apparente qui attire les yeux des pauvres comme dans un poème en prose, ne prouve pas le véritable progrès et ne convient pas au goût esthétique de Baudelaire. Son évocation du métal et du verre miroitants de la nouvelle architecture de Paris est fortement ironique et sarcastique, contrairement à ce que Karlheinz Stierle appelle des louanges honnêtes[447], parce que ces éléments architecturaux ne sont que, métaphoriquement, les constituants de la boue parisienne dont le vice est vénérable, mais dont la vertu est risible[448]. La matérialité de la grande ville n'est elle-même pour Baudelaire que la boue de Paris, matière première qui sera transformée en or par l'alchimie poétique : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or »[449]. On peut voir ici, dans l'image et la métaphore de l'or, l'intention délibérée de Baudelaire d'extraire poétiquement la scintillation surnaturelle de la matérialité urbaine. Cette spécularité particulière de la matière, malgré sa fragilité potentielle, c'est ce qu'on a vu dans les images de miroitement de l'idéal artificiel analysé dans *Les Paradis artificiels*. La preuve en est qu'il a laissé les miroirs comme signes ou indices de cette alchimie poétique. Les « mystérieuses séductions » de ces images spéculaires, on peut les voir parfois dans les beaux moments presque surnaturels chez Baudelaire, par exemple, dans le poème « L'invitation au voyage » des *Fleurs du Mal*. On retrouve les miroirs posés comme objets décoratifs de l'architecture intérieure dans un espace idéalisé ou spiritualisé. Ce sont

[445] *CPl*, t. I, p. 568.
[446] *OC*, t. I, p. 192.
[447] « Mais même l'architecture métallique contemporaine, qui cherchait à réaliser le rêve de la ville comme totalité, est présente, comme forme hyperbolique et visionnaire, dans le poème de Baudelaire. Que Baudelaire cherche à glorifier la nouvelle architecture de métal et de verre par son mythe de la ville totale, c'est ce qui ressort sans la moindre ambiguïté de la seconde ébauche du poème « Épilogue », où le poète, s'adressant à la ville, magnifie "Tes dômes de métal qu'enflamme le soleil" », Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Presses de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 455.
[448] « Ton vice vénérable étalé dans la soie, / Et ta vertu risible, au regard malheureux, / Douce, s'extasiant au luxe qu'il déploie. », *OC*, t. I, p. 192.
[449] Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 des *Fleurs du Mal*, *OC*, t. I, p. 192.

« les miroirs profonds » qui approfondissent le mystère d'une chambre orientale où se trouve la splendeur « des meubles luisants, / polis par les ans »[450]. Dans les images du miroitement de l'architecture intérieure de l'appartement s'unissent la matérialité et la spiritualité. Ainsi domine le jeu de la spécularité visuelle et matérielle dans « L'invitation au voyage » en prose. Il s'agit d'« un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre » et « où tout vous ressemble, mon cher ange ». Les miroirs sont les éléments indispensables à ce type de rêverie : « Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse[451] ». Les miroirs disposés dans un monde idéal comme les accessoires de décoration deviennent enfin le symbole ou plutôt le symptôme de la rêverie baudelairienne.

L'architecture poétique des nuages : le vitrier et le marchand des nuages

En fait, il y a un autre type d'images architecturales, chez Baudelaire, qui surmonte et esthétise les symptômes de la crise, c'est-à-dire la précarité des bâtiments oniriques et la vanité des choses matérielles et qui reflète le mieux la surnaturalité baudelairienne. C'est l'image des nuages en tant qu'un objet purement esthétique, dont le mouvement incessant montre la déconstruction pour la création. Autrement dit, c'est une image qui traduit la poétique de l'explosion caractérisant la modernité baudelairienne et la projection du mouvement de « la vaporisation et de la concentration du moi ».

C'est à partir de la seconde moitié des années 1850, lors de la parution de ses poèmes en prose que Baudelaire a concrètement montré de l'intérêt pour la beauté de l'architecture particulière des nuages, comme l'étranger dans le poème qui ouvre *Le Spleen de Paris*, a les yeux fixés sur « les merveilleux nuages »[452]. En tant qu'objet de contemplation et de plaisir esthétique, ils sont toujours présents dans le fond mental spécifique et dans le décor spiritualisé et surnaturalisé. Ils sont là dans les paysages portuaires et maritimes qui

[450] *OC*, t. I, p. 53-54.
[451] *Ibid.*, p. 301-303.
[452] *Ibid.*, p. 277.

représentent un monde utopique de la nature poétiquement reconstruit chez Baudelaire, ce dernier affectionnant particulièrement les métaphores inspirées du port pour décrire le paysage urbain. C'est pour cette raison que la surnaturalisation de la nature est le mieux réalisée, comme l'a remarqué Georges Poulet, dans la description urbaine des nouvelles *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*[453]. Cette surnaturalisation sera d'abord due à la transformation de la ville moderne en monde onirique où domine la spécularité (par là, nous entendons non seulement l'abondance des reflets lumineux dans la rêverie baudelairienne, mais aussi les paysages reflétant l'âme baudelairienne), et ensuite par la création poétique qui permet de matérialiser le rêve précaire même là où se trouvent des symptômes de ruine. La maîtrise de la nature par l'art, c'est-à-dire la surnaturalité de cette mission poétique sur la nature est exprimée par exemple dans « L'Invitation au voyage » en prose : « Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue[454]. » Ainsi se termine le voyage dans une analogie entre la femme aimée et le paysage idéal et onirique :

> Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manœuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi[455].

L'allusion singulière de l'image de la mer-miroir, comparable à celle d'un miroir d'eau étendu dans le poème « Rêve parisien » est suscitée par la réflexivité des correspondances entre la femme et la nature : dans cette harmonie spéculaire, l'immatériel (les pensées du rêveur) revêt surnaturellement la matérialité (les trésors scintillants). Le voyage imaginaire a abouti à rêver d'un paysage portuaire, comme Lisbonne dans le poème « *Any where out of the world* » ou Honfleur où Baudelaire voulait définitivement s'installer, avec toujours pour toile de fond la mer reflétant « les profondeurs du ciel » et donnant l'idée de l'infinité. Néanmoins, ce qui nous paraît plus important et intéressant dans le paysage maritime baudelairien, c'est

[453] Georges Poulet, *La Poésie éclatée : Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980.
[454] *OC*, t. I, p. 302.
[455] *Ibid*., p. 303.

que c'est bien là que se trouve la forme architecturale préférée de Baudelaire : « l'architecture mobile des nuages ».

> Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir[456].

Dans ce poème en prose « Le Port », ce que nous remarquons d'abord à propos du goût baudelairien pour l'image, c'est la beauté plastique et architecturale des nuages et des « colorations changeantes de la mer » sans doute dues à leurs reflets, ainsi que les mouvements réguliers et harmonieux de la mer, mentionnés à maintes reprises par les commentateurs, et qui sont également évoqués dans *Mon cœur mis à nu*[457]. Ainsi que l'a écrit Eugène Boudin[458], on sait combien Baudelaire affectionnait la vue de ses ciels au pastel, et surtout ses nuages. Son admiration pour les nuages sur fond de paysage portuaire, « topos » typiques de l'euphorie baudelairienne, s'explique d'une part par le fait que le caractère éphémère du mouvement perpétuel des nuages constitués de vapeur d'eau se concentrant dans l'air, s'adapte singulièrement à la fameuse définition baudelairienne de la beauté romantique et moderne, exprimée dans *Le Peintre de la vie moderne*[459] ; cela s'explique d'autre part par l'effet psychique (ou psychotrope) de la vision enivrante des nuages, observé dans *Les Paradis artificiels*, comme suggéré dans le *Salon de 1859* :

---

[456] *Ibid.*, p. 344-345.
[457] *Ibid.*, p. 696.
[458] Gustave Cahen, *Eugène Boudin : sa vie et son œuvre*, Paris, Éditeur H. Floury, 1900, p. 67.
[459] « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. » *OC*, t. II, p. 685.

> À la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs, me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium[460].

En vertu de leur dimension esthétique, les nuages sont pour Baudelaire l'ouvrage de l'imagination humaine plutôt que la substance naturelle même. L'assimilation du plaisir esthétique que donnent les nuages au spectateur avec l'ivresse par l'opium, rappelle la métaphore météorologique utilisée à l'ouverture des *Paradis artificiels*, et pour cette raison les nuages pour Baudelaire sont un objet d'observation dans une météorologie psychologique et à la fois une représentation de l'imagination humaine même. Le paysage des « nuages aux formes fantastiques et lumineuses » de Boudin n'est pas une copie simple et immédiate, mais une œuvre de l'imagination : « Oui, l'imagination fait le paysage[461]. »

En fait, l'imagination de « l'architecture mobile des nuages » « aux formes fantastiques et lumineuses » est conçue pour l'opposer à l'architecture urbaine et progressiste, au mammonisme de son temps, aux mythes du Progrès déterminant le *modus vivendi* de la vie moderne détruisant l'imagination. Le poème « Le Voyage » avec la dédicace ironique adressée à Maxime Du Camp, auteur des *Chants modernes* (1855), donne la preuve de cette opposition apparente[462].

> Les plus riches cités, les plus grands paysages,
> Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux
> De ceux que le hasard fait avec les nuages.
> Et toujours le désir nous rendait soucieux !
>
> (...)
>
> Nous avons salué des idoles à trompe ;
> Des trônes constellés de joyaux lumineux ;
> Des palais ouvragés dont la féerique pompe

[460] *OC*, t. II, p. 666.
[461] *Ibid*., p. 665.
[462] Le poème « Le Voyage » a été écrit à Honfleur qui était pour Baudelaire « un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie », et où il s'est réjoui des nuages ainsi que de ceux de Boudin. Comme il l'a confié à sa mère dans sa lettre du 5 mars 1866, son installation dans cette ville portuaire « a toujours été le plus cher de [ses] rêves. » *CPl*, t. II, p. 626.

Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;[463]

Ici, « l'attrait mystérieux de ceux que le hasard fait avec les nuages » s'oppose à l'image de la matérialité de la civilisation moderne qui manque d'esprit et d'imagination. Ce qui a produit cependant l'architecture mobile et mystérieuse des nuages, c'est une alchimie poétique permettant la transformation du paysage urbain de Paris en celui d'un port rêvé et imaginaire, suggérée dans le poème « Paysage ». Or, pour Baudelaire ayant les yeux d'un « enfant avide du spectacle » (« Le Rêve d'un curieux »), la véritable architecture du rêve apparaît sous la forme d'un spectacle offert à sa vue, surtout d'un spectacle optique donnant du plaisir enfantin et visuel, mais qui est profondément différent de l'image fixe et rigide de la photographie qui à l'époque est en plein progrès. Tous les paysages paradisiaques vus par le narrateur du « Port » qui persiste dans son attitude désintéressée de dandy-spectateur, sont « *un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser* ». C'est dans ce sens que l'expression « fantasmagories » évoquée dans le poème en prose « La Soupe et les nuages » peut s'entendre :

> Ma petite folle bien-aimée me donnait à dîner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : « – Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts. »
>
> Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait : « – Allez-vous bientôt manger votre soupe, s…. b….. de marchand de nuages ?[464] »

Le narrateur contemple les fantasmagories des « mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable » qui passent dans le ciel. Or, on dirait que la contemplation du narrateur est effectivement une allégorie du travail poétique et que « les merveilleuses constructions » des nuages en son le fruit. En fait, ainsi que nous avons pu nous en rendre compte, l'image des « mouvantes architectures » des nuages a surgi dans l'esprit de Baudelaire en mettant implicitement en contraste l'architecture onirique pleine de miroirs et de reflets et celle de la ville réelle et moderne, dans lesquelles

[463] *OC*, t. I, p. 131-132.
[464] *Ibid*., p. 350.

toutes les deux, se cachent les « symptômes de ruine », d'une part signe de la vulnérabilité de la beauté éblouissante et éphémère du rêve, et d'autre part insinuation malicieuse sur la violence de l'explosibilité de sa nouvelle poétique. Le mouvement incessant des nuages signifie que leur destruction serait elle-même de nouvelles créations de l'image.

Or, on peut se dire : « Eh quoi ! n'est-ce donc que cela ?[465] » De la même manière que l'hallucination du hachisch qui est architecturale et hiéroglyphique, mais qui sera dépassée à la fin par la poésie, l'architecture des nuages, elle-même devient l'objet d'une réflexion consciencieuse. L'intrusion brutale de la violence physique pourrait être le coup de tocsin qui signale que Baudelaire rejette toujours l'attitude oisive, la conclusion facile et claire. La contemplation du narrateur-poète de ces fantasmagories se donne donc l'allure d'un véritable voyage spirituel par la fenêtre ouverte sur l'infini[466], mais seulement avant d'être frappé au dos par « un violent coup de poing », c'est-à-dire d'être victime de violence physique et volontaire, identique à celle qui est faite au vitrier par le narrateur-poète du poème « Le Mauvais Vitrier ». Le poème en prose « La Soupe et les nuages » a comme fondement les oppositions binaires, de même que d'autres textes de Baudelaire. La fenêtre ouverte établit des limites entre deux mondes : d'un côté, le ciel, les nuages, les beaux yeux verts de la femme et la contemplation masculine dans sa dimension spirituelle, mais d'un autre côté, la soupe, la salle à manger, la corporéité féminine dans sa dimension matérielle. « Un violent coup de poing » de la femme est une riposte foudroyante à la solution esthétique, naïvement optimiste, aux rêves d'évasion impossible, et une réaction cinglante du public contre le poète détaché de la réalité matérialiste, et peut-être également un signe de retour brutal et fracassant du narrateur à la réalité, un signal de sa prise de conscience de son existence ironique comme poète en tant que « marchand des nuages », qui vient de perdre son auréole[467]. Dans la première moitié du poème en prose, les fantasmagories des nuages sont comparées à la beauté des yeux verts de l'amante, qui renvoient le plus souvent l'image saisissante et aveuglante à celui qui les regarde, mais la voix de la femme, dans la deuxième moitié, détruit toutes les

[465] « Le Rêve d'un Curieux », *OC*, t. I, p. 129.

[466] Cf. « L'âme qui rêve devant le nuage léger reçoit à la fois l'image matérielle d'un effusion et l'image dynamique d'une ascension. Dans une telle rêverie de la perte du nuage dans le ciel bleu, l'être rêveur participe de tout son être à une sublimation totale. C'est vraiment l'image de la sublimation absolue. C'est le voyage extrême. » Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943, p. 220.

[467] Cf. « Perte d'auréole »

illusions des yeux comme les verres de couleur dans le poème « Les Yeux des pauvres »[468]. De la même manière que les verres du vitrier sont la « fragile marchandise » de consommation, les vers du poète, « marchand de nuages », qui matérialisent les idées poétiques comme nuages, « les merveilleuses constructions de l'impalpable », ne seront que des marchandises[469]. Si le poète est un marchand qui vend les objets futiles et inutiles comme les nuages, le vitrier sera un mauvais poète ou artiste qui vend les produits banals et triviaux des artistes réunis sous la bannière du progrès universel. La voix de la femme jette d'emblée le poète à la rue, à l'économie capitaliste ; cela signifie également que comme les pauvres qui ne peuvent pas entrer dans le café neuf, comme le vitrier qui ne possède que sa marchandise en la portant sur son dos, le poète ne pourrait pas revendiquer en toute légitimité son droit de propriété sur son produit-poème, et n'aurait pas pleinement le bonheur de le posséder dans une économie sociale de marché, dans la politique éditoriale et dans le système de censure. L'expression « s…. b…. de marchand de nuages » reflète l'aliénation ontologique du poète, maladie de la société matérialiste[470], parce qu'il doit se lancer dans le commerce, naturel et infâme, avec ses poèmes, produits artificiels, mais surnaturels.

En somme, les éléments spéculaires de l'architecture féérique dans l'expérience du miroir chez Baudelaire, qui reflètent le caractère surnaturel – déformation du temps et de l'espace – du rêve seraient poétiquement transformés par le surnaturalisme et auront abouti aux corrélats objectifs architecturaux, du paysage artificiel aux formes des nuages. Cela se réalise à travers la confrontation directe avec la réalité, c'est-à-dire l'essai de la réécriture de Paris moderne ; cependant le décalage entre le rêve et la réalité, dans « un monde où l'action

[468] « Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire ma pensée ; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites : "Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ?" Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment ! » *OC*, t. I, p. 319.

[469] Baudelaire écrit à propos des « salaires » des littérateurs en utilisant des métaphores de l'architecture dans son essai intitulé « Conseils aux jeunes littérateurs » : « Quelque belle que soit une maison, elle est avant tout, – avant que sa beauté soit démontrée, – tant de mètres de haut sur tant de large. – De même la littérature, qui est la matière la plus inappréciable, – est avant tout un remplissage de colonnes ; et l'architecte littéraire, dont le nom seul n'est pas une chance de bénéfice, doit vendre à tout prix. » *OC*, t. II, p. 14-15.

[470] Voir son opinion sur la commerce : « La commerce est, par son essence, *satanique*. – Le commerce, c'est le prêté-rendu, c'est le prêt avec le sous-entendu : *Rends-moi plus que je ne te donne*. – L'esprit de tout commerçant est complètement vicié. – Le commerce est *naturel, donc* il est *infâme*. – Le moins infâme de tous les commerçants, c'est celui qui dit : Soyons vertueux pour gagner beaucoup plus d'argent que les sots qui sont vicieux. – Pour le commerçant, l'honnêteté elle-même est une spéculation de lucre. – Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse, et la plus vile. » *OC*, t. I, p. 703-704.

n'est pas la sœur du rêve »[471], a marqué les signes de ruine et de violence jusque dans l'image fantasmagorique des nuages. L'or, qui était un symbole de la fécondité de l'esprit dans « L'Invitation au voyage » en prose, devient le signe du matérialisme et du philistinisme du monde moderne dans la première version du poème en prose « Les Projets » où sont soulignées l'éphémérité de l'architecture illusoire de vains rêves et l'importance de la concentration poétique[472]. La spécularité dans l'architecture double baudelairienne est donc une stratégie de lutte pour vivre dans la fange matérialiste de Paris en tant que poète. *Les villes invisibles*, roman d'Italo Calvino se termine ainsi :

> L'enfer des vivants n'est pas quelque chose qui existera dans le futur ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons en restant ensemble. Il y a deux façons de ne pas en souffrir. La première est facile pour le plus grand nombre : accepter l'enfer, en faire partie jusqu'à ne plus le voir. La seconde est risquée et exige une attestation et un apprentissage continus : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au beau milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer et le faire durer, et lui faire place[473].

L'architecture de rêve associe ces deux façons d'agir : Baudelaire s'abandonne à l'illusion de la ville infernale de Paris, mais en même temps y résiste opiniâtrement. Il a tenté de saisir le moment poétique au cœur de Paris en cours de transformation, et de « chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer et le faire durer, et lui faire de la place. » Mais comment ? Une journée du poète comme « marchand de nuages » est bien décrite dans le poème en prose « À une heure du matin ». Selon ses dires, il faut « produire quelques beaux vers » en dépit du « mensonge » et des « vapeurs corruptrices du monde »[474], comme le poète veut bâtir pour sa maîtresse « un autel souterrain au fond de ma détresse » « loin du désir mondain et du regard moqueur » et comme il fera pour sa tête « une

[471] « Le Reniement de saint Pierre », *OC*, t. I, p. 122.

[472] « Mais non ! – Pourquoi cette vaste mise en scène ? – Elle coûterait beaucoup d'or, et l'or ne danse que dans la poche des imbéciles qui ne comprennent pas le Beau. – Le plaisir est à quelques lieues d'ici, il est à deux pas, il est dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en bonheurs. Un grand feu, des faïences voyantes sur les murs, un souper passable, beaucoup de vin, et un lit très large avec des draps un peu rudes, mais frais. ..... [*sic*] Le rêve ! le rêve ! toujours le rêve maudit ! – Il tue l'action et mange le temps ! – Les rêves soulagent un moment la bête dévorante qui s'agite en nous. C'est un poison qui la soulage, mais qui la nourrit. Où donc trouver une coupe assez profonde et un poison assez épais pour noyer la Bête ! » *Le Présent*, 23 août 1857, *OC*, t. I, p. 1331-1332.

[473] Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, traduit par Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2019, p. 144.

[474] *OC*, t. I, p. 288.

énorme Couronne », « avec [ses] Vers polis, treillis d'un pur métal / savamment constellé de rimes de cristal[475] ».

[475] Le poème « À une Madone », *ibid*., p. 58.

2.2. Le regard surnaturel et l'œil du poète

La surnaturalité du rêve parisien de Baudelaire et de sa traduction poétique se trouve dans certains espaces poétiquement construits, comme on l'a vu précédemment, représentant par exemple l'état d'ivresse comme chambre spiritualisé, le monde onirique ou le paysage idéalisé ; c'est rien de moins qu'une contre-attaque dirigée avec habilité et vigueur par Baudelaire pour sauver l'art et la poésie dans les temples moderne et lumineux de la société cruelle aliénant le poète qui fait exploser ses fleurs, ses propres œuvres poétiques, où il va les voir éclater sous forme de nuages dont les mouvements ressemblent à de merveilleuses fantasmagories. Mais il y a un point de fuite unique, un point de convergence dans cette scène spectaculaire d'expérience du miroir, qui correspond à l'œil de l'observateur, à celui du poète Baudelaire comme il l'écrit dans « Bénédiction », premier poème des *Fleurs du Mal*, dans lequel le poète-enfant veut s'évader de la condition humaine et briser le miroir obscurci de la malédiction divine, pour récupérer la clarté de ses propres yeux afin de comprendre « sans effort le langage des fleurs et des choses muettes » (« L'Élévation »)[476]. Puisque l'expérience du miroir n'est rien d'autre que l'observation dans l'observatoire de la pensée, « de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minuites[477] », l'importance des yeux et du regard est primordiale. Pour cette raison, pour parler du surnaturalisme baudelairien, il faut parler du regard du poète-enfant et de sa vision poétique et surnaturelle ainsi que du regard familier, mystérieux et fascinant et de « larges yeux aux clartés éternelles » (« La Beauté ») ou de charmants yeux pleins de lumières brillantes de la clarté mystique qui le conduisent « dans la route du Beau » (« Le Flambeau vivant »). Le pouvoir surnaturel attribué par Baudelaire aux yeux du poète provient du fait qu'ils sont dirigés vers l'ailleurs comme idéal par les yeux-miroirs de ses muses qu'il regarde. Mais ce qui se trouve devant le poète, c'est la réalité concrète d'où personne ne sortira jamais avant d'être cloué entre quatre planches, et son reflet idéal ou l'idéal artificiel même ne peuvent pas l'ignorer, comme l'ont suggéré *Les Paradis artificiels*. La quête vaine de l'Absolu vers le monde idéal, c'était le malheur et l'erreur des artistes ou poètes mortels dans la tradition idéaliste aux yeux de Baudelaire. Or, il est

[476] *OC*, t. I, p. 10.
[477] *Les Paradis artificiels*, *op. cit.*, p. 401.

remarquable que Baudelaire qui essaie de voir l'âme de ses amantes en regardant leurs yeux attirants et fascinants, ne reconnaîtra, en effet, que son propre regard en voyant ces simples miroirs. C'est ce regard qui provoquera enfin la conscience réflexive profonde du poète.

La souveraineté du regard représentée par l'image des yeux-miroirs explique également la prédilection de Baudelaire pour les coloristes. La couleur qui « joue un rôle très important dans l'art moderne[478] », c'est-à-dire romantique le conduit droit à Eugène Delacroix. La nouveauté de tout paysage imaginaire se caractérisant par le merveilleux mouvement, créé par Baudelaire dans le cadre de l'expérience du miroir, est que tout cela est « pour l'œil, rien pour les oreilles[479] ». « En réalité, comme l'écrit Lucien Braun, c'est le regard qui fait le miroir[480] », à savoir c'est le regard qui fait naître l'image, ainsi que « l'imagination fait le paysage[481] ». De même que les miroirs deviennent un prétexte à la rêverie dans *Les Paradis artificiels*, c'est l'image des yeux qui devient un prétexte à la surnaturalité et à l'ironie baudelairiennes, et qui permet au poète la réflexion poétique. Ainsi, après avoir analysé cette image des yeux-miroirs, l'importance de sa « terrible nouveauté » et son « silence d'éternité », nous allons réfléchir sur son paradoxe et sa morale.

2.2.1. Le regard magnétique des yeux-miroirs

Dans la route du Beau

Ce sont les yeux qui médiatisent le regard créant le miroir. Chez Baudelaire, les yeux magnétiques et fascinants des amantes, de la passante ou des chats, ayant la fonction d'un

[478] « Qu'est-ce que le romantisme ? », *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 421.

[479] « Et sur ces mouvantes merveilles / Planait (terrible nouveauté ! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !) / Un silence d'éternité. » *OC*, t. I, p. 103.

[480] « La naïveté est d'imaginer le miroir passif, renvoyant sans déformer ce qu'on lui présente. Déjà on a oublié qu'il n'offre qu'une image ; en surface plane, forcément réductrice. Mais tournez le miroir, et il vous offre une image nouvelle. Il est d'effet fugitif. En réalité, c'est le regard qui fait le miroir. C'est lui qui fait que sous telle chose, sous tel phénomène, on puisse « voir » autre chose que ce qui est offert là. Celui qui se regarde dans la glace, ne regarde pas le miroir, mais regarde ce qui dans la glace, ne regarde pas le miroir, mais regarde ce qui dans la glace lui parle d'autre chose que du miroir. » Lucien Braun, « Speculum & specula, brève rétrospective d'une métaphore inépuisable », *Correspondance(s)*, Revue des Arts de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg, n° 7, Année 95/96, p. 18-19. Cité par Liliane Louvel dans *Texte / Image : Images à lire, textes à voir*, Collection interférence, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 53.

[481] *OC*, t. II, p. 665.

miroir dans la plupart des cas, donnent l'image du Beau et de la beauté, même si elle est fallacieuse. Les yeux comme miroir sont doubles parce que par eux, les « soupiraux de l'âme[482] », on croit voir dans le fond du cœur, alors que l'on ne peut que se voir. L'image de ce double jeu des yeux-miroirs surabonde chez Baudelaire surtout dans *Les Fleurs du mal*[483]. Or, la beauté mystérieuse et particulière que Baudelaire a découverte dans les yeux de l'amante appartient avant tout aux yeux de Marie Daubrun, images dominantes dans les poèmes du « cycle Marie Daubrun », du poème « Poison » à « Chant d'automne »[484]. Dans une « lettre la plus énigmatique de Baudelaire »[485] selon Claude Pichois, adressée à « Madame Marie » peut-être à Marie Daubrun et vraisemblablement écrite en 1852, le poète évoque le lien qui l'attache à elle : ses yeux verts, dont il loue la grande beauté : « Vous êtes pour moi la vie et le mouvement, non pas précisément autant à cause de la rapidité de vos gestes et du côté violent de votre nature, qu'à cause de vos yeux, qui ne peuvent inspirer au poète qu'un amour immortel. Comment vous exprimez à quel point je les aime vos yeux, et combien j'apprécie votre beauté ? »[486] Mais sa bien-aimée n'est vraiment pas l'objet d'amour éternel du poète, car il s'agit du Beau même qui a le pouvoir d'attribuer la beauté à la créature, de la puissance des yeux qui fait devenir le poète sacrificateur dans le temple de la Beauté. Dans ladite lettre, Baudelaire écrit ainsi :

> J'étais mort, vous m'avez fait renaître. Oh ! vous ne savez pas tout ce que je vous dois ! J'ai puisé dans votre regard d'ange des joies ignorées ; vos yeux m'ont initié

[482] Cf. « Sed non satiata », *OC*, t. I, p. 28.

[483] Cf. Albert Kies, « Ils marchent devant moi, ces yeux pleins de lumière... », in *Études baudelairiennes III : Hommage à W. T. Bandy*, Neuchâtel, À la Braconnière, 1973, p. 114-127. De « larges yeux aux clartés éternelles » du poème « La Beauté », jusqu'aux « yeux profonds comme les mers » du « Voyage », en passant par les yeux des velours dont le regard est infernal et divin dans « Hymne à la beauté », les « subtiles et terribles mirettes » dans « La Chambre double », l'œil d'une passante du poème « À une passante », les « charmants yeux » brillant de « la clarté mystique » du « Flambeau vivant », « les beaux yeux mêlés de métal et d'agate » du « Chat » et le feu des prunelles d'un autre « Chat », les beaux yeux comme un beau songe du poème « Semper eadem », les « yeux verts, lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers » du « Poison », les « yeux obscurs, profonds et vastes » des « Yeux de Berthe », etc.

[484] « Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers… / Mes songes viennent en foule / Pour se désaltérer à ces gouffres amers. » (« Le Poison »), « On dirait ton regard d'une vapeur couvert ; / Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?) / Alternativement tendre, rêveur, cruel, / Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel. » (« Ciel brouillé »), « les charmes / Si mystérieux / De tes traîtres yeux » (« L'Invitation au voyage »), « tes yeux de feux, brillants comme des fêtes » (« Causerie »), « J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre, / Douce beauté » (« Chant d'automne ») *OC*, t. I, p. 48-59.

[485] *CPl*, t. I, p. 799.

[486] *Ibid*., p. 182.

> au bonheur de l'âme, dans tout ce qu'il a de plus parfait, de plus délicat. Désormais, vous êtes mon unique reine, ma passion et ma beauté ; vous êtes la partie de moi-même qu'une essence spirituelle a formée. Par vous, Marie, je serai fort et grand. Comme Pétrarque, j'immortaliserai ma Laure. Soyez mon Ange gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi dans la route du Beau[487].

Ce que Baudelaire attend de « Madame Marie » sa bien-aimée, c'est le rôle d'Ange gardien, de Muse et de Madonne, à savoir un rôle de médiateur. Ceux-ci ne sont pas naturellement les objets de sa véritable adoration, mais occupent une position intermédiaire comme une espèce de culte de dulie ou hyperdulie qui se distingue nettement de celui de latrie, réservé exclusivement à Dieu (qui sera remplacé par le Beau). On sait que les yeux de la bien-aimée, après l'immortalisation poétique de Laure par Pétrarque, revêtent une importance considérable dans la tradition littéraire[488]. Or, découvrir l'amour pour une personne par l'intermédiaire de son œil ne signifie pas le désir va se diriger vers le sujet lui-même[489] et il s'ensuit nécessairement que ce regard se révèle fondamentalement narcissique, qu'il soit séduisant ou terrible. Mais la route du Beau que Baudelaire veut prendre ne mène ni à l'Absolu, ni à l'au-delà, ni à l'idéal romantique. La modernité baudelairienne va transformer la banalité de l'image des yeux-miroirs de la bien-aimée comme un topos de la poésie d'amour ; les yeux charmants qui réfléchissent la beauté du monde sont en même temps un effrayant miroir dévoilant les sombres coulisses de l'écriture poétique.

La même idée et la même expression, dédiées à Marie se trouvent également dans les deux poèmes successifs adressés à Madame Sabatier ; ce sont « Que diras-tu ce soir... » et « Le Flambeau vivant ». Un flambeau dansant du fantôme de la beauté dont le regard divin a

---

[487] *Ibid*., p. 182.

[488] « Béni soit le jour et le mois et l'année, / La saison et le temps, l'heure et l'instant / Et le beau pays, le lieu où fut atteint / Par deux beaux yeux qui m'ont tout enchaîné. »

[489] Le motif de l'œil et du miroir et de leur association ont donc marqué dans le thème littéraire de l'amour, trait d'union de ces motifs, particulièrement depuis la poésie courtoise et amoureuse de la Renaissance, de Bernard de Ventadour jusqu'à Scève en passant par Taillemont. « Sur ce motif de l'œil-miroir issu de Platon, la poésie amoureuse – et, en particulier, la poésie de la Renaissance – a décliné toutes les figures possibles de l'échange, projection, réciprocité, fascination, aliénation. C'est dans la prunelle d'Ève qu'Adam a appris à se connaître ; de la croisée de leurs regards naissent réflexion, concentration, construction de soi et fécondité. » Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 227. Particulièrement, les yeux de Délie chez Maurice Scève sont le cas le plus représentatif. Voir aussi Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises (CAIEF)*, 1959, p. 134-158.

soudain refleuri l'âme solitaire du poète, qui prétend être « l'Ange gardien, la Muse et la Madonne » dans le premier[490] devient le thème central du second.

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés.

Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ;
Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave ;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.

Charmants Yeux, vous brillez de la clarté mystique
Qu'ont les cierges brûlant en plein jour ; le soleil
Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique ;

Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil ;
Vous marchez en chantant le réveil de mon âme,
Astres dont nul Soleil ne peut flétrir la flamme ![491]

Par rapport au dithyrambe sur la beauté des yeux où se mêlait la passion amoureuse dans la lettre adressée à Madame Marie, l'éloge des yeux de Madame Sabatier ne concerne manifestement que leur rôle médiateur. L'idée n'est pas éloignée de l'aspiration platonicienne du poète-enfant, dans le poème « Bénédiction », à être invité par Dieu qui lui garderait une place parmi les saintes Légions d'Anges en lui donnant la « couronne mystique ». Les « Yeux pleins de lumières » brillant « de la clarté mystique », qu'un Ange a aimantés, dont les « feux diamantés » se reflètent dans les yeux du sujet lyrique comme poète, le conduisent « dans la route du Beau » en le « sauvant de tout piège et de tout péché grave » de la même manière que le poète-enfant croit remonter à « un trône splendide » par « la souffrance comme un divin remède ». En évoquant la notion de la résurrection chrétienne nourrie de conception platonicienne de l'immortalité de l'âme, Baudelaire parle du réveil de l'âme du moi poétique qui signifie le rétablissement de la clarté des yeux, lequel peut permettre l'assimilation des yeux du poète avec les « Astres dont nul Soleil ne peut flétrir la

[490] « Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau. // Parfois il parle et dit : "Je suis belle, et j'ordonne / Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau ; / Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madonne." » *OC*, t. I, p. 43.
[491] *OC*, t. I, p. 43-44.

flamme »[492]. La bien-aimée du poète n'est qu'un prétexte. Le thème majeur du poème est le pouvoir médiateur des « charmants yeux » qui fonctionnent comme un miroir enchanté et magique qui donne l'impression de voir « toutes choses plus belles » en apparence (« La Beauté »). La présence des yeux comme médiateurs qui conduit le poète « dans la route du Beau » met en évidence la preuve ontologique de l'existence du Poète, parce que chanter le réveil de l'âme, c'est célébrer le couronnement du poète, et de sa poésie, fruit de la souffrance de la création poétique : nécessité indispensable de l'art dans la route du Beau, sans lequel la fallacieuse idéale de la beauté ne pourrait pas être matérialisée. Le poème en prose « Laquelle est la vraie ? » est suggestif quant à cette question de l'art entre l'idéal et le réel[493]. Dans ce poème en prose, Baudelaire écrit une parabole sur la situation paradoxale du poète contraint de répondre à une double exigence : celle de Bénédicta et de « Malédicta »[494].

Les yeux-flambeaux ne sont pas autre chose que ceux de Bénédicta : « J'ai connu une Bénédicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité[495] ». Malgré les yeux de « cette fille miraculeuse », qui inspirent au poète un amour de la beauté idéale et immortelle, sa flamme et son éclat seront aussitôt éteints comme on le voit dans la mort de Bénédicta et son enterrement allégorisant la désillusion du narrateur. Le « tombeau » qui rime avec « flambeau » dans « Hymne à la Beauté »[496], a été momentanément éclipsé par l'éclat du « Beau » dans « Flambeau vivant » et réapparaît dans les cimetières sous forme de « bière d'un bois parfumé et incorruptible » de Bénédicta. La désillusion du poète narrateur « pour la punition de sa folie et de son aveuglement », c'est-à-dire de sa quête illusoire de l'idéal,

[492] Mais l'idée est loin d'être originale, étant donné que ce poème est tributaire des prédécesseurs de Baudelaire comme Platon, Dante et Pétrarque. Voir le poème « *To Helen* » de Poe, « l'un des deux "plagiats" auxquels Baudelaire fait allusion » (Claude Pichois, *OC*, t. I, p. 913-914.) dans un projet de préface du recueil : « *But now, at length, dear Dian sank from sight, / Into a western couch of thunder-cloud; / And thou, a ghost, amid the entombing trees / Didst glide away. Only thine eyes remained; / They would not go—they never yet have gone; / Lighting my lonely pathway home that night, / They have not left me (as my hopes have) since; / They follow me—they lead me through the years. / They are my ministers—yet I their slave. / Their office is to illumine and enkindle— / My duty, to be saved by their bright light, / And purified in their electric fire, / And sanctified in their elysian fire. / They fill my soul with Beauty (which is Hope), / And are far up in Heaven—the stars I kneel to / In the sad, silent watches of my night; / While even in the meridian glare of day / I see them still—two sweetly scintillant / Venuses, unextinguished by the sun !* » Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Race Point Publishing, Knicherbocker Classics, 2014, p. 788.

[493] « Laquelle est la vraie ? » est publié sous le titre « L'Idéal et le Réel » dans *Revue nationale et étranger*, 7 septembre 1867.

[494] Expression de Patrick Labarthe. Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 290-302.

[495] « Laquelle est la vraie ? » dans *Le Spleen de Paris*, *OC*, t. I, p. 342.

[496] « L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau ! / L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau. » *OC*, t. I, p. 25.

dévoile la nature de l'esthétique moderne. Le narrateur est confronté, à l'improviste, à l'irréductible brutalité, à la crudité ou vulgarité du monde réel qu'il lui faudra l'aimer tel qu'il est. Lisons la suite.

> Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : « C'est moi, la vraie Bénédicta ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis !

Le thème de la résurrection du corps est comiquement évoqué ici, alors qu'a été chanté avec sérieux l'immortalité de l'âme dans « Le Flambeau vivant » ! La réalité frappe toujours « avec une violence hystérique et bizarre », de la même manière que les poèmes « Rêve parisien » et « La Chambre double » : comme la chambre du poète à la ville de Paris, malgré sa vision double, est une chambre concrète dans une réalité de Paris, et comme « j'ai connu » au passé composé évoque vaguement le temps vécu, Marie Daubrun aux yeux verts mystérieux et Madame Sabatier ayant les yeux de la clarté mystique, toutes les deux étaient « la vraie Bénédicta », « fameuse canaille » pour Baudelaire. Bénédicta et « Malédicta » sont les deux visages de la « vraie Bénédicta » montrant de façon ironique l'opposition caricaturale entre l'idéal et le réel.

> Mais moi, furieux, j'ai répondu : « Non ! non ! non ! » Et pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

La réponse négative du narrateur répétée trois fois, négation de la réalité[497], l'enfonce dans le terrain comme une indéniable réalité concrète où est paradoxalement enfoui l'idéal. La caricature teintée d'autodérision d'un personnage attaché à « la fosse de l'idéal », oxymoron typiquement baudelairien[498], serait une parabole d'« une ontologie de l'écriture poétique »[499],

[497] À comparer aux trois moments de silence exprimant les refus répétés du narrateur de concrétiser trop facilement un idéal poétique dans le poème en prose « *Any where out of the world* ».

[498] Voir Léon Cellier, « Baudelaire et l'oxymoron », *Parcours initiatique*, Neuchâtel, La Braconnière, 1977.

[499] « Comment mieux signifier que par cette image allégorique la fatalité qui pèse sur le travail poétique ? En se représentant "attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal", le narrateur – autre figure du poète – développe "une ontologie de l'écriture poétique" : celle-ci ne saurait tirer son énergie propre que de ce fond de terre, d'angoisse et de douleur qu'est la fosse funèbre. Mais aussi bien est-ce "l'idéal" qui, en la personne de

comme l'a justement remarqué Patrick Labarthe. L'art et la poésie sont le résultat de cette fatalité du travail artistique ou poétique, c'est-à-dire de l'être qui est forcé d'aimer non seulement les yeux de l'idéal, mais aussi un simple mortel tel qu'il est, « pour la punition de [sa] folie et de [son] aveuglement ». La beauté d'une bien-aimée peut être immortalisée par la poésie, comme le montre le poème « Une charogne », qui décrit le processus de la création comme une forme poétique et immortelle de la décomposition de la matière organique. Il s'agit d'une figuration et d'une matérialisation surnaturaliste (et ironique) de « la forme et l'essence divine » des « amours décomposés », de « la carcasse superbe » d'une charogne en plein épanouissement comme une fleur[500]. C'est le choix ontologique (ou le destin malheureux) du poète enfoncé dans la terre comme un cygne mallarméen, dont le plumage est pris dans « l'horreur du sol », « pour n'avoir pas chanté la région où vivre »[501]. L'impuissance et les abois du poète, symbolisés par la figure du cygne chez Mallarmé ou allégorisés dans la situation aporétique et paradoxale du sujet baudelairien, sont en quelque sorte inévitables, parce que la beauté baudelairienne n'est pas exclusivement dans le réel et ni dans l'idéal : ils vont donc renforcer le rôle indispensable de l'art ou de la poésie entre idéal et réel. Cet emplacement oblige le poète à piocher la terre afin d'extraire le trésor comme idéal enseveli, « un rêve de pierre », fruit de son labeur pénible et acharné[502].

La parole doit donc être accordée ironiquement à la « Beauté » qui incarne le paradoxe même de l'art baudelairien. Il se peut que le poème « La Beauté » formule une réponse à la louange adressée aux yeux aimantés du poème « Le Flambeau vivant ». Par ce jeu de réflexion, l'une image des yeux-flambeaux pétrarquistes supplée à celle des yeux-miroirs, et pour cause : on se rappelle que la puissance des yeux fascinants et fascinés comme un miroir est un thème privilégié de la Renaissance. Mais Baudelaire ranime ces lieux communs. L'amour d'une bien-aimée, inspiré par ses yeux, n'est qu'un prétexte provisoire comme dans le poème « Laquelle est la vraie ? » qui montre que la beauté artistique ne résulte pas d'un choix entre l'idéal et le réel. Baudelaire attribue ironiquement à la beauté des yeux le pouvoir

---

Bénédicta, trouve là sa sépulture, c'est-à-dire ce corps façonné par les rêves de "grandeur", de "beauté" et de "gloire" dont le narrateur célébrait la rencontre dans le premier paragraphe. Autrement dit, il faut que l'élan propre à l'idéalité romantique consente à l'épreuve même de la désidéalisation, du déni de souveraineté, il faut que la conscience idéaliste consente à ce tourment, vécu comme une "attache" et un "piège", pour que s'élève, paradoxalement, le chant poétique. » Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 299-300.

[500] « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers. / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! » *OC*, t. I, p. 31-32. Sur la « fécondation réciproque du surnaturalisme et de l'ironie » que montre le poème « Une charogne », voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 117-121.

[501] Sonnet de Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » *OC*, t. I, p. 36-37.

[502] « Le Guignon », « Le Squelette laboureur », « La Destruction »

surnaturel, dans le poème « La Beauté », qui permet la réalisation de l'aspiration de l'artiste et qui peut l'immortaliser par l'intervention impérative de l'art. Ce poème implique finalement l'amour de soi (pourtant ironique !) de l'artiste, par le biais de la valeur esthétique, surtout visuelle et extérieure, et montre bien une démarche de l'idéalisation double ; à savoir que la réflexivité des yeux-miroirs de la Beauté idéalisant le monde sensible invite le poète comme artiste à l'idéalisation du moi, à la force même de son œuvre d'art, de sa poésie. Lisons le poème :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études ;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles ! [503]

Au premier abord, à l'austérité de la beauté classique et éternelle s'oppose la fatalité et la fragilité humaine. Cependant, bien que la Beauté fascine les poètes en leur donnant l'illusion de l'idéal et de l'absolu et les fasse consumer « leurs jours en d'austères études », l'amour du poète inspiré par la Beauté est réellement matériel, comme l'insinue l'expression oxymorique « un rêve de pierre » qui rime avec « matière ». Comme l'a remarqué avec justesse Alain Vaillant, la Beauté doit être considérée dans ce poème comme « une entité purement matérielle »[504]. En fait, l'enjeu essentiel de ce poème réside dans l'interprétation de

[503] *OC*, t. I, p. 21

[504] « Quant à l'amour du poète, "éternel et muet ainsi que la matière", il suscite aussi une perplexité redoublée. Compte tenu du découpage normal de l'alexandrin en deux hémistiches, égaux, on est tenté de lire "éternel et muet/ainsi que la matière" (et non "éternel/et muet ainsi que la matière") et, en conséquence, de supposer que l'éternité, ainsi que le mutisme, est un attribut de la matière, alors que, en principe, elle est un privilège du divin :

la chute finale qui remet en question la réflexivité de la conscience du poète dans le travail poétique. Le beau en tant qu'entité matérielle, pourrait être justifié par la lecture du paradoxe dans le dernier tercet. Ce dernier est doublement paradoxal. D'une part, on ne peut pas nier que Baudelaire évoque ici une conception platonicienne de l'amour, c'est-à-dire l'érotique[505], mais seulement en faisant miroiter les « clartés éternelles » de la beauté et l'amour absolu aux yeux de « dociles amants », car la matérialité s'impose à tel point que la beauté ayant le sein « où chacun s'est meurtri tour à tour » fait penser à une statue en marbre blanc. De plus, l'image accentuée des yeux souligne l'importance absolue de la perception visuelle accordée à la beauté plastique. Comme on l'a déjà vu dans la lecture du poème « Bénédiction », Baudelaire va enfin mettre en évidence l'orgueil du poète qui réalisera son rêve par un travail poétique pénible dans la souffrance, tout en parodiant le schéma traditionnel de l'esthétique platonicienne selon lequel les yeux mortels comme « miroirs obscurcis et plaintifs » peuvent retrouver leur clarté par échelons. D'autre part, en dépit de sa transparence, les yeux-miroirs de la Beauté embellissent le monde extérieur au lieu de montrer la réalité en tant que telle. Ils fonctionnent comme un médiateur révélant les choses invisibles, que sans eux, à l'œil nu, on ne pourrait pas voir. La Beauté artistique matérialise ce mutisme de la matière grâce à la souffrance du poète dont l'austérité dans ses études résulte de sa fierté narcissique, conséquence de l'idéalisation causée par les yeux-miroirs. Quand de purs yeux-miroirs de la beauté embellissent « toutes choses » dans la réalité, les poètes sont alors conduits à s'idéaliser à travers ces miroirs, puisque même eux, inébranlablement exposés au regard de la Beauté, comme un être « reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal » (« Laquelle est la vraie ? »)[506]. Cette situation du poète qui a pu reprendre confiance vis-à-vis des yeux-miroirs idéalisant nous rappelle l'état psychologique de « l'homme-dieu » dans les *Paradis artificiels*, « *enchained, fettered, enslaved* », c'est-à-dire « esclave de l'opium qui « avait tiré de sa condamnation une nouvelle pâture pour son orgueil » ; son imagination continuant à grandir jusqu'à l'apothéose, au point de faire jaillir une pensée finale du « cerveau du rêveur » dans l'hallucination du miroir : « *Je suis devenu Dieu* ! » ou plutôt « *Je suis un Dieu* ! ». Dans cet état d'ivresse causée par la fascination du regard, le possédé « confond complètement le rêve avec l'action » et se dit que toutes les choses environnantes

---

entendons que la Beauté, contrairement aux illusions des artistes, n'est pas une réalité transcendante ou métaphysique, mais une entité purement matérielle. » Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 115.

[505] Marie-Odile Métral-Stiker, « Platonique amour », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 février 2019. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/amour-platonique/

[506] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 116.

ont été créées pour lui « pour servir de pâture, de *pabulum*, à [son] implacable appétit d'émotion, de connaissance et de beauté [507] ». La double idéalisation (du monde extérieur et du moi) peut être ainsi faite, par le moyen du paradoxe des yeux-miroirs qui ne sont pas seulement un lieu de représentation esthétique, mais aussi le projecteur médiatique qui crée et diffuse l'image[508]. Les yeux de la Beauté ont rempli leur office de machine médiatique du rêve des artistes ou des poètes qui peuvent changer tout seuls une malédiction en bénédiction par la poursuite et l'analyse tenaces de *l'économie du regard* de la Muse, laquelle voit son charme renforcé, comme il l'est suggéré dans l'observation de l'apothéose du rêveur : les rêves de la Muse, – ces instruments rassemblés parlent avec une seule voix – ces femmes enchanteresses, plus charmantes encore par la science de la parure et l'économie du regard. Ce n'est non pas sur l'au-delà, mais sur la réalité matérielle comme « pabulum » que repose ce système du regard.

L'analyse de la beauté fascinante des yeux de la bien-aimée explique la nature de la beauté artistique comme drogue provoquant un paradis artificiel et révèle ainsi sa force créatrice. Aux yeux de Baudelaire, le charme de ces yeux est tout entier dans son mystère causé par son changement, son mouvement, son ambiguïté, sa promiscuité et sa dualité. C'est ce mystère des yeux qui conduit le poète « dans la route du Beau », parce que, comme nous l'avons vu précédemment, le mystère, comme le malheur, est « un des caractères de beautés les plus intéressantes[509] ». Le poème « Hymne à la beauté » censé être écrit assez tôt mais non publié jusqu'en 1860, pour éviter, selon Claude Pichois, la répétition avec « La Beauté »[510], est une analyse du mystère de la beauté baudelairienne lié à l'ivresse. Dès le début du poème, le sujet lyrique perce le secret du charme enivrant qui se trouve dans le contraste du regard de la Beauté : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin. » Alors que la dichotomie romantique existe dans ce poème, on n'est pas dans une alternative difficile. Ce qui fascine et conduit le poète encore une fois « dans la route du Beau », c'est le regard de la beauté révélant une profonde ambivalence, de la même manière que le vin (qui rime systématiquement avec « divin »[511]) fait jaillir la poésie vers

[507] « L'Homme-Dieu », *Les Paradis artificiels*, *op. cit.*, p. 426-437.
[508] Cf. Fabrice Wilhelm, *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, L'Harmattan, 1999.
[509] Fusées, *OC*, t. I, p. 657.
[510] *Ibid*., p. 877.
[511] Voir aussi le premier quatrin du poème « Le Vin des amants » : « Aujourd'hui l'espace est splendide ! / Sans mors, sans éperons, sans bride, / Partons à cheval sur le vin / Pour un ciel féerique et divin ! », *ibid*, p. 109.

Dieu, par l'amour c'est-à-dire l'ivresse, comme dans le poème « L'Âme du vin » : « En toi je tomberai, végétale ambroisie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie / Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »[512] L'œil est analogue au vin en ce qu'ils sont respectivement un médium et à la fois une entité esthétique qui trahit la dualité ambiguë. Dans les trois strophes suivantes, la beauté ensorcelante et mystérieuse se concentre dans l'œil de la Beauté, dont l'importance et la puissance étaient mises en valeur dans le poème « La Beauté » : « Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ». En évoquant le thème de la mort comme renaissance, transport ou ivresse artistiques, c'est-à-dire de la vie dans la mort[513], l'idée remonte jusqu'au temps des *Limbes*. Les yeux de la beauté, étant dans les limbes du temps, entre chien et loup, paraissent ici comme un flambeau-tombeau vers lequel l'artiste-éphémère s'élance sans remords.

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ?

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ?

Ce flambeau-tombeau contient également le « beau », « fée aux yeux de velours » qui va ouvrir au poète « la porte / D'un Infini qu['il] aime et n'[a] jamais connu », et rendre « l'univers moins hideux et les instants moins lourds ». Baudelaire expliquera cette aspiration à l'infini dans le premier chapitre du « Poème du hachisch » des *Paradis artificiels*, intitulé « Le goût de l'infini » : il s'agit de l'« état exceptionnel de l'esprit et des sens », « paradisiaque » offrant un contraste spectaculaire par rapport « aux lourdes ténèbres de

[512] Cf. « ambroisie, / Comme le grain fécond tombe dans le sillon; / Et de notre Union naîtra la poésie / Qui montera ver Dieu, comme un grand papillon. », *ibid*, p. 1046.
[513] Cf. Marc Eigeldinger, « Baudelaire et la conscience de la mort », in *Études littéraires*, 1 (1), p. 51-65. https://doi.org/10.7202/500003ar,

l'existence commune et journalière[514] ». C'est une « condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être[515] ». Les « yeux de velours » de la Beauté dans ce poème ne sont donc rien d'autre qu'un miroir magique comme les yeux-miroirs de la Beauté dans le poème « La Beauté », source d'une double idéalisation permettant de transformer la malédiction divine en bénédiction poétique. Dans l'« économie du regard » de la Beauté, les organes du corps en tant que sujet fascinateur et objet de la convoitise, son œil, son « souris » et son pied, ne sont plus équivalents. L'œil ayant le sourire (plutôt moqueur et hypocrite) marche devant le poète et le conduit « dans la route du Beau » comme dans « Le Flambeau vivant », en lui versant l'orgueil divin comme le vin : « Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie, / Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie, / Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux ![516] »

La beauté malicieuse des « subtiles et terribles mirettes »

L'attente et l'espoir du poète devant « la porte d'un Infini » sont bien légitimes et évidents dans cette propension à l'auto-idéalisation vis-à-vis des yeux-miroirs de la beauté. Or, où va le poète en prenant cette porte ? Elle donne accès à une chambre spirituelle décrite dans le poème en prose « La Chambre double », « une des manifestations les plus mémorables de cette ivresse et la création d'un paradis provisoire »[517], où se trouvent les « subtiles et terribles *mirettes* » de l'Idole, dont la séduction démoniaque va intensifier la couleur des yeux fascinants de la beauté vus précédemment. On sait que l'auto-idéalisation réalisée par les yeux de la Beauté n'évitera jamais de cruelles et amères désillusions, comme le résume la morale des *Paradis artificiels*. Mais les « mirettes » de « La Chambre double » fonctionnant comme miroir de la conscience ironique, c'est-à-dire conscience de la conscience (onirique) du poète, donnent à ce dernier paradoxalement l'occasion de transformer ses propres désillusions en création poétique. Cette chambre est en fait un espace provisoirement créé par « la fiole de laudanum », mais dont la surnaturalité est facilement perceptible comme l'a justement remarqué Patrick Labarthe en expliquant comment l'imagination créatrice de Baudelaire

[514] *OC*, t. I, p. 401.
[515] *Ibid*., p. 402.
[516] « Le Vin du solitaire »
[517] Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, *op. cit.*, p. 91.

introduit et traduit l'invisible comme la spiritualité et l'infini dans l'intimité de la chambre « paradisiaque »[518]. Bien que l'adjectif « paradisiaque » se rapporte le plus souvent à un idéal artificiel, dans cette « chambre véritablement *spirituelle* », il y a quelque chose qui dépasse les simples visions hallucinatoires. L'« emploi paradoxal de l'adverbe », selon Steve Murphy, insinue déjà son « irréalité mystique » et son « ordre surnaturel »[519]. De là, on peut reconnaître le « pouvoir magique » du regard fascinateur « dont la flamme traverse le crépuscule » comme celui de la beauté, qui contient « le couchant et l'aurore » (« L'Hymne à la beauté »). Or, « ces subtiles et terribles *mirettes* », accentuées par les italiques, qui « attirent, subjuguent, dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple » rappellent les yeux-miroirs du poème « La Beauté », lesquels « font toutes choses plus belles » pour fasciner leurs dociles amants. La désignation des yeux de « l'idole, la souveraine de rêve, la *Sylphide* » est brutale et surprenante de sorte qu'elle suggère le degré d'intérêt que le poète porte à l'union intime de l'œil et du miroir.

---

[518] « La chambre *spirituelle* est ainsi le théâtre de ce que Baudelaire appelle, dans *L'Art philosophique*, "une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet", autrement dit le lieu d'une "intimité", d'un échange entre les valeurs du sujet et de l'objet : tel est bien le "pouvoir magique" de la rêverie que "le *moi* se perd" dans les choses et vice versa, de même que "la magie du luxe étalé", dans "Une mort héroïque", conduit Fancioulle à se perdre dans "l'ivresse de l'Art". Pareille "intimité", dont le critique du *Salon de 1846* fait un des critères du "romantisme", est inséparable de ses valeurs complémentaires : "spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini". La "spiritualité", c'est l'inclusion de l'invisible dans le visible, d'où la forme "allongée" des meubles, le rougeoiement des étoffes comparées à des "soleils couchants", bref, la double expérience d'une accentuation des affects et d'un surcroît d'acuité sensorielle, dont l'intensité est telle qu'elle revêt le réel d'un visage que Baudelaire qualifie de "surnaturalis[te]". Par ailleurs l'invisible est indissociable de l'infini. Qu'est-ce à dire, sinon qu'en réveillant au cœur de la réalité des virtualités inaccomplies, en révélant quelques-uns de ses visages cachés, l'imagination ouvre ainsi l'espace et le temps à leur "profondeur". La "vie suprême" savourée par le rêveur de "La Chambre double" renvoie à un monde dont le poète a vocation de déchiffrer la "langue muette". Un tel travail de déchiffrement fait du poète un "traducteur", et l'instrument de cette traduction est bien cette "imagination" que Baudelaire nomme la "reine des facultés", et que la lettre à Toussenel du 21 janvier 1856 assimile à "l'intelligence par excellence". L'imagination *créatrice* (à ne pas confondre avec la simple fantaisie) est cette faculté qui ouvre la réalité à son au-delà. C'est grâce à elle que les meubles de la chambre *spirituelle* semblent en "correspondance" avec la totalité du monde ». Patrick Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire* (Essai et dossier), Gallimard, Foliothèque, 2000, p. 54-55.

[519] « Ce n'est pas non plus sans perfidie que le narrateur du poème poursuit la description en parlant de "chambre véritablement *spirituelle*" : l'adverbe ne témoigne pas d'un récit véridique mais d'une rhétorique du vraisemblable, qui ne cache pas le caractère hyperbolique de l'énoncé : l'hyperbole n'est justement pas à interpréter littéralement mais, contrairement à l'usage quotidien, banal (cf. **littéralement foudroyé par la nouvelle*). Baudelaire voudrait exploiter cet emploi paradoxal de l'adverbe. Il est difficile de méconnaître dans la collocation de mots longs et de ce fait insistants : "véritable *spirituelle*" la marque d'une sorte de friction épistémologique, cette collusion inespérée de la raison et du merveilleux sous-entendant moins sans doute l'irruption du fantastique ou de l'irrationnel que l'impression d'un univers empreint d'une irréalité mystique, d'ordre surnaturel. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 104-105.

> La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais. Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration[520].

Ce que nous avons vu dans ce chapitre, c'est comment Baudelaire a étudié « ces étoiles noires » surtout en les mettant en relation avec l'image du miroir. Il a choisi le mot familier « mirettes », qui dérive du verbe « mirer » désignant à la fois les yeux et les petits miroirs dans l'intention de créer une image des yeux-miroirs fascinants qui clouent les regardeurs dans une rêverie. En offrant un contraste spectaculaire avec l'ambiance spirituelle et surnaturelle de la chambre, ce mot vulgaire crée également une fissure où vont s'infiltrer les trivialités de la vie réelle[521]. Ce double jeu des « mirettes » déclenche la réflexion du poète qui prend conscience de sa condition : « Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac. Et puis un Spectre est entré. » C'est justement « un Spectre » qui est entré cette fois-ci dans la chambre spirituelle et paradisiaque, par la même porte que celle d'un « Infini » que la Beauté aurait ouverte au poète dans « L'Hymne à la beauté ». Quand les terribles mirettes ogresques s'ouvrent, dont l'« effrayante malice » semble déjà avertir le « coup terrible, lourd » du Spectre, on dirait que la rêverie est brusquement interrompue et que la conscience s'éveille après « une éternité de délices » momentanée. La nature de la chambre cependant reste encore ambiguë parce que le narrateur parle d'« un Spectre » tel qu'il est « dans les rêves infernaux », ou dans le rêve lucide. Or, le Spectre qui représente les peurs ou les angoisses existentielles du narrateur, reflétante l'état d'esprit du poète, n'est-il pas la révélation surprenante et surnaturelle de sa propre conscience, comme « le fameux Spectre du Broken »[522] comparé à un « Sombre Interprète » du mangeur d'opium par De Quincey ? Étant donné que « la chambre paradisiaque », qui « ressemble à une rêverie » n'est qu'une cervelle

[520] *OC*, t. I, p. 280-282.
[521] Cf. Steve Murphy a remarqué « une sorte de micro-citation discursive » dans l'emploi du mot « mirettes » qui renvoie à « une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ». Il écrit : « le conflit de registres (l'un trivial, l'autre poétiquement doloriste) serait ici le symptôme non pas d'une réelle transcendance du réel dans le rêve, mais de l'immanence d'une réalité simplement distordue par une perception déréglée. » Steve Murphy, *op. cit.*, p. 111.
[522] *OC*, t. I, p. 511.

du narrateur lui-même, ivre d'opium ; le coup qui a retenti à la porte de la chambre spirituelle n'est rien d'autre qu'une annonce de la visite de sa conscience. Ainsi le Spectre est « le miroir symbolique » pour le narrateur. On peut trouver la clé dans le rapprochement entre l'expérience d'un mangeur d'opium et le phénomène optique et météorologique dans le huitième chapitre « Visions d'Oxford » comprenant le texte du « Spectre de Broken ». Le fantôme du Broken a la tête voilée « comme s'il voulait exprimer par un symbole silencieux le souvenir d'une douleur trop grande pour s'exprimer par des paroles » ; le mangeur d'opium, comme le voyageur vis-à-vis du Spectre du Broken, sait que le fantôme n'est que son propre reflet et qu'en lui adressant « l'expression de [ses] secrets sentiments », il en fait « le miroir symbolique où se réfléchit à la clarté du jour ce qui autrement serait caché à jamais »[523]. S'il en est ainsi, quels sont la douleur ou les « secrets sentiments » chez le narrateur de « La Chambre double » ? Il parle de ses souvenirs horribles d'un ton pathétique rappelant celui d'Énée qui raconte à Didon le saccage de Troie (« Ô catastrophe horrible ! ô souvenir affreux ! »[524]).

> Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

C'est la chambre du poète, son lieu de travail qui s'est enfin dévoilé, là où « les tristes fenêtres » même fermées fonctionnent souvent comme miroir pour le poète, et « les manuscrits, raturés ou incomplets » se ressemblent singulièrement. Les terribles souvenirs et la douleur du poète se rattachent donc essentiellement à la défectibilité de ses manuscrits réclamés toujours par « un directeur de journal » aux dates prévues marquées sinistrement au crayon sur l'almanach. L'horreur du narrateur, trouvant son origine dans l'improductivité du poète, fait le poème « La Chambre double », comme l'a justement remarqué Steve Murphy, « une création élaborée, paradoxalement, en s'inspirant de l'idée de l'impossibilité ou du moins de la difficulté d'écrire[525]. »

---

[523] *Ibid*., p. 512.
[524] Virgile, *L'Énéide*, trad. J. Delille, Paris, Michaud Frères, 1813, p. 183.
[525] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 110.

Ce que le poète voit dans les yeux-miroirs poétisant, qui conduisent à regarder la route du Beau et qui l'obligent à une introspection (« comme des portes cochères » des pauvres pour le personnage féminin dans le poème en prose « Les Yeux des pauvres »[526]), ce sont ses propres images dédoublées dans une double vision ; l'une étant liée à l'auto-idéalisation narcissique, fondement de l'orgueil du poète ; l'autre son sinistre portrait reflétant sa crise existentielle. L'important est que Baudelaire réussit à effectuer sa tâche ironique confiée au poète dès le premier poème des *Fleurs du Mal*, à savoir qu'il atteint son but irréalisable en tant qu'être attaché « à la fosse de l'idéal » qui ne peut pas se réaliser, en poétisant sa propre caricature dans une confrontation avec les yeux-miroirs.

2.2.2. L'œil philosophique : paraboles des chats et des hiboux

Le regard des chats et du poète

Les yeux fascinants comme miroirs invitent enfin le lecteur à la découverte de l'intimité du poète où gît le conflit intérieur ou sa crise ontologique. Les « mirettes » de l'idole de « La Chambre double » sur lesquelles se concentre la nature spirituelle des illusions créées par la fiole de laudanum, yeux-miroirs surgissant comme fantômes, représentent symboliquement « l'intensité du surnaturalisme » baudelairien, en cela que le surnaturel chez Baudelaire est l'expression de l'intensité ou la profondeur de la vie et de la nature saisies, poétiquement, par le regard hyperesthésique du poète[527], comme on le voit dans les yeux des femmes des tableaux de Delacroix, « ayant un je ne sais quoi de malsain » qui se retrouve dans l'atmosphère paradiasique, mais nonchalante et alanguie rappelant celle de « La Vie antérieure » ou d'une serre chaude évoquée dans « La Chambre double ». Dans l'*Exposition universelle* (1855), Baudelaire divise les femmes de Delacroix en deux classes parmi lesquelles il y a « des femmes de caprice » qu'il appelle volontiers « des femmes d'intimité ».

[526] Voir « Les Yeux des pauvres », *OC*, t. I, p. 319.
[527] *Fusées*, *OC*, t. I, p. 658-659.

> On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme[528].

Dans le portrait de « ces femmes malades » dont le pâleur révèle les « batailles intérieures » et dont les yeux contenant « un secret douloureux », trahissent l'anormalité et la bizarrerie des lueurs, on peut distinguer la flamme des « subtiles et terribles mirettes », traversant le crépuscule. Or « l'intensité du surnaturalisme » de la beauté artistique ne s'accorde naturellement sans le moindre effort à celui qui regarde, mais elle peut être perçue par le spectateur attentif et passionné à travers un travail d'interprétation acharné, qui aboutira enfin à la création poétique. Comme l'avertissement sur le risque de l'amer déboire du lendemain d'ivresse dans *Les Paradis artificiels*, il faut que le poète réponde à la question de morale qu'implique l'illusion de l'auto-idéalisation dans l'ivresse par les drogues, foncièrement passive, pour réaliser activement son goût de l'infini dans son œuvre. C'est l'image, mais plutôt la parabole des yeux des chats ainsi que ceux des hiboux qui dévoilent le processus de convertissement en pure contemplation poétique et intellectuelle avec l'intention et la volonté, le regard fasciné du drogué plongé dans la perversion narcissique (les yeux aimantés, qui invitent à idéaliser l'observateur lui-même avec le monde qui l'entoure, sont le dispositif indispensable qui identifie la beauté idéalisée avec la divinité de l'artiste, créateur de cette beauté). L'enjeu, c'est encore le jeu de réflexion comme une gymnastique intellectuelle en tant qu'hygiène mentale et morale. Nous allons désormais examiner les trois poèmes sur le chat : « Le Chat (XXXIV) », « Le Chat (LI) » et « Les Chats (LXVI) »[529]. Le rôle des yeux-miroirs du chat par lequel, selon P. Labarthe, l'intimité amoureuse n'est jamais que mieux signifiée[530], y est particulièrement important et décisif.

> Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ;
> Retiens les griffes de ta patte,

[528] *OC*, t. II, p. 594.
[529] La numérotation de l'édition 1861. Ces trois poèmes doivent être analysés en suivant l'ordre fixé par Baudelaire, et non pas selon l'ordre chronologique.
[530] Patrick Labarthe, *op. cit.*, 2015, p. 712.

Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête
Profond et froid, coupe et fend comme un dard,

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum
Nagent autour de son corps brun.[531]

Dans cette comparaison entre le chat et la femme, le « beau chat » paraît bien entendu un « symbole voire le substitut de la féminité » [532] chez Baudelaire, mais d'une féminité artificielle, et non pas abominablement naturelle. La beauté est caractérisée par sa duplicité irréductible, la beauté divine étant à la fois satanique, comme on le voit dans ce poème : une séduisante sensualité féline et féminine indissolublement mêlée d'une certaine agressivité et douleur latente. Les deux quatrains sont consacrés au chat, dont le premier évoque la beauté de ses yeux, tandis que le deuxième exprime une caresse voluptueuse de son corps svelte ; les deux tercets traitant de la femme, sans doute Jeanne Duval, ont pour objet respectivement son regard et son corps brun. La matérialité et la corporéité visibles, qui provoquent l'ivresse voluptueuse soulignée par la sensation tactile et olfactive, sont bien impliquées dans l'image de « beaux yeux mêlés de métal et d'agate ». Un point sur lequel on doit insister, c'est par son plongement dans la beauté des yeux du chat que le « je » arrive finalement à penser à sa femme et à son regard. L'adverbe de comparaison « comme » (v. 10) suggère que le sujet lyrique est justement en train de lire la profondeur et la froideur du regard de sa femme dans les yeux du chat, chatoyants comme l'œil-de-chat, « mêlés de métal et d'agate ».

Si les yeux du premier chat sont comme un miroir où se rencontrent virtuellement le regard du sujet lyrique et celui de sa femme, le deuxième poème du chat démontre la complexité croissante en en estompant la corporalité de la femme ainsi que celle du chat. Néanmoins on peut discerner sans difficulté une femme à l'arrière-plan comme Antoine

[531] *Ibid.*, p. 35.
[532] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 194.

Adam l'a justement remarqué : « *Le Chat* est un excellent exemple de l'*ambiguïté* baudelairienne. Le poète joue sur deux registres, et trouve des mots qui, évoquant le chat de Marie, font apparaître à l'arrière-plan sa maîtresse[533]. » Néanmoins, si l'on veut être plus précis, il faudrait y ajouter un troisième registre ; c'est le poète parlant comme sujet lyrique. L'étude sur l'ambiguïté des relations entre ces trois termes (le chat, la femme et le poète) devrait être principalement axée sur les deux facteurs décisifs : l'appartement et les yeux.

Dans ma cervelle se promène
Ainsi qu'en son appartement,
Un beau chat, fort, doux et charmant.
Quand il miaule, on l'entend à peine,

Tant son timbre est tendre et discret ;
Mais que sa voix s'apaise ou gronde,
Elle est toujours riche et profonde.
C'est là son charme et son secret.

Cette voix, qui perle et qui filtre
Dans mon fonds le plus ténébreux,
Me remplit comme un vers nombreux
Et me réjouit comme un philtre.[534]

Tout se passe comme dans la cervelle du poète. Grâce aux trois premiers vers qui serait « l'un des plus remarquables exemples de spatialisation de la pensée, puisque la cervelle est burlesquement comparée à un moderne "appartement", où se promènerait un chat »[535], le « beau chat » semble revêtir un caractère symbolique dès le début comme un symbole du mouvement de la pensée libre, mais il en serait resté au moins jusqu'à la partie première du poème à l'extériorisation de l'euphorie douce et légère. Contrairement au chat de Jeanne, caractérisé par la violence de sa volupté charnelle ; celui de Marie a seulement sa voix qui, dans la première partie, est en enjeu. Cependant, « on l'entend à peine », car cette voix n'est rien d'autre que la voix intime du poète. On ne peut donc l'entendre qu'en se concentrant en soi-même. Pour cette raison, la voix qui n'est pas audible à tout le monde, « est toujours riche et profonde. / C'est là son charme et son secret », comme le prouve la sonorité envoûtante

[533] *OC*, t. I, p. 825.
[534] *Ibid.*, p. 50.
[535] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 195.

produite par les répétitions du nasal et du fricatif (v. 5-6. « Tant son timbre est tendre et discret ; Mais que sa voix s'apaise ou gronde »). La voix du chat qui remplit le cerveau du poète comme un appartement est une pensée abstraite, les caractéristiques de cette voix dévoilant la nature même de ce type d'espace spirituel. De plus, la comparaison entre un philtre magique et stimulant et la voix du chat dont la capacité à adoucir les douleurs et à provoquer les extases (v. 13-14)[536], et l'utilisation d'adjectifs appartenant à un registre spirituel ou surnaturel (v. 21-24)[537], permettent le rapprochement significatif entre cet appartement du chat et une « chambre véritablement spirituelle » dans « La Chambre double ». La voix harmonieuse du chat mystérieux et séraphique, ne paraît-elle pas sortir d'« une fiole de laudanum » ? Et comme dans ledit poème en prose, le ton a dramatiquement changé dans la deuxième partie du poème :

De sa fourrure blonde et brune
Sort un parfum si doux, qu'un soir
J'en fus embaumé, pour l'avoir
Caressée une fois, rien qu'une.

C'est l'esprit familier du lieu ;
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire ;
Peut-être est-il fée, est-il dieu ?

Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
Tirés comme par un aimant
Se retournent docilement
Et que je regarde en moi-même.

Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales,
Qui me contemplent fixement.[538]

Plusieurs regards se croisent dans ce poème. L'évocation de « la fourrure blonde et brune » du chat au début de la deuxième partie du poème fait allusion à la présence effective d'un chat dans la réalité, contrairement à la virtualité de sa voix subtile dans la première (pour

[536] « Elle endort les plus cruels maux / Et contient toutes les extases ; » *OC*, t. I, p. 50
[537] « Que ta voix, chat mystérieux, Chat séraphique, chat étrange, / En qui tout est, comme en un ange, / Aussi subtil qu'harmonieux ! », *ibid.*, p. 51.
[538] *Ibid.*

cette raison, celle-là a l'air d'être séparément conçue) ; cependant le parfum sortant de la matérialité charnelle est chez Baudelaire une substance surnaturelle, parce que la puissance du parfum « pour qui toute matière est poreuse » (« Le Flacon »), déploie le moment heureux sous les yeux (« Parfum exotique »), enivre « dans le présent le passé restauré » (« Le Parfum ») et emplira « une chambre véritablement spirituelle » (« Le Chambre double »)[539]. Après l'évocation d'un parfum, intermédiaire entre le réel et l'irréel, le présent et le passé, le chat est enfin surnommé « esprit familier du lieu », qui juge, préside et inspire « toutes choses dans son empire », c'est-à-dire toutes les activités mentales dans l'appartement-cervelle. Le sujet lyrique se demande qui est cet être, s'il est fée ou dieu. On peut se rappeler que le soliloque analogue sur l'identité de l'autre comme spectre dans l'esprit se trouve dans « Le Chambre double » : « Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais[540]. » Le rapprochement est possible entre ce qui provoque la réflexion dans l'espace spirituel et idéalisé et le démon familier de Socrate, qui est l'intermédiaire entre le mortel et l'immortel, les hommes et les dieux, en tant que génie particulier et conseilleur de l'âme (implicitement suggéré dans l'expression « démon bienveillant »[541]). C'est, par conséquent, un aboutissement tout à fait naturel et nécessaire que de faire surgir brusquement, dans la chute, des images saisissantes. C'est à travers les yeux aimantés du chat comme dans le poème « Le Flambeau vivant »[542] que le « je » regarde enfin en soi-même et successivement à travers « le feu de ses prunelles pâles ». Le poète voit « avec étonnement » le regard des yeux-miroirs où se croisent ou plutôt convergent le regard du « Je », celui du chat et à la fois de la femme, sa bien-aimée, peut-être Marie Daubrun. Le « Je » éprouverai le même étonnement devant les « subtiles et terribles *mirettes*, qu['il] reconna[ît] à leur effrayante malice » (« La Chambre double »), qui l'ont prévenu de l'irruption d'un Spectre, ce que nous avons interprété auparavant comme une conscience

[539] Voir « Il est de forts parfums pour qui toute matière / Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre. » (« Le Flacon »), « Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone ; » (« Parfum exotique »), « Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ! » (« Le Parfum »), « Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, [...] » (« La Chambre double »). Par ordre, *ibid.*, p. 47, 25, 39 et 281.

[540] *Ibid.*, p. 280.

[541] « À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? », *ibid.*, p. 281.

[542] « Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières, / Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ; », *ibid.*, p. 43.

réflexive. En somme, le chat est d'une part une espèce d'hypotypose de l'idée ou du souvenir d'un chat charmant rappelant sa maîtresse (et en même temps la maîtresse du poète Baudelaire), et d'autre part en se promenant dans la cervelle du sujet, avec la voix « riche et profonde » du poète, le chat est une conscience même du poète absorbé dans la contemplation spirituelle et intellectuelle d'un chat-poésie. Par conséquent, toutes les actions du chat, ses mouvements, sa voix et ses gestes, peuvent être une allégorie de la mise en place d'une conscience réflexive du poète, à savoir de son travail poétique[543]. C'est le rôle et la magie de ces yeux-miroirs magnétiques qui conduisent le poète ainsi que le lecteur à la rêverie et enfin par l'intrusion étonnante et inquiétante (que nous allons voir plus tard), à la profonde contemplation, provoquée par la sensualité féline et raffinée, mystérieuse et étrange.

Le regard du poète qui est parti de la ressemblance entre le chat et la femme dans le premier « Le Chat », en passant par le deuxième « Le Chat » où est suggéré un chat spiritualisé dans la contemplation ambiguë et mystérieuse, mais gardant encore les signes de féminité, aboutit enfin au dernier poème « Les Chats » dématérialisé, dont les prunelles véritablement mystiques montrent bien la mysticité baudelairienne :

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.[544]

[543] Si on pousse le raisonnement plus loin, les « clairs fanaux » intérieurs guidant délibérément la conscience poétique peuvent être considérés comme les présages d'« un phare ironique » du poème « L'Irrémédiable » : « un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloire uniques / – La conscience dan le Mal ! » . Nous allons le voir de plus près dans la partie suivante.
[544] *OC*, t. I, p. 66.

Ce sonnet, inséré dans un feuilleton de Champfleury en 1847 est le plus ancien des trois poèmes sur le chat, mais prend la dernière place dans *Les Fleurs du Mal*. La juxtaposition des éléments comme opposés autour de deux pôles, la science et la volupté, participe dialectiquement à l'union mystique dans l'œil-miroir félin en tant que symbole-animal. Sur le chemin, l'ambiguïté joue un rôle important dans la dématérialisation effectuée sur deux plans : le corp et l'espace. On peut voir d'abord que la corporéité féminine qui a été traditionnellement attribuée au chat comme dans les deux autres chats précédents est systématiquement éliminée. La puissance des « reins féconds » insinuant la fécondité féminine et chargés d'une connotation sexuelle, s'affaiblira par la nature androgyne des chats et des « grands sphinx » stériles « ainsi qu'un sable fin » dans le désert. Le contraste apparent entre les quatrains et les tercets, causé par la transformation métaphorique du chat en sphinx, correspond au déplacement virtuel (donc symbolique) ou à l'affranchissement des contraintes d'espace : de la vie sédentaire dans la maison au rêve sans fin dans l'inhabité désert. Les vers 7-8 font allusion à ce changement. Au lieu d'imposer le joug et le harnachement lugubres aux chats, Baudelaire leur accorde la dignité et la grandeur souveraine du sphinx mystique ressemblant aux hiéroglyphes égyptiens plutôt qu'à l'inquiétante énigme grecque. Les chats, comme l'explique Claude Pichois, « se dématérialisent, se spiritualisent, pour ne plus conserver à la fin que leurs prunelles à la fois comme regard et comme miroir, mais ils restent chats[545]. » Comparaison n'est pas raison ; tant qu'il s'agit encore des chats qui ne prennent que l'apparence des sphinx qui semblent s'endormir, c'est par leurs propres yeux-miroirs qu'ils sont capables de surmonter la finitude ironiquement dans la profonde solitude complète.

[545] *OC*, t. I, p. 960. La conclusion de Michael Riffaterre mérite d'être longuement citée à propos de notre réflexion : « Que telle est bien leur signification, est confirmé par leur relation avec Érèbe, image de leur amour pour le silence et l'obscurité, et leur relation avec le Sphinx, image de la contemplation mystique immobile. La structure du sonnet peut être ainsi décrite comme une séquence d'images synonymes, qui constituent toutes des variations sur le symbolisme du chat en tant que représentant de la vie contemplative. La comparaison avec le Sphinx double l'équivalence en faisant du chat un symbole de ce symbole de la contemplation mystique. La dernière strophe double encore le processus en faisant du chat aussi un symbole de l'objet de la contemplation : il fusionne en lui le regard du contemplateur et ce que le regard contemple, cette lumière dans l'obscurité qui relève juste assez du trésor caché pour encourager le chercheur d'absolu. [...] Ainsi, sous cette continuité dans la répétition du motif, il y a une antithèse qui oppose le chat naturel, symbole de la contemplation, au chat surnaturel, symbole de l'objet contemplé, de la vérité caché. [...] Et cela, on ne peut l'expliquer que si l'on en fait des symboles de l'esprit qui contemple et si l'on admet qu'ils en représentent tour à tour les deux pôles : œil comme regard, œil comme miroir. », Michael Riffaterre, « La description des structures poétiques : deux approches du poème de Baudelaire, Les Chats », citation tirée d'un volume rédigé par Maurice Delcroix et Walter Geerts : *« Les Chats » de Baudelaire. Une confrontation de méthodes*, Presses universitaires de Namur, 1980, p. 68.

Le mystère du scintillement de leurs prunelles qui sont une image rémanente pour les yeux du lecteur, comme le sourire du chat de Cheshire, ou comme l'exuvie d'un animal, est une expression poétique de l'orgueil et de la fierté pour le poète, qui n'est rien d'autre qu'une conscience réflexive matérialisée permettant de perfectionner le chat-poème dans une longue contemplation ironique par le chat-poète lui-même. Ce qu'il va voir dans les pupilles des chats, c'est, comme l'a suggéré le poème LI, sa propre image de poète : c'est la poésie sur le chat se regardant dans une glace. On peut ainsi comprendre le ton ironique du vers 4. Les chats « sont frileux et sédentaires » dans la maison-appartement-chambre, comme le poète amoureux des yeux fascinants de sa bien-aimée, et attirés par les mirettes de l'idole, qui en même temps, pareillement aux « savants austères », après avoir fermé « partout portières et volets », « ne fera pas lever [son] front de [son] pupitre » (« Paysage »)[546], découvrant devant les yeux « les manuscrits, raturés ou incomplets » (« La Chambre double »).

L'œil rouge des hiboux et l'éthique des miroirs des Paradis artificiels

Les yeux-miroirs fascinateurs symbolisent ainsi que, nous l'avons vu précédemment, le double regard du poète envisageant de concilier des points de vue inconciliables, à savoir un fol amour charnel et sensationnel et une observation rigoureuse. La réflexion sur ces yeux-miroirs paradoxaux nous aidera à répondre au questionnement éthique et moral qui s'est posé dans *Les Paradis artificiels*. On a vu dès le dernier chapitre que le regard du poète en tant que mortel submergé par l'esthétique de l'apparence, fruit de l'idéalisation du monde extérieur, est capable de susciter l'orgueil artistique démesuré et quasi divin à travers l'auto-idéalisation, et que son regard se tournant vers le poète lui-même, puisqu'il s'agit de la contemplation de soi devant le miroir, laisse voir inévitablement ses crises et son angoisse, autrement dit, son « spleen » existentiel. Bref, après l'expérience du miroir associée à l'idéal artificiel, le poète ressent l'éveil de la conscience. Si l'on peut comparer l'envoûtement des yeux charmants à l'ivresse des drogues, l'horreur impliquée dans ces images du miroir (par exemple, les symptômes de l'effondrement de l'architecture, merveille dans le paysage spéculaire et hallucinatoire, l'étonnement devant un regard félin, le terrible des mirettes, le retour brutal au

[546] *OC*, t. I, p. 82.

réel dans « Rêve parisien » ou « La Chambre double ») serait comme le catalyseur d'un réveil, brutal et douloureux. Garder les yeux grands ouverts lors même que l'on est dans l'ivresse, c'est un travail dur et pénible, mais nécessaire afin de fixer le rêve qui s'enfuit, et de le traduire en poésie par la réflexion philosophique, c'est-à-dire en acte de penser. Pour cette raison, les chats sont suivis par les hiboux :

> Sous les ifs noirs qui les abritent,
> Les hiboux se tiennent rangés,
> Ainsi que des dieux étrangers,
> Dardant leur œil rouge. Ils méditent.
>
> Sans remuer ils se tiendront
> Jusqu'à l'heure mélancolique
> Où, poussant le soleil oblique,
> Les ténèbres s'établiront.

Comme « le regard que Baudelaire porte sur les animaux, écrit Patrick Labarthe, doit beaucoup à une veine qui faisait d'eux un miroir moral où découvrir son identité »[547], les hiboux, qui représentent, comme l'a remarqué Judd David Hubert, « la fusion complète d'une position physique et d'une attitude morale »[548], sont le portrait d'un poète philosophe qui prend le parti de se cloîtrer dans le mutisme (soit par choix politique ou esthétique ou même existentiel). C'est « leur l'œil rouge » accentué, inévitablement quelque peu caricatural, qui illustre bien l'ambiguïté et le paradoxe d'une position et d'une attitude du poète, dont les yeux aveuglés par l'amour et la passion et en même temps rougis par le travail tenace d'introspection, comme l'œil du poisson en tant que symbole de la méditation bouddhiste. L'œil s'embrasera de plus en plus intensivement au fur et à mesure que la nuit s'épaissit jusqu'« à deux heures du matin ». L'éveil de la conscience est pourtant considéré pour Baudelaire comme un châtiment divin infligé à quiconque veut « changer de place », c'est-à-dire à celui qui rêve de partir en voyage (« L'Invitation au voyage », « Voyage »), dans l'ivresse perpétuelle (« Enivrez-vous ! »), n'importe où hors du monde (« Any where out of the world »).

[547] Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 696.
[548] Judd David Hubert, *L'Esthétique des* Fleurs du Mal *: essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, 1993, p. 115.

Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement,

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

L'inébranlabilité de l'attitude pensive et philosophique des hiboux contraste avec « le tumulte et le mouvement » qui caractérisent la fantaisie imaginative. Dans le dernier tercet, où est évoquée une lointaine réminiscence biblique à propos de l'expulsion du paradis terrestre[549], les yeux mortels radicalement opposés à ceux des hiboux comme « dieux étrangers » méditatifs sont enclins à s'enivrer seulement d'« une ombre qui passe ». Ceux qui ont ces yeux-là, selon le dire de Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*, chercheront un moyen facile et rapide permettant « d'emporter le paradis d'un seul coup[550] ». Quant à l'attitude du poète sur la concentration profonde en plein milieu de l'ivresse convergeant sur les yeux des hiboux, elle est emblématiquement représentée par une pipe qui fume, après les hiboux avant de chanter la musique[551], dont la fumée exprime à la fois un moment de relâche ou de pause causé par l'ivresse (comme souligne l'expression « fumée ou vapeur de l'ivresse ») et la parole d'une pipe en tant que fruit de la contemplation intellectuelle de l'auteur[552].

Des yeux fascinants de la bien-aimée jusqu'à l'œil du poète qui regard la fumée d'une pipe en passant par les paraboles des chats et des hiboux, Baudelaire a montré le portrait d'un poète placé en équilibre dans « le tumulte et le mouvement » du monde et de l'ivresse personnelle. L'œil rouge des hiboux symbolise le regard pensif et critique, c'est-à-dire philosophique du poète et son attitude de travail poétique qui donnera par exemple le poème du hachisch. Cette attitude est sur la même ligne que la morale du lendemain de l'ivresse,

[549] *Ibid*., p. 116-117.
[550] *OC,* t. I, p. 402.
[551] Voir l'ordre des poèmes dans *Les Fleurs du Mal* (1861) : « Les Hibou (LXVII) », « La Pipe (LXVIII) », « La Musique (LXIX) », *ibid*., p. 67-68.
[552] « Je suis la pipe d'un auteur ; / On voit, à contempler ma mine / D'Abyssinienne ou de Cafrine / Que mon maître est un grand fumeur. // Quand il est comblé de douleur, / Je fume comme la chaumine / Où se prépare la cuisine / Pour le retour du laboureur. // J'enlace et je berce son âme / Dans le réseau mobile et bleu / Qui monte de ma bouche en feu, // Et je roule un puissant dictame / Qui charme son cœur et guérit / De ses fatigues son esprit. », *ibid.* Voir une section « Le devoir de pensée » du chapitre « L'art pensif » de *Baudelaire poète comique* d'Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 53-58.

examinée dans *Les Paradis artificiels*, parce que Baudelaire veut faire comprendre analogiquement à ses contemporains l'intensité de la beauté artificielle du jardin de la poésie, vrai mensonge, en montrant la beauté mensongère, exagérée par l'idéal artificiel, en reliant les deux caractères contrastants du monde moral d'un côté le sens, la sensualité, la passion, l'ivresse et le rêve, et de l'autre, la raison, le calcul, la pensée, la volonté et l'action. À travers « l'homme ivre d'une ombre qui passe », il vise ceux qui ont l'esprit « trop léger ou trop grossier », « ceux qui cherchent une jouissance immédiate », selon Michel Butor, afin de montrer que « les produits aux effets si irrécusables ne sont que des ersatz faibles et dangereux de cette seule drogue, de cette drogue absolue qu'est la poésie, dont les effets sont incomparablement plus puissants et plus stables, qui donne en réalité ce qu'ils ne donnent qu'en mensonge[553] ». Pour en revenir aux *Paradis artificiels*, scène centrale de l'expérience du miroir, l'observation exige la distance. Construire le « baromètre spirituel » « dans l'observatoire de [la] pensée, de belles saisons, d'heureuses journées, de délicieuses minuites »[554], c'est observer l'ivresse en gardant toute sa lucidité comme Ulysse qui s'est fait attaché au mât. Nous allons réfléchir, pour conclure, sur la signification de la morale de l'ivresse, et de la condamnation de Baudelaire contre les drogues qui peut être tirée de la métaphore spéculaire, selon les deux aspects suivants : en premier lieu, il s'agit de l'analogie esthétique ; l'effet grossissant de l'apparence physique et matérialiste du hachisch est comparable au goût exclusivement plastique chez l'école païenne opposée à la tradition chrétienne et philosophique qui exige l'art pensif. En deuxième lieu, ce qui est définitivement critiqué par Baudelaire en déclinant tous les moyens matériels faciles et prompts qui donnent le goût de l'infini, c'est la civilisation moderne confinée à l'idée de progrès matériel.

Si *Les Paradis artificiels* sont une esthétique analogique, la métaphore du miroir permettra de découvrir son terrain de prédilection à propos de l'art et de la littérature, de la même manière que l'usage de la même métaphore comme doctrine littéraire chez Lamartine, Hugo et Stendhal. Dans « Le goût de l'infini » du « Poème du hachisch », l'« état exceptionnel de l'esprit et de sens » paradisiaque est comparé à « un miroir magique » :

---

[553] Michel Butor, « Les Paradis artificiels », *Essais sur les modernes*, Éditions du Minuit, Paris, Gallimard, p. 10-11. « Or, le lecteur que Baudelaire voudrait convaincre, celui qu'il voudrait tirer de son ombre, c'est l'amateur distingué, celui qui ne voit dans la poésie qu'un divertisement superficiel, bien incapable de ressentir à son égard quelque passion, ou pis encore le philistin, celui qui ne comprend pas du tout pourquoi on perd son temps à des choses de ce genre-là, colifichets tout juste bons pour quelques oisifs. C'est pourquoi Baudelaire va s'efforcer de mener à la poésie en utilisant un certain nombre d'analogies. »

[554] *OC*, t. I, p. 401.

> Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables. Le monde moral ouvre ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles. L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot. Mais ce qu'il y a de plus singulier dans cet état exceptionnel de l'esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière, c'est qu'il n'a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir. [...] Il est certain qu'une élévation constante du désir, une tension des forces spirituelles vers le ciel, serait le régime le plus propre à créer cette santé morale, si éclatante et si glorieuse ; mais en vertu de quelle loi absurde se manifeste-t-elle parfois après de coupables orgies de l'imagination, après un abus sophistique de la raison, qui est à son usage honnête et raisonnable ce que les tours de dislocation sont à la saine gymnastique ? *C'est pourquoi je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être* ; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse[555].

Mais « tout mène à la récompense ou au châtiment, deux formes de l'éternité. » Par rapport à « cet état charmant et singulier où toutes les forces s'équilibrent, où l'imagination, quoique merveilleusement puissante, n'entraîne pas à sa suite le sens moral dans de périlleuses aventures, où une sensibilité exquise n'est plus torturée par des nerfs malades », les vices humains, écrit Baudelaire, donnent aussi « la preuve de son goût de l'infini » « qui se trompe souvent de route »[556]. Le châtiment sera infligé à l'homme ivre qui a voulu « changer de place », tandis que la percipicacité comme récompense sera décernée aux hiboux, les voyants. C'est « l'Esprit du Mal » qui conduit l'homme au paradis créé par la pharmacie, et cela ne donne que la vision grossie et exagérée de la nature visible.

> Que les gens du monde et les ignorants, curieux de connaître des jouissances exceptionnelles, sachent donc bien qu'ils ne trouveront dans le hachisch rien de miraculeux, absolument rien que le naturel excessif. Le cerveau et l'organisme sur lesquels opère le hachisch, ne donneront que leurs phénomènes ordinaires, individuels, augmentés, il est vrai, quant au nombre et à l'énergie, mais toujours fidèles à leur origine. L'homme n'échappera pas à la fatalité de son tempérament

[555] *Ibid*., p. 401-402.
[556] *Ibid*., p. 402-403.

> physique et moral : le hachisch sera, pour les impressions et les pensées familières de l'homme, un miroir grossissant, mais un pur miroir[557].

Si, d'une part, le miroir magique correspondant au rêve surnaturel et hiéroglyphique, s'accorde, par analogie, à l'ivresse artistique, matérialisée par la poésie et l'art, ainsi que nous l'avons montré dans le premier chapitre, la vision créée par le hachisch comme simple « miroir grossissant » n'est-elle pas assimilable à la littérature romantique désuète en tant que miroir de concentration hugolien ou miroir intime lamartinien qui ne reflètent, de quelque façon que ce soit, que la nature humaine, extérieure ou intérieure ? Rappelons également que la mystification offensive faite sous prétexte du manque de « verres de couleurs », de « vitres magiques », « vitres de paradis » « qui fassent voir la vie en beau » chez « Le Mauvais Vitrier » pourrait être une attaque contre la médiocrité du réalisme de son temps[558]. Mais si, plus vraisemblablement, le miroir magique désigne la vision donnée par un certain état d'esprit particulier, par le moyen de l'art ou de la poésie, et non pas par les stupéfiants, tandis que le miroir grossissant n'intéresse que la beauté physique et la forme matérielle de la nature, cela signifie que Baudelaire souligne la nécessité et l'importance de la raison, de la pensée philosophique comme gymnastique intellectuelle et contrecarre les tendances de l'art plastique, dites de l'école païenne. Alors, l'article « L'École païenne » contemporaine du projet *Le Hibou philosophe* et du poème « Les Hiboux » mérite d'être longuement cité :

> Congédier la passion et la raison, c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente, chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. S'environner exclusivement des séductions de l'art physique, c'est créer de grandes chances de perdition. Pendant longtemps, bien longtemps, vous ne pourrez voir, aimer, sentir que le beau, rien que le beau. Je prends le mot dans un sens restreint. Le monde ne vous apparaîtra que sous sa forme matérielle. Les ressorts qui le font se mouvoir resteront longtemps cachés. Puissent la religion et la philosophie venir un jour, comme forcées par le cri d'un désespéré ! Telle sera toujours la destinée des insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes. Encore la philosophie ne leur apparaîtra-t-elle d'abord que comme un jeu intéressant, une gymnastique agréable, une escrime dans le vide. Mais combien ils seront châtiés ! Tout enfant dont l'esprit poétique sera surexcité, [...] deviendra le plus malheureux des hommes et rendra les autres malheureux. [...] Son âme, sans cesse irritée et inassouvie, s'en va à travers le monde, le monde occupé et laborieux ; elle s'en va, dis-je, comme une prostituée, criant : Plastique ! plastique ! La plastique, cet affreux mot me donne la chair de

[557] *Ibid.*, p. 409.
[558] *Ibid.*, p. 287.

> poule, la plastique l'a empoisonné, et cependant il ne peut vivre que par ce poison. Il a banni la raison de son cœur, et, par un juste châtiment, la raison refuse de rentrer en lui. Tout ce qui peut lui arriver de plus heureux, c'est que la nature le frappe d'un effrayant rappel à l'activité honnête, ne peut sentir que les jouissances terribles du vice. Le péché contient son enfer, et la nature dit de temps en temps à la douleur et à la misère : Allez vaincre ces rebelles ![559]

Le rapprochement est possible entre le châtiment dont parle ici Baudelaire, qui frapperait les « insensés qui ne voient dans la nature que des rythmes et des formes », et qui permet de distinguer la glorification baudelairienne du « culte des images », sa grande, son unique et sa primitive passion[560], d'avec l'engouement exceptionnel pour la plastique (parce que l'imagination n'est pas une simple copie du dictionnaire de la nature)[561] et le châtiment destiné aux hachichins dans le dernier chapitre du « Poème du hachisch » intitulé « Morale », rend le travail impossible et la volonté affaiblie[562]. De plus, la métaphore du poison, folie qui pousse un possédé à se suicider comme Narcisse, est une figure importante aussi dans la morale de l'idéal artificiel qui pourrait justifier en partie notre rapprochement des deux textes : « Il est vraiment superflu, après toutes ces considérations, d'insister sur le caractère immoral du hachisch. Que je le compare au suicide, à un suicide lent, à une arme toujours sanglante et toujours aiguisée, aucun esprit raisonnable n'y trouvera à redire[563]. » Et voici la conclusion de « L'École païenne » :

> Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbées par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste ; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit ; la spécialisation excessive d'une faculté aboutit au néant. Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de saint

[559] *OC*, t. II, p. 47-48.

[560] « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion). » *OC*, t. I, p. 701.

[561] Voir *Salon de 1859*, *ibid*., p. 624-625.

[562] « Mais le lendemain ! le terrible lendemain ! tous les organes relâchés, fatigués, les nerfs détendus, les titillantes envies de pleurer, l'impossibilité de s'appliquer à un travail suivi, vous enseignent cruellement que vous avez joué un jeu défendu. La hideuse nature, dépouillée de son illumination de la veille, ressemble aux mélancoliques débris d'une fête. La volonté surtout est attaquée, de toutes facultés la plus précieuse. » *OC*, t. I, p. 437-438.

[563] Le hachisch poussera l'individu, comme un poison, à « s'admirer sans cesse lui-même et le précipitant jour à jour vers le gouffre lumineux où il admire sa face de Narcisse ». Et « celui qui aura recours à un poison, écrit Baudelaire, *pour* penser ne pourra bientôt plus penser *sans* poison. Se figure-t-on le sort affreux d'un homme dont l'imagination paralysée ne saurait plus fonctionner sans le recours du hachisch ou de l'opium ? » *Ibid*., p. 439- 440.

> Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. [...]
>
> Il faut que la littérature aille retremper ses forces dans une atmosphère meilleure. Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide[564].

Nous avons vu plus haut que « tout pour l'œil, rien pour les oreilles (« Rêve parisien ») » dans les spectacles spéculaires, presque surnaturels, de l'expérience du miroir chez Baudelaire. Mais il dénonce vigoureusement « le goût immodéré de la forme » d'iconolâtrie païenne comme il l'a fait avec les abus toxicomaniaques, et puisqu'il est dangereux ou même mortel pour la littérature de marcher sans science et philosophie, il va jusqu'à dire qu'il comprend « les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images » et « tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux ». Bref, Baudelaire entend par les deux textes qu'il faut garder l'attitude austère du poète-philosophe chrétien ayant l'œil rouge des hiboux pour sauver du suicide l'art narcissique facilement absorbé dans le monde visible, d'une part par les artistes intoxiqués cherchant à trouver le goût de l'infini hors de l'art en négligeant de travailler, d'autre part par ceux qui ne tiennent qu'à réduire l'art et la poésie à la forme (faut-il évoquer le nom de Banville ou de Laprade ?), seulement à « la chair lisse et ferme » des « époques nues »[565].

Alors, en deuxième lieu, sur le plan politique et social, comment peut-on expliquer la position éthique de Baudelaire face aux paradis artificiels et spéculaires après sa contemplation ? Baudelaire a accordé à la pensée et à la réflexion comme action une importance particulière afin de cultiver « à [son] usage un jardin de vraie beauté » en creusant les sillons de vers des champs de la réalité avec une pioche et une bêche, parce que la pensée qui se matérialisera sous la forme d'un poème sera une action politique pour le poète qui se voyait environné d'ennemis et de « canailles » dans le monde « américanisé » et atrophié par le progrès. Ainsi Baudelaire conclut le « Poème du hachisch », comme « un brahmane, un poète, ou un philosophe chrétien » « placé sur l'Olympe ardu de la spiritualité », de façon suivante :

---

[564] *OC*, t. II, p. 47-48.

[565] « J'aime le souvenir de ces époques nues…», *OC*, t. I, p. 11-12.

> Au-dessous de lui[Apollon], au pied de la montagne, dans les ronces et dans la boue, la troupe des humains, la bande des ilotes, simule les grimaces de la jouissance et pousse des hurlements que lui arrache la morsure du poison ; et le poète attristé se dit : « Ces infortunés qui n'ont ni jeûné, ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et elle allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière ; tandis que nous, poètes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation ; par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiants dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence ! » [566]

La tristesse du poète n'est pas due seulement à la pitié, mais au fait qu'il sait bien le poids de la peine du « travail successif et la contemplation » et de « l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention » comme « un destin trop dur » du squelette laboureur : « Hélas ! il nous faudra peut-être // Dans quelque pays inconnu / Écorcher la terre revêche / Et pousser une lourde bêche / Sous notre pied sanglant et nu ? »[567] Il s'agit donc de créer, malgré la douleur et la tristesse, son propre paradis artificiel, et non pas le paradis céleste ou terrestre, dont la reprise est impossible.

L'attitude résolue de Baudelaire que l'on voit dans sa lettre adressée à Armand Fraisse[568] aurait permis de lui éviter d'aggraver la diffamation causée par le procès des *Fleurs du Mal*. Cela a suscité l'inquiétude d'écrivains comme Flaubert ou Barbey d'Aurevilly ; le premier étant gêné par son moralisme en sentant ça et là « un levain de catholicisme »[569], l'autre réduisant, selon la remarque de Jean-Luc Steinmetz, « l'embarrassant paradoxe baudelairien à une *pose* ou à une *charge*[570] ». Vaines inquiétudes. L'attitude bien équilibrée de Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* qui « marquent le point d'équilibre entre deux

[566] *OC*, t. I, p. 441.

[567] « Le squellette laboureur », *OC*, t. I, p. 93-94.

[568] « J'ai pris tout excitant en horreur, à cause de l'amplication du temps et du caractère d'énormité que cet excitant quelconque donne à toute chose. Il est impossible d'être, non pas seulement homme d'affaires, mais même homme de lettres avec une orgie spirituelle continuée. », 12 août 1860, *CPl*, t. II, p. 78.

[569] « Voici (pour en finir tout de suite avec le *mais*) ma seule objection. Il me semble que dans un sujet, traité d'aussi haut, dans un travail qui est le commencement d'une *science*, dans une œuvre d'observation naturelle et d'induction, vous avez (et à plusieurs reprises) insisté trop (?) sur l'*Esprit du Mal*. On sent comme un levain de catholicisme ça et là. J'aurais mieux aimé que vous ne blâmiez pas le hachisch, l'opium, l'excès. Savez-vous ce qui en sortira plus tard ? », Jean-Luc Steinmetz, « Drogue et poésie », préface des *Paradis artificiels*, Le Livre de Poche, LGF, 2000, p. 296.

[570] « Aussi conclut-il [Barbey d'Aurevilly] de façon inattendue : *Les Paradis artificiels* seraient comiques. Baudelaire, se moquant de nous, aurait démoniaquement joué les moralistes, sans garder la moindre illusion sur sa propre thèse. », *ibid*., p. 20-23.

déséquilibres » sera plutôt l'expression de l'« hygiène esthétique »[571] comme l'a justement remarqué Claude Pichois, ou bien de l'éthique professionnelle du poète dans la société moderne. Par équilibre, on entend qu'il ne s'agit pas d'un choix exclusif entre deux choses, entre le bien et le mal, la récompense et le châtiment, la passion et la raison, la vaporisation et la concentration, etc. Une remarque de Michel Jeanneret justifie ce point de vue : « Le poète ne rejette pas les visions fantasques de la drogue ; il les intègre et les dépasse[572] ». Baudelaire les dépassera bien entendu par un travail assidu et une réflexion approfondie. Cette attitude que nous avons déjà reconnue dans *Les Fleurs du Mal* et *Les Paradis artificiels* s'est clairement manifestée à maintes reprises dans les projets *Mon cœur mis à nu*, *Fusées* et surtout dans la série *Hygiène*[573]. Cette idée existait depuis longtemps. Dans un paragraphe intitulé « Du travail journalier et de l'inspiration » dans *Conseils aux jeunes littérateurs*, texte manifestement teinté d'autodérision, le jeune Baudelaire écrit : « L'orgie n'est plus la sœur de l'inspiration. [...] L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. [...] Si l'on veut vivre dans une contemplation opiniâtre de l'œuvre de demain, le travail journalier servira l'inspiration, – comme une écriture lisible sert à éclairer la pensée, et comme la pensée calme et puissante sert à écrire lisiblement ; car le temps des mauvaises écritures est passé[574]. »

La solitude simulée du poète ayant l'œil rouge des hiboux est comme un choix délibéré dans le tumulte du monde du progrès, avec l'intention de le réaliser poétiquement, et de ne pas tomber dans l'avilissement, comme on l'a vu dans la partie première, par la folle ivresse du foisonnement d'images techniquement reproduites, et par le scintillement d'un faux idéal du progrès et de la beauté, en soulignant l'importance du rôle de l'art et de la littérature. Une dernière fusée lancée sérieusement reflétant sa pensée sans ironie a une importance indéniable :

> Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire,

[571] *OC*, t. I, p. 1365.

[572] Michel Jeanneret, « Baudelaire et le théatre d'ombres », in *Le Lieu et la Formule*, Neuchâtel : À la Baconnière, 1978, p. 134.

[573] Voir par exemple, « Le travail engendre forcément les bonnes mœurs, sobriété et chasteté, conséquemment la santé, la richesse, le génie successif et progressif, et la charité. *Age quod agis*. » ; « Que de pressentiments et de signes envoyés déjà par Dieu, qu'il est *grandement temps* d'agir, de considérer la minute présente comme la plus importante des minutes, et de faire ma *perpétuelle volupté* de mon tourment ordinaire, c'est-à-dire du Travail ! » ; « Pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie, il ne manque absolument que le *Goût du Travail*. » *OC*, t. I, p. 672 ; 668 ; 669.

[574] *OC*, t. II, p. 18.

> particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? [...] Nouvel exemple et nouvelles victimes des inexorables lois morales, nous périrons par où nous avons cru vivre. La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ses résultats positifs. Je demande à tout homme qui pense de me montrer ce qui subsiste de la vie. [...] L'imagination humaine peut concevoir, [...] des républiques ou autres états communautaires [...]. Mais ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifestera la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu m'importe le nom. Ce sera par l'avilissement des cœurs. [...] Alors, ce qui ressemblera à la vertu, – que dis-je, – tout ce qui ne sera pas l'ardeur vers Plutus sera réputé un immense ridicule. La justice, si, à cette époque fortunée, il peut encore exister une justice, fera interdire les citoyens qui ne sauront pas faire fortune. [...] Et toi-même, ô Bourgeois, – moins poète encore que tu n'es aujourd'hui, – tu n'y trouveras rien à redire ; tu ne regretteras rien. Car il y a des choses dans l'homme, qui se fortifient et prospèrent à mesure que d'autres se délicatisent et s'amoindrissent, et grâce au progrès de ces temps, il ne te restera de tes entrailles que des viscères ! – Ces temps sont peut-être bien proches ; qui sait même s'ils ne sont pas venus, et si l'épaississement de notre nature n'est pas le seul obstacle qui nous empêche d'apprécier le milieu dans lequel nous respirons ![575]

Ainsi, Baudelaire « fuira la famille » non pas « pour fonder un commerce, pour s'enrichir, et pour faire concurrence à son infâme papa », mais « pour immortaliser un galetas par de sublimes pensées », c'est-à-dire, « pour exercer dans un galetas le sublime métier d'écrivain » selon une phrase biffée dans son manuscrit. Mais il est inévitable que la colère et la tristesse soient écrites dans le miroir d'un dandy, dont le portrait est dressé à la fin de ses pages, « contemplant la fumée de son cigare », parce que le grand désespoir, le sentiment d'impuissance et la mélancolie profonde vont ouvrir les yeux avec la conscience : « Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme laissé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur[576]. » On sait que le travail journalier était toujours le rocher de Sisyphe et que sa prodigalité et sa procrastination étaient aussi grandes que la sévérité de ses règles d'hygiène esthétique. Alors, ce qu'il y a désormais devant nos yeux, c'est la face obscure et l'autre côté du miroir magique. Ce gouffre amer et ténébreux avec la surface lumineuse sera un motif central qui traversera la partie suivante.

[575] *OC*, t. I, p. 665-667.
[576] *Ibid.*

Troisième partie

Apparence et Vérité :

l'esthétique du miroir

« – Je sens s'élargir dans mon être

Un abîme béant ; cet abîme est mon cœur ! »

Ch. Baudelaire, « Femmes damnées – Delphine et Hippolyte »

« L'Empire des lumières » (1954, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique) de René Magritte appuie notre perception de Baudelaire et la nature de notre travail effectué jusqu'ici. Dans ce tableau se trouvent les trois sources différentes de lumière : l'une est naturelle et provient des rayons solaires du ciel, la deuxième est artificielle éclairant l'obscurité de la nuit et projetant son reflet ; la troisième se reflète dans le miroir de l'eau. Le peintre réalise ce moment onirique et irréel, comme on dit « surréel » paradoxalement dans le style réaliste. Entre le ciel diurne avec les nuages blancs et la maison entourée d'arbres dans le noir, le spectateur peut entrer dans un monde onirique mais à la fois réel, parce que le bassin d'eau, qui occupe le premier plan, ne reflète fidèlement que les choses exclusivement terrestres : la maison et le mur éclairés par un réverbère, mais non le ciel bleu. Or, c'est un autre foyer lumineux. On voit les deux fenêtres éclairées d'une chambre au premier étage, dans laquelle un peintre ou un poète rester encore en éveil par exemple « à une heure du matin »[577]. Si ces fenêtres éclairées signifient la prise de conscience, elles pourraient être « les tristes fenêtres » de « la chambre double » du poète, de son lieu de travail, sur lesquelles « la pluie a tracé des sillons dans la poussière » comme le rideau de mousseline dans l'ivresse (« La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit »)[578]. Vues du dehors, les deux fenêtres du tableau, où les branches feuillues ont jeté leurs ombres comme les reflets des cils sur les

[577] *OC*, t. I, p. 287-288.
[578] *Ibid*., p. 280.

yeux grands ouverts, rappellent les « subtiles et terribles mirettes » de l'idole, qui suscitent chez le spectateur le réveil de conscience par sa propre réflexivité, comme nous l'avons étudié auparavant. Notre vision de l'univers baudelairien ressemble à ce contraste frappant que donne ce tableau surréel. La composition de cette toile nous a confronté tout au long de notre étude, avec un regard de spectateur : silhouette d'un grand arbre remarquable qui se découpe sur le ciel bleu en haut mais aussi à l'obscurité dans la terre en bas. L'arbre qui relie donc ces deux univers : en haut et en bas. Tout comme le jour et la nuit sont réunis par le réverbère de « L'Empire des lumières », la métaphysique de la lumière qui explique l'origine de la métaphore du miroir et sa résurgence romantique – ainsi que la réaction de Baudelaire face aux images modernes –, expriment le progrès comme nous l'avons examiné précédemment. Dans la partie suivante, Baudelaire décrit une sorte de vengeance sur son temps matérialiste pour réaliser poétiquement les illusions architecturales et surnaturelles comparables aux fenêtres éclairées de la « maison ».

Nous allons donc nous approcher au plus près de l'esthétique du gouffre lumineux qui reflète une réalité désillusionnante. Et pour cela, nous analyserons d'abord la crise et le malaise existentiels de Baudelaire ainsi que ses difficultés psychologiques, pour tenter de matérialiser la singularité inouïe de la beauté moderne, élément essentiel de l'esthétique baudelairienne. Par la suite, nous allons voir comment l'esthétique du miroir, en tant que principe fondamental de l'art moderne naît de la lutte intérieure d'un dandy poète devant la glace.

3.1. Inquiétude entre l'identité et la différence : le double et le dandy

L'ivresse de l'idéal artificiel, c'est-à-dire l'action de s'incorporer dans la profondeur de la matière, malgré sa précarité, peut servir, par analogie, de prétexte au poète pour gagner le véritable paradis éternel de la poésie, et en même temps, comme nous l'avons vu à travers *Les Paradis artificiels*, pour réaliser son idéal poétique, le poète ayant besoin de réagir contre ce fantasme fatal avec conscience et volonté. Le hachisch emprisonne l'intoxiqué dans sa chambre et le précipite dans « le gouffre lumineux » narcissique. Mais la réalité en tant que

chambre double finit, selon Baudelaire, par être mise au jour seulement par le véritable poète. Il contemple ses propres yeux reflétés sur le gouffre de la matière, son propre regard induisant la réflexion approfondie qui est affreuse et horrible pour le sujet lui-même. C'est le moment psychologique, heure de vérité d'obscurcir le gouffre lumineux devenu sinistre miroir. Le mélancolique narcissique devrait adopter l'hygiène esthétique du dandy pour devenir un artiste sérieux à travers la sublimation artistique de sa lutte intérieure.

3.1.1. Thématique du double : l'effet du miroir fantastique

Nous avons examiné comment l'effet de miroir, c'est-à-dire la prolifération des images spéculaires dans la perception de l'espace-temps déformée par les paradis artificiels (les drogues ainsi que leur représentation poétique), reflète son état d'extase, sa phase quasi-surnaturelle. Ce type d'illusion d'accroissement et de multiplication est en revanche provoqué également par l'extrême angoisse existentielle. À la beauté splendide des reflets de lumière sous l'effet psychédélique des drogues comme l'opium et le hachisch, source d'inspiration importante pour de nombreux romantiques à commencer par Coleridge ou De Quincey, s'opposent le spectre sinistre, le reflet maussade et le fantôme effrayant dans la glace qui hantent la littérature fantastique du XIXe siècle. Le motif du double comme sosie infernal occupe une place centrale, ainsi que l'a remarquablement analysé Otto Rank[579], surtout dans la littérature fantastique et ce encore aujourd'hui. Il apparaît chez Jean-Paul, E.T.A. Hoffmann, et surtout Edgar Poe dont l'univers fantastique a nourri Baudelaire, ainsi que chez Théophile Gautier, Guy de Maupassant, etc. Ce thème reflétant typiquement l'angoisse et l'horreur éprouvées par les artistes et auteurs à leur époque – qui en Allemagne renvoyait à une question d'ironie romantique – est intrinsèquement attaché à la conscience de soi dédoublée d'un artiste entre l'idéal et le réel, et à son caractère ironique. Le double, qu'il apparaisse sous forme de reflet, d'ombre ou comme fantôme sans reflet, saisit brutalement le sujet en proie aux interrogations et à la peur, qui peuvent s'expliquer par deux raisons indissociables : les vicissitudes politiques et sociales et les crises morales des individus. Une partie des romantiques français, enfants des révolutions (de 1789, de 1830 et de 1848), et du développement et progrès industriels, s'est habituée à exprimer sa désillusion et son

[579] Otto Rank, *Don Juan et Le Double : Études psychanalytiques*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973 (1932).

désenchantement vis-à-vis de la réalité politique et économique. Les troubles internes de l'individu, ainsi que les malaises collectifs, se sont souvent exprimés par l'apparition inattendue d'un fantôme spéculaire ou autoscopique. Nous allons voir sans trop recourir à la méthode métapsychologique[580], comment le thème du double chez Baudelaire reflète son regard critique sur son époque et en même temps sa propre conscience artistique étant en guerre avec soi-même, et pourquoi il s'impose de ne pas quitter les yeux du miroir.

Le poème « Les sept vieillards » montre que le double regard de Baudelaire jeté sur le paysage parisien crée la double illusion (la fumée ou le vertige de l'ivresse et l'apparition du spectre comme horreur de la vie) à travers le motif du *Doppelgänger* qui représente les crises politiques et au bout du compte la conscience de l'artiste, secouée par des conflits internes et permanents. On trouve dans ce poème l'image du « sosie inexorable » en « cortège infernal » surgi de l'espace approfondi :

> Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
> Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
> Les mystères partout coulent comme des sèves
> Dans les canaux étroits du colosse puissant.
>
> Un matin, cependant que dans la triste rue
> Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
> Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
>
> Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
> Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
> Et discutant avec mon âme déjà lasse,
> Le faubourg secoué par les lourds tombereaux[581].

Tout se passe comme prévu. L'effrayante hallucination est immanente dans ce monde baudelairien où règne l'inquiétude étrange exerçant son empire sur la capitale qui devient « *unheimlich* (l'inquiétante étrangeté) », comme l'a démontré Freud en analysant les contes

[580] À propos de l'approche métapsychologique sur le narcissisme chez Baudelaire, voir une étude de Fabrice Wilhelme, *op. cit.*
[581] *OC*, t. I, p. 87.

d'Hoffmann[582]. Ce poème décrit *ab ovo* l'effroi inhérent à Paris comme un décor familier tout en créant l'illusion d'une ville inondée[583]. La conjonction d'images d'horizontalité (canaux, rue, rivière) et de verticalité (sèves, colosse, maisons allongées) donne de la grande profondeur à l'espace qui a une double nature, le décor d'un paysage urbain fantastique et théâtral ressemblant à « l'âme de l'acteur » où l'effet de l'opium est également sensible. Dans la troisième strophe, le tohu-bohu, suscité par les travaux du temps secoue ce tableau statique et silencieux et fait retrouver au « je » (mais aussi au lecteur) le sens aigu de la réalité dure et triste représentée par « un brouillard sale et jaune ». Or, « tout à coup », de cet espace double surgit un être raccrocheur accentué par le rejet (« M'apparut ») avec le passé simple.

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes,
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas.

[...]

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

À quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel !

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième.
Sosie inexorable, ironique et fatal,

[582] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté et autres essais », traduit par B. Féron, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 216-263.
[583] Un élément important qui constitue le rêve paradiasique de Baudelaire. Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ?
– Mais je tournai le dos au cortège infernal.

L'apparence de ce personnage n'est pas si phénoménale en elle-même. Le fantastique qui est déjà insinué au commencement (la ville est une fourmillante cité pleine de rêves où se trouvent le spectre et les mystères) découle plutôt de sa répétition sinistre suivant l'apparition soudaine, et c'est cet effet de miroir hallucinatoire qui cause les inquiétudes et les craintes du « je ». Cela illustre une des principales caractéristiques de la littérature fantastique, à savoir la thématique du Doppelgänger, qui rassemble les thèmes de fantôme, sosie, reflet trompeur... Contrairement aux autres histoires surnaturelles comme les mythes, les légendes, les contes de fées ou merveilleux, le fantastique se caractérise par « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »[584] et par l'inquiétude des personnages devant cet événement en occupant le temps de cette incertitude. L'inquiétude du sujet lyrique semble être « *unheimlich* », émotion esthétique que suscite le motif du double[585]. Le double dans ce poème, « Sosie inexorable, ironique et fatal », reflète lui aussi doublement la réalité extérieure ainsi que le moi baudelairien face à cette réalité, par l'apparition étrange et brutale d'un personnage inquiétant, qui se multipliera d'un façon mystérieuse, à tel point de se méprendre sur sa véritable identité. L'accusation de Baudelaire peut être la violence et la méchanceté apparentes d'un personnage étrange ressemblant à Judas, qui a trahi le Christ, et qui rôde sans cesse, image de sa vision cauchemardesque de Paris à l'opposé du village portuaire idéal de Honfleur, lieu de repos pour Baudelaire. Dans la physionomie de ce vieillard, qui surgit sur « le faubourg secoué par les lourds tombereaux », on peut aisément reconnaître le reflet de Napoléon III qui domine outrageusement la ville et le pays entier[586]. En revanche, l'apparition du double et sa multiplication soulèvent un point intéressant à un autre niveau. Elles peuvent être d'autre part une allusion à l'angoisse dans la naissance de la multitude urbaine impersonalisée. On aperçoit dans ce vieillard qui se multiplie un portrait d'un homme comme la foule elle-même. Il n'est pas un être libre baudelairien dans la multitude, mais celui des foules qui rappelle un personnage célèbre de la nouvelle de Poe intitulée « L'homme des foules[587] » traduite par Baudelaire. Il est le contraire de l'observateur comme « un prince qui

[584] Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8.
[585] Voir Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,*Paris, Le Seuil, 1970.
[586] Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 237-238.
[587] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduites par Ch. Baudelaire, Le Livre de Poche, LGF, Paris, 2018, respectivement, p. 51, 56 et 46. La réminiscence n'est pas improbable. Cette nouvelle traduite et incluse par Baudelaire dans *Nouvelles histoires extraordinaires* est publiée en 1857 deux ans avant le poème « Les sept

jouit partout de son incognito[588] » qui est décrit dans *Le Peintre de la vie moderne* ou dans le poème en prose « Les Foules », mais plutôt « un vieux homme décrépit de soixante-cinq à soixante-dix ans » créé par Poe, qui « refuse d'être seul » ayant les « mystères qui ne veulent pas être révélés ». Le titre de la nouvelle nous donne un indice non négligeable. C'est « L'homme "des" foules » au lieu de « dans » les foules. Le portrait d'un homme mystérieux des foules dans « L'homme des foules » ressemble étrangement au « sinistre vieillard » de Baudelaire par sa physionomie qui reflète la froide méchanceté ou un esprit criminel[589].

> Ce vieux homme, – me dis-je à la longue, – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules*. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions[590].

Le vieillard, dont l'identité est incertaine, n'est pas un individu dans la multitude, mais « le type et le génie du crime profond», le cliché négatif d'un flâneur libre. De plus, il apparaît comme la foule elle-même, « ce tumultueux océan de têtes humaines », qui « à la tombée de la nuit » « s'accrut de minute en minute »[591], de la même manière que le « sinistre vieillard, de Baudelaire, qui se multipliait » « de minute en minute ». « Ces spectres baroques » qui « marchaient du même pas vers un but inconnu », « sept monstres hideux [qui] avaient l'air éternel » deviendront enfin dans la chute « une mer monstrueuse », expression de la peur irraisonnée de la noyade dans la foule qui s'enfle abominablement comme « Dégoûtant Phénix » [592]. Le personnage du poème a tourné le dos au « cortège infernal » parce qu'il s'est senti menacé par l'accroissement prodigieux et inquiétant du nombre. Si le mystère du « vieux homme » de Poe réside dans sa capacité d'être quasi omniprésent et dans son insaisissabilité malgré son apparence ; celui de Baudelaire reflète l'art du dédoublement redoutable, dans la

---

vieillards » dont le manuscrit envoyé à Jean Morel, directeur de la *Revue française*, date du début de juin 1859. *OC*, t. I, p. 1009.

[588] *OC*, t. II, p. 692.

[589] Voir la description dans *L'Homme des foules* : « Comme je tâchais, durant le court instant de mon premier coup d'œil, de former une analyse quelconque du sentiment général qui m'était communiqué, je sentis s'élever confusément et paradoxalement dans mon esprit les idées de vaste intelligence, de circonspection, de lésinerie, de cupidité, de sang-froid, de méchanceté, de soif sanguinaire, de triomphe, d'allégresse, d'excessive terreur, d'intense et suprême désespoir. Je me sentis singulièrement éveillé, saisi, fasciné. » « Il était de petite taille, très-maigre et très-faible en apparence. Ses habits étaient sales et déchirés ». Edgar Poe, *op. cit.*, p. 51-52.

[590] *Ibid*., p. 56.

[591] *Ibid*., p. 47.

[592] Sur la comparaison de l'image de la foule entre Poe et Baudelaire, voir Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 164-178.

monstruosité de la reproduction (« fils et père de lui-même »)[593]. Ainsi, le thème du double reflète ainsi l'inquiétude de Baudelaire vis-à-vis du monde qui l'entoure, à travers l'allusion à Napoléon III et à la multitude moderne qui commence à naître comme le double de Goliadkine[594] à un certain degré. Par ailleurs, il représente aussi l'impuissance mentale et la crise d'identité devant l'ivresse du gouffre de la matérialité qui le rend nerveux et hyperesthésique, gouffre de la ville, vrai sujet de son poème. Après avoir tourné le dos au spectacle fantastique,

> Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
> Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,
> Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
> Blessé par le mystère et par l'absurdité !
>
> Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
> La tempête en jouant déroutait ses efforts,
> Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
> Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !

La réclusion volontaire que l'on voit également dans le poème en prose « La Chambre double » et dans le poème « Paysage » aboutit nécessairement au travail d'introspection et finalement à l'extériorisation du monde intérieur par exemple dans le cas de Jacques des Esseintes[595]. La double vision (« comme un ivrogne qui voit double ») est ici une expression de l'état d'âme du sujet lyrique en proie au trouble renvoyant au « double », qui était impliqué au début du poème. Dans un décor, « un brouillard sale et jaune », déjà « semblable à l'âme de l'acteur », le « Je » discutait avec son âme. Son inquiétude était si intime et personnelle qu'il est des gens qui en riaient et qui ne la comprenaient pas (v. 37-38). En ce sens, on pourrait penser que le sentiment ressenti (« épouvanté, malade et morfondu ») montre la difficulté ou l'impossibilité d'interpréter la réalité, les faits politiques ou sociaux incompréhensibles comme « le mystère » et « l'absurdité » du monde ; ce qui va susciter chez Baudelaire à la fois une impuissance créatrice et une angoisse mêlées dans sa chambre, lieu de travail à huis clos où il éprouvera le sentiment de décrépitude, de vieillissement prématuré : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (« Spleen » LXXVI), « Je suis comme le roi

[593] Cf. « La Géante »
[594] Le personnage du roman *Le Double* de Fiodor Dostoïevski.
[595] Le personnage principal du roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans.

d'un pays pluvieux, / Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux » (« Spleen » LXXVII)[596]. L'analogie entre le moi et le monde extérieur permet de voir, dans une métaphore marine de la chute, une multitude innombrable formée par la multiplication du sosie du « je ». Le fait que l'âme du « je » est comparé au « vieux gabarre » « sans mâts » qui « dansait, dansait » (l'effet de répétition) malgré ses efforts à se stabiliser « sur une mer monstrueuse et sans bords » signifie que l'âme et la mer sont inséparables dans un mouvement et rythme identiques. Par ailleurs, on sait que la mer, une des métaphores préférées dans la poésie romantique[597], est souvent considérée, particulièrement chez Baudelaire, comme un miroir fidèle de l'âme comme on l'a vu dans le poème « L'Homme et la mer », et « La Musique ». L'image de la monstruosité de la mer et du bateau ivre à la dérive, qui prolonge l'analogie entre le moi et la mer, paraît être associée à la sensation intense de « bain ». Parmi les « bains » métaphoriques chez Baudelaire, c'est le « bain de multitude » exprimé dans le poème en prose « Les Foules » qui montre bien la liquéfaction de la foule. Cette expérience de la foule urbaine comme « bain » est étroitement liée à la sensation de bain de mer comme Baudelaire le décrit : ce sentiment malheureux et abandonné, éprouvé dans une grande ville. Dans le chapitre « Voluptés de l'opium » des *Paradis artificiels*, le poète écrit que le jeune De Quincey « veut se plonger au sein de cette foule de déshérités, et, comme le nageur embrasse la mer et entre ainsi en contact plus direct avec la nature, il aspire à prendre, pour ainsi dire, un bain de multitude[598]. » L'expression « bain de multitude », un des « baudelairismes », qui aurait choqué Saint-Beuve par son impropriété et sa vulgarité (parce que le mot « bain » était « trop concret et familier » et que son emploi métaphorique était « encore rare du temps de Baudelaire » [599]), était toute désignée pour exprimer son expérience inédite des foules urbaines : cette sensation de bain étant indissociable de l'image de la monstruosité de la mer de ce poème où se retrouve l'inquiétude nourrie de la multiplication hideuse d'un personnage mystérieux avec une volupté discrète mêlée. En ce sens, ne pourrait-on pas voir dans cette analogie sensible entre le « je », la mer et la multitude, dans « ce jumeau centenaire », « ce

[596] *OC*, t. I, p. 73-74.

[597] Marie Blain-Pinel, *La mer, miroir d'infini : La métaphore marine dans la poésie romantique*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

[598] Le paragraphe entier qui comprend la citation est de Baudelaire. « L'auteur a été malheureux et singulièrement éprouvé, abandonné tout jeune au tourbillon indifférent d'une grande capitale. [...] [O]n pourrait aisément supposer qu'il a appris, dans ses longues journées de vagabondage et dans ses nuits d'angoisse encore plus longues, à aimer et à plaindre le pauvre. L'ancien écolier veut revoir cette vie des humbles ; il veut se plonger au sein de cette foule de déshérités, et, comme le nageur embrasse la mer et entre ainsi en contact plus direct avec la nature, il aspire à prendre, pour ainsi dire, un bain de multitude. » *OC*, t. I, p. 468.

[599] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 155.

sinistre vieillard qui se multipliait » monstrueusement, le double de Baudelaire lui-même couvant une vengeance contre son temps, les reflets de son horreur (de la mort, de l'impuissance, du temps, etc.) et de son désir refoulé, lesquels nés du même père, mais aussitôt reniés et objectivés ? : « Sosie inexorable, ironique et fatal / Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même ? » Ce type d'expérience de la grande ville moderne comme bain de mer est semblable à celle du gouffre que l'on va voir plus tard, lequel peut être un véritable plaisir sensuel quand on en se prostitue librement, sinon il deviendra le fond du désespoir. « La mer, comme l'a justement remarqué Antoine Compagnon, avant la foule, était un miroir heureux de l'homme, mais elle pouvait devenir mauvaise, et la multitude où l'on baigne, la ville liquéfiée, inspire elle aussi la torture comme la volupté, dans de nombreux poèmes des *Tableaux parisiens*[600]. » En fait, il est déjà paradoxal et ironique que le « je » poète, « exaspéré comme un ivrogne qui voit double » ou plutôt qui voit « son » double, après avoir fermé la porte encore une fois depuis le début de la section « Tableaux parisiens », doit se concentrer pour créer la poésie en dansant follement. Nous analyserons comment Baudelaire affrontera son double à travers le duel et la mort symbolique.

Étant donné que le double est celui de l'auteur qui doit réagir, poétiquement, à sa réalité sans échouer, l'inquiétude et l'horreur ont raisonnablement son origine dans le problème de la création. Le thème du double chez Baudelaire s'est imprégné d'E.T.A. Hoffmann et surtout de Poe. En révélant toutes les phases d'une espèce de névrose narcissique d'un héros doté d'une personnalité égocentrique (par exemple le narcissisme exacerbé, l'agressivité sadomasochiste, la dépression, etc.), une nouvelle de Poe intitulée *William Wilson* et traduite par Baudelaire, montre bien que la perversion narcissique, qui peut causer des troubles d'identité comme la scission du moi, est liée chez l'écrivain au procédé d'écriture, car l'écriture est essentiellement le fruit d'un travail de réflexion, de conscience même de l'auteur, c'est-à-dire qu'il s'agit du désir de l'écrivain lui-même. La nouvelle *William Wilson* est une autoanalyse sur la conscience de Poe lui-même qui écrit l'histoire d'un personnage éponyme. Dès le début, le dédoublement de soi est déjà prévu. L'écriture semi-autobiographique en tant que mémoire d'autodestruction et recherche de l'origine de l'échec, trouble l'identification des personnages. En jouant sur la confusion entre le narrateur et son double, qui partagent le même pseudonyme William Wilson, l'auteur relie le motif du double au travail d'écriture ; il suffit

[600] *Ibid*., p. 157.

de relire, pour le savoir, le début et la fin de la nouvelle, qui sont étroitement liés[601]. « Une vaste glace » apparue à la fin devant le narrateur correspondrait à « la page vierge étalée devant » lui au début de l'histoire. L'auteur fait ainsi l'expérience du double à travers celle d'écriture comme si la dualité inquiétante et diabolique de l'homme était une condition fondamentale de l'esprit créateur. Or, si l'illusion du double représentait dans « Les sept vieillards » la difficulté de « prendre la barre » dans la pleine mer d'ivresse, c'est-à-dire la difficulté de la réalisation de l'idéal artistique dans le bain de matérialité hallucinante de la ville, la vision du double dans la nouvelle de Poe se concrétise par l'acte du jeu. Après qur Glendinning, jeune homme riche fut ruiné par tricherie, les « artifices les plus vils du joueur de profession » et la duperie de William Wilson a été découverte par « la soudaine et extraordinaire interruption » d'un étranger de sa taille « et étroitement enveloppé d'un manteau » qui ressemble donc beaucoup au narrateur et qui rappelle le « Spectre » entrant par la porte de la chambre dans le poème en prose « La Chambre double »[602]. La mauvaise conscience du narrateur a surgi sous forme de sosie dans l'hallucination autoscopique par les deux manteaux montrant ses « rages du dandysme » en tant qu'extension du corps, dont la présence matérialise le mystère et la confusion[603]. Le jeu est par essence l'expression du désir de monter au septième ciel d'un seul coup comme l'opium ou le haschich, et de plonger dans

[601] « Qu'il me soit permis pour le moment, de m'appeler William Wilson. La page vierge étalée devant moi ne doit pas être souillée par mon véritable nom. » « Je ne voudrais pas, quand même je le pourrais, enfermer aujourd'hui dans ces pages le souvenir de mes dernières années d'ineffable misère et d'irrémissible crime. Cette période récente de ma vie a soudainement comporté une hauteur de turpitude dont je veux simplement déterminer l'origine. » p. 21. Le combat à l'épée « en une véritable jouissance (auto)-érotique » (Wladimir Troubetzkoy, *L'Ombre et la Différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996.) contitue comme suit : « Le court instant pendant lequel je m'étais détourné avait suffi pour produire, en apparence, un changement matériel dans les dispositions locales à l'autre bout de la chambre. Une vaste glace – dans mon trouble, cela m'apparut d'abord ainsi, – se dressait là où je n'en avais pas vu trace auparavant ; et, comme je marchais frappé de terreur vers ce miroir, ma propre image, mais avec une face pâle et barbouillée de sang, s'avança à ma rencontre d'un pas faible et vacillant. » La nouvelle est conclue par l'illusion d'meurtre suicidaire. p. 44-45.

[602] « Les lourds battants de la porte de la chambre s'ouvrirent tout grands, d'un seul coup, avec une impétuosité si vigoureuse et si violente, que toutes les bougies s'éteignirent comme par enchantement. Mais la lumière mourante me permit d'apercevoir qu'un étranger s'était introduit, – un homme de ma taille à peu près, et étroitement enveloppé d'un manteau. » Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, p. 39. L'intrusion brutale d'un être surnaturel par la porte signifie dans la plupart des cas chez Baudelaire un réveil de conscience.

[603] « Le manteau que j'avais apporté était d'une fourrure supérieure, – d'une rareté et d'un prix extravagants, il est inutile de le dire. Le coupe était une coupe de fantaisie, de mon intervention ; car dans ces matières frivoles j'étais difficiles, et je poussais les rages du dandysme jusqu'à l'absurdité. Donc, quand M. Preston me tendit celui qu'il avait ramassé par terre, auprès de la porte de la chambre, ce fut avec un étonnement voisin de la terreur que je m'aperçus que j'avais déjà le mien sur mon bras, où je l'avais sans doute placé sans y penser, et que celui qu'il me présentait en était l'exacte contrefaçon dans tous ses plus minutieux détails. L'être singulier qui m'avait si désastreusement dévoilé était, je me le rappelais bien, enveloppé d'un manteau ; et aucun des individus présents, excepté moi, n'en avait apporté avec lui. », *ibid.*, p. 40-41.

la profondeur de la matière. C'est en cela que la vision autoscopique se trouve « dans un coin de l'antre taciturne », maison de jeu, dans le poème « Le Jeu » écrit en 1857, en même temps que sa traduction de *William Wilson*. De la même manière que le « je » du poème « Les sept vieillards » voyait un « sosie inexorable, ironique et fatal » dans la « fourmillante cité, cité pleine de rêves » et que la passion du jeu était le moment crucial de l'expérience du double pour William Wilson, le « je » du poème « Le jeu » se voit dans une attitude sérieuse du dandy, mais à la fois enviant « la passion tenace » et « la funèbre gaieté » des gens ravagés « courant avec ferveur à l'abîme béant ». Devant la fascination et la douleur du jeu, le « je » baudelairien éprouve la division du soi. La description caricaturale de deux quatrains sur le délabrement physique des joueurs continue comme suit :

> Sous de sales plafonds un rang de pâles lustres
> Et d'énormes quinquets projetant leurs lueurs
> Sur des fronts ténébreux de poètes illustres
> Qui viennent gaspiller leurs sanglantes sueurs ;
>
> Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
> Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
> Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
> Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
>
> Enviant de ces gens la passion tenace,
> De ces vieilles putains la funèbre gaieté,
> Et tous gaillardement trafiquant à ma face,
> L'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté !
>
> Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
> Courant avec ferveur à l'abîme béant,
> Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
> La douleur à la mort et l'enfer au néant ![604]

Le contraste entre le travail des poètes et la gaieté des joueurs est ici non moins remarquable que le clair-obscur qui rappelle le style du peintre de La Tour. La volonté des poètes et ses « sanglantes sueurs » vont être dévorées par la « passion tenace » du jeu et on n'ignore pas que le charme et l'horreur que le « je » ressent pour le jeu sont analogues à ceux des paradis artificiels. Mais contrairement à la condamnation morale de l'idéal artificiel prononcée par Baudelaire, le poème met en valeur l'envie du sujet lyrique dans la suggestion

[604] *OC*, t. I, p. 96.

d'autoscopie exprimée au passé simple en utilisant le verbe « envier » dans les trois dernières strophes (« enviant », « enviant », « envier »). De même que les paradis artificiels, en dépit des dangers qu'ils présente, peuvent, par analogie, servir d'allégorie ou de prétexte commode au travail poétique, le jeu est pour Baudelaire le « plaisir surhumain[605] » qui permet de vaincre l'horreur et l'ennui de la vie, comme il l'a écrit dans les *Fusées* : « La vie n'a qu'un charme vrai : c'est le charme du *Jeu*. » Et il s'interroge sans délai : « Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre ?[606] » S'il en est ainsi, le jeu va perdre tout son charme, et quand il s'agit de gagner ou de perdre, ce qui compte, c'est l'enjeu, non pas le jeu en tant que tel. Le vrai charme du jeu réside dans le fait que c'est la vie et l'âme elle-même qui sont en jeu. Le poème en prose « Le joueur généreux » montre un moyen suborneur de devenir un poète illustre : le pacte avec le « bon diable »[607]. Or, on peut supposer que, dans le poème « Le jeu », c'est une envie irrésistible du « je » qui va créer le diable dans son esprit comme dans « Le Joueur généreux », et que sa vision autoscopique est un tête-à-tête avec le diable comme son double. Le narrateur du poème en prose est conduit à vendre son âme au diable qui a l'allure de son alter ego, dès l'allusion au début jusqu'à leurs intérêts communs : « Hier, à travers la foule du boulevard, je me sentis frôlé par un Être mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, et que je reconnus tout de suite, quoique je ne l'eusse jamais vu. [...] Mon hôte et moi, nous étions déjà, en nous asseyant, de vieux et parfaits amis. [...] Nous causâmes aussi de l'univers, de sa création et de sa future destruction ; de la grande idée du siècle, c'est-à-dire du progrès et de la perfectibilité, et, en général, de toutes les formes de l'infatuation humaine[608]. » Ce qu'il aurait gagné dans « ce prestigieux repaire », dont l'« atmosphère exquise » semble être inspirée d'un paradis artificiel, c'est l'envie de plonger dans l'« abîme béant » (« Le jeu ») sans en avoir les douleurs et ni les ennuis.

> Afin de compenser la perte irrémédiable que vous avez faite de votre âme, je vous donne l'enjeu que vous auriez gagné si le sort avait été pour vous, c'est-à-dire la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès. [...] Vous vous soûlerez de voluptés, sans lassitude, dans des pays charmants où il fait toujours chaud et où les femmes sentent aussi bon que les fleurs[609].

[605] Le poème en prose « Le Joueur généreux », *OC*, t. I, p. 326.
[606] *Ibid*., p. 654.
[607] *Ibid*., p. 327.
[608] *Ibid*., p. 325-326.
[609] *Ibid*., p. 327.

Ce qui est proposé au narrateur par le diable, c'est la vie « dans des pays charmants » qui ne sont pas autre chose qu'« un jardin de vraie beauté » cultivé par « le travail successif et la contemplation » des poètes et des philosophes comme il l'est mentionné dans la conclusion du « Poème du hachisch » (*Les Paradis artificiels*)[610]. Dans la dernière prière ironique à Dieu, le poète dit que la création poétique du poète est indubitablement une capacité diabolique, et que le véritable diable n'est pas chez les pauvres joueurs qui préféreraient la douleur et l'enfer (« Le jeu »), mais dans l'« incurable défiance » et la froideur du poète, et paradoxalement dans sa lucidité qui permet de voir son double (fatal et mortel, comme dans les légendes populaires, pour celui le croise) malgré la crainte et l'inquiétude. Si le double chez Baudelaire est le diable comme conscience, le « je » baudelairien n'aura pas besoin de vendre son âme pour payer la volupté éphémère. L'attitude froide et muette du « je » dans « Le jeu » ainsi que les images de réclusion volontaire dans *Tableaux parisiens* et *Le Spleen de Paris* en sont la preuve.

Le motif du double constitue donc dans notre étude l'entrée de l'autre côté de l'expérience du miroir que nous avons étudiée dans la partie précédente. Ce thème, qui est primordialement le miroir de l'âme des auteurs sensibles au monde et qui en reflétent l'horreur et l'inquiétude, s'est introduit chez Baudelaire en vue de représenter la lutte intérieure de l'artiste, la conscience de soi en tant que poète devant la problématique de la création artistique sous l'influence de Poe. Mais comme suggéré auparavant, l'éveil de la conscience, figuré souvent par l'apparition inattendue d'un double, engendre une souffrance inévitable. Baudelaire sait cependant qu'il doit accepter ce double et son inquiétude et en venir à les aimer en tant que tels sans haine ou malgré la haine. Le poème en prose « Laquelle est la vraie ?[611] », où se trouve le motif du double dans l'atmosphère fantastique de Poe,

[610] « Mais l'homme n'est pas si abandonné, si privé de moyens honnêtes pour gagner le ciel, qu'il soit obligé d'invoquer la pharmacie et la sorcellerie ; il n'a pas besoin de vendre son âme pour payer les caresses enivrantes et l'amitié des houris. Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel ? Je me figure un homme (dirai-je un brahmane, un poète, ou un philosophe chrétien ?) placé sur l'Olympe ardu de la spiritualité ; [...] "ces infortunés qui n'ont ni jeûné, ni prié, et qui ont refusé la rédemption par le travail, demandent à la noire magie les moyens de s'élever, d'un seul coup, à l'existence surnaturelle. La magie les dupe et elle allume pour eux un faux bonheur et une fausse lumière ; tandis que nous, poëtes et philosophes, nous avons régénéré notre âme par le travail successif et la contemplation ; par l'exercice assidu de la volonté et la noblesse permanente de l'intention, nous avons créé à notre usage un jardin de vraie beauté. Confiants dans la parole qui dit que la foi transporte les montagnes, nous avons accompli le seul miracle dont Dieu nous ait octroyé la licence !" » *OC*, t. I, p. 441.

[611] *Ibid*., p. 342.

montre l'embarras et le sentiment de rejet du narrateur quand il a rencontré le sosie d'« une certaine Bénédicta », prétendu véritable. Plus il accentue son refus de la réalité et poursuit un idéal de beauté, plus il s'enfonce dans « la fosse de l'idéal » comme une mer qui était « d'autres fois, calme plat, grand miroir de [son] désespoir ![612]» où le poète narcissique voyait mélancoliquement son visage épouvantable ridé avec le temps, comme on éprouve la douleur au lendemain d'ivresse, décrite dans « Le Poème du haschich », après avoir passé une phase auto-idéalisatrice[613].

3.1.2. Le mélancolique au miroir ironique : miroir du dandy pour esthétiser le spleen

Il est vrai que le « miroir de vérité », motif le plus baroque, constitue le thème du « Spleen » qui est l'un des axes principaux dans l'univers baudelairien, en faisant surgir à maintes reprises des images mélancoliques qui ne sont que les reflets de l'état psychologique d'une âme dévastée, par exemple les images du temps qui fuit, de tout ce qui change, de la beauté féminine vulnérable, de la volupté féroce, mais vaine et fugace, c'est-à-dire de la vanité baroque et de la désagrégation du moi lyrique. Ces images hantent, on le sait, *Les Fleurs du Mal*, surtout en complicité d'abord avec la figure de la femme, du double féminin de Baudelaire. Le couplage entre le miroir et la femme était traditionnellement lié souvent à l'image de mélancolie, en donnant l'image de femme mélancolique au miroir, et il en va ainsi pour Baudelaire[614]. Mais une question se pose : comment a-t-il pu forger un miroir du dandy, esthétique et stoïque, auto-idolâtrique à la fois autocritique, à partir des images de la volupté

[612] *Ibid*., p. 68.

[613] Cf. « L'idée du double ne disparaît en effet pas forcément avec le narcissisme primaire, car elle peut, au cours des développements successifs du moi, acquérir des contenus nouveaux. Dans le moi se développe peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au restant du mot, qui sert à s'observer et à se critiquer soi-même, qui accomplit un travail de censure psychique et se révèle à notre conscient sous le nom de "conscience morale". Dans le cas pathologique de délire d'introspection, cette instance est isolée, détachée du moi, perceptible au médecin. Le fait qu'une pareille instance existe et puisse traiter le restant du moi comme un objet, que l'homme, par conséquent, soit capable d'auto-observation, permet à la vieille représentation du double d'acquérir un fond nouveau et on lui attribue alors bien des choses, en premier lieu tout ce qui apparaît à la critique de soi-même comme appartenant au narcissisme surmonté du temps primitif. » Freud, *op. cit.*, p. 239.

[614] C'est notamment à la réflexion éminente de Jean Starobinski que je ferai souvent référence dans cette section. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir : Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989 ; Pierre Dufour, « Les Fleurs du Mal : dictionnaire de mélancolie », in *Littérature*, n° 72, Matière de poésie, 1988, p. 30-54.

mélancolique dont le charme est si séduisant qu'il entraîne à la ruine ceux qui sont fascinés, c'est-à-dire de « la dialectique de la mélancolie et de la volupté » sur laquelle se fonde l'univers beuvien sous l'influence de Chateaubriand[615] ?

La mélancolie allégorisée se trouve déjà dans un poème de jeunesse adressé à Sainte-Beuve vers 1844-1845, où Baudelaire décrit son itinéraire de formation littéraire et trahit son ambition artistique en attrapant le style de ce grand maître[616]. Ce poème montre une des formes originales du spleen baudelairien, à savoir le sentiment d'enfermement sur les bancs de l'école : « Nous traînions tristement nos ennuis, accroupis / Et voûtés sous le ciel carré des solitudes, / Où l'enfant boit, dix ans, l'âpre lait des études. »

> Saison de rêverie, où la Muse s'accroche
> Pendant un jour entier au battant d'une cloche ;
> Où la Mélancolie, à midi, quand tout dort,
> Le menton dans la main, au fond du corridor, –
> L'œil plus noir et plus bleu que la Religieuse
> Dont chacun sait l'histoire obscène et douloureuse,
> – Traîne un pied alourdi de précoces ennuis,
> Et son front moite encor des langueurs de ses nuits.
>
> – Et puis venaient les soirs malsains, les nuits fiévreuses,
> Qui rendent de leurs corps les filles amoureuses,
> Et les font aux miroirs – stérile volupté –
> Contempler les fruits mûrs de leur nubilité –
> Les soirs italiens, de molle insouciance,
> – Qui des plaisirs menteurs révèlent la science,
> – Quand la sombre Vénus, du haut des balcons noirs,
> Verse des flots de musc de ses frais encensoirs[617].

En se mettant à la place de Suzanne Simonin créée par Diderot, religieuse dont la vie au couvent était un supplice, le jeune Baudelaire a pu dresser un portrait de la Mélancolie personnifiée, insinuer son « histoire obscène et douloureuse » et puis, par la « stérile volupté » des filles, évoquer d'une part la débauche et la dévergondage de sa jeunesse, son désir et sa volupté charnelle, et d'autre part, son esthétique du corps, de la surface ou apparence qui est

[615] Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 171-172.
[616] Sur l'adoption délibérée du style beuvien du roman *Volupté* par Baudelaire, voir Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et Poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 289-332.
[617] *OC*, t. I, p. 207.

une expression de la spiritualité matérialisée reflétant sa définition du Beau qui réunit les caractères contradictoires « mais d'une manière confuse » par exemple « de volupté et de tristesse » en contenant le « Malheur », la « Mélancolie », comme le montrent le fameux fragment des *Fusées*[618] et un portrait fascinant et saignant du poème « Madrigal triste »[619], ainsi que la conscience de sa culpabilité forgée dans « l'histoire obscène et douloureuse » du saphisme, obsession ancienne de Baudelaire comme le prouve un titre pour son recueil « Les Lesbiennes » abandonné avant longtemps. « Chez Baudelaire, comme l'écrit Gérard Gasarian, la mélancolie s'exprime souvent par des figures de femmes, que ce soit en peinture ou en littérature »[620], c'est probablement parce que « le visage de femme » était selon Baudelaire « un objet sensible », « le plus intéressant dans la société[621]. » Ce que voit Baudelaire dans les femmes de Poe et de Delacroix[622], « c'est moins la mélancolie des figures que des figures de la mélancolie[623]. » De la même manière que les femmes de Poe, « toutes lumineuses et malades », « participent fortement de la nature de leur créateur » « par leur mélancolie inguérissable », « les filles aux yeux creux[624] » (« Lesbos ») et Hippolyte ayant « la morne volupté » qui « parait sa fragile beauté », c'est Baudelaire lui-même : « Je sens s'élargir dans mon être / Un abîme béant ; cet abîme est mon cœur ![625] » (« Femmes damnées – Delphine et

---

[618] *OC*, t. I, p. 657-658.

[619] « Que m'importe que tu sois sage ? / Sois belle ! et sois triste ! Les pleurs / Ajoutent un charme au visage, / Comme le fleuve au paysage ; / L'orage rajeunit les fleurs. », *ibid.*, p. 137-138.

[620] Gérard Gasarian *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Honoré Champion, Paris, 1996, p. 123-124.

[621] *OC*, t. I, p. 657.

[622] « Les personnages de Poe, ou plutôt le personnage de Poe, l'homme aux facultés suraiguës, l'homme aux nerfs relâchés, l'homme dont la volonté ardente et patiente jette un défi aux difficultés, celui dont le regard est tendu avec la roideur d'une épée sur des objets qui grandissent à mesure qu'il les regarde, – c'est Poe lui-même. – Et ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres et parlant avec une voix qui ressemble à une musique, c'est encore lui ; ou du moins, par leurs aspirations étranges, par leur savoir, par leur mélancolie inguérissable, elles participent fortement de la nature de leur créateur. » *OC*, t. II, p. 318. « Dans plusieurs on trouve, par je ne sais quel constant hasard, une figure plus désolée, plus affaissée que les autres, en qui se résument toutes les douleurs environnantes ; ainsi la femme agenouillée, à la chevelure pendante, sur le premier plan des *Croisés à Constantinople* ; la vieille, si morne et si ridée, dans *Le Massacre de Scio*. Cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poëme d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. En général, il ne peint pas de jolies femmes, au point de vue des gens du monde toutefois. Presque toutes sont malades, et resplendissent d'une certaine beauté intérieure. » *ibid.*, p. 440.

[623] Gérard Gasarian, *op. cit.*, p. 124.

[624] Cf. le poème « Lesbos » : « Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses, / Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté ! / Les filles aux yeux creux, de leur corps amoureuses, / Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ; / Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses, » *OC*, t. I, p.150.

[625] *Ibid.*, p. 152-155.

Hippolyte »). Aussi pure soit-elle, la mélancolie de la femme, surtout de la bien-aimée chez Baudelaire est le miroir de son amour comme il l'a chanté dans le poème « Le Jet d'eau[626] » d'une voix douce et mélodieuse différemment des poèmes des *Fleurs du Mal*. L'image des femmes en tant que figures de la mélancolie de l'auteur est présente particulièrement dans *Les Fleurs du Mal* « en ce qui se résument toutes les douleurs environnantes[627] », tout comme le sadisme discret du poème « Madrigal triste » s'accentue dans « L'Héautontimorouménos » (qui signifie « bourreau de soi-même »)[628]. On trouve ainsi parmi les Fleurs les images d'une mélancolie encore aggravée, par exemple, par les miroirs goyesques du poème « Les Phares »[629] jusqu'au poème « La Lune offensée »[630] en passant par « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle… »[631] et « Le Cygne »[632]. Toutes ces images de « vieilles au miroir », reflètent la vanité de la volupté des filles dans la fleur de leur jeunesse, splendide, mais vulnérable et éphémère. Ce thème particulièrement baroque exprime l'obsession du temps qui fuit, dont le ravage est confirmé par les poèmes intitulés « Spleen » et « L'Ennemi »[633] et par le poème « L'Horloge »[634] qui termine la section « Spleen et Idéal ». Cette « sensation du temps[635] » transforme non seulement la chambre spirituelle en « taudis, ce séjour de l'éternel ennui », mais change sa vision du monde. Ainsi prédomine toujours dans le recueil de Baudelaire le décor mélancolique comme miroir intérieur. Le théâtre du monde baudelairien devient ainsi le miroir de la douleur du poète à partir de l'immense miroir naturel de la mer

---

[626] « Ô toi, que la nuit rend si belle, / Qu'il m'est doux, penché vers tes seins, / D'écouter la plainte éternelle / Qui sanglote dans les bassins ! / Lune, eau sonore, nuit bénie, / Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie / Est le miroir de mon amour. », *ibid.*, p. 161.

[627] Voir la note 622.

[628] Malgré la publication tardive (1861), la première version du poème « Madrigal triste » remonte à 1855 et est thématiquement et génétiquement lié au poème « L'Héautontimorouménos ». Claude Pichois, *L'Atelier de Baudelaire : Les Fleurs du Mal*, Tome I, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 783-784.

[629] « Goya, cauchemar plein de choses inconnues, / De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats, / De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues, / Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas ; », *OC*, t. I, p. 13.

[630] « – " Je vois ta mère, enfant de ce siècle appauvri, / Qui vers son miroir penche un lourd amas d'années, / Et plâtre artistement le sein qui t'a nourri ! " », *ibid.*, p. 142.

[631] « Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde ! / Salutaire instrument, buveur du sang du monde, / Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas / Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ? », *ibid.*, p. 28.

[632] « Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit, // A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel. », *ibid.*, p. 85.

[633] « – Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie », *ibid.*, p. 16.

[634] *Ibid.*, p. 81.

[635] « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour l'oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons », *ibid.*, p. 669.

dans le poème « L'Homme et la mer[636] » jusqu'aux « cieux déchirés comme des grèves » où se mire l'orgueil du sujet lyrique (« Horreur sympathique[637] ») et à « un pays pluvieux » (« Spleen LXXVII) dont « le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle » change la terre « en un cachot humide » (Spleen LXXVIII)[638] ainsi que la Seine suggérée dans le poème « Le Cygne[639] ». De là, « l'immense gouffre » de la musique « d'autrefois, calme plat, grand miroir de [son] désespoir » prend le sujet lyrique de Baudelaire comme une mer (« La Musique[640] ») en creusant le ciel[641]. Mais dans cet océan de la vie, l'orage des passions qui tourmentent la jeunesse va la bercer et la fertiliser[642]. Dans les vers fragmentaires où se trouvent les réminiscences du poème épistolaire adressé à Saint-Beuve et du poème « L'Ennemi », Baudelaire annonce un orage :

Ta jeunesse sera plus féconde en orages
Que cette canicule aux yeux pleins de lueurs
Qui sur nos fronts pâlis tord ses bras en sueurs,
Et soufflant dans la nuit ses haleines fiévreuses,
Rend de leurs frêles Corps les filles amoureuses,
Et les fait au miroir, stérile volupté,
Contempler les fruits mûrs de leur virginité.

Mais je vois à cet œil tout chargé de Tempêtes
Que ton Cœur n'est pas fait pour les paisibles fêtes,
Et que cette beauté, sombre comme le fer,
Est de celles que forge et que polit l'Enfer
Pour accomplir un jour d'effroyables luxures
Et contrister le Cœur des humbles créatures[643]

Si, comme le suggère le poème envoyé à Saint-Beuve, pour Baudelaire, ses années scolaires ont été un orage particulièrement « ténébreux » dans « L'Ennemi », dont le tonnerre et la pluie ont fait des ravages en creusant « des trous grands comme des tombeaux », elles

[636] *Ibid*., p. 19.
[637] *Ibid*., p. 77-78.
[638] *Ibid*., p. 74-75.
[639] *Ibid*., p. 85.
[640] *Ibid*., p. 68.
[641] « La Musique creuse le ciel. », *Les Fusées*, *ibid*., p. 653.
[642] Cf. « Je sens vibrer en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre ; / Le bon vent, la tempête et ses convulsions // Sur l'immense gouffre. / Me bercent. » (« La Musique »)
[643] *Ibid*., p. 189.

représentent les épreuves et la cause de sa douleur qui l'auront mûri : « Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?[644] » Or, l'orage à venir[645] exige impérativement un autre type de miroir que celui de femme voluptueuse et mélancolique pour faire fleurir « les fleurs nouvelles », lesquelles signifient la lutte intérieure et ses conséquences. La nécessité de forger et de polir le miroir de « volupté vraie » à partir de celui de « stérile volupté » qui était dans « les nuits fiévreuses » s'était déjà imposée au jeune Baudelaire. Revenons au poème dédié à Sainte-Beuve :

> – J'ai partout feuilleté le mystère profond
> De ce livre si cher aux âmes engourdies
> Que leur destin marqua des mêmes maladies,
> Et devant le miroir j'ai perfectionné
> L'art cruel qu'un Démon en naissant m'a donné,
> – De la Douleur pour faire une volupté vraie, –
> D'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie[646].

Au miroir de « stérile volupté » s'oppose le miroir de « volupté vraie ». En fait, ce n'est pas une véritable opposition parce qu'il est vrai que tous les deux sont « les officiants d'un plaisir pervers[647] » selon l'expression de Jean Starobinski ; mais il faut prêter attention plutôt à la distance séparatrice entre la sueur (« front moite », « bras en sueurs[648] ») et le sang (« ensanglanter », « plaie ») autant qu'à la transition de « contempler » à « gratter », remarquée par Jean Starobinski. De même que le roman *Volupté* de Sainte-Beuve, « ce livre si cher aux âmes engourdies / Que leur destin marqua des mêmes maladies », est « le miroir d'une vie intérieure et antérieure[649] » de l'auteur, Baudelaire a tenté de se voir dans son propre miroir, purement esthétique, devant lequel il avait perfectionné « l'art cruel » démoniaque et sadomasochiste en grattant et polissant le miroir de « molle insouciance » nuancée d'une langueur et d'une tristesse concernant le regard narcissique des filles voluptueuses et maladives. L'écart est là. La ligne en pointillé qui vient après le quarantième

[644] *Ibid.*, p. 16.
[645] Voir l'emploi du futur : « Ta jeunesse sera plus féconde en orages », « Trouveront dans ce sol lavé... ».
[646] *OC*, t. I, p. 208.
[647] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 22.
[648] Voir plus haut une citation tirée des « Bribes ».
[649] Expression d'André Guyaux employée dans la préface de son édition : Sainte-Beuve, *Volupté*, Gallimard, Folio classique, 2011, p. 10.

vers le fait ressortir. Cet « art cruel » signifie pour Baudelaire naturellement un art poétique qu'il a pu perfectionner ironiquement grâce au pacte diabolique (comme l'on a vu par la lecture du poème en prose « Le joueur généreux ») qui rend la volupté stérile productive. La persévérance et la ténacité du jeune Baudelaire devant le miroir est l'expression de sa volonté de prendre la femme au miroir, la figure de la mélancolie universelle comme douleur de se regarder dans un miroir, douleur inhérente à la conscience de soi. On sait que du sang que « je » perds devant le miroir, croît et se fortifie « l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur[650] », et que ce « je » se retrempera dans l'adversité. Ce que voit donc le poète dans le miroir, c'est la figure (ou le double !) de sa douleur et de son propre ennemi ; d'où naît la beauté des « fleurs nouvelles » à fleur de peau, car la peau qu'il gratte naturellement sera ensanglantée mais fleurira. Et « cette beauté, sombre comme le fer, / Est de celles que forge et que polit l'Enfer » qui était le paradis avant d'être changé par « Hermès inconnu[651]» ; c'est justement l'esthétique baudelairienne de la douleur. Par son poème dédié à Sainte-Beuve, nous avons pu constaté, encore une fois, que Baudelaire a dévoilé son parcours artistique par le moyen de la comparaison des métaphores spéculaires. Or, celui qui a pour principe d'intérioriser et de sublimer cet « art cruel » d'approfondir la mélancolie, de la gratter et de frapper, c'est le dandy ; la stérilité de la volupté aboutira chez lui à la véracité par l'« hygiène esthétique ».

À vrai dire, le dandy baudelairien est foncièrement un être spleenétique ayant « la beauté d'un crépuscule endeuillé[652] » d'après l'expression de J. Starobinski, comme l'écrit Baudelaire dans un chapitre intitulé « Le Dandy » dans *Le Peinture de la vie moderne* : « Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie[653]. » Alors que la femme devant un miroir présente chez Baudelaire une figure allégorique de la mélancolie, passive et statique, le dandy sera une figure de la conscience réflexive, mais active et agressive, et deviendra un symbole de l'artiste pensif en remplaçant sa propre mélancolie par la souffrance du poète « comme un divin remède » donnée par Dieu (« Bénédiction ») tout en profitant de la violence inhérente à la mélancolie. C'est le cas d'une de ses formules les plus célèbres exprimées dans *Mon cœur mis à nu* : « Le dandy doit aspirer à être sublime, sans interruption ; il doit vivre et dormir devant un

[650] *OC*, t. I, p. 16.
[651] Voir le poème « Alchimie de la douleur » : « Hermès inconnu qui m'assistes / Et qui toujours m'intimidas, / Tu me rends l'égal de Midas, / Le plus triste des alchimistes ; // Par toi je change l'or en fer / Et le paradis en enfer ; », *ibid*., p. 77.
[652] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 25.
[653] *OC*, t. II, p. 712.

miroir[654]. » Étant donné que le dandy n'a d'autre but que d'« aspirer à être sublime » et de se maintenir dans une attitude autocritique « au confessionnal du cœur »[655], la coquetterie et la toilette pour un dandy devant le miroir comme un rituel religieux ne sont pas son but ultime, mais constituent « la condition même de la conscience de soi »[656]. Ce dandy narcissique d'un côté par son auto-idolâtrie et anti-narcissique de l'autre par son autodistanciation, s'aperçoit de l'altérité de son image vis-à-vis du miroir et s'évertue sans cesse à la contrôler.

Il est cependant important de savoir que l'hygiène esthétique du dandysme de Baudelaire ne signifie en aucune façon la conviction personnelle de l'art pur ou la préoccupation de l'apparence en se repliant sur soi-même ou bien une simple matérialisation esthétique de la mélancolie. En effet, l'œuvre de Baudelaire, comme nous l'avons remarqué dans les parties précédentes, montre sa manière de se mettre au diapason des demandes de l'époque, et de réagir artistement et artistiquement contre l'engouement du progrès matérialiste. Avant de traiter, dans le prochain chapitre, de l'expérience du miroir comme lutte intérieure du dandy baudelairien, il est nécessaire de se rappeler que son dandysme est une réponse la mieux adaptée au monde décadent. Le dandy est « un soleil couchant » « plein de mélancolie » surtout parce que pour Baudelaire « la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux myrmidons[657]. » Il y a un poème en prose dans *Le Spleen de Paris* intitulé « Le Miroir » qui reflète – mais de façon profondément ironique – l'attitude « esthétiquement » aristocratique d'un dandy en tant qu'artiste. Il regarde « un homme épouvantable », reflet du monde moderne, qui peut être son double :

> Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.
> « – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »

[654] *OC*, t. I, p. 678.

[655] Cf. Le poème « Confession ». Comme l'a remarqué de Jean Prévost, « C'est à peu près la seule fois, dans toute l'œuvre de Baudelaire, que la femme aimée est traitée en être pensant. » (*Baudelaire*, p. 248.) bien que la confession d'une femme soit imaginée par le poète-narrateur. La conscience aiguë de sa propre existence d'une « aimable et douce femme », de la difficulté à se maintenir dans la beauté, peut se lire comme le reflet de la pensée du narrateur. C'est la « lune enchantée » qui fonctionne dans ce poème comme un miroir de « ce silence et cette langueur, / Et cette confidence horrible chuchotée / Au confessionnal du cœur ». *OC*, t. I, p. 45-46.

[656] Sabine Mélchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 179.

[657] La suite étant : « Les dandys se font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes. », *Le Peintre de la vie moderne, OC*, t. II, p. 712.

> L'homme épouvantable me répond : « – Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer ; avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience. »
> Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort[658].

Un « poème-boutade [659] » sous forme de dialogue qui consiste en une série d'oppositions binaires (locuteur-interlocutoire, homme-glace, plaisir-déplaisir, bon sens-loi) paraît une caricature de « l'homme des droits de l'homme bafoué par le dandy[660]. » Le ton sarcastique du poème permet d'y voir la vision aristocratique et antimoderne et d'y lire la critique contre la démocratie comme institution politique sacrilège qui nie le péché originel. Mais ce qu'il dénonce ici ce n'est pas l'idée politique ni la démocratie, mais le triomphe de la trivialité, de la vulgarité bourgeoise, assuré au nom de l'égalité et au nom de la loi. Le miroir est un symbole de la valeur bourgeoise dans un monde décadent. Les profondes désillusions de 1848, le coup d'État du 2 décembre 1851, l'avènement de la société bourgeoise et capitaliste, la trivialité du goût du public, tout cela a « physiquement dépolitiqué [661] » Baudelaire. Walter Benjamin a découvert chez Baudelaire une figure d'« un ennemi caché de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'alter ego littéraire de Blanqui[662] ». De plus, il faut prêter attention à ce qu'est le goût esthétique, c'est-à-dire le plaisir et le déplaisir qui se lisent sur le visage d'un homme. En un mot, le poème parle de l'esthétique moderne dans la société moderne. Le « je » du poème demande à l'« homme épouvantable » pourquoi il est si orgueilleux et si fier de se regarder dans le miroir bien que son orgueil s'oppose au bon sens et que celui-là ne puisse être garanti que par la démocratie, parce que le noble orgueil humain, d'après Baudelaire, est « de combattre et de détruire la trivialité[663] » de son époque. On connaît le cadre historique de ce miroir ; il s'agit de la France qui « traverse une phase de

---

[658] *OC*, t. I, 344.

[659] Sonya Stephens, *Baudelaire's Prose Poems: The Practice and Politics of Irony*, Oxford University Press, 1999, p. 18-21.

[660] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 27. Cf. *Mon cœur mis à nu* : « Ce que je pense du vote et du droit d'élections. Des droits de l'homme. [...] Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer ? // Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. / Monarchie ou république basées sur la démocratie sont également absurdes et faibles. », *OC*, t. I, p. 684.

[661] Lettre à Narcisse Ancelle le 5 mars 1852. *CPl*, t. I, p. 188.

[662] Antoine Compagnon, *op.cit.*, 2014, p. 21.

[663] « Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'un même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. », *OC*, t. II, p. 711.

vulgarité », de « Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle[664] » au début des années 1860, période relativement libérale où « le dieu de l'Utile[665] » règne toujours dans le régime impérial, et donc propice à la naissance du dandysme :

> Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences[666].

La question du miroir symbolique concernant le désagrément qui peut être causé par un visage épouvantable montre que la répugnance à l'égard de la vulgarité liée pour Baudelaire au suffrage universel ne signifie pas la défense réactionnaire de l'aristocratie ni la haine contre la démocratie, mais qu'il s'agit d'un goût esthétique dépendant de la culture artistique et littéraire du public. Aux yeux de Baudelaire, Delacroix, artiste dandy est un défenseur de l'art contre la vulgarité. Il écrit dans son essai sur Delacroix : « Je connais plusieurs personnes qui ont le droit de dire : "*Odi profanum vulgus*" (Je hais la foule et sa vulgarité) ; mais laquelle peut ajouter victorieusement : "*et arceo*" (et je les écarte) ? »[667] Cette attitude constitue « une espèce nouvelle d'aristocratie ».

On peut sentir la colère et le désespoir de Baudelaire qui souffrait toujours du malentendu et du manque de compréhension du public et des critiques, lesquels l'ont motivé de pour fonder « une espèce nouvelle d'aristocratie », dans les projets de préfaces des *Fleurs du Mal* :

> Je sais que l'amant passionné du beau style s'expose à la haine des multitudes ; mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à

[664] Voir Projet [II] de préface des *Fleurs du Mal* : « La France traverse une phase de vulgarité, Paris, centre et rayonnement de bêtise universelle. Malgré Molière et Béranger, on n'aurait jamais cru que la France irait si grand train dans la voie du *Progrès*. », *OC*, t. I, p. 182.
[665] « J'aime le souvenir de ces époques nues... », *ibid*., p. 12.
[666] *OC*, t. II, p. 710.
[667] *OC*, t. II, p. 761.

> confondre l'encre avec la vertu. [...] J'avais primitivement l'intention de répondre à de nombreuses critiques et, en même temps, d'expliquer quelques questions très simples, totalement obscurcies par la lumière moderne : [...] mais j'ai eu l'imprudence de lire ce matin quelques feuilles publiques ; soudain, une indolence, du poids de vingt atmosphères, s'est abattue sur moi, et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit. Ceux qui savent me devinent, et pour ceux qui ne peuvent ou ne veulent pas me comprendre, j'amoncellerais sans fruit les explications[668].

« La haine des multitudes » de Baudelaire est due à l'ignorance et l'insensibilité de la foule et à la méconnaissance des critiques et des journalistes ingrats. Le suffrage universel, qui est un des facteurs fondamentaux du « Progrès », comme l'écrit Baudelaire dans *Pauvre Belgique !*, n'est que « le moyen de créer *une police* », mais pas la vérité elle-même. C'est « une mécanique » qui va niveler tout par le bas[669]. De là résulte le sarcasme adressé à l'homme épouvantable. Mais « une indolence, du poids de vingt atmosphères » qui envahit Baudelaire révèle la difficulté de convaincre l'homme épouvantable et « l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit »[670], parce qu'« au point de vue de la loi, il n'avait pas tort », laquelle, on sait, a favorisé « un malentendu fort bizarre[671] » en 1857, mais ces « immortels principes de 89 » n'ont pas protégé le droit de Baudelaire à se mirer. Baudelaire y voit inévitablement son propre visage non moins épouvantable. En ce sens, le poème en prose « Le Miroir » peut se lire par ailleurs comme la réflexion d'un dandy artiste sur la conscience de soi, parce que le dandy lui aussi n'est qu'un homme postrévolutionnaire qui se voit dans son miroir ; c'est-à-dire que le véritable poète moderne n'a pas d'autre choix que d'« extraire la beauté du Mal » et de réfléchir, tel un miroir, sa propre société épouvantable, dans laquelle « des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique[672]. » ; et cela, non pas en vertu de la loi, mais en vertu de son propre esprit et de sa conscience. Pour mieux saisir le sens véritable de ce miroir de « l'homme épouvantable », il est important de rappeler l'emploi du mot « épouvantable » dans le projet IV de préface pour *Les Fleurs du Mal* :

---

[668] *OC*, t. I, p. 181-182.

[669] *Pauvre Belgique !* : « (Rien de plus ridicule que de chercher la vérité dans le nombre.) / Le suffrage universel et les tables tournantes. C'est l'homme cherchant la *vérité* dans l'homme (!!!) / Le vote n'est donc que le moyen de créer *une police*. C'est une mécanique, en désespoir de cause, *un désidératum*. », *OC*, t. II, p. 903.

[670] Cf. « Pour insuffler au peuple l'intelligence d'un objet d'art, j'ai une trop grande peur du ridicule, et je craindrais, en cette matière, d'égaler ces utopistes qui veulent, par un décret, rendre tous les Français riches et vertueux d'un seul coup. », *OC*, t. I, p. 185.

[671] *Ibid*., p. 184.

[672] Projet de préface [I] des *Fleurs du Mal*, *OC*, t. I, p. 181.

> Toutefois, [...] j'ai rassemblé, à la fin de ce livre abominable, les témoignages de sympathie de quelques-uns des hommes que je prise le plus, pour qu'un lecteur impartial en puisse inférer que je ne suis pas absolument digne d'excommunication et qu'ayant su me faire aimer de quelques-uns, mon cœur, quoi qu'en ait dit je ne sais plus quel torchon imprimé, n'a peut-être pas « *l'épouvantable laideur de mon visage* »[673].

Les expressions comme « ce livre abominable », « l'épouvantable laideur de mon visage », empreintes d'autodérision et d'auto-ironie, se réfèrent à la calomnie et à la diffamation ainsi qu'à la condamnation judiciaire pour « un défi jeté aux lois qui protègent la religion et la morale » et « la lubricité la plus révoltante »[674]. Mais il est vrai que « ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime[675] » reflète sincèrement (à la manière de Baudelaire) la réalité moderne à tel point qu'on lui a attribué tous les crimes qu'il racontait[676]. La question posée à l'homme épouvantable (« – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ? »), suggère donc également les critiques contre le réalisme artistique et littéraire prenant en compte la vie vulgaire et triviale surtout de la ville au lieu des figures idéales dans le décor bucolique par exemple de Courbet ou Flaubert, et les blâmes auxquels Baudelaire lui aussi n'a pu pas échapper[677], bien qu'il voulût se tenir à distance du mouvement réaliste[678]. L'émergence du réalisme comme « art démocratique[679] » ainsi que la photographie avec le progrès de l'art sont un aspect de l'exercice d'un droit de l'homme épouvantable de se mirer. Mais étant donné que la compréhension du réalisme de Baudelaire comme sincérité esthétique, sa critique envers la photographie et sa théorie de l'imagination, ne signifient pas le refus systématique du

---

[673] *Ibid*., p. 186.
[674] *OC*, t. I, p. 1178.
[675] La première version de la dédicace pour *Les Fleurs du Mal*, *ibid*., p. 187.
[676] « On m'a attribué tous les crimes que je racontais. », *ibid*., p. 182.
[677] Voir une note de Claude Pichois sur l'article « Madame Bovary » de Baudelaire : « Sur la valeur injurieuse du mot réalisme en cette année 1857 voir *BET*, 132-140. Flaubert, sans être condamné, avait été blâmé par le tribunal pour "le réalisme vulgaire et souvent choquant de la peinture des caractères" (attendu du jugement d'acquittement). Le 17 août 1857, devant les cinq Académies réunies en séance publique, Montalembert avait fulminé contre le réalisme, "mot moins barbare encore que la chose", mot désignant une "influence mortelle" qui "infecte déjà la littérature, l'art, et jusqu'à la philosophie". Le 20 août, Baudelaire était dondamné parce qu'il s'était rendu coupable d'"un réalisme grossier et offensant pour la pudeur" (attendu du jugement). », *OC*, t. II, p. 1123. Cl. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967.
[678] Voir son projet d'article « Puisque réalisme il y a », *OC*, t. II, p. 57-59.
[679] L'expression de Courbet : « Le réalisme est, par essence, l'art démocratique. », Eugène Gressin-Dumoulin, *Compte rendu des traveaux du Congrès artistique d'Anvers*, M. Kornicker, 1862, p. 174. ; Michèle Haddad, *Courbet*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2002, p. 112.

réalisme en général, et la question posée à l'homme épouvantable pourrait être considérée comme adressée au narrateur-dandy lui-même. Le réalisme baudelairien n'est cependant pas très loin de cette « étude de la nature et l'étude de soi-même »[680] : « L'artiste, le vrai artiste, le vrai poëte, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit ; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des *réalités*[681]. » Rappelons qu'en ayant « un esprit de réaction quelquefois salutaire[682] » qu'il a entrevu chez Courbet, il recherche « avec une violence hystérique et bizarre » son propre réalisme de « la vraie Bénédicta » qu'il est obligé d'aimer telle qu'elle est, « pour la punition de [sa] folie et de [son] aveuglement[683].

Le but ultime du dialogue entre l'homme épouvantable et le dandy, c'est que l'on a tous désormais le droit de se mirer dans l'ère moderne et décadente, et qu'il y a lieu de voir son œuvre telle qu'il est, mais de ne pas « confondre l'encre avec la vertu », de distinguer « du Bien d'avec le Beau ; de la Beauté dans le Mal » comme l'est évoqué dans le projet de préface des *Fleurs du Mal*[684]. Ce nonobstant, les épithètes « abominable » et « épouvantable » que Baudelaire a employées le concernant (« ce livre abominable », « l'épouvantable laideur de mon visage ») suggèrent la répugnance secrète de soi, cachée dans sa manière de se mirer, sa douleur et ses difficultés. En fait, puisque le bon sens et le péché originel le tourmenteront toujours, il n'est pas facile pour l'homme de regarder son propre visage épouvantable en dépit de l'idée d'égalité reconnue par la loi. Le devenir de dandy comme rituel religieux pour confiner esthétiquement au sublime aristocratique, exige donc « la force et le courage » d'affronter le dégoût (la douleur de se mirer) et le Mal du monde.

---

[680] Voir surtout l'essai de conciliation d'Abe Yoshio entre Champfleury, Courbet et Baudelaire. Abe Yoshio, « Baudelaire et la peinture réaliste », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, n° 18, p. 205-214. Voir aussi « Le Manifeste de 1855 » de Courbet : « Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais comme un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but », Michèle Haddad, *op. cit.*, p. 111.

[681] *Salon de 1859*, OC, t. II, p. 620.

[682] « La politique, la littérature produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces anti-surnaturalistes, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelquefois salutaire. » *Exposition universelle* (1855), *OC*, t. II, p. 586. « Cette réaction, faite avec les turbulences fanfaronnes de toute réaction, était positivement nécessaire. Il faut rendre à Courbet cette justice, qu'il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et l'amour désintéressé, absolu, de la peinture. » *Peintres et aquafortistes*, *op. cit.*, p. 737.

[683] Le poème en prose « Laquelle est la vraie ? », *OC*, t. I, p. 342.

[684] *Ibid.*, p. 182.

Dans ce contexte, la dernière prière désespérée adressée au Seigneur dans le poème « Un voyage à Cythère », avec son ambiance pathétique et janséniste, est aussi pressante que celle ironique au Diable dans le poème en prose « Le Joueur généreux ».

– Le ciel était charmant, la mer était unie ;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le cœur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût![685]

Au lieu du miroir de l'antique Vénus incarnant la beauté païenne et classique à Cythère, « Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses », avec ses « doux secrets et des fêtes du cœur[686] » représentés par Jean-Antoine Watteau ; ce qui se présente aux yeux du « je » lyrique, c'est « un gibet symbolique » comme miroir « où pendait [son] image ». Par ce miroir symbolique autodérisoire, la ridiculité et les douleurs d'un pendu sont devenues siennes et ses douleurs anciennes sont remontées dans sa gorge qui se retient de parler et de rire (de laquelle sortiront plus tard les paroles poétiques ainsi que le rire hystérique sous forme de poèmes) : « Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes ! / Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants, / Comme un vomissement, remonter vers mes dents / le long fleuve de fiel des douleurs anciennes[687] ». En fait, les paradis terrestres, soit Eldorado ou soit Éden, ne sont plus à Cythère où se trouve un gibet auquel est attaché un ridicule pendu à la place du Christ. Cette scène est symbolique car elle montre une allégorie d'un persécuté dans le monde tragique et décadent, particulièrement celle d'un bourreau de soi-même[688] qui absorbe les douleurs de l'autre comme un hyperempathique.

Dans cette façon, Baudelaire a perfectionné « l'art cruel » devant le miroir pour faire de la Douleur une volupté vraie. Afin « d'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie[689] » ainsi que « de contempler [s]on cœur et [s]on corps sans dégoût », « la force et le courage » sont

[685] *Ibid*., p. 119.
[686] *Ibid*., p. 118.
[687] *Ibid*., voir v. 45-48.
[688] Cf. Le poème « L'Héautontimorouménos »
[689] *Ibid*., p. 208.

indispensables pour le dandy baudelairien. Puisque cet « art cruel » a été donné par « un Démon », il est naturel que « la force et le courage » de se mirer soient démoniaques et il va sans dire que l'on peut douter du « Seigneur »[690]. L'action de se mirer de l'homme épouvantable étant désormais sous l'égide des lois, comme dans le poème en prose « Le Miroir », elle est naturellement déplaisante aux yeux du dandy, et donnera à ce dernier un étrange plaisir. Le sublime du dandy, c'est de ne pas être empêtré dans les figures de la mélancolie narcissique et stérile, et de ne pas se contenter de réfléchir la réalité vulgaire en tant que telle (comme le réalisme banal d'un homme épouvantable sans la prise de conscience) ; c'est de forger (politiquement et poétiquement) « l'esthétique du Malheur[691] » devant le miroir par « l'hygiène esthétique ». Le but de Baudelaire quand il se revendique comme dandy est clair : il s'agit « d'extraire la *beauté* du Mal », « d'exercer [s]on goût passionné de l'obstacle[692]. » Et « le Mal » et « l'obstacle » correspondent au miroir démocratique comme « l'épouvantable laideur » du visage de Baudelaire, de sa société et de son époque. En passant par la prière au Seigneur-Démon à Cythère, notre regard s'est porté sur les figures de la mélancolie, sentiment intime et profond du dandy baudelairien, d'abord à Lesbos, puis se prolongera dans « Les Litanies de Satan », dernier poème de la section « Révolte », dans l'obscurité du gouffre.

[690] Cf. Le poème « L'Irrémédiable » : « – Emblèmes nets, tableau parfait / D'une fortune irrémédiable, / Qui donne à penser que le Diable / Fait toujours bien tout ce qu'il fait ! », *ibid*., p. 80.
[691] Expression de Pierre Jean Jouve, voir Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 23.
[692] « Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle. », *ibid*., p. 181.

3.2. Lutte et amour dans l'abîme

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;

– « Épigraphe pour un livre condamné »[693]

3.2.1. Le duel dans le gouffre

L'acte perpétuel de réflexion du dandysme est un point d'équilibre esthétique enfin trouvé, mais ne signifie pas l'accomplissement définitif de la stabilité assurée et paisible[694]. L'alchimie de la douleur de Baudelaire montre dans la plupart des cas la violence des luttes intérieures sur le champ de bataille de l'âme plus que la tranquille sérénité poétique. « Ces miroir pervers » que l'on peut voir dans les poèmes « L'Héautontimorouménos », « L'Irrémédiable », « Alchimie de la douleur » et « Horreur sympathique », etc., « succèdent, de loin, au grand miroir naturel de la Mer[695] » dans « L'Homme et la mer[696]», et réfléchiront les combats de deux guerriers dans le poème « Duellum ». Cependant, pour faire naître la création poétique et pour extraire la beauté de la passivité extrême de la mélancolie, il y a un moment crucial et psychologique, c'est l'ironie de la conscience poétique qui prend conscience du dédoublement de soi, une machine infernale dans une âme dévastée.

Les deux miroirs, dans *Les Fleurs du Mal*, ne sont après tout qu'un seul miroir reflétant les luttes intérieures d'un dandy artiste : le poème « L'Héautontimorouménos » et

[693] *Ibid*., p. 137.
[694] Sur la gymnastique spirituelle du dandysme, voir *Le Peintre de la vie moderne* : « Étrange spiritualisme! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. » *OC*, t. II, p. 711.
[695] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 27.
[696] Voir surtout les deux derniers quatrins : « Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets : Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ; / Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes, / Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets ! // Et cependant voilà des siècles innombrables / Que vous vous combattez sans pitié ni remord, / Tellement vous aimez le carnage et la mort, / Ô lutteurs éternels, ô frères implacables ! » *OC*, t. I, p. 19.

« L'Irrémédiable » nous montrent un regard tourmenté, cloué sur le sujet lui-même à travers l'imagerie de « la conjonction de la mélancolie et du miroir, avec l'active complicité du Démon[697] ».

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher !
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Saharah,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large,
Et dans mon cœur qu'ils soûleront
Tes chers sanglots retentiront
Comme un tambour qui bat la charge !

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire,
– Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire ![698]

Ce poème pourrait se diviser en deux parties, à savoir les trois premiers quatrains et les quatre strophes qui restent, mais effectivement les trois quatrains premiers et les derniers sont

[697] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 27.
[698] *OC*, t. I, p. 78-79.

symétriquement opposés par rapport à l'autoquestionnement de la quatrième strophe. Si la première partie reflète la violence cruelle et sadique exercée par « Je » envers autrui, la deuxième partie où domine la parole à la première personne (« Je suis ... » répété cinq fois) le renvoie devant le tribunal de la conscience là où il souffrira de l'auto-critique ou de l'autoanalyse sadomasochiste, c'est-à-dire de la punition de soi-même. C'est « grâce à la vorace ironie » comme miroir dans le quatrième quatrain au milieu du poème qu'il est révélé que la pulsion sadique et destructrice de la première partie (trois premières strophes) s'était dirigée vers le « je » lui-même. « La vorace ironie » personnifiée en tant que conscience de la voix intime mais étrangère prévient déjà du « sinistre miroir » dans la strophe suivante en causant un « faux accord ». Le « sinistre miroir », puisque miroir il y a, montre que la froide cruauté de la première partie est une agressivité du regard. Plus « je » « te » regarde, plus le désir du « je » monte et plus le « toi » souffre, plus il souffre, parce que son regard est le couteau, le soufflet et la roue. On voit dans le miroir le « je »-mégère grattant sa plaie. Comme l'a justement remarqué Jean Starobinski, « en substituant, dans son poème, l'ironie à la mélancolie, Baudelaire remplace une agressivité humorale par l'agressivité d'un acte de conscience[699]. » L'ironie comme figure de rhétorique, à l'origine essentiellement fondée sur un désaccord entre l'expression et l'intention, est ici conçue comme la dévorante conscience tourmenteuse d'un être dédoublé. Il est indéniable que la « vorace Ironie » est proche de l'idée de l'ironie romantique développée par les romantiques allemands à commencer par Friedrich Schlegel, comme une structure de la conscience de soi de l'artiste créateur moderne[700]. La voracité de l'ironie suggère l'intensité de la douleur de se voir[701] en intervertissant le regardeur et le regardé (c'est le rôle même de l'ironie) et donne une image puissante du « Je-miroir » figurant « un aspect extrême de la mélancolie[702] », particulièrement celle du dandy

[699] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 32-33.

[700] Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie*, Champs essais, Flammarion, Paris, 1964 ; Ernst Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, 1990 ; Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*. Essai sur les formes de l'écriture oblique, Paris, Hachette supérieur, 1996 ; Alain Vaillant, « Le Lyrisme de l'ironie », in *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Classiques Garnier, Paris, 2016, p. 329-360, voir p. 333 : « Sur le versant philosophique, les romantiques allemands, dont les thèses jouissent aujourd'hui d'une extraordinaire popularité en France, nous ont habitués à voir dans l'ironie la conséquence des contradictions de l'être lui-même : en sorte que tout intellectuel ou artiste qui veut comprendre et embrasser le réel dans la complexité se doit apparemment d'être ironique. »

[701] Cf. Le poème en prose « Portraits des maîtresses ».

[702] « "Je suis le sinistre miroir" allégorise le moi en le matérialisant, en faisant de lui un objet. [...] L'allégorie, cette fois, n'est plus liée à une personnification : elle est dépersonnalisante, dévitalisante. Devenir miroir, c'est se réduire à n'être que surface réfléchissante : la conscience muée en miroir éprouve la réflexion sur le mode passif. Elle ne peut que subir, pour en renvoyer le reflet, les formes et les créatures qui se sont placées en regard. Son infini refus est en même temps un accueil infini : l'Ironie, sous son aspect de "mégère", est une persécutrice

qui demande à « l'homme épouvantable[703] » pourquoi il se regarde dans la glace où celui-là voit la « mégère » criarde cachée sous l'indifférence. Dans cette situation insoutenable, le rire éclatera hystériquement en « faux accord », car le « je » ne peut plus sourire béatement ou joyeusement. Ce « rire éternel » à la chute du poème est comparable au rire terrible de Melmoth qui erre éperdu sur la terre pour chercher un remplaçant après avoir vendu son âme au diable, « résultat nécessaire de sa double nature contradictoire ». Il est une « contradiction vivante », écrit Baudelaire dans son essai « De l'essence du rire », « sorti des conditions fondamentales de la vie ». S'il en est ainsi, force lui est de rire éternellement ; son rire n'étant que « l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance ». Baudelaire conclut : « C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémissible[704] . » Mais est-il vrai qu'il n'a aucune valeur libératrice, comme l'ont remarqué Jean Starobinski ou Patrick Labarthe, dans ce miroir dont le mélancolique est prisonnier ?[705] Il ne faut pas être sorcier pour apercevoir le plaisir solitaire (« Mon désir gonflé d'espérance ») dans les actes sadomasochistes par haine de soi, un caractère majeur de la mélancolie narcissique. Même si ce plaisir pervers puisé dans la douleur du regard et gonflé par le désir, qui va enfin faire jaillir le rire, n'est pas l'équivale d'« une volupté vraie » ; le rire éclatant intérieurement comme « la criarde » se fraye un chemin oblique, parce que ce rire ironique, de Melmoth par exemple, est « l'expression la plus haute de l'orgueil[706] » comme supériorité humaine. C'est une preuve de la créativité humaine dans la mesure où ce type de psychodrame autopunitif est semblable au grotesque, c'est-à-dire au comique absolu. L'ironie et la violence, « le rire subit » sont éléments constutifs du grotesque[707]. Baudelaire en tant que créateur de ce comique absolu est un artiste qui « n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer

---

étrangère, qui possède le pouvoir de l'autocontemplation : elle "se regarde", tandis que le Je-miroir est figé dans son immobile et lisse solidité. Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession. » Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 35.

[703] Le poème en prose « Le Miroir »

[704] *OC*, t. II, p. 531.

[705] « Si nous comparons ce "miroir", où la "Douleur" se transmue en "volupté vraie", au "sinistre miroir" de "L'Héautontimorouménos", qui matérialise et allégorise le moi sous la forme d'un objet dévitalisé, nous constatons que ce que l'épître "À Sainte-Beuve" évoquait comme un gain de conscience, "L'Héautontimorouménos" en dénie toute valeur libératrice, l'Ironie imposant sa violence et congelant, telle Méduse, la conscience qu'elle avait pour vocation de délivrer. » Patrick Labarthe, *op. cit.*, p.181.

[706] *OC*, t. II, p. 532.

[707] *Ibid.*, p. 535-536. « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création. »

aucun phénomène de sa double nature[708]. » Et le poème « L'Héautontimorouménos » montre un cas rare d'un homme en tant qu'acteur et à la fois spectateur « qui tombe qui rit de sa propre chute[709] ».

Dans le poème « L'Irrémédiable », l'ironie, comme conscience même de l'artiste, est un « instrument diabolique et infernal »[710], là où Baudelaire voit paradoxalement les « soulagement et gloire uniques » en tant que « remède divin » (« Bénédiction »). Une série de cinq images symboliques de la chute, à savoir « d'une fortune irrémédiable » se réduit dans la deuxième partie à « un cœur devenu son miroir », « tableau parfait » du dédoublement de soi :

– Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

II

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
– La conscience dans le Mal ![711]

[708] *Ibid*., p. 543.
[709] *Ibid.*, p. 532. « 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*. Mais le cas est rare. »
[710] Cf. « Où se trouve alors la voie de l'espoir, si elle existe vraiment ? Dans les instruments diaboliques. [...] L'ironie – même si elle est une mégère vorace – est tout particulièrement reconnue comme une "Grâce" infernale qui est peut-être capable de briser [...] l'irrémédiable de ce qu'on appelle la "condition humaine" [...]. C'est ici, dans la reconnaissance de l'aspect diabolique d'instruments qui sont en général appréciés (c'est-à-dire l'emblème, l'ironie et la conscience) que réside la "Vérité" que l'on tire du puits du cœur-miroir ("Puits de Vérité"). En d'autres termes, la voie de l'espoir réside dans le courage de l'autopunition ou de l'autodestruction, que l'on paie de sa propre personne. » Mario Richter, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal : Lecture intégrale*, Slatkine Reprints, t. I, 2001, p. 867.
[711] *OC*, t. I, p. 80.

Il s'avère que, dans la deuxième partie du poème, l'observation rigoureusement objective des inventions diaboliques faite par le poète, n'était que l'auto-observation, autoanalyse scrupuleuse sur le monde intérieur de soi-même (qui serait une autre version de l'expérience du miroir effectuée dans *Les Paradis artificiels*)[712], non seulement sur le plan du contenu textuel (« Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir ! »), mais aussi dans la forme syntaxique[713]. Étant donné qu'« une étoile livide » qui tremble dans le miroir d'eau de puits pourrait être considérée comme le reflet d'« une Idée, une Forme, un Être » du début du poème, « Parti de l'azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul œil du Ciel ne pénètre » (v. 1-4) ; on peut raisonnablement penser que le « Puits de Vérité » comme miroir d'un cœur reflète sa propre action de descente, de pesanteur, c'est-à-dire de pénétration profonde à l'intérieur de soi-même. Ce type d'acte d'autoréflexion est « sombre et limpide » et « clair et noir » parce que l'assombrissement de l'âme (la mélancolie aggravée) coïncide paradoxalement et ironiquement avec la limpidité de la « lumière intérieure », la métaphore ou la définition même de la conscience[714]. Mais la conscience est dans « le Mal » qui s'écrit avec une majuscule initiale sur lequel sont concentrées toutes les angoisses existentielles (le mal, la douleur, le malheur et l'ennui, etc.)[715]. Et c'est grâce à la conscience que le poète peut se procurer les « soulagement et gloire uniques », bien qu'il ne s'agisse pas de la liberté absolue. Elle est « un phare ironique, infernal » et un « flambeau des grâces sataniques » ou plutôt l'ironie même parce que la conscience est – comme nous l'avons vu depuis le thème du double jusqu'ici – la cause et l'effet du dédoublement de soi, le résultat d'un pacte diabolique et la source de la souffrance d'un être qui a envie de créer la nouveauté. Ce que l'on voit dans ce poème, c'est l'ironie comme une forme supérieure de l'activité intellectuelle qui joue sur la condition double ; c'est de se voir être dans le mal en ayant un

[712] Voir la métaphore météorologique utilisée au début des *Paradis artificiels*. *OC*, t. I, p. 401.

[713] Les phrases et syntagmes nominaux qui constituent tout le poème, donnent aux mots comme l'a remarqué Mario Richter, « une valeur d'autonomie, de présence, d'existence objective, une valeur indépendante de celui qui décrit ou qui observe. [...] Tout est mis sur le plan de l'observation objective[...]. Quoi qu'il en soit, il est certain que Baudelaire fait tout pour que son narrateur ou son poète restent en dehors de la scène. » Mario Richter, *op. cit.*, p. 846-847.

[714] Voir la note de Mario Richter, « Du temps de Baudelaire, la notion de *conscience* gardait fermement son sens traditionnel, moral et religieux, auquel s'était ajouté avec toujours plus de force le sens proprement philosophique – qui s'était affirmé au dix-huitième siècle – de connaissance intuitive d'une vérité intérieure. Voici les définitions respectives que fournit, par exemple, le Dictionnaire de Bescherelle (1852) : 1. "Lumière intérieure, sentiment intérieur par lequel l'homme se rend témoignage à lui-même du bien et du mal qu'il fait" ; 2. "Connaissances qu'on a d'une vérité par le sentiment intérieur". », *ibid.*, p. 862.

[715] Voir la note de Claude Pichois : « Ce n'est pas seulement lorsque le cœur a fait sa vendange que "Vivre est un mal" (*Semper eadem*, p. 41). C'est l'existence même qui est un mal, le mal. » *OC*, t. I, p. 988.

esprit diabolique[716] (rappelons que le mot « diable » signifie étymologiquement « celui qui divise ») : le « Mal dans le Mal, Enfer dans l'Enfer »[717]. L'effet miroir bien visible montre l'économie de l'ironie, « réflexion sur la réflexion », définie par l'esprit de l'artiste moderne, surtout l'esprit complexe d'un dandy baudelairien. Mais il semble que l'on se trouve piégé dans un type de raisonnement circulaire provoqué par le « jeu de réflexion » de la conscience, qui impose le retour éternel à soi-même. C'est pourquoi les images du gouffre comme piège foisonnent dans le poème : « un Styx bourbeux et plombé », « un gigantesque remous dans les ténèbres », « un lieu plein de reptiles », « un gouffre dont l'odeur trahit l'humide profondeur » et « un piège de cristal ». Tout cela sera, réduit au dernier « dans » comme souligné par Jean Starobinski[718]. Ainsi est trahie l'architecture des deux miroirs affrontés par le sinistre miroir du mélancolique. Le sujet lyrique baudelairien est le sinistre miroir qui se regarde dans le miroir. Or, dans ce « piège de cristal », le titre même du poème « L'Irrémédiable » est ironique en soi. Le travail diabolique est irrémédiable et, par là même, la conscience du mal dans le Mal est irrémédiable. En revanche, les « soulagement et gloire uniques » ne sont-ils pas déjà un remède, mais en tant que violence ? Afin de mieux comprendre cette situation paradoxale, nous allons pour conclure comparer deux poèmes, épreuves négatives et positives des conflits internes où apparaissent clairement le motif du double et du miroir : « Duellum » et « La Mort des amants », deux poèmes sur la conscience et la violence ou sur la violence de la conscience.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre ; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

[716] Avoir la conscience du mal dans le mal est important pour Baudelaire parce que la confiance en le progrès en niant le péché originel de l'homme double, c'est de renier le mal et que cela signifie le triomphe définitif du Diable. Voir « Mes chers frères, n'oubliez jamais, quand vous entendez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! », *ibid*., p. 326-327. Cf. Voir une note de Baudelaire écrite dans *Fusées* : « Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. », *ibid*., p. 652.

[717] Mario Ritcher, *op. cit.*, p. 863.

[718] « Il confère au *dans* son rôle ultime. "La conscience dans le Mal" est la résultante de toutes les images allégoriques qui la préfiguraient. Et en même temps elle renvoie à ce qui fut le premier mot du poème : "Une Idée", comme si un cercle recommençait, et comm si l'irrémédiable de la mélancolie vouait la chute à se répéter indéfiniment, et la capture à s'éterniser. Comme si, enfin, le malheur et la "gloire" de la conscience ne pouvait se dire adéquatement qu'en se disant *autrement*, par voie d'analogie, c'est-à-dire : poétiquement. » Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 45.

Les glaives sont brisés ! comme notre jeunesse,
Ma chère! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
– Ô fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés !

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces
Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,
Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

– Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé !
Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,
Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine ![719]

Au premier regard, on peut facilement reconnaître dans les deux quatrains « les vacarmes d'une jeunesse en proie à l'amour vagissant » et l'implacable fatalité de la haine amoureuse de Baudelaire pour Jeanne Duval[720]. Un des poèmes anciens qui décrivant le duel originel[721], éternise la violence inhérente à la conscience humaine et la généralise. Pour le poète, le but final de ce duellum est de créer par le langage une poésie nourrie de la haine (ou de la douleur) de la réflexion poétique. Or, il semble que ce drame intime éternisée a l'air d'une lutte intérieure dans la profondeur du gouffre narcissique parce que la maîtresse est souvent considérée pour Baudelaire comme le miroir du poète ainsi que nous avons pu nous en rendre compte dans le poème « L'Héautontimorouménos » et que allons aussi constater dans le poème en prose « Portraits de maîtresses ». Les glaives, « les dents et les ongles acérés » des deux guerriers des ce poème réapparaîtront plus tard dans le poème « L'Héautontimorouménos », censé également être inspiré de Jeanne, sous plusieurs formes différentes, par exemple « le couteau », « le soufflet » et « la roue »; mais la colère et la haine du sujet contre autrui, en se dirigeant vers soi-même, sont intériorisées (invisibles donc en apparence « Je te frapperai sans colère / Et sans haine ») dans ce dernier poème et le tourmentent implacablement comme nous l'avons vu précédemment. Et c'est dans les « Portraits des maîtresses » que s'est manifesté l'amour en tant qu'idéal du moi ou surmoi tyrannique. Il y a quatre dandys, dans ledit poème en prose, qui portaient la « tristesse froide et railleuse » et racontent tour à tour leurs histoires d'amour, lesquelles reflètent chacune à sa manière leurs propres désirs, faims et imperfections morales. Ces histoires selon Jérôme

[719] *OC*, t. I, p. 36.
[720] *Ibid.*, p. 897.
[721] Jérôme Thélot, *Baudelaire Violence et Poésie*, *op. cit.*, p. 399-417.

Thélot[722] passent par une suite de gradations dans l'itinéraire de voyage du désir et se précipitent vers le meurtre à travers le thème du double, dans un certain sens par la répétition contrapontique. En fait, les quatre hommes ressemblant plus ou moins à la personnalité générale du sujet lyrique baudelairien par la nervosité, la lâcheté et la légèreté, sont les doubles du sujet baudelairien ayant un désir et un idéal artistiques[723]. Mais c'est l'histoire meurtrière du dernier personnage qui, comme celui du narrateur de « Laquelle est la vraie ? », sera piégé « dans la fosse de l'idéal », une allégorie la plus remarquable de la fatalité du combat intérieur chez l'artiste souffrant de « son impuissante conscience dans le mal »[724].

> L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir le reproche muet de mon inséparable spectre. L'amour m'apparaissait comme une tutelle. Que de sottises elle m'a empêché de faire que je regrette de n'avoir pas commises ! Que de dettes payées malgré moi ! Elle me privait de tous les bénéfices que j'aurais pu tirer de ma folie personnelle. Avec une froide et infranchissable règle, elle barrait tous mes caprices. Pour comble d'horreur, elle n'exigeait pas de reconnaissance, le danger passé. Combien de fois ne me suis-je pas retenu de lui sauter à la gorge, en lui criant : « Sois donc imparfaite, misérable ! afin que je puisse t'aimer sans malaise et sans colère ! » Pendant plusieurs années, je l'ai admirée, le cœur plein de haine. Enfin, ce n'est pas moi qui en suis mort ![725]

Étant donné que la maîtresse était pour le dernier homme le miroir de sa conscience dans lequel se reflète son idéal de perfection, et que le portrait de la maîtresse qui est tracé par l'amant n'était enfin qu'une expression de son côté angoissé et perfectionniste à l'égard de

[722] Cf. « La maîtresse du premier [...] provoque et déçoit son amant par la violence qu'elle lui oppose "C'était une femme qui voulait toujours faire l'homme". Elle se veut supérieure aux autres femmes dont elle refuse la ressemblance, et supérieure à son amant dont pourtant, selon celui-ci, elle imite le modèle. En cela elle est son double, lui-même convoitant ce pouvoir qu'elle lui interdit, tous deux rivalisant sans fin pour la même gloire mythique. La relation entre l'amant et la maîtresse a la structure du débat entre les quatre hommes. » Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 151.

[723] « Si, nerveux comme je vous connais, vous, G..., lâches et légers comme vous êtes, vous deux, K..., et J..., vous aviez été accouplés à une certaine femmes de ma connaissance, ou vous vous seriez enfuis, ou vous seriez morts. Moi, j'ai survécu, comme vous voyez. »

[724] *Ibid.*, p. 154.

[725] *Ibid.*, p. 114-155.

son propre idéal esthétique[726], son amour « comme une tutelle » n'est qu'une répugnance et haine infinie de soi-même, celles du bourreau de soi-même comme on l'a vu dans le poème « L'Héautontimorouménos ». Les « souffrances atroces » de ce quatrième personnage sont donc intrinsèquement intérieures. Or, le dénouement dramatique de ce poème en prose est radicalement différent de celui du poème « L'Héautontimorouménos ». Contrairement au « Je » de celui-ci qui se trouve enfin dans un état de dissociation mentale en ayant un éternel rire démoniaque, hystérique et grotesque, l'allusion au meurtre à la fin de celui-là signifie l'acte d'autodestruction[727], élimination de son propre reflet comme le montre le dénouement de la nouvelle *William Wilson*[728]. Cela veut dire que le miroir du dernier personnage du poème en prose l'a finalement fait renoncer à l'idéal qui fait rêver, au désir qui provoque l'angoisse et la mélancolie et à la lutte intérieure afin de « tuer le Temps », c'est-à-dire plonger dans le gouffre du vin sans soucis sans ennuis et sans inquiétudes : « Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement[729]. » Mais ce choix dernier ne peut pas être la solution définitive ni la fin heureuse (comme l'insinue la chute du poème « La Vie antérieure »), si on le compare derechef avec la chute du poème « Duellum », là où le sujet lyrique veut éterniser « sans remords » – « Qu'une haine éternelle éternise la guerre ![730]» – la guerre contre son amante « amazone inhumaine » : « – Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé ! / Roulons-y sans remords, amazone inhumaine, / Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine ! ». Il faudrait alors fonder l'éthique du dandy poète sur son regard dans le miroir, à savoir celui qui regarde son visage épouvantable sans dégoût et sans haine (ou plutôt malgré la haine !) sous le masque de la toilette, ayant conscience de sa pénible autocensure, de la lutte perpétuelle. Or, il est important de rappeler que la violence dans la scène de guerre originelle de « Duellum » entre « nos héros » « dans le ravin hanté des chats-pards et des onces » est surtout celle du regard en tant que tel, parce que le regard chez Baudelaire est un point de convergence vers lequel

[726] « Mais comme il n'y a pas de circonférence parfaite, l'idéal absolu est une bêtise. Le goût exclusif du simple conduit l'artiste nigaud à l'imitation du même type. Les poëtes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre moi, – de sa ligne brisée ? » *Salon de 1846*

[727] « Il s'est tué en tuant son Même. » Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 154.

[728] « C'était Wilson, mais Wilson ne chuchotant plus ses paroles maintenant ! si bien que j'aurais pu croire que c'était moi-même qui parlais quand il me dit : "*Tu as vaincu, et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi, – mort au monde, au ciel et à l'espérance ! En moi tu existais, – et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même !*" » *Nouvelles histoires extraordinaires*, *op. cit.*, p. 44-45.

[729] *OC*, t. I, p. 349.

[730] Citation tirée de l'*Énéide* (IV) de Virgile traduit par Jacques Delille.

confluent le désir et le pouvoir de fascination étrange et insinueux de l'amour comme nous l'avons examiné la partie précédente et comme l'ont suggéré les « subtiles et terribles mirettes[731] », le regard sadomasochiste de « L'Héautontimorouménos » et celui du surmoi (« Portraits de maîtresses »). Le chat-femme dans le poème précédent (XXXIV) de « Duellum », retenant « les griffes de la patte » et ayant les « beaux yeux, mêlés de métal et d'agate », dont le regard « profond et froid » qui « coupe et fend comme un dard », revêt l'apparence des fauves indomptables et combatifs comme « des chats-pards et des onces » dans le poème suivant, avant de devenir à la fin les « prunelles mystiques » des chats du poète (« Les Chats (LXVI) »). « Ces jeux, ces cliquetis du fer » de deux guerriers peuvent donc être compris comme un duel de regards ou le jeu de la barbichette. Le mouvement perpétuel de va-et-vient des regards, dont la violence causant de la peine à celui qui le regarde, va mettre en place dans « Duellum » une structure réflexive de deux miroirs parallèles[732].

La réflexivité de la relation réciproque de la guerre éternelle entre les deux guerriers dans « Duellum » se réitère dans le poème « La Mort des amants », *sotto voce* cette fois-ci, mais en révélant clairement l'effet miroir. De la même manière que Jérôme Thélot a découvert l'économie de la violence cachée dans le second poème par la lecture du premier[733], mais en sens inverse, la structure de miroir du premier et son aporie peuvent être expliquées par le second.

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,

[731] « La Chambre double »
[732] Cf. « Tête-à-tête sombre et limpide. / Qu'un cœur devenu son miroir! » dans « L'Irrémédiable ».
[733] « La Mort des amants » est une version douce du même désir et de la même violence que « Duellum ».

Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Dans ce rêve prophétique du poème mis entièrement au futur, il est « deux cœurs » ou « deux esprits ». La spécularité vertigineuse que donnent « ces miroirs jumeaux » dans une incantation de la douce mélodie peut être l'une image la plus remarquable du paradoxe baudelairien de la conscience réflexive sans fin et, sans issue comme « la conscience dans le Mal », étant donné que les oppositions binaires qui apparaissent souvent chez Baudelaire sous forme de drame passionnel ou de dispute du couple sont une expression particulière des conflits internes de la conscience mélancolique. L'ardeur dévorante de la mort inévitable se trouve dans ce poème considéré longtemps comme idéal et spirituel grâce à son rythme berceur, à sa douce mélodie et à sa perfection formelle[734]. Suivons brièvement le cercle de la mort de ce poème à commencer par l'effet miroir de deux cœurs dans le deuxième quatrain. Le doublement des « doubles lumières » de « deux vastes flambeaux » montre le caractère illusoire d'un esprit quêtant son idéal (d'amour, de beauté, de perfection ou finalement du moi...) et en même temps l'inéluctabilité de la réflexion ; les images de la multiplication horizontale entre les « deux esprits, ces miroirs jumeaux » n'étant que les reflets d'une âme moribonde dédoublée, qu'il faille user nos esprits à fond, par la réflexion acharnée, pour briller d'« un éclair unique » dans un moment fugitif étendu dans un espace spirituel et surnaturel : « un soir fait de rose et de bleu mystique » [735]. C'est le moment de la (petite) mort commune des amants, dans le premier tercet, jouant un jeu à s'entre-tuer, en s'agressant l'un l'autre. La conscience est ainsi tourmentée (esprit dans la réflexion) à l'agonie (« comme un long sanglot, tout chargé d'adieux »). Les miroirs se sont ternis et les flammes sont mortes ; la conscience des mortels ordinaires s'arrêtera ici, dans le premier tercet, et plongera dans le sommeil éternel. C'est la fuite de la réalité, la cessation des hostilités entre ennemis en lutte, la défaite complète de la volonté, c'est-à-dire la fin de la guerre pour s'abandonner au plaisir facile frivole, et pour s'installer commodément dans un paradis matériel et artificiel comme les stupéfiants. C'est le cas des « miroirs obscurcis et plaintifs » des yeux mortels dans le poème « Bénédiction » et également le cas du dernier homme qui s'est livré au vin « pour tuer le Temps », dans « Portraits de maîtresses », après avoir tué sa maîtresse sans supporter la violence pénible de la réflexivité de la conscience. Or, dans le dernier tercet, il y a une

[734] James A. Hiddleston, *op. cit.*, p. 182.
[735] Cf. « La Chambre double » : « Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. »

intervention surnaturelle d'« un Ange, entrouvrant les portes[736] ». La réflexivité de la conscience sera ressuscitée par l'ange qui n'est en effet qu'un « bon diable » (« Le Joueur généreux »), proposant au poète un pacte séduisant[737], ou par « le Diable qui tient les fils qui nous remuent » (« Au Lecteur ») ou encore par « un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / le sommeil et le don des rêves extatiques. » (« La Mort des pauvres »)[738]. Une fois que le pacte est conclu, ni la mort, ni le fratricide, ni l'uxoricide, c'est-à-dire l'effacement total de la violence, ne sont pas possibles, parce que la mort baudelairienne est paradoxalement, comme expliquée dans les deux poèmes suivants, celle « qui console, hélas ! et qui fait vivre », celle qui est « le but de la vie » et « le seul espoir » ; « c'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus »[739]. Les miroirs purifiés et les flammes ranimées par un Ange retournants à ses origines perpétueront les mêmes réflexions de la lumière intérieure, l'économie de la violence. La forme cyclique de ce sonnet serait donc irrémédiable comme celle du poème « L'Irrémédiable » où se montrent l'interminable descente d'« une Idée, une Forme, un Être », d'« un Ange » et sa réitération[740]. Mais dans le poème « La Mort des amants » le temps du futur apparaissant dès la première strophe recommencera l'avancement spiral de la conscience par l'effet à retardement. Le premier quatrain montre ce que « L'Irrémédiable » n'a pas explicitement révélé, ce que Baudelaire attend du mal, de la violence comme l'interminable voyage, et du jeu spéculaire dans le regard autopunitif : « des lits pleins d'odeurs légères », « des divans profonds » et surtout « d'étranges fleurs sur des étagères ». Ce qui est certainement prévu comme « soulagement et gloire uniques » en récompense des souffrances immanentes à « la conscience dans le Mal », constitue un espace particulier et intime où la mort agit à titre de comparaison (« comme des tombeaux »)[741]. La signification des fleurs écloses dans cette chambre va être éclairée par la chute « La Mort des artistes » et le premier quatrain de « La Mort des amants ». Les artistes souffrant au nom des « sculpteurs damnés »,

---

[736] Rappelons la porte de « La Chambre double » ou celle d'un infini dans « L'Hymne à la beauté ».

[737] Voir le poème en prose « Le Joueur généreux ». Cf. « L'Ange qui *viendra ranimer les miroirs ternis et les flammes mortes*, c'est le *mauvais ange* selon "Les Phares", celui de la violence, ranimée des guerriers dans les témoins, éternisant la haine. », Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 417.

[738] *OC*, t. I, p. 126-127.

[739] *Ibid*.

[740] *Ibid*., p. 79.

[741] Voir l'assimilation de l'âme à un tombeau dans le poème « Le Mauvais moine » : « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, / Depuis l'éternité je parcours et j'habite ; / Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux. » *OC*, t. I, p. 16.

N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole !
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ![742]

« Les fleurs de leur cerveau », nourries de mélancolie profonde (la mort comme soleil nervalien[743]), représentent l'aboutissement des efforts pénibles dans un « duellum » intérieur, à savoir le travail acharné des artistes recherchant la Beauté, les fleurs du poète n'étant rien d'autre que ses poèmes, et celles de Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, sont maladives, étranges et bizarres dans le vase de l'esthétique de nouveauté[744]. Ce à quoi le poète songe au début de « La Mort des amants », c'est à son lieu de travail ; là où se déroule l'expérience du miroir (et de la pensée) comme dans *Les Paradis artificiels*, un laboratoire d'alchimie poétique des *Fleurs du Mal* dont les pages (étagères) sont remplies de poèmes (fleurs). Il pense aussi à, sa propre chambre double avec ses « meubles sots, poudreux, écornés » qui cependant, dans une expérience mystique et surnaturelle (« un soir fait de rose et de bleu mystique »), « ont l'air de rêver : on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants[745]. » Ce peut être le cerveau même de Baudelaire[746].

En fait, ce que nous avons examiné dans ce chapitre – à partir de la rencontre inévitable du sujet lyrique baudelairien avec son double épouvantable et redoutable jusqu'aux luttes intérieures pour l'achèvement de l'œuvre poétique –, c'est une sorte d'analyse psychologique d'un dandy baudelairien dont la conscience ironique – conscience de sa conscience – est celle du poète qui va fleurir, c'est-à-dire produire la poésie dans la réflexion infinie. La spécularité et la réflexivité poétique de la conscience d'un dandy sont ainsi une machination diabolique représentant les reflets sinistres et incitant le poète à se confronter à eux. On se rappelle la

[742] *OC*, t. I, p. 127.
[743] Voir le poème « El Desdichado » de Gérard de Nerval. Cf. Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Gallimard, Folio essais 1987. Cf. « Soleil noir » dans « Le Désir de peindre ».
[744] On sait que les « fleurs » et ses odeurs ou parfums chez Baudelaire désginent explicitement ses poèmes et ses pensées poétiques : par exemple la dédicace à Théophile Gautier(« ces fleurs maladives »), « L'Ennemi » (« les fleurs nouvelles que je rêve »), « Le Guignon » (« Mainte fleur épanche à regret / Son parfum doux domme un secret / Dans les solitudes profondes. »), « L'Idéal » (« Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal »), « Harmonie du soir », surtout dans le poème « L'Âme du vin » : « En toi je tomberai, végétale ambroisie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie / Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! » Voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 171-172. ; Cf. Pierre Brunel, *Charles Baudelaire : Les Fleurs du Mal : entre "fleurir" et "défleurir"*, Édition du temps, 1998.
[745] Le poème en prose « La Chambre double », OC, t. I, p. 280.
[746] Cf. « Mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ? », *ibid.*, p. 658.

vocation poétique comme « l'art cruel » du jeune Baudelaire[747]. Cela constitue la condition *sine qua non* de l'*homo duplex* dans un duel où « l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu » (« Le *Confiteor* de l'artiste »[748]). Ce cri de frayeur poussé entre la profondeur et la superficialité de la matière, n'est nullement l'annonce de la défaite et sera un élément important de l'esthétique moderne de Baudelaire.

3.2.2. Le gouffre, l'amour et la femme

Nous avons désormais devant nous un autoportrait d'un artiste qui est allé jusqu'à prendre conscience de sa double condition. Si le motif du double et sa variation thématique présentent un aspect de l'expérience du miroir baudelairienne en reflétant l'angoisse et la douleur de Baudelaire soit personnelle soit sociale en tant que poète-artiste, l'image du gouffre ou de l'abîme montre ses sensations et son ivresse plus aggravée face à la matière du monde ainsi qu'un vertige mêlé d'anxiété. On sait qu'un travail artistique ou une recherche poétique comme « duellum » commence normalement par des expériences sensorielles et la perception de l'environnement. N'importe quoi peut devenir un objet d'expérience pour l'artiste, et tout cela, de quelque nature que ce soit, est intériorisé avant d'être sublimé dans ses œuvres d'art. Pour Baudelaire, cela signifie s'enfoncer dans l'« épaisseur mystérieuse[749] » de la matière. Par la profondeur de la matière, on entend le mystère indéchiffrable de tout être où la conscience du poète vaporisée peut être librement absorbée, et de toutes sortes de paradis artificiels (y compris les drogues bien qu'elles soient un expédient provisoire), dont le caracère surnaturel a été analysé dans la deuxième partie. Avant d'étudier la superficialité profonde du gouffre baudelairien dans le chapitre suivant, nous allons parler de la peur et du vertige devant ce gouffre-miroir, souvent illustrés par l'amour diabolique pour la femme.

Celui qui est absorbé dans l'univers visuel et sensoriel de la matière, comme celui qui est en état d'ivresse, ne saurait cependant se noyer en pénétrant dans sa profondeur. C'est le charme fatal de cette profondeur que Baudelaire a évoquée dans « Le Poème du hachisch » : « Ajouterai-je que le haschisch, comme toutes les joies solitaires, rend l'individu inutile aux hommes et la société superflue pour l'individu, le poussant à s'admirer sans cesse lui-même et

[747] *OC*, t. I, p. 208.
[748] *Ibid*., p. 279.
[749] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 149.

le précipitant jour à jour vers le gouffre lumineux où il admire sa face de Narcisse ?[750] » Le narcissisme exacerbé par l'ivresse complète de la matérialité (parce que, dans l'hallucination, la sensation est si intense qu'il se sent créer le monde sensible par soi-même comme Dieu) renforce son isolement social et le fait plonger dans l'apathie. La peur du gouffre vient du fait qu'il engourdit l'esprit et paralyse la volonté ; d'où la peur de l'imbécillité. L'édification de l'esthétique baudelairienne de ce gouffre narcissique – une esthétique paradoxale de la superficialité profonde ou de la profondeur superficielle – peut donc se comprendre dans l'acquisition d'attitudes et de comportements du dandy artiste, par l'intermédiaire de la notion baudelairienne de l'amour, paradoxalement de l'amour de la matérialité. Nous commencerons par la lecture d'un poème intitulé « Le Gouffre » écrit au début de l'année 1862 :

Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
– Hélas ! tout est abîme, – action, désir, rêve,
Parole ! et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la Peur je sens passer le vent.

En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.

J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,

Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ![751]

Sous couleur d'abîme de Blaise Pascal, Baudelaire parle de son propre gouffre[752]. Dans les deux premiers quatrains, le sujet lyrique parle surtout de la peur et du cauchemar. La

[750] *OC*, t. I, p. 440.
[751] *Ibid*., p. 142-143.
[752] Depuis que, par exemple, Benjamin Fondane, dans son ouvrage monumental inachevé qui s'intitule *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, a exploré le gouffre intérieur de Baudelaire, où se trouve la vérité de soi en tant que conscience existentielle, dans lequel l'absurdité de la vie est étroitement liée à l'extase de la vie, et qui est la source originelle de l'ivresse de l'art, l'importance de l'esthétique du gouffre ou de l'abîme chez Baudelaire est devenue inébranlable. Et dans son ouvrage *Poésie et profondeur* , Jean-Pierre Richard nous a éclairé sur l'importance du sentiment de la profondeur dans l'univers baudelairien. Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Plon, 1972 ; Jean Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Édition du

gravité de la douleur est apparente parce qu'il s'agit de l'existence tout entière d'un être physique et moral. Si l'angoisse existentielle et métaphysique concrétisée par l'abîme de Pascal est consubstantielle à ses maladies incurables comme la névrose ou la migraine ophtalmique, celle de Baudelaire exprimée par « la sensation du gouffre » serait également indissociable de ses souffrances physiques et morales causées par la syphilis et la névrose hystérique, comme en témoignent les fragments écrits un mois avant la publication du poème « Le Gouffre » :

> Au moral comme au physique, 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, etc.
> J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécillité*[753].

Ces deux paragraphes de l'*Hygiène* fournissent, comme semences, une explication du poème « Le Gouffre ». À la différence du gouffre pascalien, celui de Baudelaire n'est pas celui d'un philosophe ou savant, mais exclusivement celui d'un artiste. Dans le deuxième quatrain, le fond du gouffre est ainsi considéré comme un canevas[754] : « Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve. » Le verbe « dessiner », terme esthétique désignant une activité artistique, accentué par l'enjambement, souligne que son abîme est un endroit où se déploie son imagination débordante et délirante, sans bornes et sans limites. La troisième strophe explique la raison pour laquelle le gouffre provoque la peur et l'horreur : c'est l'infinité, l'insondabilité des mystères. Le sujet parlant a peur du sommeil parce que celui-ci est comme « un grand trou » dont la profondeur et l'épaisseur incalculables et immesurables troublent et révoltent toujours la conscience. Dans la mesure où la sensation de la profondeur, ainsi que la conception du Beau, est toujours double, comme on l'a vu depuis la deuxième partie à travers l'expérience du miroir de Baudelaire, l'immersion dans les « Nombres » et les « Êtres » provoque « son hystérie avec jouissance et terreur » qui n'est rien d'autre que « le vertige » qui le saisissait dans l'absorbation absolue de la matière, représentée ou symbolisée par le sommeil, et au bout du

---

Seuil, 1955. Sur la sensation du gouffre comme l'obsession de la matière, voir surtout le chapitre « L'Alchimie de la matière », Alain Vaillant, *op. cit.*, p.149-177.

[753] *OC*, t. I, p. 668.

[754] Cf. « Le Mauvais moine », *ibid.*, p. 15-16. Et voir le poème « Rêve parisien »

compte par la mort qui est le sommeil éternel. Mais outre tous ces abîmes énumérés dans l'*Hygiène*, depuis le sommeil jusqu'au nombre en passant par l'action, le rêve, le souvenir, le désir, le regret, le remords et le beau, Baudelaire parle de « parole » dans poème « Le Gouffre » : « – Hélas! tout est abîme, – action, désir, rêve, / Parole ! [...] ». Le mot « parole », mis en valeur par l'enjambement et un point d'exclamation, montre bien l'importance primordiale de l'abîme de la parole chez Baudelaire. Il va sans dire que la parole est une matière brute ou bien un champ de fleurs-poèmes, lesquelles en tant que raison d'être et en même temps, si l'on peut dire, *causa finalis*, établiront l'existence même du poète, de la même manière que les fleurs se seront épanouies dans le cerveau des artistes au bout d'une lutte acharnée (« La Mort des artistes »)[755]. Mais pour ce faire, il faut garder son sang-froid comme la « Beauté » ayant un cœur de pierre ou un « cœur de neige ». Tombé dans un profond évanouissement, le sujet lyrique du poème « Le Gouffre », rêve de l'insensibilité d'un dandy : « Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité. » Le poète ayant l'hypersensibile est jaloux de l'insensibilité du silence de la matière car l'attirance du gouffre (action, désir, rêve, parole etc.) est trop forte. L'ambiguïté de la chute du poème est donc un effet de la parole calculée avec l'intention pour Baudelaire d'une manifestation de son violent désir à double sens : « Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! »[756]

Néanmoins, en tant que démiurge de toutes les souffrances, celui qui permet au « je » de voir dans toutes les choses l'infinité de l'abîme, c'est-à-dire l'effrayant mystère insondable, c'est « Dieu » ayant le « doigt savant » : « Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve. » Il va sans dire que ce Dieu n'est pas le Bon Dieu, mais le diable que l'on voit dans le poème « Au lecteur » : « C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent ! »[757] L'imagination de l'artiste opère ainsi comme un travail pénible et satanique qui n'est que « la conscience dans le Mal », c'est-à-dire au fond du gouffre. Pourvu que la sensation du gouffre soit une souffrance mystérieuse (qui peut être ironiquement sympathique pour Baudelaire) de la conscience de soi d'un artiste mélancolique, l'abîme est au fond un miroir où se mire un poète ou un artiste étant dans sa lutte intérieure ; ce miroir serait un « grand miroir de [son] désespoir »[758] sur lequel il a senti passer « le vent de l'aile de l'imbécilité », et en même temps dans lequel il sent vibrer « toutes les passions / D'un

[755] Voir les poèmes « La Mort des amants » et « La Mort des artistes ».
[756] Sur le problème d'interprétation de ce vers, voir l'édition établie par Jacques Crépet et Georges Blin, p. 560 ; la note de Claude Pichois, *OC*, t. I, p. 1115-1116 ; la note(n°47) de Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 356.
[757] *OC*, t. I, p. 5.
[758] Le poème « La Musique », *OC,* t. I, p. 68.

vaisseau qui souffre » : « Le bon vent, écrit Baudelaire dans le poème « La Musique », la tempête et ses convulsions // Sur l'immense gouffre / Me bercent. » Dès lors, un cri sourd et lamentable devant le gouffre (« Hélas ! tout est abîme ») dans le poème « Le Gouffre », qui vise son propre état d'âme, est indéniablement et infiniment introspectif.

C'est dans ce sens-là que le « Toi », dont la pitié est implorée par le « je » dans le poème « De profundis clamavi »[759], peut être considéré comme un autre moi, conscience de soi donnée par le doigt savant de Satan au nom de Dieu, à savoir par le pacte diabolique comme nous l'avons vu auparavant en examinant le thème du double.

> J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,
> Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.
> C'est un univers morne à l'horizon plombé,
> Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

Contrairement aux apparences, cette prière n'est pas un type de dialogue avec Dieu ou l'existence divine qui répond au nom de « Toi », mais essentiellement un monologue avec soi-même. Ici, le « je » implore la pitié de « Toi » « du fond du gouffre obscur où [son] cœur est tombé ». Or, on sait bien qu'« une fortune irrémédiable » de ce cœur, comme nous l'avons déjà observé autour du poème « L'Irrémédiable », qui « parti de l'azur et tombé / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul œil du Ciel ne pénètre », et qui enfin deviendra son miroir dans lequel la plainte sur son sort ne peut être rien d'autre qu'un acte de la réflexion autocritique. De même que le « Toi » est le seul et l'unique objet d'amour, on rappelle que « soulagement et gloire uniques » dans l'enfer sont la conscience illuminante comme un phare ironique : « Un phare ironique, infernal, / Flambeau des grâces sataniques, / Soulagement et gloire uniques / – La conscience dans le Mal ! » Pour mieux identifier et distinguer le vrai visage de « Toi » dans « De profundis clamavi », il est important de savoir que ce miroir comme conscience se trouve inéluctablement dans le Mal avec une majuscule initiale, qui est illustré dans « L'Irrémédiable », par diverses formes de gouffre (« Emblèmes nets ») lequel indique dans le poème plus explicitement le profond spleen baudelairien. L'allusion à peine voilée au soleil noir de la mélancolie nervalienne (« soleil sans chaleur », « soleil de glace ») dans les deuxième et troisième strophes[760], démontre la nature de ce gouffre :

[759] *Ibid*., p. 32-33.
[760] *Ibid.*

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;
– Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
La froide cruauté de ce soleil de glace
Et cette immense nuit semblable aux vieux Chaos ;

Bien que le deux fois six mois égale une année dans la vie d'un être ou allégoriquement une vie entière en une année, l'alternance du jour et de la nuit dans la terre polaire sans vie ne peut jamais être le cycle de la nature ou de la vie, mais une répétition fastidieuse et diabolique de la chute d'une âme, à savoir un tête-à-tête avec soi-même[761] dans la solitude absolue, par laquelle une « immense nuit » supprime les saisons et enferme le sujet dans un cachot destiné au prisonnier du temps[762]. Le créateur de cet « univers morne » et infernal, inventeur de la prison de l'autoréflexivité mélancolique, c'est le Diable, comme on le voit dans « L'Irrémédiable » : « – Emblèmes nets, tableau parfait / D'une fortune irrémédiable, / Qui donne à penser que le Diable / Fait toujours bien tout ce qu'il fait ! » Sous cet aspect, le « Toi » du poème « De profundis clamavi » peut être assimilé à celui de « Les Litanies de Satan ». Le « Toi » de celui-là apparaît au « je » comme un phare qui guidera son âme vers le salut ; mais puisque ce phare est ironique à de rares exceptions près chez Baudelaire et que le « Toi » de celui-ci où est clairement exprimé l'idée romantique de Satan en tant que consolateur et rédempteur, est Satan : « Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines, / Guérisseur familier des angoisses humaines, // Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! »[763], le « Toi » que le « je » supplie de sauver son âme de son propre état d'âme, gouffre de spleen (« hystérie avec jouissance et terreur ») n'est pas Dieu – sinon « Dieu trahi par le sort et privé de louanges »[764] – ni sa bien-aimée ni la beauté idéale dantesque, mais le Diable comme l'a clairement montré Alain Vaillant à travers les références mythologiques[765]. À ce « Toi » diabolique avait été attribué au début en 1851 le nom de Béatrix[766] et cela se comprend, si l'on considère la connotation baudelairienne de ce nom qui est à la fois une

[761] « Tête-à-tête sombre et limpide » (« L'Irrémédiable »), *ibid*., p. 79-80.
[762] C'est par la notion du temps que ce poème « De profundis clamavi » peut faire partie de la série « Spleen » comme le suggère son titre en 1855 dans *Revue des Deux Mondes* : « Le Spleen ». *OC*, t. I, p. 891-892.
[763] « Les Litanies de Satan », *ibid*., p. 123-125.
[764] *Ibid*., p. 123.
[765] Voir Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 162-163.
[766] C'est le titre de la version publiée le 9 avril 1851 dans *Le Messager de l'Assemblée*.

vampiresse et une traitresse. On sait que « Le Vampire (XXXI) » était en 1855 « La Béatrice » qui deviendra en 1857 le titre d'un autre vampire[767]. Dans « Le Vampire » qui suit « De profundis clamavi », le « Je » souvient : « Toi, qui comme un coup de couteau, / Dans mon cœur plaintif es entrée ; Toi qui, forte comme un troupeau / De démons, vins, folle et parée[...][768] ». Le poème « La Béatrice (CXV) » dévoile enfin le vrai visage nu du « Toi » : « La reine de mon cœur au regard nonpareil, / Qui riait avec eux de ma sombre détresse / Et leur [un troupeau de démons vicieux et obscènes] versait parfois quelque sale caresse[769]. » Plus d'amour plus de déception. De la même manière que le rire moqueur de la reine de son cœur, de sa bien-aimée inflige un affront au « je » de ce dernier poème, « la froide cruauté de ce soleil de glace » (comme un miroir) supplicie le « je » de « De profundis » : c'est l'économie de l'autopunition de l'héautontimorouménos. Ainsi, au plus profond de la conscience, Baudelaire voit ce que montre la chute du poème « De profundis clamavi », c'est le gouffre du sommeil.

> Je jalouse le sort des plus vils animaux
> Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,
> Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !

L'envie de « plonger dans un sommeil stupide (c'est-à-dire naturel et animal, donc satanique) » et la peur de ne pas pouvoir se réveiller de ce sommeil coexistent comme dans la chute du poème « Le Gouffre »[770] : autrement dit, le désir d'ivresse de la profondeur matérielle, l'horreur de la noyade et aussi l'incapacité à écrire. Dans « De profundis clamavi », en effet, faire appel à la charité et à la sagesse de « Toi » comme Satan (qui est en même temps un conspirateur du poète Baudelaire en ce qu'ils sont tous les deux hostiles à Dieu), c'est chercher un remède dans le mal même[771], et il est important ici de se rappeler qu'il s'agit toujours de la conscience du poète lui-même. Cela signifie qu'il veut se rétablir par ses propres moyens. Si le « Toi » dans le gouffre représenté par une figure de femme[772] est un

[767] Voir la note de Claude Pichois, *ibid.*, p. 1066.
[768] *Ibid.*, p. 33.
[769] *Ibid.*, p. 117.
[770] « Et mon esprit, toujours du vertige hanté, / Jalouse du néant l'insensibilité. / Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! », *ibid.*, p. 142-143.
[771] Cf. « Bénédiction »
[772] Sur l'allusion de la féminité du « Toi », voir une note de Claude Pichois : « "Toi, l'unique que j'aime", enfin, eût pu, selon Le Dantec, être remplacé par "Toi, la seule que j'aime" ». *OC*, t. I, p. 891.

autre moi et reflète le caractère diabolique de la conscience, il est naturel que l'amour pour le « Toi » n'est rien d'autre que l'amour de soi. La prière à Satan – « Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges » – est de réveiller la libido narcissique au profit de la *libido sciendi* :

> Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
> Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
> De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
> Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
> Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
> Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront !

La personne en prière aspire à la science et à la sagesse et invoque Satan, l'unique qu'il aime, qui se repose « sous l'Arbre de Science » au paradis renversé. Grâce à cette machination diabolique (une ruse spéculaire) du poète lui-même, on peut rapprocher le front satanique et le front du sujet lyrique comme poète, courbé sur le pupitre, dans le poème « Paysage » : « L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre, / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ; / Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté, / De tirer un soleil de mon coeur, et de faire / De mes pensers brûlants une tiède atmosphère[773]. »

Ce culte satanique de soi-même dans l'amour a conduit Baudelaire devant le miroir. C'est la notion de l'amour surtout en corrélation avec celle de l'art que démontre la nature féminine et diabolique du « Toi » de « De profundis clamavi », en tant que miroir tourmenteur qui réfléchit « tous [les] sentiments et [les] gestes avec l'exactitude ironique de [la] propre conscience[774] » du sujet baudelairien qui se voit dans son gouffre. Cela est illustrée par une histoire d'amour dans le poème en prose « Portraits de maîtresses » dont une phrase mérite d'être de nouveau mentionnée :

> L'histoire de mon amour ressemble à un interminable voyage sur une surface pure et polie comme un miroir, vertigineusement monotone, qui aurait réfléchi tous mes sentiments et mes gestes avec l'exactitude ironique de ma propre conscience, de sorte que je ne pouvais pas me permettre un geste ou un sentiment déraisonnable sans apercevoir immédiatement le reproche muet de mon inséparable spectre[775].

[773] *OC*, t. I, p. 82.
[774] « Portraits de maîtresses », *ibid.*, p. 348.
[775] *Ibid.*

Baudelaire voit un abîme aussi dans l'amour où il ressent une espèce de douloureux vertige, long et ennuyeux. Si le gouffre représente la profondeur de la matière et le plongement là-dedans signifie l'ivresse de l'objet, l'amour est une suprême forme ou expression de ce désir de pénétration (mais qui doit être réciproque, comme l'insinue « La Mort des amants ») dans l'épaisseur de la matière. De même que l'ivresse de la matière donne du plaisir mêlé à la douleur, c'est de l'expérience amoureuse que Baudelaire a tiré l'extase suprême ainsi que la souffrance extrême. Comme il l'écrit dans ses notes sur *Fusées*, « l'ivresse, le délire, l'opium, dans leurs plus furieux résultats, ne vous en donneront certes pas d'aussi [beaux] affreux, [et] d'aussi curieux exemples » et elle deviendra le principe de l'art. Puisqu'« il y a dans l'acte de l'amour, aux yeux de Baudelaire, une grande ressemblance avec la torture, ou avec une opération chirurgicale »[776] qui fait mal à la victime ou au sujet, « la volupté unique et suprême de l'amour, pour lui, gît dans la certitude de faire le *mal* » dans lequel « se trouve toute volupté »[777]. Or, on sait que Baudelaire était presque toujours la victime de ses histoires d'amour. Si son amour pour les femmes lui infligeait la torture, c'est parce qu'elles étaient naturelles et animales et que son amour était sensuel et charnel, c'est-à-dire matériel. Ce type d'amour signifie « se livrer à Satan »,[778] car « la femme est le contraire du Dandy » par sa naturalité et animalité qui sont attributs de Satan. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit :

> La femme est le contraire du Dandy.
> Donc elle doit faire horreur.
> La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
> Elle est en rut et elle veut être foutue.
> Le beau mérite !
> La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable.
> Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du Dandy[779].

Contrairement à l'« éternelle supériorité du Dandy[780] », la femme est éternellement inférieure par sa naturalité et son animalité. Et Baudelaire voit toujours dans l'amour pour les femmes « une joie de descendre » qui est également l'invocation à Satan :

---

[776] *Ibid*, Fusées XI, p. 659.
[777] *OC*, t. I, p. 651-652.
[778] « Se livrer à Satan, qu'est-ce que c'est ? », Fusées XIV, *ibid*., p. 663.
[779] *Ibid*., p. 677.
[780] *Ibid*., p. 682.

> Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C'est à cette dernière que doivent être rapportés les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc.
>
> Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours[781].

Rappelons que les poèmes comme « De profundis clamavi », « Duellum », « Le Vampire », « L'Héautontimorouménos » et bien d'autres qui expriment la sensation spleenétique du gouffre, ont été inspirés par sa propre relation amoureuse affligeante surtout avec Jeanne (mais sans renoncer d'ailleurs à une matérialisation de la beauté de son amour satanique). Étant donné que l'amour comme gouffre est comparé toujours à un miroir de conscience, plutôt mauvaise, et que la prière pressente ou la réflexion profonde dans la chute de l'âme devient, comme on l'a vu précédemment, la plupart du temps chez Baudelaire autopunitive, mais en même temps autosuggestive, le « Toi » de « De profundis clamavi » et de « Les Litanies de Satan », auquel sont adressées ses supplications désespérées, peut être considéré comme son « inséparable spectre » du sujet lyrique baudelairien, comme son alter ego, mot qui doit être compris ici dans son double sens de l'âme sœur et d'un autre moi. On peut ainsi retrouver dans l'histoire d'amour comme gouffre sa puissance diabolique et il devient en quelque sorte le provocateur sinistre de la réflexion artistique.

L'amour de Baudelaire pour la femme fait partie de son expérience du miroir parce qu'il veut sublimer une des postulations de tout homme, celle qui se donne à Satan qu'il retrouve également en lui-même, matérialisant esthétiquement et poétiquement ce gouffre dans une intention artistique, mais à son image telle qu'il veut la voir. Du point de vue d'un artiste sérieux et conscient, la solution de meurtre dans « Portraits de maîtresses » est loin d'être le meilleur choix, mais c'est plutôt le pire. Mais l'homme a tu sa mauvaise conscience. Il s'agit non pas de se donner bonne conscience, mais de s'évader, par pur plaisir de la matérialité et de s'installer éternellement dans un pays de rêve. Après avoir tué sa maîtresse, l'homme, sur qui sont projetés le sentiment d'impuissance de Baudelaire, son côté angoissé et perfectionniste et sa procrastination invétérée, se noie dans l'alcool afin de fuir l'ennui et la

[781] *Ibid.*, p. 682-683.

tyrannie du Temps[782]. La mort de la maîtresse amènera ironiquement le meurtrier à plonger dans un sommeil, désir bestial, naturel et donc féminin. En revanche, ce qui est à l'opposé du sommeil, comme Baudelaire l'écrit à sa mère, c'est la pensée, la réflexion sans fin : « Il y a des moments où il me prend le désir de dormir infiniment ; mais je ne peux plus dormir, parce que je pense toujours[783]. » Dans la section « Hygiène »[784] où se trouve la spéculation sur le gouffre, laquelle est effectivement remplie de formules tautologiques pour l'autosuggestion consciente et positive, il évoque les deux moyens de se sortir du mal : « À chaque minute nous sommes écrasés par l'idée et la sensation du temps. Et il n'y a que deux moyens pour échapper à ce cauchemar, – pour oublier : le Plaisir et le Travail. Le Plaisir nous use. Le Travail nous fortifie. Choisissons[785]. » Si le « Plaisir » désigne toute sorte d'ivresse, de « désir de dormir infiniment » dans la profondeur de la matérialité, Baudelaire s'exhorte ici au « Travail » au lieu du « sommeil stupide » « des plus vils animaux » malgré sa jalousie (« De profundis clamavi »). C'est « pour guérir de tout, de la misère, de la maladie et de la mélancolie » qu'il recourt au *Goût du Travail*[786]. Il s'en va dire que le « Travail » écrit avec une majuscule initiale est un travail artistique et poétique pour le poète Dandy.

En effet, la véritable histoire d'amour que Baudelaire essaie de reconstituer, c'est l'histoire d'un Narcisse. Ce n'est pas, comme on l'a vu précédemment, celle d'une autodestruction par noyade dans la profondeur de la matérialité (*Les Paradis artificiels*) ni celle d'une féminicide comme régression narcissique – délire de suppression du surmoi comprenant l'idéal du moi et la conscience – (« Portraits de maîtresses »), mais d'« auto-idolâtrie »[787] tenant encore une attitude d'autoflagellation ou au moins d'autocritique. Ce serait une histoire d'un dandy baudelairien qui perfectionne à tout instant la maîtrise de soi-même. Un fragment dans *Fusées* montre bien l'itinéraire conduisant de l'amour des femmes à l'amour de soi (ou plutôt l'extraction de celui-ci dans celui-là) pour l'affirmation de son identité artistique comme dandy : « Le goût précoce des femmes[788]. Je confondais l'odeur de

[782] « Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement. », *ibid*., p. 349.
[783] *CPl*, t. I, p. 213.
[784] *Ibid.*, p. 668-675.
[785] *Ibid.*, p. 669.
[786] *Ibid.*
[787] *Ibid*., p. 658.
[788] Baudelaire a exprimé plusieurs fois son attachement au monde féminin. Il intervient surtout dans le septième chapitre « Chagrins d'enfance » de la section « Un mangeur d'opium » dans *Les Paradis artificiels* : « Le goût précoce du monde féminin, *mundi muliebris*, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs. » *OC*, t. I, p. 499. Voir sa lettre du 23 avril 1860 adressée à Poulet-Malassis : « Qu'est-ce que l'enfant

la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce. » Baudelaire se sent en effet deux genres différents de goûts précoces. Le premier se constitue de « l'odeur de la fourrure » liée à « la caresse et la volupté sensuelle », c'est-à-dire l'animalité féminine et le dernier semble s'opposer au premier. C'est par ce goût de l'élégance que le jeune Baudelaire se prétend dandy, parce qu'elle est indiscutablement un élément déterminant du dandy comme il l'a expliqué surtout dans les chapitres IX, X et XI dans *Le Peintre de la vie moderne* : « Le dandy », « La femme » et « Éloge du maquillage ». Tout le *mundus muliebris*, selon Baudelaire, est « un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine »[789] et il donne à la femme l'élégance matérielle qui n'est « pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique »[790]. Le fait que « la femme est le contraire du Dandy » n'empêche donc pas Baudelaire de voir dans le monde féminin l'essence de la beauté, car ils ne s'excluent pas l'un l'autre et c'est toujours dans l'amour de la femme qui était souvent considéré comme responsable de son mal et de son vice (miroir de son âme !) que Baudelaire essaie d'extraire son idée de la beauté et de la matérialiser. On sait que, depuis les miroirs de la caresse et de la volupté sensuelle des filles à Lesbos jusqu'au miroir de Dandy, c'est devant le miroir que le jeune Baudelaire avait perfectionné l'art cruel[791]. Ses sentiments ambivalents entremêlés d'envie et de peur à l'égard du gouffre, du sommeil et de la femme l'amèneront ainsi à la toilette du dandy devant un miroir. La transition des miroirs des filles au miroir unique du « je », dans le poème adressé à Sainte-Beuve, n'est pas donc insignifiante.

---

aime si passionnément dans sa mère, dans sa bonne, dans sa sœur aimée ? Est-ce simplement l'être qui le nourrit, le peigne, le lave et le berce ? C'est aussi la caresse et la volupté sensuelle. Pour l'enfant, cette caresse s'exprime à l'insu de la femme, par toutes les grâces de la femme. Il aime donc sa mère, sa sœur, sa nourrice, pour le chatouillement agréable du satin et de la fourrure, pour le parfum de la gorge et des cheveux, pour le cliquetis des bijoux, pour le jeu des rubans, etc., pour tout ce *mundus muliebris*, commençant à la chemise et s'exprimant même par le mobilier, où la femme met l'empreinte de *son sexe*. *Donc*, j'ai raison. *Donc*, je n'ai pas fait une faute de latin. "Mais, dites-vous, vous faites une faute de français avec votre *monde* féminin." C'est vrai, et pour montrer que je le fais consciencieusement et sciemment, je souligne le *monde*. » *CPl*, t. II, p. 30-31. Voir également le chapitre « Femme » dans *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, p. 714.

[789] *Ibid.*, p. 716.

[790] *Ibid.*, p. 710.

[791] Le poème « Tous imberbes alors, ... », *ibid.*, p. 208. La formation esthétique et le perfectionnement poétique de Baudelaire comme dandy sont insinués surtout dans deux strophes du poème « Lesbos » : « Car Lesbos entre tous m'a chosi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs, / Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère / Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ; Car Lesbos entre tous m'a chosit sur la terre. // Et depuis lors je veille au sommet de Leucate, / Comme une sentinelle à l'œil perçant et sûr, / Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate, / Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur ; Et depuis lors je veille au sommet de Leucate », *OC,* t. I, p. 151.

Nous avons vu jusqu'ici l'amour satanique de soi impliqué dans l'amour de la femme et sa sublimation à la manière d'un dandy. L'aspiration à être sublime devant un miroir signifie l'auto-idolâtrie narcissique, mais à la fois stoïque sans quitter le miroir qui renvoie à toutes les formes de son gouffre. Baudelaire a ainsi souligné dans *Fusées* l'essentiel de son dandysme.

> De culte de soi-même dans l'amour, au point de vue de la santé, de l'hygiène, de la toilette, de la noblesse spirituelle et de l'éloquence[792].

Le tête-à-tête affreux et amoureux avec son gouffre qui est impliqué dans le mouvement perpétuel du regard fixé du dandy sur son miroir aboutirait au culte de soi-même sous le rapport de l'hygiène esthétique, de la gymnastique de l'esprit sur le corps, sur la surface matérielle des choses du monde. La conscience aiguë du miroir pour un dandy montre que l'« étrange spiritualisme » de Baudelaire n'envisage pas d'éviter l'horreur, l'ennui et la douleur du gouffre pour se réfugier dans la spiritualité idéaliste et romantique, mais de matérialiser poétiquement son propre regard ainsi que son propre gouffre dont l'expérience englobe l'extase et la douleur dans l'immersion de la matière[793]. Le beau baudelairien, qui naît du regard du dandy, fleurira là où se porte son regard, sur la surface des toutes les choses matérielles auxquelles s'incorpore l'esprit du poète, là où se manifeste paradoxalement la profondeur mystique (au sens baudelairien) du gouffre, comme la surface des « miroirs profonds »[794], creusée par le regard. Nous allons désormais étudier l'esthétique de la superficialité profonde à partir de la notion de « Prostitution » et vérifier le motif du miroir comme « hypersigne » esthétique.

[792] *Ibid*., p. 659.
[793] Cf. « Tous les poèmes de *Fleurs du Mal* se distiribuent ainsi en deux sous-ensembles qui, à partir de motifs différents, disent avec une force équivalente la douleur de l'homme face à la matière et sa volonté de la couler, comme par compensation, dans la forme artistique. » Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 168.
[794] Le poème « L'Invitation au voyage »

3.3. L'esthétique de la superficialité profonde

« Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes.
Il ne faut regarder que dans les miroirs,
car les miroirs ne nous montrent que des masques. »

Oscar Wild, *Salomé*

La conscience aiguë de Baudelaire symbolisée par le miroir du dandy montre que son « étrange spiritualisme » n'envisage pas d'éviter l'horreur, l'ennui ni la douleur pour se réfugier dans la spiritualité idéaliste et romantique,[795] mais de matérialiser poétiquement sa vision du monde ainsi que son propre gouffre dont l'expérience englobe la douleur et l'extase de l'immersion dans la matière comme le remarque Alain Vaillant : « Tous les poèmes des *Fleurs du Mal* se distribuent ainsi en deux sous-ensembles qui, à partir de motifs différents, disent avec une force équivalente la douleur de l'homme face à la matière et sa volonté de la couler, comme par compensation, dans la forme artistique[796] ». Son regard est donc toujours doublement réflexif, car le miroir pour le dandy est une fenêtre ouverte sur le monde moderne, décadent et matérialiste, et en même temps une fenêtre fermée où il se mire. Néanmoins, par ce miroir nous pouvon apercevoir l'horizon esthétique du poète. Le Beau baudelairien, qui naît de ce miroir, fleurira où se porte ce regard, c'est-à-dire sur la surface de toutes les choses matérielles à laquelle peut s'incorporer l'esprit du poète, là où se manifeste paradoxalement la profondeur mystique (au sens baudelairien) du gouffre, comme la surface des « miroirs profonds[797] » imaginatifs, creusée par le regard. La surface de la matière est le lieu, pour lui, où s'exprime la sensation de profondeur de la matière et où se reflètent ses images créées par

[795] Cf. Claude Millet, *Le Romantisme : Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionaire*, Le Livre de Poche, LGF, 2007.
[796] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 168.
[797] Le poème « L'Invitation au voyage »

l'imagination. Dans l'univers baudelairien, ladite sensation est une illusion qui s'est donné la matière, dont la surface est impénétrable. Le sujet baudelairien nourrit des illusions de profondeur là où l'on ne voit que l'apparence superficielle. L'art de Baudelaire est de réellement et matériellement donner ces illusions à la surface. En effet, la volupté et l'horreur du gouffre résultent du sentiment d'impuissance éprouvé dans cette sensation. Mais grâce au vide et à la profondeur trompeuse, la sainte prostitution peut être réalisée. Nous allons désormais étudier pour clore cette partie l'esthétique paradoxale de la superficialité profonde à partir de la notion de « Prostitution » comme principe et institution artistique.

3.3.1. Prostitution du dandy

L'amour de soi du dandy revalorise l'idée baudelairienne de l'amour. Et c'est grâce à ce type d'égotisme qui fait « vivre et dormir devant un miroir » (à savoir celui qui permet de s'affranchir des contraintes, au moins spirituellement pour Baudelaire, de la vie, par exemple du temps et de l'argent) que l'amour ne peut pas tomber dans « une répugnante *utilité* », comme il l'a écrit dans le chapitre IX : « Le dandy » dans *Le Peintre de la vie moderne*[798]. Pour le dandy, l'obsession de « cultiver l'idée du beau » et l'austérité de ses mœurs font de l'amour une institution esthétique sous forme d'auto-idolâtrie. Le culte de soi-même[799] dans le dandysme, qui « est une institution vague, aussi bizarre que le duel », n'est pas cependant le sourire de Narcisse mourant, mais bien plutôt celui du « Lacédémonien sous la morsure du renard »[800]. Baudelaire y voit le « stoïcisme » en concluant que « le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans

[798] « Ces êtres[les dandys] n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnance *utilité*. », *OC*, t. II, p. 709-710

[799] « Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine ? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple ; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. », *ibid*., p. 710.

[800] *Ibid*.

l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému[801]. » Il va de soi que le sens esthétique (sens aigu de la beauté et de l'art plastique en général) que cultive le dandy est de matérialiser ce spiritualisme esthétique. Son regard spéculaire montre ainsi l'irréductible réflexivité de la lutte intérieure de l'artiste dont l'importance est essentielle et fondamentale comme nous l'a vu auparavant à travers l'histoire du duel ou du combat amoureux chez Baudelaire, par exemple dans les poèmes « Duellum » ou « Portraits de maîtresses ».

Afin d'illustrer l'idée de l'amour de soi, non seulement ontologique mais aussi esthétique et poétique, il y a lieu de mentionner qu'il était indispensable pour Baudelaire de prendre l'amour comme « goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme[802] », sans ignorer que l'amour est pour lui « goût de la prostitution ». Dans les *Fusées*, il écrit :

> L'amour, c'est le goût de la prostitution. Il n'est même pas de plaisir noble qui ne puisse être ramené à la Prostitution[803].

L'amour baudelairien est un duel qui fait souffrir et torture l'autre et qui, au bout du compte, fait du mal à soi-même. C'est un acte sacrificiel et violent, parce qu'il pousse un être à s'abandonner à l'autre en faisant sortir de soi : « L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant[804]. » Il ne faut pas cependant confondre les privilèges de conquérant avec « le goût de la propriété », car l'amour est la prostitution, à moins qu'il

---

[801] *Ibid.*, p. 712.
[802] *Mon cœur mis à nu*, *OC*, t. I, p. 700.
[803] *Fusées*, *ibid.*, p. 649. À propos de la notion de « Prostitution » et de son importance attribuée par Baudelaire, voir surtout le chapitre « L'Impasse métaphysique » dans *Baudelaire poète comique* par Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 77-109. « Dans la mythologie baudelairienne, l'incorporation de l'esprit, qui entraîne sa corruption par le corps, porte un nom précis, dont les acceptions sont clairement et extensivement définies dans les *Journaux intimes*, la "Prostitution" : l'esprit de l'homme, pour agir sur le monde, accepte de se mêler à son corps et de se dévouer au monde en lui donnant son corps, en le prostituant. Et, le prostituant, il se prostitue lui-même. Bien-sûr, le choix du terme de "prostitution" relève de la provocation volontaire, sans parler d'évidentes motivations biographiques. Il n'en constitue pas moins, dans le cadre de la pensée baudelairienne, un authentique concept philosophique, commodément métaphorisé – et même l'un des trois concepts nodaux de sa pensée, avec la "vaporisation" (ou "surnaturalisme") et la "centralisation" (ou "ironie"), qui lui font suite et auxquels seront consacrés ce chapitre et le suivant. », *ibid.*, p. 79.
[804] *OC*, t. I, p. 650.

ne soit « corrompu par le goût de la propriété[805]. » C'est l'abnégation absolue de soi qui accorde les privilèges à l'amour. L'être le plus sacrificiel, théologiquement, c'est Dieu, parce qu'il a prouvé son amour pour l'humanité en sacrifiant son Fils unique, Verbe incarné, c'est-à-dire faisant le sacrifice de soi[806]. L'amour divin qui est un corps de la doctrine évangélique, à savoir l'incorporation de l'esprit comme sacrifice de soi, Baudelaire l'appelle insolemment « Prostitution » : « Qu'est-ce que l'amour ? Le besoin de sortir de soi. L'homme est un animal adorateur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution. » Par conséquent, « L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour[807]. »

Le dandy baudelairien s'octroie devant le miroir ce type de privilège de l'amour comme prostitution afin de s'infiltrer dans tous les objets pris comme point de mire de son regard. Son miroir est non seulement un moyen personnel de gymnastique mentale, mais une grande glace ou un kaléidoscope du monde qui lui permet de fonder l'esthétique de l'apparence, puisqu'il s'agit de l'incorporation de l'esprit, sorti de son corps dans tous les autres corps qu'il a volontairement choisis, et à la fois de l'auto-idolâtrie qui veut dire que le point d'arrivée de son regard est finalement le « soi-même ». C'est dans ce sens que le dandy, qui a pour principe de se prostituer librement dans le monde du miroir, se revêt d'un attribut divin.

Ainsi le miroir du dandy est-il toujours double. Par son outil réflexif, l'esprit du dandy se sépare de l'image de son corps. « Il veut être deux » et ces « deux » essaient sans cesse de s'unir (« L'homme de génie veut être un »). Cela se traduit pour Baudelaire par le « besoin d'aimer ». Dans *Mon cœur mis à nu*, il écrit :

> Goût invincible de la prostitution dans le cœur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. – Il veut être deux. L'homme de génie veut être *un*, donc solitaire.
> La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière.

[805] « L'amour peut dériver d'un sentiment généreux : le goût de la prostitution ; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété », *ibid.*, p. 649.
[806] « Bien-aimés, aimons-nous les uns les autres, puisque l'amour vient de Dieu. Celui qui aime est né de Dieu et connaît Dieu. Celui qui n'aime pas n'a pas connu Dieu, car Dieu est amour. Voici comment l'amour de Dieu s'est manifesté parmi nous : Dieu a envoyé son Fils unique dans le monde pour que nous vivions par lui. Voici en quoi consiste l'amour : ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, mais c'est lui qui nous a aimés, et il a envoyé son Fils en sacrifice de pardon pour nos péchés. » Première lettre de saint Jean, 7-10.
[807] *OC*, t. I, p. 692.

> 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*[808].

Voilà la manière baudelairienne d'expliquer le « besoin d'aimer », particulièrement celui du dandy qui a décidé d'« épouser la foule » afin de surmonter l'« horreur de la solitude ». On sait que la gloire de « rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière » n'est pas autre chose que le plaisir du dandy flâneur en tant qu'« homme du monde[809] », vrai artiste moderne. C'est par ce goût de la prostitution, « besoin d'aimer », que le dandy est capable de ne pas s'en tenir à l'auto-idolâtrie, mais de la transformer en principe de création artistique comme Baudelaire l'a expliqué dans *Le Peintre de la vie moderne* en prenant comme exemple le miroir du peintre moderne Constantin Guys, qui peut être comparé à « un miroir aussi immense que cette foule », à « un kaléidoscope doué de conscience[810] », et qui est, la nuit, un artiste singulier et solitaire cloué à sa palette et à sa feuille de papier, mais en même temps un « homme des foules » étant « hors de chez soi, et pourtant se sent[ant] partout chez soi », tel un « *prince* qui jouit partout de son incognito[811] ». À son tour, Baudelaire explique le cas de la « sainte prostitution de l'âme » du poète promeneur qui « jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui » dans un poème en prose intitulé « Les Foules » :

> Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; [...]
> Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

---

[808] *Ibid.*, p. 700.

[809] *OC*, t. II, p. 689.

[810] « Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. », *ibid*., p. 691-692.

[811] « La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. », *ibid., id.*

> 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. [...]
> Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.
> Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe. [...][812]

Par les deux sortes d'expériences – « Multitude, solitude » – du poète comme dandy promeneur devant le miroir, l'amour et l'art peuvent être unis par le dénominateur commun qu'est la prostitution. Au début du poème, Baudelaire parle du privilège d'« un bain de multitude » en le définissant comme « un art ». Étant donné que ce privilège de « jouir de la foule », de même que l'amour défini comme « le besoin d'oublier son *moi* dans la chair extérieure », n'est rien de moins que la Prostitution, on peut naturellement considérer que ce poème en prose est conçu pour montrer que « cette sainte prostitution de l'âme » est un art du poète qui donne « poésie et charité » à autrui, et que son art poétique est ironique parce que ces dernières ne sont jamais perçues par l'imprévu et l'inconnu, mais ne sont redonnées qu'au poète lui-même (et pourtant, au bout du compte, au lecteur, comme nous allons le voir dans la partie suivante). Ces fragments tirés de *Fusées* résument en quelque sorte le poème en prose « Les Foules » :

> Dans un spectacle, dans un bal, chacun jouit de tous.
> Qu'est-ce que l'art ? Prostitution.
> Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre[813].

L'amour est prostitution. L'art est également « Prostitution ». L'art du poète, « jouir de la foule », est donc amour, comme il l'est suggéré dans l'expression « épouser la

[812] *OC*, t. I, p. 291.
[813] *Ibid.*, p. 649.

foule ». Mais c'est le serpent qui se mord la queue, un faux syllogisme qui montre le caractère tautologique du raisonnement baudelairien concernant la définition de la notion de prostitution comme principe esthétique et poétique qui repose sur une des formules les plus baudelairiennes : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » Autour de cette proposition, s'articulent concentriquement les trois termes synonymes « amour », « art » et « prostitution », les « termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond » comme « multitude, solitude ». Ainsi à l'amour « que les hommes nomment » qui « est bien petit, bien restreint et bien faible » s'est substituée la « sainte prostitution de l'âme ».

Le mouvement circulaire ou réflexif, comme principe de prostitution, entre « multitude » et « solitude », garde le mystère du nombre. Son accroissement, comme on l'a vu précédemment en traitant le thème du double, reflète souvent l'horreur et l'angoisse, mais cette multiplication du nombre n'est pas toujours néfaste chez Baudelaire. Ce type de prolifération de la vision hallucinatoire a un rapport avec le jeu du nombre riche dans *Le Spleen de Paris* comme l'indiquent ses titres écartés dans le canevas de la dédicace à Arsène Houssaye : le nombre « 66 » qui peut devenir les 666 ou même 6666 est révélateur et quasi symptomatique :

> J'ai cherché des titres. Les 66. Quoique cependant cet ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope pût bien être poussé jusqu'au cabalistique 666 et même 6666…[814]

Contre toute attente, le nombre 66 n'a pas correspondu au nombre total des pièces du recueil parce que Baudelaire avait prévu « cent morceaux », « cent bagatelles laborieuses »[815] pour *Le Spleen de Paris*. Ce titre « Les 66 », nombre palindrome et symétrique, aurait été conçu plutôt pour le jeu du nombre lui-même, à la fois ludique et diabolique[816]. Le kaléidoscope tournant comme la vis, qui fait voir des images diverses

[814] *Ibid.*, t. I, p. 365.

[815] Voir une lettre adressée à Pierre-Jules Hetzel le 8 octobre 1863 et à Sainte-Beuve le 4 mai 1865, *CPl*, t. II, p. 324, 493.

[816] Le 66 est un nombre intéressant ; il est le sixième nombre palindrome, c'est-à-dire symétrique ; le soixante-sixième nombre palindrome étant le 666. Une opérette de Jacques Offenbach, composée et jouée pour la première fois en 1856 à Paris, qui s'intitule *Le 66 !*, parle d'un quiproquo comique provoqué par le numéro 66 d'un billet de loterie que l'on croyait gagnant. En réalité le porteur Frantz, ironie du sort, avait lu

sans réserve en virant, mais avec des éléments limités, ressemble au jeu du nombre aux yeux de Baudelaire. Les « 6666... » qui font allusion à l'accroissement vertigineux et néfaste doivent converger dans le titre « Les 66 ». En d'autres termes, le « 66 » est le nombre symbolique comme « Six ou sept lieues[817] » marines qui impliquent l'infinité de l'imagination : « C'est l'infini dans le fini[818]. » Au fond du gouffre de l'image de la prolifération incontrôlable des foules dans la grande ville, comme dans le poème « Les sept vieillards ». « Blessé par le mystère et par l'absurdité », le lecteur ressent que l'inquiétude va succéder aux « jouissances fiévreuses » de l'« ineffable orgie ».

Baudelaire ayant comparé le dandy artiste Constantin Guys à « un miroir aussi immense que cette foule » et à « un kaléidoscope doué de conscience », on peut supposer qu'attributs de la Prostitution reposant sur le jeu du nombre, le poète a réussi à montrer un exemple artistique dans *Le Spleen de Paris* qui aurait été « Les 66 », ainsi que dans *Les Fleurs du Mal* comme miroir devant lequel Baudelaire a perfectionné « l'art cruel de gratter sa plaie[819] » depuis son enfance. Puisque la conscience, ironie en tant que telle, est une instance de réflexion qui fait revenir le sujet à son propre état initial, « un kaléidoscope doué de conscience » marque dans la foule la ligne de convergence. L'expérience de la vaporisation (surnaturelle) du moi dans les foules doit toujours accompagner la concentration (ironique) du moi[820].

L'acte de pulvérisation ne peut compter que dans la convergence subjective. L'amour comme sacrifice absolu de soi est en somme le fait de sortir de soi et « d'oublier son moi dans la chair extérieure ». Or, pour matérialiser la beauté de l'apparence, pour écrire la poésie de la surface, « la centralisation du moi » est indispensable.

C'est le besoin d'être un, donc solitaire : « La gloire, c'est rester *un*, et se prostituer d'une manière particulière. » Cela ne signifie pas seulement le retour d'un miroir immense comme foule à un miroir unique où se mire le dandy, mais la convergence d'un nombre innombrable vers un petit nombre fixé. La conclusion du chapitre du *Peintre de*

à l'envers. Il portait en fait le numéro 99. Par ailleurs, il y avait un jeu de cartes appelé « le 66 » dont le but était est de cumuler le premier 66 points.

[817] Voir *Mon cœur mis à nu* : « Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? // Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. », *OC*, t. I, p. 696.

[818] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 636-637. [Nous allons revenir plus tard sur ce sujet.]

[819] Poème dédié à Saint-Beuve, *OC*, t. I, p. 208.

[820] Cf. « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et l'ironie. », *Fusées*, *OC*, t. I, p. 658.

la vie moderne, intitulé « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », montre bien ce point de convergence. Après avoir joui de la foule, c'est-à-dire après avoir pris « un bain de multitude » au grand jour, le peintre Constantin Guys, quand la nuit tombe, se pench sur « une feuille de papier » « se bousculant lui-même » dans la crainte de la disparition des images.

> Mais le soir est venu. [...] Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature[821].

Cette attitude de concentration artistique est identique à celle de Baudelaire, qui a voulu peindre à son tour les *Tableaux parisiens* dans *Les Fleurs du Mal* et donc composer une poésie de la ville.

Les images de claustration volontaire et de l'artiste-escrimeur apparaissent dès le début de la section dans les poèmes « Paysage » et « Le Soleil », sous la forme d'un poète-escrimeur reclus qui a envie « de tirer un soleil de [son] cœur[822] » en s'exerçant « seul à [sa] fantastique escrime[823] ».

Sans cette concentration sur soi-même, dans laquelle Walter Benjamin voit la « défense contre le choc[824] » urbain, les images s'évaporent dans la volupté des sens. L'angoisse déploie ses ailes vigoureuses et jette son ombre sur toutes les choses, en les transformant en miroirs sinistres, comme *Les Fleurs du Mal* en montrent souvent bien des désastreuses conséquences. On comprend désormais pourquoi le sujet du poème « Les sept vieillards » a fermé sa porte ; il serait sinon resté « épouvanté, / Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble, / Blessé par le mystère et par l'absurdité. »

---

[821] *OC*, t. II, p. 693-694.
[822] « Paysage », *OC*, t. I, p. 82.
[823] « Le Soleil », *ibid.*, p. 83.
[824] Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 161.

3.3.2. La surface éblouissante : l'esthétique de l'apparence

L'expérience des foules comme « Prostitution », qui aboutit à la création artistique, n'est pas une empathie ni une objectivation du moi envers le monde extérieur. La sensation baudelairienne éprouvée dans la foule dévoile sa manière de pénétrer la matière. Cette dernière, malgré sa plénitude est considérée comme vide par le dandy flâneur, « comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson[825] ». De la même façon que Constantin Guys extrayant la fantasmagorie de la nature, dont la surface éclatante attire son regard, la profondeur mystique apparaît paradoxalement à travers la surface de la matière qui produit l'illusion d'une immersion du regard. Cette sensation est assimilable à celle que l'on ressent devant un miroir parce matériellement il n'est qu'une simple surface.

Si le poème en prose « Les Foules » a montré un type de prostitution possible comme « bain de multitude » pour l'artiste flâneur en milieu urbain, le poème en prose « Le *Confiteor* de l'artiste » l'a transporté à l'échelle cosmique en le confrontant au gouffre de la matérialité, affrontement inéluctable dans la création artistique. Les cris et hurlements quasi romantiques font ressortir le délice visuel et la pénétrante douleur dans l'immensité du paysage impénétrable tout bonnement sublime.

> Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes ! Ah ! pénétrantes jusqu'à la douleur ! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité ; et *il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.*
> *Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer !* Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.
> Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et

[825] *OC*, t. II, p. 691.

> une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.
> *Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent…* Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu[826].

Les deux premiers paragraphes parlent du grand délice visuel provoqué par l'intensité du goût de l'infini, tandis que les deux derniers révèlent le malaise et la souffrance non moins intenses. Les verbes au présent, utilisés dans le texte tout entier confèrent au poème un caractère absolu et en outre atemporel. Le temps au présent ainsi que les mots au pluriel (par exemple « les fins de journées ») montrent bien la généralité d'une commotion éprouvée par un artiste et à la fois la particularité de celle du narrateur ressentant les sentiments contradictoires *hic et nunc* à la fin d'une journée au bord de la mer : « Et maintenant » (plutôt que « désormais »). Le fait que le sentiment de consternation et d'exaspération provoqué par la profondeur du ciel est dû à sa « limpidité » est significatif parce que la limpidité sans fond empêche de sonder la profondeur comme une surface vide du miroir sans image. On sait comment l'image du ciel vide est devenue le cliché romantique de la vision pessimiste et désespérée, depuis l'écrivain allemand Jean-Paul jusqu'à Paul Verlaine en passant par Alfred de Vigny et Gérard de Nerval[827]. Le ciel vide n'est cependant pas pour Baudelaire un signe du Dieu mort ou absent, mais plutôt un reflet de la désespérance d'un artiste qui se trouve face à face avec la matérialité de la nature, éternelle et muette, paysage comme objet d'étude artistique. Devant la nature muette, insensible et immuable ainsi que la matière, malgré son intensité d'infini et « incomparable chasteté », les artistes « consumeront leurs jours en d'austères études[828] ». Le ciel vide est donc pour Baudelaire un immense gouffre d'un artiste ou poète, où se réfléchit la figure de mélancolie, de même que la mer, ne reflétant

[826] *OC*, t. I, p. 278-279. [C'est nous qui soulignons.]
[827] Cf. *Discours du Christ mort* écrit par Jean-Paul et traduit approximativement par Madame de Staël : « Le Dieu est mort et le ciel est vide ! » ; Alfred de Vigny : « Puis regarde le ciel en appelant : Mon Père ! / – Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas. » (« Le Mont des Oliviers ») ; Gérard de Nerval : « En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond ; d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ; » (« Le Christ aux oliviers ») ; Paul Verlaine : « Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants, / Des vers, des temples grecs et des tours en spirales / Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales, / Et je vois du même œil les bons et les méchants. » (« L'angoisse »).
[828] Cf. « La Beauté »

que le ciel vide, est une surface impénétrable, dont l'insensibilité et l'immuabilité révoltent l'artiste narrateur[829]. L'expérience esthétique dans le paysage spéculaire et spectaculaire pour l'artiste, comme pour le dandy, est une extériorisation de cette contradiction entre ces deux sensations : grand délice et malaise. Le vide du ciel et de la mer dont l'immensité (en d'autres termes l'infini) permet au sujet baudelairien de voler librement, par exemple dans le poème « Élévation », et de prendre à volonté un « bain de multitude », mais leur profondeur fallacieuse ou trompeuse l'accable de la même intensité par la réflexivité du ciel et de la mer. Cette sensation étrange suscite la confession de l'artiste comme le suggère le titre du poème : « Le *Confiteor* de l'artiste ». Mais que confesse-t-il ? Le mot « *confiteor* » implique que l'artiste aurait commis un péché qui doit être avoué. Le péché de l'artiste, ce sont ses « désirs » et son « orgueil » de vouloir matérialiser les sensations délicieuses et surnaturelles de l'« Infini » que donne l'immensité de la Nature, à savoir, concrétiser son idéal artistique sous la forme d'une œuvre d'art finie. L'espoir de l'artiste, c'est de rivaliser de beauté avec la « Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse ». Et c'est une version de l'artiste de la « confidence horrible » (imaginaire) dans le poème « Confession »[830]. Afin de mieux comprendre la nature de la matérialité du monde, qui s'est exprimée par le paysage marin avec un grand ciel, il est nécessaire de suivre le regard méditatif du narrateur. On voit que son regard, dirigé vers l'horizon de la mer, s'accroche à « une petite voile frissonnante », comme si le regard rencontrait le miroir, « petite voile » qui « imite [son] irrémédiable existence ». L'observateur arrive à diriger son regard à l'intérieur de soi. L'objet et le sujet présentent une symétrie dans la méditation, par la réflexivité même de la conscience, dans laquelle s'établit une correspondance : « Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles ». Le « grand délice » que le sujet goûte dans la nature a l'air surnaturel en ce qu'il voit penser et parler les choses elles-mêmes sans langage, sans raisonnement, mais « musicalement et pittoresquement ». Ce type d'hallucinations surnaturelles est sensiblement identique à celles qui sont décrites dans le chapitre « Le théâtre de Séraphin » dans *Les Paradis artificiels* : « Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poëtes panthéistes, se développe en vous si

[829] Cf. « L'Homme et la mer ». Sur la métaphore marine chez Baudelaire, voir Marie Blain-Pinel, *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

[830] « "Que bâtir sur les cœurs est une chose sotte ; / Que tout craque, amour et beauté, / Jusqu'à ce que l'Oubli les jette dans sa hotte / Pour les rendre à l'Éternité !" // J'ai souvent évoqué cette lune enchantée, / Ce silence et cette langueur, / Et cette confidence horrible chuchotée / Au confessionnal du cœur. », *ibid*., p. 46.

anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. » Dans cet état d'ivresse (de perdition ou dissipation), le moi s'évapore vite et est devient les objets extérieurs de contemplation, soit un arbre, soit un oiseau, soit une pipe qui fume, image ou allégorie parfaite de la vaporisation du moi. Mais « cette interminable imagination n'a duré qu'une minute[831]. » Cela est assimilable à « une magie suggestive », évoquée au début de *L'Art philosophique*, « contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même », « suivant la conception moderne » de « l'art pur »[832]. Devant la nature-miroir, Baudelaire ne veut cependant pas voir le miroir divin (Chateaubriand) ni ressentir le sentiment de communion possible avec Dieu (Lamartine) ni jouir pleinement de la matérialité de la nature même (Hugo), mais matérialise artistement « un malaise et une souffrance positive » dans la volupté auprès de la « Nature enchanteresse sans pitié », dont la surface impénétrable donne l'hallucination de la profondeur. C'est la particularité baudelairienne qui se différencie de la notion romantique de paysage-état d'âme et de concept du sublime par la réflexivité esthétique hautement perfectionnée. Il est vrai que les intenses sensations esthétiques éprouvées dans l'immense « Nature » ont l'air de confiner au sublime kantien, mais le sublime, pour Baudelaire, est celui du dandy qui « doit aspirer à être sublime sans interruption » en faisant « l'étude du beau » comme duel devant un miroir. Et la véritable surnaturalité proviendra de la matérialisation des illusions de la nature.

Mais comment l'intensité des pensées des choses, « ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses », comment peut-elle être perçue ou exprimée en général chez Baudelaire ? C'est par la lumière étincelante sur la surface des choses. La volupté visuelle dont les sujets baudelairiens nous enivrent malgré les apparences lisses et polies, soit liquides soit solides, laisse paraître, comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie, la mysticité (au sens baudelairien) profonde et matérielle ainsi que l'expression des illusions surnaturelles de l'universelle communion avec la nature comme matière. En ce qui concerne sa maîtresse, ses sensations revêtent souvent une forte connotation sexuelle, mais paradoxalement spirituelle et à fleur de peau.

[831] *OC*, t. I, p. 419-420.
[832] L'article inachevé intitulé « L'Art philosophique », *OC*, t. II, p. 598.

Il est important de ne pas oublier que ce type de lumière superficielle qui crée les illusions de la profondeur spirituelle, est après tout la lumière réelle. Le ciel plein de lumière ou la mer qui le réfléchit, si ce n'est pas un couvercle ou gouffre, donnent à l'observateur baudelairien la sensation forte et le plaisir esthétique. Il en est va de même pour la ville souvent comparée dans l'œuvre de Baudelaire à ce type de paysage maritime. Pour créer les images matériellement surnaturelles, il est indispensable d'avoir une faculté de perception hyperesthésique surtout enfantine et naïve de la lumière. On sait que Baudelaire a admiré « une perception *enfantine,* c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité[833] » de Constantin Guys qui a extrait la fantasmagorie de la nature, en saisissant la lumière éclaboussée dans la vie et dans la ville. La saisie de la surnaturalité dans la surface étincelante est le premier pas vers la naissance d'un tableau ou d'un poème.

> Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit *le soleil tapageur* donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets : "Quel ordre impérieux ! *quelle fanfare de lumière* ! Depuis plusieurs heures déjà, *de la lumière partout ! de la lumière perdue par mon sommeil ! Que de choses* éclairées *j'aurais pu voir* et que je n'ai pas vues !" Et il part ! et *il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant.* Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. *Il contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil.* Il jouit des beaux équipages, des fiers chevaux, de la propreté éclatante des grooms, de la dextérité des valets, de la démarche des femmes onduleuses, des beaux enfants, heureux de vivre et d'être bien habillés ; en un mot, de la vie universelle. [...] Un régiment passe [...] ; et voilà que l'œil de M. G. a déjà vu, inspecté, analysé les armes, l'allure et la physionomie de cette troupe. Harnachements*, scintillements*, musique, regards décidés, moustaches lourdes et sérieuses, tout cela entre pêle-mêle en lui ; *et dans quelques minutes, le poème qui en résulte sera virtuellement composé.* Et voilà que *son âme vit avec l'âme de ce régiment qui marche* comme un seul animal, fière image de la joie dans l'obéissance ! [...] M. G. restera le dernier *partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique* ; partout où une passion peut poser pour son œil, partout où l'homme naturel et

[833] « Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception enfantine, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! », *OC*, t. II, p. 694.

> l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, *partout où le soleil éclaire* les joies rapides de *l'animal dépravé* !»[834]

La « fanfare de lumière » du soleil n'est nullement idéologique ou religieuse, mais la vraie lumière naturelle qui rend les choses visibles et qui engendre la volupté des sens de l'artiste ; d'où coule « le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. » Les phrases que nous avons soulignées dans la citation montrent bien la source de la fantasmagorie créée par le peintre moderne. C'est la lumière du soleil qui enivre, dans le poème « Bénédiction », le poète-« enfant déshérité » qui est situé sur l'itinéraire initiatique[835] ; et c'est celle du poème « Le Soleil », « ce père nourricier, ennemi des chloroses, / Éveille dans les champs les vers comme les roses[836] ». Les vers et les fleurs dans les champs sont, cela va sans dire, les poèmes du poète comme la fantasmagorie lumineuse, créée par le peintre de la vie moderne. Il a ainsi réussi à saisir la beauté de l'apparence, c'est-à-dire de la forme visible de la vie extérieure, parce qu'il était, aux yeux de Baudelaire, « un homme-enfant », « un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance[837] ». Or, qu'est-ce que « le génie de l'enfance » ? Avoir les yeux d'un enfant signifie que l'on « voit tout en *nouveauté* » : « L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur[838] » en plein jour. Ensuite, il y a le génie :

> Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animalement extatique des enfants devant *le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette*[839].

---

[834] *OC*, t. II, p. 692-693. [C'est nous qui soulignons.]
[835] *OC*, t. I, p. 7.
[836] *Ibid.*, p. 83.
[837] *OC*, t. II, p. 691. L'idée du poète comme enfant n'est pas seulement un des lieux communs romantiques. Le poète Henri Pichette, par exemple, l'a clairement exprimé : « Le poète serait l'homme qui resterait le plus longtemps et le mieux enfant au-delà de son enfance. Il est l'homme de la plus longue enfance. » Henri Pichette, *Les enfances*, Cahiers Henri Pichette Volume 2, Granit, 1995, p. 186.
[838] *Ibid.*, p. 690.
[839] *Ibid., id.* [C'est nous qui soulignons.]

Le génie et l'enfance sont ainsi des termes synonymes[840]. L'homme de génie qui a retrouvé à volonté la « curiosité profonde et joyeuse » de l'enfance semble être celui qui a littéralement l'esprit très *impressionnable*, comme un papier sensible à la lumière, à savoir celui qui est en convalescence où se réveille l'hyperesthésie particulièrement visuelle. C'est sur la surface de la matière dont « la beauté embellie par la toilette » et par le maquillage que l'artiste comme enfant peut trouver la nouveauté comme suggère la phrase que nous avons soulignée ci-dessus. Ainsi, Constantin Guys « voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres », cette « fanfare de lumière » de la vie universelle : « Harnachements, scintillements, musique, regards décidés, moustaches lourdes et sérieuses, tout cela entre pêle-mêle en lui ; et dans quelques minutes, le poème qui en résulte sera virtuellement composé. » « Cet enfant, comme écrit Baudelaire, est aujourd'hui un peintre célèbre », mais cet enfant est également le poète lui-même qui composera matériellement la poésie de la superficialité qui fait image. En tant qu'homme qui « boit la lumière avec l'atmosphère », comme Constantin Guys, Baudelaire lui aussi quand vient le soir veut toujours créer sa fantasmagorie poétique avec les yeux de l'enfant qui « voit tout en nouveauté » après avoir fermé la porte et les fenêtres parce que « l'air de la nuit est malsain pour le travail[841]. »

On sait que le grand délice du regard noyé dans l'immensité de la Nature (« Le *Confiteor* de l'artiste ») et la « sainte prostitution de l'âme » (« Les Foules ») dans la foule moderne de Constantin Guys constituent les sensations de la profondeur, « pénétrantes jusqu'à la douleur » chez Baudelaire. Mais si le scintillement de la surface polie magnétise les yeux de Baudelaire, c'est parce que, « le sentiment de la profondeur est inséparable de l'effet de scintillement et de miroitement qu'il connote » et que « toute

[840] Baudelaire retrouve cette pensée du génie de l'enfance dans la lecture de Thomas De Quincey ; voir le chapitre d'*Un mangeur d'opium* intitulé « Le Génie enfant ». *OC*, t. I, p. 496. « C'est dans les notes relatives à l'enfance que nous trouverons le germe des étranges rêveries de l'homme adulte, et, disons mieux, de son génie. [...] Souvent, en contemplant des ouvrages d'art, non pas dans leur *matérialité* facilement saisissable, dans les hiéroglyphes trop clairs de leurs contours, ou dans le sens évident de leurs sujets, mais dans l'âme dont ils sont doués, dans l'impression atmosphérique qu'ils comportent, dans la lumière ou dans les ténèbres spirituelles qu'ils déversent sur nos âmes, j'ai senti entrer en moi comme une vision de l'enfance de leurs auteurs. Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par une exquise sensibilité, deviennent plus tard dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art. Enfin, pour m'exprimer d'un manière plus concise, ne serait-il pas facile de prouver [...] que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ? », *OC*, t. I, p. 497-498.

[841] « L'homme boit la lumière avec l'atmosphère. Ainsi le peuple a raison de dire que l'air de la nuit est malsain pour le travail. », *Fusées*, *ibid*., p. 653.

surface lumineuse est pour lui une profondeur morale, un appel à la rêverie, un voyage de découverte[842] » dans l'univers de Baudelaire, comme l'a remarqué James Hiddleston en citant une note sur Poe écrite par Baudelaire. Dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire définit ainsi la poésie de Poe, en comparant avec celle de Byron et de Tennyson :

> Mais sa poésie est toujours d'un puissant effet. Ce n'est pas l'effusion ardente de Byron, ce n'est pas la mélancolie molle, harmonieuse, distinguée de Tennyson, pour lequel il avait d'ailleurs, soit dit en passant, une admiration quasi fraternelle. C'est quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal[843].

Cette appréciation peut être portée aussi sur Baudelaire lui-même. On rappelle que, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, l'ivresse provoquée par les paradis artificiels ou par l'imagination poétique architecturale est décrite comme le paysage splendide plein de reflets accrochés sur la surface lisse, dure ou ondulante, et que cette image de lumière est liée à la puissance surnaturelle, bien qu'elle soit puisée de la matière réelle et non pas de la source spirituelle[844]. Si l'image de la surface réfléchissante du corps est surnaturelle, et spirituelle ou métaphysique, elle est, en revanche, une expression parfaite de la matérialisation de la profondeur mentale (soit, du malheur soit du plaisir, ou soit du plaisir de la douleur) et parce qu'elle est du corps solidifié comme pierre ou cristal dont l'intérieur est le lieu de rêve, mais « plein de vide[845] » d'où découle en réalité le poison noir (mélancolie), comme de « son ventre plein d'exhalaisons » « d'où sortaient de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide[846] ». L'image de la surface polie et lisse comme le rêve profond et miroitant, comme le cristal parfait et mystérieux – « rêve de pierre[847] », c'est le surnaturalisme baudelairien « qui est une sorte

[842] James A. Hiddleston, *op. cit.*, 2002, p.175.
[843] *OC*, t. II, p. 336.
[844] Cf. « Bénédiction »
[845] L'expression « plein de vide », un oxymoron, est employée par Baudelaire pour caractériser l'œuvre du sculpteur Hébert, qui représente une squelette. « Il[Hébert] a réussi, et son fantôme est plein de vide. », *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 678.
[846] Le poème « Une Charogne », *OC*, t. I, p. 31.
[847] Le poème « La Beauté », *ibid.*, p. 21.

d'hyperesthésie poético-émotionnelle[848] » ; le moi vaporisé comme la lumière dans l'espace doit être (con)centralisé, grâce à l'ironie[849], sur la surface matérielle miroitante.

On retrouve ce thème dans les premiers poèmes des *Fleurs du Mal* jusqu'à « Une Charogne » ainsi que les images des yeux miroitants et mouillés dans « L'Invitation au voyage[850] ». Par exemple, on voit que le poète des *Fleurs du Mal*, apparu dans « Bénédiction » comme un enfant déshérité qui s'est enivré de soleil, rend « un hommage profond », dans le poème V, à la beauté antique de la sainte jeunesse comme les statues dorées : « Fruit purs de tout outrage et vierges de gerçures, / Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures ![851] » Et c'est la chute du poème « La Chevelure » qui montre bien l'image de la matérialisation poétique des substances immatérielles comme le rêve ou le souvenir du « Je » poète :

> Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde
> Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
> Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
> N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
> Où je hume à long trait le vin du souvenir ?[852]

La chevelure de la maîtresse n'est qu'un prétexte dans ce poème. Dans ses profondeurs, comparées à une « forêt aromatique » (v. 8) et à une « mer d'ébène » (v. 14), vivent les souvenirs du « je » de « tout un monde lointain, absent, presque défunt » (v.7). Par la profondeur de la « crinière lourde », sa maîtresse devient l'oasis-miroir où le « je » se mire dans son rêve, avec petite gourde pleine de souvenirs (vide à vrai dire) ou de

[848] Alain Vaillant, « Le lyrisme de l'ironie » dans *L'Art de la littérature*, *op. cit.*, p. 345.
[849] Le surnaturalisme baudelairien ne va pas sans ironie : « Si Baudelaire adhérait entièrement et sans réserve à son désir hyperesthésique de fusion avec le réel, il céderait à nouveau à l'illusion romantique de l'union parfaite avec le monde et la "vaporisation" ne serait plus contrebalancée par le mécanisme contraire de la centralisation. C'est pourquoi au surnaturalisme doit être consubstantiellement liée l'"ironie", la "tournure d'esprit satanique", qui remet à distance le rêve utopique. L'ironie, grâce à laquelle l'esprit reconstitue sa nature singulière et autarcique, rend philosophiquement et éthiquement acceptable le surnaturalisme ; mais surtout, en plaçant l'imagination hyperesthésique sous le contrôle de l'esprit critique, elle transforme en instrument d'invention artistique et de production textuelle ce qui n'aurait pu être qu'un penchant psychologique – voire un symptôme psychotique, si l'on admet que la pulsion à sortir de soi relève de la pathologie schizophrénique. Le surnaturalisme hyperesthésique a besoin de l'ironie pour constituer un processus esthétique à proprement parler, l'ironie peut se muer, grâce au surnaturalisme, en fabrique d'images et d'effets artistiques. », Alain Vaillant, *Baudelaire poète comique*, *op. cit.*, p. 116-117.
[850] *OC*, t. I, p. 53.
[851] Le poème « J'aime le souvenir de ces époques nues... », *ibid.*, p. 11-12.
[852] *Ibid.*, p. 27.

désirs de voyages imaginaires au pays d'« un éblouissant rêve / De voile, de rameurs, de flammes et de mâts » (v. 14-15), dans un port « où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire » réfléchit « un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur. » (v. 20). C'est, en fait, un rêve éblouissant de la splendeur du vrai océan (« Dans ce noir océan où l'autre est enfermé » (v. 22) et de la vraie lumière de « l'azur du ciel immense et rond ». Les bijoux, « le rubis, la perle et le saphir » que le « je » veut semer dans la chevelure de sa maîtresse, qui sont la matérialisation et la concrétisation de son désir, symboliseraient la poésie baudelairienne, « quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal. »

La beauté de l'image du rêve littéralement cristallisé ne peut pas se comprendre sans ironie. Dans les poèmes inspirés des relations avec les maîtresses, dans lesquels est chantée la beauté féminine, les sensations que procure la peau de l'objet observé, avec sous-jacentes la fatalité ou et la vanité des voluptés charnelles sont souvent exprimées, ironiquement, par des sublimes images scintillantes paraissant si hypersensibles qu'elles sont spirituelles et éternelles, au niveau de la surface. Entre autres, dans la section « Spleen et Idéal », les poèmes, du XXVIe « Sed non satiata » au poème XXIXe « Une Charogne », sans doute inspirés par Jeanne Duval, femme cruelle et voluptueuse, montrent bien l'importance particulière accordée à l'image de la surface miroitante dont la beauté poétique est surnaturelle et, bien sûr en même temps, ironique : d'abord, dans le poème XXVII, « *Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...* », l'image de minéralisation de la beauté lumineuse de la femme est particulièrement remarquable :

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile[853].

L'enveloppe ou pelure d'un être comme « ses vêtements ondoyants et nacrés » est la seule préoccupation du poète de ce poème. L'ondulation lumineuse de l'apparence de la femme indifférente dans les deux premiers quatrains se concentre sur ses « yeux polis », « faits de minéraux charmants », lesquels ont cristallisé l'indifférence et la froideur de la beauté de son apparence, accentuées trois fois par la comparaison, avec le serpent, le désert et la houle des mers. La femme, dont l'inutilité et la stérilité impliquées dans l'image des yeux cristallins où l'on voit souvent, comme Robert-Benoît Chérix, l'esthétique de la poésie pure[854], est décrite comme un être mystique ayant « la nature étrange et symbolique » jusqu'au premier tercet. Et dans la chute est révélée la froideur du réel, impénétrable monde matériel « où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants ». C'est une image de la femme-serpent qui représente cette beauté matérielle dont la stérilité et l'inutilité sont loin de celle d'un ange biblique, d'un être céleste qui allégorise l'esprit surnaturel comme messager de Dieu. C'est l'image de la femme impure, séduisante et dangereuse mélusine. Cet ange de beauté moderne est assimilable à une prostituée qui « est impassible et stérile, libérée des deux rares qui pèsent sur la sexualité honorable, le sentiment et la reproduction[855]. » Bien qu'elle donne une image positive de l'éclatante pureté cristalline, sa beauté n'est pas l'incarnation de la pure spiritualité ni l'expression du culte absolu de la beauté plastique matérialiste. Elle représente plutôt la modernité du Beau, étrange et bizarre, de l'esthétique baudelairienne qui paradoxalement mêle les corps céleste et terrestres. « La femme stérile » comme beauté moderne est surtout un symbole puissant de la mysticité baudelairienne en ce que sa « nature étrange et symbolique » montre bien la nature de la sainte prostitution, c'est-à-dire le mysticisme, trait d'union entre le paganisme comme matérialisme et amour charnel et le christianisme comme spiritualisme[856]. Contrairement à l'air spirituel de l'image des yeux dans le

[853] *Ibid.*, p. 29.
[854] « Les deux tercets, lapidaires et savants, appartiennent à la poésie pure, où la beauté resplendit dans la précision absolue de la *lumière*, de l'*or* et du *diamant*. La *stérilité*, parure suprême de celle qui danse, est ici le symbole de l'art gratuit et inutile, telle la danse qui révèle les rythmes libres de l'univers : l'art est légitimé par sa seule présence et par la froide majesté de sa perfection. », Robert-Benoît Chérix, *op. cit.*, p. 123.
[855] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 83.
[856] « Qu'est-ce que la prostitution sacrée ? / Excitation nerveuse. / Mysticité du paganisme. / Le mysticisme, trait d'union entre le paganisme et le christianisme. », *Mon cœur mis à nu*, *op. cit.*, p. 678.

premier tercet, les deux premiers quatrains sont dominés par la métaphore du serpent dont le symbole biblique est le mal, la tentation ou la corruption charnelle et la sagesse satanique, tandis qu'il est le symbole de l'inépuisable vitalité ou de la guérison dans la tradition païenne comme le bâton d'Asclépios. Généralement, il exprime la dualité fondamentale de l'homme et de l'univers dans la plupart des cultures. En apparence, on peut penser que le corps charnel et organique est absent du sonnet, mais la connotation culturelle du serpent associé souvent au désir sexuel, ainsi que « l'humaine souffrance », laissent paraître la vérité cruelle de l'être humain masqué ou plutôt illustré ironiquement par l'étincellement aveuglant de l'extérieur. La connotation sexuelle du mouvement ondulant de la femme dans ce poème est exprimée particulièrement par la comparaison avec la danse du serpent : « Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés / Au bout de leurs bâtons agitent en cadence. »

Les yeux de la maîtresse, orgueilleux comme ceux du dandy, comparés aux bijoux montrant ainsi la quintessence de la beauté de l'apparence, sont mystiques et insidieux. Cette image des yeux dans laquelle nous avions souvent aperçu dans la partie précédente la conscience tourmentée du poète Baudelaire, est représentée ici par allusion au serpent dansant qui couve les plaisirs de la chair. C'est dans le poème suivant intitulé « Le Serpent qui danse (XXVIII)» que la peau miroitant comme celle du serpent est ostensiblement louée par le poète après les vêtements et les yeux scintillants.

Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,

Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.

Sur le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant
Se balance avec la mollesse
D'un jeune éléphant.

Et ton corps se penche et s'allonge
Comme un fin vaisseau
Qui roule bord sur bord et plonge
Ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
Des glaciers grondants,
Quand l'eau de ta bouche remonte
Au bord de tes dents,

Je crois boire un vin de Bohême,
Amer et vainqueur,
Un ciel liquide qui parsème
D'étoiles mon cœur[857].

La sensation de la surface du corps féminin coïncide en effet avec celle de la profondeur dans ce poème séduisant, de forme serpentine par l'alternance régulière de vers octosyllabes et pentasyllabes. Autour (et à partir) des deux premières strophes, se love le poème entier. La beauté superficielle, surtout visuelle, de la peau miroitante de « ton corps » dans la première strophe, se combine dans la deuxième strophe avec l'âpreté du parfum donnant de la profondeur à la chevelure. La sensualité enveloppante par immersion dans la matérialité est mise en valeur grâce à l'évocation du paysage maritime qui environne le ciel et la mer (cf. « Le *Confiteor* de l'artiste », « La Chevelure », « Le Beau Navire »). Dans la quatrième strophe, le regard du sujet baudelairien se porte sur les yeux stériles de la femme-serpent qui scintillent comme « deux bijoux froids où se mèle / L'or avec le fer », mais qui paraissent avoir le regard vide ou perdu « où rien ne se révèle / De doux, ni d'amer ». Les yeux minéralisés constituent ici encore une fois une pure

[857] *OC*, t. I, p. 29-30.

surface matérielle, sur laquelle s'est (sur)concentrée « la froide majesté de la femme stérile (poème XXVII) » qui ne laisse jamais transmettre sa profondeur. Presque tous les beaux yeux aimantés, nous l'avons déjà évoqué, scintillent chez Baudelaire et séduisent celui qui regarde. Ce type de femme-serpent aux yeux indifférents, appelée dans le poème XXV sous le nom de « femme impure », « reine des péchés » ou « vil animal », est la mère ou la source d'« un génie », artiste ou poète, en l'immergeant dans la volupté charnelle, savoureuse et fatale (c'est-à-dire la sensation d'immersion dans la matérialité du réel) comme la sécrétion salivaire du serpent : « La grandeur de ce mal où tu te crois savante / Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante, / Quand la nature, grande en ses desseins cachés, / De toi se sert, ô femme, ô reine des pêchés, / – De toi, vil animal, – pour pétrir un génie ? [858] » Les yeux fascinants de la maîtresse, dans « Sed non satiata », traditionnellement considérés comme les fenêtres ou soupiraux de l'âme ne versent que la flamme de volupté au sujet baudelairien au lieu de lui refléter l'âme de sa bien-aimée : « Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis. // Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme, / Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme » [859] . Mais ils sont en réalité une surface « où rien ne se révèle / De doux ni d'amer, / Sont deux bijoux froids où se mêle / L'or avec le fer. » C'est-à-dire que ces yeux qui paraissent idéaux et surnaturels grâce à leur beauté extraordinaire, ne sont en réalité que les purs miroirs dont la vision est simple et claire, mais ils symbolisent pour les artistes l'idéal de la beauté (Cf. le poème « La Beauté »). Leur poursuite obsessionnelle de cette beauté de « deux bijoux froids » leur causera de la douleur et de la souffrance. C'est l'apparence superficielle dans laquelle remonte paradoxalement la sensation de la profondeur. Revenons au poème « Le Serpent qui danse ». Le contact ne s'établit qu'au niveau de la peau. La sécrétion salivaire, comme poison, qui est remontée « au bord des » dents passe de bouche en bouche, en faisant croire au poète qu'il boit « un ciel liquide » capable de provoquer une sensation surnaturelle. L'esthétique de l'apparence vient ainsi de la poétisation de la chair simplement matérielle, pénétrée profondément par les perceptions hyperesthésiques, ainsique de la fabrication d'une légende au sujet de la lutte du poète (nous reviendrons plus tard là-dessus). Cela constitue la particularité de l'imagination baudelairienne.

[858] Le poème « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... », *ibid*., p. 27-28.
[859] « Sed non satiata », *ibid.*, p. 28.

C'est dans le poème « Une Charogne » que s'est exquisément exprimé dans un langage des plus poétiques ce dynamisme de l'imagination[860].

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

[860] Cf. le chapitre « Voluptés à fleur de peau » dans le livre d'Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 191-199.

Ce qui est particulièrement frappant dans ce poème, c'est le contraste entre la couleur surnaturelle du scintillement et du pétillement de la lumière oscillante sur la peau et la crudité de la pourriture d'une charogne ainsi que son obscénité par allusion à l'image d'une femme lors d'un rapport sexuel (« Les jambes en l'air, comme une femme lubrique »)[861]. On dirait que cette « carcasse superbe », malgré la décomposition, est la mer comme gouffre lumineux en « mouvement rythmique » rendant « une étrange musique » quasi spirituelle. Cette profondeur intime de « ces vivants haillons » proviendrait de la grande source (« son ventre plein d'exhalaisons ») créée par la transformation mystique et surnaturelle d'un corps en décomposition. En rappelant le thème médiéval *momento mori*, Baudelaire propose un *ars moriendi* à sa propre manière. C'est une façon de faire face à l'épuisement moral et physique dû aux débauches, à toutes sortes de gouffres existentiels, c'est-à-dire l'oubli ou l'effacement. La dernière strophe du poème indique qu'il s'agit d'une allégorie de la création artistique et poétique en tant que procédé mnémotechnique. Baudelaire est ainsi arrivé à garder « la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés » sous la forme d'un poème :

> Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
> Qui vous mangera de baisers,
> Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
> De mes amours décomposés !

Grâce à ce processus, le corps matériel (ainsi que la volupté charnelle) qui doit être naturellement corrompu peut être poétiquement immortalisé ; cela est suggéré par l'image de la vaporisation de lumière sur la peau putrescente d'une charogne. Cependant, les ténèbres à la fois consolantes et funestes de la profondeur mensongère, comme carcasse vide d'un animal, ne se sont jamais dissipées et s'y abritent toujours matériellement les promesses paradoxales d'une « pâle beauté », dont les yeux, « d'où semblent couler des ténèbres », paraissent dire au poète « amant de la muse plastique », leur « véracité », c'est-à-dire la vérité de l'apparence égale en épaisseur à « Nuit sans étoile, Nuit obscure ! » (le poème « Les promesses d'un visage[862] »). On sait que le poète a ainsi écrit dans le poème « L'Amour du mensonge » : « Je sais qu'il est des yeux, des plus

[861] *Ibid.*, p. 116-121.
[862] *OC*, t. I, p. 163.

mélancoliques / Qui ne recèlent point de secrets précieux ; / Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques, / Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux ![863] »

Étant donné que les surfaces miroitantes sont elles-mêmes des images, il est naturel que Baudelaire ait exprimé ses perceptions subtiles de la sensation matérielle de surface. L'étonnant est que l'on peut constater sa prédilection apparente pour des surfaces scintillantes même jusque dans sa description des tableaux, dans ses critiques d'art, comme nous l'avons déjà indiqué dans le chapitre « De la couleur » du *Salon de 1846*[864] et les chapitres sur la beauté féminine dans *Le Peintre de la vie moderne*[865]. Dans sa critique sur le tableau de *La Prise de Constantinople par les Croisés* d'Eugène Delacroix, c'est surtout « les drapeaux miroitants et ondoyants » qui retenaient, selon James A. Hiddleston, le regard de Baudelaire. Le paysage profondément pénétrant qu'admire le poète dans le tableau de Delacroix est étrangement similaire à celui du poème « Le *Confiteor* de l'artiste » et à la description des œuvres de Constantin Guys.

> Mais le tableau des *Croisés* est si profondément pénétrant, abstraction faite du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre ! Quel ciel et quelle mer ! Tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement. La ville, échelonnée derrière les *Croisés* qui viennent de la traverser, s'allonge avec une prestigieuse vérité. Et toujours ces drapeaux miroitants, ondoyants, faisant se dérouler et claquer leurs plis lumineux dans l'atmosphère transparente ! Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie[866] !

Ce que nous avons étudié dans cette partie, c'est l'art du dandy face au miroir. Nous avons ainsi pu assister à sa naissance dans le cerveau du jeune Baudelaire ! Pour lui, regarder le miroir, c'est pratiquer l'alchimie de la douleur et à la fois se plonger dans la

[863] *Ibid.*, p. 99. Cf. Laurent Schneider, « L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche », in *Romantisme*, 2002, n° 115, p. 83-91.
[864] OC, t. II, p. 423.
[865] *Ibid.*, p. 713-722.
[866] Exposition universelle (1855), *ibid.*, p. 592.

volupté[867]. Contrairement au miroir de Narcisse, celui du dandy refuse toute immersion. Le travail de Baudelaire est donc de créer la profondeur (même si elle est mensongère) sur cette surface pure.

Nul art sans miroir.

[867] Cf. Françoise Coblence, *Le Dandysme : obligation d'incertitude*, PUF, 1988 : « Maurice Blanchot rapproche le dandysme et la création poétique mais il juge le dandysme "travestissement, truquage, subterfuge" : "le dandysme ne compte guère dans l'histoire de Baudelaire, et personne mieux que lui n'a jugé la faible portée de ce *culte*." Le dandysme est-il le plus pauvre des alibis ? En lui se rencontrent les extrêmes : l'oisivité paresseuse et l'austérité rigoureuse. Comme le travail poétique, le dandysme témoigne de l'exigence de règles, de l'ordre, de là nécessité d'assigner formes et limites au vertige que suscite l'infini de l'existence. Occupation de désœuvrés, le dandysme baudelairien naît de l'ennui, "fruit de la morne incuriosité". » ; cf. Maurice Blanchot, « L'échec de Baudelaire », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Quatrième partie

Écrire et lire le miroir :

la poétique du miroir

« L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature », écrit Baudelaire dans le *Salon de 1859*[868]. Chez Baudelaire, comme l'a justement remarqué Martine Bercot dans son article « Miroirs baudelairiens », « la manière d'écrire épouse la manière de voir[869] », parce que « comme ensuite chez Mallarmé, la poétique du poème peut se comprendre à la lumière, pourrait-on dire, d'un réalisme esthétique, dont le principe se définit non par la conformité de l'œuvre avec le réel, mais par celle de l'image du monde évoquée avec les moyens sensibles de sa représentation[870]. » La célèbre formule de Baudelaire dans son texte « Puisque réalisme il y a » résume bien la nature de son réalisme ; pourvu qu'on établisse une « équation entre l'impression et l'expression » en un mot la « sincérité » personnelle et subjectiviste, « tout bon poète fut toujours *réaliste*[871]. » Nous avons vu jusqu'ici comment « la manière de voir » de Baudelaire était étroitement liée à la métaphore filée[872] du miroir, c'est-à-dire comment (et combien) il a réagi d'une façon sensible à la société contemporaine matérialiste comme un palais de cristal empli de

[868] *OC*, t. II, p. 620.
[869] Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens », in *Dix études sur Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 116.
[870] *Ibid*., p. 114.
[871] *OC*, t. II, p. 58.
[872] Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Le Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 218. ; Philippe Dubois, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », *Le Français modern*e, T. 43, n° 3, éd. d'Artrey, Paris, 1975.

babioles miroitantes, par les diverses formes de l'expérience du miroir, et comment il a enfin réussi, après une longue contemplation narcissique, à se maîtriser devant le miroir du dandy jouant avec sa spécularité, en écrivant (ou en grattant sa plaie) la poésie comme miroir. Le but sans doute logique pour Baudelaire qui est un des enfants du siècle[873] est de réfléchir le monde extérieur tout en réfléchissant sur soi-même. On connaît bien l'origine romantique de ce paradoxe, à partir de la réflexivité poétique du premier romantisme allemand[874] jusqu'à l'autoréférentialité littéraire ou l'autotélisme en passant par l'idée de l'art pour l'art. Ayant appris la nature réflexive de la littérature, grâce à Edgar Poe, Baudelaire précède Mallarmé rêvant du « Livre » absolu et total en tant qu'aboutissement de toute littérature, qui se conforme à la « Fiction » ne regardant qu'elle-même. La poésie de Baudelaire reflète l'invisible en le matérialisant dans l'apparence superficielle de l'image, mais elle ne recourt pas à la révélation divine, ni à la quête spirituelle, ni à l'imaginaire fantastique, et ne s'est pas enfermée pas dans le coffre de l'art pur. Ce qu'il veut réaliser, c'est l'œuvre littéraire qui serait artistiquement et artistement fabriquée, si on se rappelle l'appréciation de la poésie de Poe par Baudelaire : « Quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal[875] » ayant une spécularité et une réflexivité particulièrement complexe. Cela ne signifie cependant pas le renoncement au monde, l'abandon de toute communication avec le public, parce qu'il invite et incite *ab ovo* le lecteur à réfléchir (« Au lecteur »), en substantifiant poétiquement le *taedium vitae*... Si nous avons jusqu'à maintenant exploité diverses facettes de l'expérience du miroir baudelairien en découvrant de multiples reflets faisant preuve de puissance surnaturelle de l'image, le « contrat spéculaire » ainsi que le dispositif réflexif constitueront la dernière étape de notre étude. Après avoir aperçu la complexité de la réflexivité poétique dans les fenêtres, notre regard aboutira à la ruse spéculaire qui structure la poétique baudelairienne.

---

[873] « C'est dans la clarté de cette évidence que s'est résolu l'apparent paradoxe sur lequel repose le romantisme, qui postule à la fois l'historicité des œuvres et leur singularité, qui exalte en lui-même un mouvement collectif et se donne pour première réclamation l'indépendance de l'artiste et l'autonomie de l'œuvre. », Claude Millet, *Le Romantisme : Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionaire*, Le Livre de Poche, LGF, 2007, p. 14.

[874] Ernst Behler, *Le Premier romantisme allemand*, trad. Élisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, PUF, 1992 ; Dominique Peyrache-Leborgne, « "Sympoésie" et "symphilosophie" : Le romantisme allemand et l'invention d'une nouvelle mythologie de Friedrich Schlegel à Hoffmann », in *Littératures sous contrat*, Cahiers du Groupe Φ – 2002, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

[875] *OC*, t. II, p. 336.

4.1. Poésie réflexive, réflexion de la poésie

4.1.1. Fenêtres ouvertes

Si l'on considère l'univers baudelairien comme vision spéculaire dans laquelle la manière de voir le monde épouse la manière d'écrire et de réagir face au monde, et si l'on se demande comment un objet de réflexions peut être un moyen de réflexions et à la fois son résultat en tant que texte poétique comme tableau imaginaire, un des points de départ devrait être les fenêtres dans une chambre du poète Baudelaire, sans doute mansardée, imaginée, mais probablement véritable, « étant au sixième étage[876] » (« Le Mauvais Vitrier »), munie de « tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière[877] » (« La Chambre double »), par lesquelles, après les avoir ouvertes, le poète narrateur aperçut un vitrier. Après les avoir fermées, le sujet baudelairien écrira sa propre légende (« Les Fenêtres ») en préparant la vengeance à une heure du matin[878], « du haut de [sa] mansarde[879] » (« Paysage »)[880]. Commençons donc par le poème en prose intitulé « Les Fenêtres » dans *Le Spleen de Paris* qui décrit la fonction des fenêtres en tant que miroir[881].

[876] *OC*, t. I, p. 286. La situation du poète du temps de Baudelaire est bien représenté dans le tableau *Le Pauvre Poète* (1839) par Carl Spitzweg et dans la caricature *Poète dans la mansarde* (1842) par Honoré Daumier.
[877] *Ibid*., p. 281.
[878] *Ibid*., p. 287-288.
[879] *Ibid*., p. 82.
[880] Dans la critique ou lecture générale, il est généralement admis qu'il faut distinguer dans la diégèse les personnages de l'auteur lui-même même s'ils étaient un sujet lyrique ou narrateur métadiégétique. Malgré cela, les personnages fictifs créés par Baudelaire semblent s'exprimer par la voix de l'auteur. La variété ou la différence de tons étant due parfois à l'ironie, grâce à la réflexivité poétique. Produits par l'auteur, les enfants ou sosies, hypocrites ou sincères, de Baudelaire, en reflétant diverses (souvent contradictoires) facettes de sa conscience, donnent de la profondeur à ses textes. Nous allons donc considérer les fenêtres évoquées dans les différents poèmes en vers ou en prose par Baudelaire comme celles du poète.
[881] Voir « Espace d'une expérience de l'altérité (...), la ville engendre aussi un repli sur la conscience, voire sur l'identité du poète, que l'image de la fenêtre figure à plusieurs reprises, notamment dans le poème qui porte précisément pour titre "Les fenêtres" », Andrea Del Lungo, *La Fenêtre: Sémiologie et Histoire de la représentation littéraire*, Paris, Le Seuil, Poétique, 2014, p. 81-82.

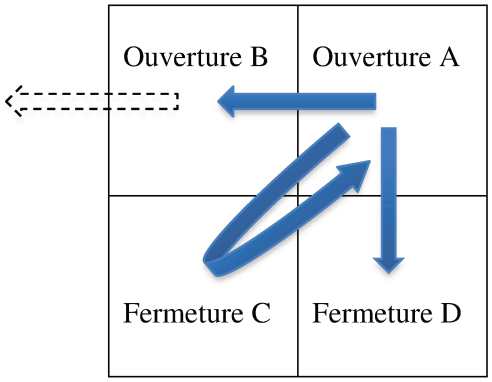
> Celui qui regarde du[882] dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.
> Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.
> Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.
> Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.
> Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » 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[883] ?

Il y a « deux fenêtres à distance l'une de l'autre[884] » dans ce poème en prose comme souligné, avec Jean Starobinski, par Andrea Del Lungo : « Le texte suggère, par sa mise en scène, que la fenêtre fermée est observée depuis une autre fenêtre où se trouve le poète. La preuve en est la spatialisation métaphorique du début de la scène : "par-delà des vagues de toits"[885] » dont la vision, selon Steve Murphy, « laisse supposer un regard relativement horizontal » depuis la chambre par exemple que « sa relative hauteur, ce qui pourrait être, du point de vue sociologique, un indice de l'impécuniosité de

[882] Nous adoptons ici l'édition de 1869 au lieu du texte original de 1863 (*Revue nationale et étrangère*, 10 décembre 1863) où il est écrit « au-dehors ». Après que Jean Pellegrin a décidément adopté la version première en considérant l'édition posthume comme « une coquille » dans son article « Question de sens » (*Bulletin baudelairien*, t. XXII, n° 2, décembre 1987, p. 81-84.), « du dehors » de la version de 1869 qui avait été généralement adopté par les éditeurs par exemple comme Henri Lemaître (1958) et Robert Kopp (1969), est pris souvent pour une contingence éditoriale. Ce point de vue, partagé par beaucoup d'exégètes et éditeurs comme Steve Murphy ou Jean-Luc Steinmetz, qui ont défendu le texte de 1863, a porté atteinte à la crédibilité de l'édition de 1869. Cependant, si l'on tient compte d'une autre modification importante sans doute intentionnelle dans la version de 1869, comme l'a souligné Andrea Del Lungo, au niveau du texte (« avec très peu de données » / « avec presque rien »), et également d'une question de sens à l'égard de la spatialisation entre « au-dehors » et « du dehors », on ne peut s'empêcher d'incliner choisir vers la dernière version, comme l'ont déjà fait Jean Starobinski et Andrea Del Lungo. Voir Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 85-86 ; *Petits poèmes en prose*, éd. Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962 ; *Petits poèmes en prose*, éd. Robert Kopp, Paris, Corti, 1969 ; *Le Spleen de Paris*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Le Livre de Poche, Paris, 2003.
[883] *OC*, t. I, p. 339.
[884] Jean Starobinski, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », dans *L'Idée de la ville*, sous la direction de François Guéry, Champ Vallon, 1984, p. 179-187.
[885] Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 88.

l'auteur[886]. » On aurait mal situé l'observateur, comme Steve Murphy l'a pertinemment remarqué, si tant est que l'on considère la vision du poème comme vue par un flâneur dans la rue (voir Sima Godfrey, Charles Mauron[887]), ou que l'on se rappelle le début du roman *Ferragus*[888]. De plus, de même que l'immobilité de l'objet observé (la « femme mûre » ou le « vieux homme ») est apparente, celle du « je » dans le poème est indéniable[889].

C'est dans cette relation horizontale entre les deux fenêtres en haut assez loin l'une de l'autre au point que l'observateur ne pouvait qu'enfiler du regard l'espace, que s'instaure la réflexivité textuelle du poème entier. Plus précisément, il s'agit de quatre modalités différentes d'encadrement relatives aux deux fenêtres ouvertes ou fermées, qui peuvent être ainsi schématisées:



Sur les quatre carreaux du cadre ci-dessus, chaque flèche signifie la direction du regard. L'axe vertical de gauche B-C correspond au lieu réservé aux objets observés, à l'espace extérieur et scénique qui met en scène le spectacle de la vie tandis que l'axe

[886] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 203.

[887] Sima Godfrey, « Baudelaire's Windows », *L'Esprit Créateur*, vol. 22, n° 4, 1982 ; Charles Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, J. Corti, 1966.

[888] « C'est une situation courante que l'on trouve au début du roman de Balzac *Ferragus*, où un jeune homme observe, de la rue, les fenêtres d'une maison qui s'allument. », voir la note de Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, 2003, p. 173.

[889] « Ce n'est donc pas dans le présent que le locuteur aperçoit pour la première fois la femme et cette possibilité de regarder souvent la femme ne semble avoir conduit qu'à une incessante répétition à l'identité, due en partie à l'apparente immobilité de la femme, mais aussi peut-être au fait que l'observateur est rassuré par la vue de cette image statique, indéfiniment contemplable comme un tableau dans un cadre. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 205-206.

vertical A-D représente l'espace intérieur exclusivement dédié au sujet spectateur. L'axe horizontal B-A désigne la dimension extérieure dans laquelle la question sur la variation « au-dehors ou du dehors » est en jeu, alors que l'axe C-D indique la dimension intérieure de la femme (fermeture C) ou du poète observateur (fermeture D). Ces quatre axes que nous avons préfigurés montrent bien la complexité de la relation spéculaire structurée par Baudelaire dans le poème en prose. Voici comment fonctionnent ces carreaux de fenêtres en tant que miroir.

Ouverture A : spatialisation

L'« ouverture A » sert à désigner simplement la position de l'observateur. Dans un premier temps, une fenêtre de l'observateur qui constitue ce carreau serait censée déjà être ouverte vers l'extérieur, mais rester cachée et invisible dans le texte : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. » Il semble que, par la logique paradoxale de la première phrase qui paraît une parodie du simple bon sens, le narrateur du poème a l'air d'évoquer la particularité de la situation dans laquelle il se trouve et « une responsabilité plus individuelle du locuteur[890] ». Ce moment de l'ouverture du poème « Les Fenêtres » permet d'imaginer, comme nous l'avons remarqué plus haut, la composition d'espaces préétablis dans cette circonstance de l'énoncé c'est-à-dire dans la relation horizontale à distance, mais perceptible à l'œil nu entre deux personnages. S'il y a une fenêtre ouverte du côté du narrateur, la fenêtre par laquelle traverse au loin le regard de l'observateur est une autre fenêtre ouverte ou fermée derrière laquelle « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie », et que le narrateur renverse le sens habituel de la vision. Il arrive parfois que, en lisant la première phrase, certains lecteurs confondent la comparaison entre les deux états différents d'une seule fenêtre avec la comparaison entre les deux fenêtres différentes, dont l'une est ouverte et l'autre fermée. Or ce type de confusion probable est dû à la variante « au-dehors ». L'importance du carreau A qui fait voir la spatialisation du poème est souvent suggérée par les lectures de critiques comme Jean Starobinski, Sima Godfrey, Steve Murphy et Andrea Del Lungo, mais c'est ce dernier qui a bien montré le caractère

[890] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 201.

de l'ouverture A en tant que position du poète observateur en adoptant résolument la variante « du dehors ». Contrairement au point de vue de Sima Godfrey qui veut voir dans cette correction un choix délibéré de Baudelaire, faisant preuve de l'évolution esthétique pour le positionner dans la rue en tant que *flâneur-voyeur-artiste* (l'inadéquation de sa perspective a été révélée par Steve Murphy), Andrea Del Lungo suppose que « du dehors » fait penser à un observateur qui voit la fenêtre fermée à travers l'ouverture de la fenêtre de sa chambre[891]. Bien que l'adverbe « au-dehors » montre l'opposition de deux points de vue de l'observateur plus manifestement que « du dehors », il est impropre dans la mesure où il laisse entendre qu'« une fenêtre ouverte » dans le texte indique la fenêtre de l'observateur au lieu de celle de l'objet observé au loin : il s'agit donc d'une discordance référentielle dans un énoncé. Bref, la fenêtre dans la première phrase, que le narrateur présente au lecteur du point de vue généralisateur, est une seule fenêtre ouverte ou fermée, laquelle est observée au loin par le poète Baudelaire à travers une fenêtre ouverte sous-jacente au texte ou hors du texte, de sa sinistre chambre. Suivons son regard.

Ouverture B : réalité triviale en tant que telle et sa représentation

Ce carreau désignerait donc la vision encadrée par « une fenêtre ouverte » au loin. La leçon de la première phrase expliquant que la vision claire d'un espace intérieur d'une fenêtre ouverte est moins intéressante que celle de la fenêtre fermée, ténébreuse et éblouissante, « éclairée d'une chandelle », nous apprend que Baudelaire veut critiquer,

[891] Voir « Revenons alors à cette première phrase. Le second syntagme ne fait aucun doute, la fenêtre fermée étant logiquement vue de l'extérieur ; mais qu'en est-il de la position de l'observateur devant la fenêtre ouverte ? Le choix de la première version, "au dehors", semble apparemment aller dans le sens de l'opposition conceptuelle décrite par Baudelaire, dans la mesure où elle renverse le point de vue entre les deux observateurs : le premier regarde *depuis l'intérieur*, à travers une fenêtre ouverte ; le second regarde *depuis l'extérieur* une fenêtre fermée. L'opposition se révèle cependant imparfaite au niveau de sa spatialisation, car le premier sujet regarderait ainsi l'espace extérieur, et le second la fenêtre elle-même. Au niveau conceptuel, l'opposition fonctionne encore moins : la suite immédiate du poème montre en effet que la fenêtre fermée permet précisément de percer l'espace intérieur ("ce qui se passe derrière une vitre") ; il devient alors peu logique de la comparer à une vision qui procède de l'intérieur vers l'extérieur. Car l'hypothèse fondamentale que Baudelaire énonce dans ce poème consiste, me semble-t-il, à considérer qu'une fenêtre fermée, faisant obstacle au regard, permet de *voir* davantage de choses qu'une fenêtre ouverte, qui laisse aisément percer le regard *vers l'intérieur*. Le parallélisme dans le positionnement des observateurs, ce dont témoigne aussi l'absence de la locution adverbiale dans le second syntagme, locution en effet superflue du moment que le « du dehors » du premier syntagme désigne aussi la spatialisation du second. », Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 86-87.

contre le courant de son temps, l'esthétique réaliste ou le progrès artistique comme la photographie qui rendait les images nettes et claires[892]. En mettant en contraste le jour extérieur et la chandelle intérieure d'une vitre, il n'insiste pas sur l'antagonisme du visible et de l'invisible, c'est-à-dire des apparences et des « réalités spirituelles et non matérielles » comme la lecture d'Arlette Garampon[893], mais il oppose deux points de vue distincts sur la question de la représentation artistique. Il ne s'agit pas de découvrir le monde spirituel caché derrière la réalité empirique du monde matériel, mais de transposer la réalité dans une forme d'œuvre d'art. L'opposition entre les visions données par l'ouverture et la fermeture d'une fenêtre, reflète donc deux manières de représenter le monde : une vision réaliste et une vision romantique. La question de la représentation artistique (ici, particulièrement picturale) dans le carreau « ouverture B » est donc étroitement liée au point de vue esthétique de l'école réaliste, parce que le regard qui traverse l'ouverture de la fenêtre ne peut plus signifier la vision directe, même si elle est claire ; étant donné qu'il est transmis par un cadre de la fenêtre, jouant un rôle d'intermédiaire. Une fenêtre ouverte n'est donc pas différente de celle fermée, vitrée d'un écran transparent. Ce qui doit être pris en compte, c'est la nature de l'écran qui n'est qu'« un homme, un tempérament, une personnalité » selon Émile Zola. Dans une lettre adressée à Antony Valabrègue, le 18 août 1864, Zola compare l'art à la fenêtre ouverte. Mais cette « comparaison un peu risquée » paraît être le résultat d'une certaine confusion, car il parle de la fenêtre fermée, après avoir exprimé son intention de traiter l'art comme une fenêtre ouverte.

> Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : *toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création* ; il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.
> Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même,

[892] Cf. Lettre de Baudelaire adressée à sa mère. *CPl*, t. II, p. 554.
[893] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 198-199.

> des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes, de même des lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens. *La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d' art. On dit qu'on rabaisse ou qu'on idéalise un sujet. Au fond, même chose. Il y a déformation de ce qui existe. Il y a mensonge. Peu importe que ce mensonge soit en beau ou en laid. Je le répète, la déformation, le mensonge qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique, tiennent évidemment à la nature de l'écran.* Pour reprendre la comparaison, si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être. Les images doivent traverser un milieu, et ce milieu doit forcément les modifier, si pur et si transparent qu'il soit. Le mot *Art* n'est-il pas d'ailleurs opposé au mot *Nature* ?
> Ainsi, tout enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature[894].

Ce que Zola veut dire par sa comparaison optique en parlant de la création artistique (jouant avec l'ambiguïté de la signification du mot « création »), c'est en un mot l'art en tant que représentation par l'intermédiaire de l'écran. L'art est la nature « modifiée par le milieu où passe son image. » Et cet « écran » zolien de « la fenêtre ouverte sur la création », c'est l'homme lui-même comme prisme, son point de vue et sa personnalité plutôt qu'un lieu neutre de représentation. La fenêtre de Zola peut être considérée comme fermée parce que c'est son cadre qui détermine en créant l'écran la nature et les modalités de la fenêtre. Il dit que « la réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art. » La déformation et le mensonge « qui se reproduisent dans ce phénomène d'optique » et qui « tiennent évidemment à la nature de l'Écran » sont inéluctables. Il ne s'agit que du degré de mensonge, à savoir « degré de vérité ». Cela sert de critère de classification des arts pour Zola. Dans la même lettre, Zola a différencié trois écrans de la fenêtre paradoxalement ouverte sur la création :

> L'écran classique est une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse. [...] (Il est) en un mot, un verre grandissant qui développe les lignes et arrête les couleurs au passage. L'écran romantique est une glace sans tain, claire, bien qu'un peu trouble en certains endroits, et

[894] Émile Zola, lettre adressée à Antony Valabrègue le 18 août 1864, dans *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand, Paris, Cercle du livre précieux, 1962-1970, t. XIV, p. 1310 [c'est nous qui soulignons]. Voir le chapitre intitulé « La fenêtre-écran (Zola) » du livre d'Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 54-63.

> colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel. [...] La création que nous donne cet écran est une création tumultueuse et agissante. [...] (Il est) en somme, un prisme, à la réfraction puissante qui brise tout rayon lumineux et le décompose en un spectre solaire éblouissant.
> L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. L'écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. […] Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité.

La métaphore optique et spéculaire est toujours efficace également aux yeux de Zola (ainsi que de Stendhal et d'Hugo[895]) pour mieux voir et comprendre la nature des écoles ou mouvements artistiques et littéraires. Or, contrairement aux écrans classiques et romantiques, l'écran réaliste a l'ambition d'être absent et il « nie sa propre existence » comme la vision claire à travers la fenêtre ouverte : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. » Mais Zola sait bien l'impossibilité du réalisme pur (ou idéaliste, si l'on peut dire) comme fenêtre ouverte. « Une fine poussière grise trouble sa limpidité » signifie que la vitre de la fenêtre dont l'ouverture est purement conceptuelle, « si parfaitement transparente que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité », n'est qu'un milieu par lequel l'objet regardé en passant « y perd de son éclat, ou, plutôt, s'y noircit légèrement ». C'est l'existence réelle de la conscience humaine qui est fondamentalement subjective car elle a en essence l'intentionnalité. Toutefois, l'auteur des *Rougon-Macquart* penchait, comme on sait, vers l'écran réaliste.

> Tout objet, en passant par ce milieu, y perd de son éclat, ou, plutôt, s'y noircit légèrement. [...] Somme toute, l'écran réaliste, le dernier qui se soit produit dans l'art contemporain, est une vitre unie, très transparente sans être très limpide, donnant des images aussi fidèles qu'un écran peut en donner. [...] Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'écran réaliste ; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi ; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies ; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art. [...] Tout en comprenant

[895] Voir le chapitre 1.1.2.

> l'écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, je préfère l'écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création[896].

La conscience subjective d'un artiste est le point de départ du regard et en même temps le milieu que le regard regagne en y retournant au moment de la perception de la réalité. Pour sentir « des beautés immenses de solidités et de vérité » dans l'écran réaliste, Zola écrit qu'« il doit avoir en lui *des propriétés particulières* qui déforment les images », c'est-à-dire les facultés imaginatives et créatives de la conscience de l'auteur, qui créent le mensonge, et « qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art ». Comme l'a pertinemment résumé Andrea Del Lungo, « Zola suggère que la fenêtre est un espace imaginaire, où le réel *devient œuvre* »[897]. La fenêtre ouverte resterait ainsi ouverte sur la réalité concrète et solide, même si l'on admettait, comme Zola, l'inévitabilité de la déformation et du mensonge ainsi que le rôle de l'imagination humaine. Contrairement à ceux qui prennent le parti de la fenêtre ouverte comme les réalistes contemporains, tels Duranty et Champfleury ainsi que le futur naturaliste Zola, qui se sont efforcés de tirer le meilleur parti possible des données recueillies sur l'observation prétendue objective de la réalité sociale[898], Baudelaire donne son appui décidément à la fenêtre fermée, c'est-à-dire à l'imagination comme nous allons y revenir. La comparaison entre la dernière phrase de la citation ci-dessus et du poème « Les Fenêtres », si on laisse le problème de l'ironie dans la négation de la réalité, accentuera la différence entre deux modes de la fenêtre, l'ouverture et la fermeture, c'est-à-dire un homme dans la réalité sincèrement représenté et la vision baudelairienne solipsiste. « 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 ? » Ainsi, l'intérieur d'une chambre qui jouit d'un bon ensoleillement grâce à l'ouverture de la

[896] Voir la note 894.

[897] Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 63. Voir « La fenêtre de Zola, c'est l'artiste lui-même : son tempérament, sa personnalité, sa nature, sa sensibilité. », *ibid.*, p. 58.

[898] Cf. la variante de 1863 « avec très peu de données » ; on sait que le mot « donnée » a une connotation rationnelle et scientifique : « Ce qui est connu et admis, et qui sert de base, à un raisonnement, à un examen ou à une recherche. *Toute question de politique intérieure doit être vidée d'après les données de la statistique départementale* (Proudhon, Propriété, 1840, p. 340) », voir TLFi ; de même que la connotation littéraire et dramatique : « Littér. Point de vue sous lequel on envisage un sujet littéraire ; manière dont on conduit, dont on développe ce sujet. ‖ *Donnée dramatique*. Arrangement, disposition, modification du fond principal d'un drame, d'une pièce de théâtre, selon qu'un auteur juge à propos de le faire, surtout selon que le commandent les exigences de la scène. » Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier, t. I, 1856, p. 1023.

fenêtre, n'implique pas la réalité en tant que telle, mais avec exactitude la réalité encadrée (dont l'effet de cadrage serait beaucoup plus sensible en cas de fermeture). Pour Baudelaire, « ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. » On sait que le domaine à la pointe du progrès de son temps dans la représentation exacte était la photographie, qui enflammait le public avec une précision scientifique, mais nous avons déjà vu l'attitude de Baudelaire vis-à-vis de cette nouvelle technique qui exige la plaque polie ou les lentilles pures comme une simple vitre pure du mauvais vitrier. L'important, c'est le rôle du cadre de la fenêtre regardée au loin. Si la fenêtre ouverte fait penser à la photographie, il en va même pour la fenêtre fermée[899] où Baudelaire a envie de voir l'image « exacte, mais ayant le *flou* d'un dessin » de sa mère au lieu d'une « bonne » image « dure », d'une femme vue à travers la fenêtre ouverte, « où toutes les verrues, toutes les rides, tous les défauts, toutes les trivialités du visage sont rendus très visibles, très exagérés[900] ».

4.1.2. Fenêtres fermées : composition du paysage imaginaire

Fermeture C : une chambre picturale

L'imagination du poète creuse le « trou noir ou lumineux » sur la surface de la fenêtre dont la fermeture approfondit le mystère. Après avoir longuement explicité les présupposés du poème, nous sommes enfin arrivés au carreau « fermeture C », mais à peine maintenant au seuil des « Fenêtres ». Le sujet du poème parler de la fenêtre fermée dès le commencement. La « fenêtre éclairée d'une chandelle », vue au loin « du dehors », est un « objet » aux yeux de l'observateur, objet dont la surface est « ténébreuse », mais

[899] Antoine Compagnon a vu dans ce trou noir et lumineux l'allusion à la photographie : « L'obscurité donne à penser, à deviner, même à voir. Cette fenêtre fermée s'apparente à une chambre noire ou à un cadre photographique, mais elle comporte du mystère, lequel n'est pas l'apanage des spectacles optiques ou de la peinture ; elle est à la fois ténébreuse et éblouissante ; le trou qu'elle sertit est noir et lumineux simultanément. Derrière la fenêtre fermée, on se protège du soleil, on renie l'astre fétiche de la civilisation moderne, on refuse de s'exposer comme l'ordonne la photographie. L'ombre constitue un rempart et un refuge contre la nouvelle religion envahissante du soleil, et elle donne plus à voir que lui. », Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 110.

[900] Lettre de Baudelaire adressée à sa mère, *CPl*, t. II, p. 554.

« éblouissante ». « Une chandelle », l'emblème de l'intimité et de l'intériorité, comme dans les tableaux de Georges de La Tour[901], a pour rôle en tant qu'attribut de la méditation d'inviter le lecteur au repos ou à la rêverie dans une chambre empreinte de spiritualité avec la fermeture de la fenêtre. En elle abonde le mystère profond comme les yeux de la beauté dans le poème suivant intitulé « Le Désir de peindre[902] ». Mais, écrit Jean Starobinski : « si la fenêtre attire le regard, elle n'est elle-même l'origine d'aucun regard dirigé vers le spectateur. Nulle réciprocité. La fenêtre est un œil qui fascine, mais qui ne regard pas[903]. » Association extraordinaire de la fenêtre fermée comme un œil fascinant ! On dit ordinairement que les yeux sont la fenêtre ou le miroir de l'âme[904]. Il s'agit cependant de l'âme du poète observateur lui-même, et non pas de celle d'une femme ou d'un homme. On verra comment « la fenêtre lointaine aura eu fonction de miroir[905]. » Ce qui remplit le carreau de « fermeture C », c'est le désir de peindre la vitalité de l'imagination de l'observateur nourrie des images du monde. C'est donc une toile du peintre sur laquelle il déploie librement son imagination. Dans son essai « Le Paysage » du *Salon de 1859*, Baudelaire a ainsi dénoncé les paysagistes modernes sans imagination :

> Nous saisirons sans doute quelques différences d'habileté pratique entre tel et tel paysagiste ; mais ces différences sont bien petites. Élèves de maîtres divers, ils peignent tous fort bien, et presque tous oublient qu'un site naturel n'a de valeur que le sentiment actuel que l'artiste y sait mettre. La plupart tombent dans le défaut que je signalais au commencement de cette étude : ils prennent *le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ; ils copient un mot du dictionnaire,* croyant copier un poème. Or *un poème ne se copie jamais : il veut être composé. Ainsi ils ouvrent une fenêtre,* et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait[906].

---

[901] Cf. Une série de « La Madeleine pénitente » de Georges de La Tour ; « La Madeleine pénitente (à la flamme filante) », « La Madeleine pénitente (au miroir) », « La Madeleine pénitente (aux deux flammes) » et « La Madelène pénitente (à la veilleuse) ».

[902] « Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres. », *OC*, t. I, p. 340.

[903] Jean Starobinski, « Fenêtres », *op. cit.*, p. 183.

[904] Cf. Le poème « Sed non satiata » : « Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme, / Ô démon sans pitié ! verse-moi moins de flamme ; », *OC*, t. I, p. 28.

[905] Jean Starobinski, « Fenêtres », *op. cit.*, p. 184.

[906] *OC*, t. II, p. 660-661 ; [C'est nous qui soulignon].

Ici, la fenêtre ouverte est une métaphore à la valeur négative, pour signifier que la plupart des paysagistes peignent fort bien, mais qu'ils copient simplement « un mot du dictionnaire », en adoptant « une méthode de copie immédiate qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit ». La fenêtre, au contraire, doit être fermée toujours, pour que « l'imagination fa[sse] le paysage[907] ».

La dernière phrase dans le premier paragraphe du poème « Les Fenêtres » invite à découvrir la vie derrière une vitre obscure, grâce à une chandelle allumée : « Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie[908]. » Or, entre le premier paragraphe et le deuxième, à savoir au seuil du renouvellement ou de la reconstitution d'une vie à travers la fenêtre fermée, on peut retrouver le motif de la mort et de la résurrection grâce à « une chandelle », qui par une fenêtre éclairée attire le regard du poète observateur, évoquant le « complexe d'Empédocle » chez Gaston Bachelard pour qui la rêverie devant le feu est liée au désir de renouvellement par (auto-)destruction, c'est-à-dire par l'union de « l'instinct de vivre et l'instinct de mourir[909] », comme le désir et la mort de « l'éphémère ébloui » volant vers la « chandelle », objet esthétique qui attire le regard dans le poème « Hymne à la beauté »[910]. Mais contrairement à l'éphémère, le regard de l'observateur dans ce poème en prose se trouve à une bonne distance de la fenêtre fermée dont la vitre l'empêche de voir directement la chandelle de la chambre. Le regard du

---

[907] « Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente ; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste ? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit. » *OC*, t. II, p. 665.

[908] La deuxième paragraphe dans l'édition 1863.

[909] « Mais la rêverie au coin du feu a des axes plus philosophiques. Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. Cette rêverie très spéciale et pourtant très générale détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. Pour être rapide, on pourrait l'appeler le *complexe d'Empédocle*. », Gaston Bachelard, *Le psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1992, p. 39.

[910] Voir le poème « Hymne à la beauté » : « L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau ! / L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / A l'air d'un moribond caressant son tombeau. », *OC*, t. I, p. 23.

poète-observateur retournera donc au point de départ, n'arrivant pas à pénétrer le vitre du « trou noir ou lumineux » comme vrai miroir, comme l'a fait remarquer James Hiddleston[911] (voir figure page 280). Le poète-narrateur prétend voir la vie dans ce trou. Mais quelle vie ? Et la vie de qui ? On connaît déjà la fin de l'histoire dès le premier paragraphe. Trois modalités de vie nous sont données parodiant la poésie gnomique : la réalité de l'existence, le rêve ou la rêverie (le désir ou l'aspiration) et la souffrance qui paraissent être des conditions sine qua non de la vie (comme si l'on ne vit pas sans rêver ou sans souffrir ? ou bien s'agit-il du spleen et de l'idéal dans la vie du poète ?)[912]. Si la fenêtre fermée est le miroir, les trois verbes « vivre, rêver, souffrir » employés intransitivement insinuent que la vie n'est pas transitive, mais immanente, et que cette vie dépend de la réflexion poétique du poète. La vie renouvelée par l'imagination fera vivre le poète-locuteur, parce qu'il est comme artiste un être qui ne peut que justifier sa propre existence que par sa création ; c'est-à-dire que sans son œuvre comme une « histoire » ou une « légende » de la vie, le narrateur n'existe plus en tant qu'auteur. Or, dans le deuxième paragraphe, la description du « je » indiquant l'ordre personnel et particulier du discours, semble, au premier regard, suggérer que la vie est une vie d'un personnage réel (soit une femme, soit un homme) que le narrateur observe depuis longtemps :

> Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Dans la première phrase, on retrouve quelques détails révélateurs et intéressants qui indiquent la situation socioéconomique d'une femme. La deuxième, au contraire, efface, comme il se doit, presque toutes les données fournies. Dans ce deuxième paragraphe où

[911] « La clef du poème est le symbole de la fenêtre et la distance qu'elle implique entre le poète et l'objet de sa contemplation. Elle fonctionne comme une sorte de miroir dans lequel est reflétée l'image du poète lui-même, en train de regarder à la fois du dehors dans la chambre et le reflet estompé de sa propre personne. Une chandelle augmente l'impression de profondeur spatiale, soulignant le contraste entre ombre et lumière, si bien que l'objet semble faire saillie, comme dans un rêve, sur un fond d'obscurité. », James A. Hiddleston, *op. cit.*, p. 181.

[912] Cf. « Spleen et idéal » dans la vie du poète.

l'on voit le parallélisme apparent[913], il semble que l'expression « avec presque rien » est choisie dans l'intention de critiquer l'écran réaliste comme fenêtre ouverte qui s'opiniâtre, pour « une reproduction exacte, franche et naïve[914] », à profiter au maximum des données recueillies. L'effacement de ces données donne en contrepartie plus d'intensité et d'importance à l'hypersensibilité et à l'imagination du « je »[915]. La « pseudo-correction[916] » volontaire de « histoire » en « légende » signifie cet effacement ou ce vide entre la première et la deuxième phrase de la citation, c'est-à-dire la substitution de « avec presque rien » (1869) à « avec très peu de données » (1863), car le terme « histoire » étymologiquement lié à l'enquête ou recherche de la vérité que l'on voit[917], « peut prétendre à la vérité (à travers l'interprétation, bien sûr), tandis que "légende" invoque la tradition du mythe ou de l'imagination. » (Edward K. Kaplan)[918]. La légende appartenant au monde imaginaire serait « plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant » que l'histoire du monde empirique pour Baudelaire, de la même manière que la conclusion de Bachelard sur le complexe d'Empédocle : « Ce qui est purement factice pour la connaissance objective reste donc profondément réel et actif pour les rêveries inconscientes. Le rêve est plus fort que l'expérience[919]. » De plus, la répétition quasi obsessionnelle du mot la « vie » donne paradoxalement l'impression d'un manque de vie dans la chambre derrière la vitre. Malgré la fermeture, l'impression de vide et de solitude d'un lieu observé permet à l'observateur de se prostituer librement, comme nous l'avons expliqué dans la précédente partie, au point de pleurer en racontant l'histoire/légende à soi-même. Ce que Baudelaire veut signifier semble-t-il, c'est que le poète-narrateur qui regarde du dehors une fenêtre fermée jouirait du privilège de voyager

---

[913] Voir Steve Murphy, *op. cit.*, p. 204.

[914] Voir la citation plus haut, page 285 : « L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. Ainsi, point de changement dans les lignes ni dans les couleurs : une reproduction exacte, franche et naïve. »

[915] Cf. « La leçon de l'édition posthume [presque rien], dont on ignore la source [...], insiste en revanche sur la maigreur de l'ensemble de signes allégué par le locuteur. La perspicacité et la clairvoyance de celui-ci seraient-elles inversement proportionnelles à la pauvreté des indices, comme dans une histoire de Poe ou de Conan Doyle ? », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 204.

[916] *Ibid.*, p. 207.

[917] Voir le Littré : « Lat. *historia*, du grec ἱστορία, dont le sens propre est information, recherche intelligente de la vérité. ἵστωρ veut dire le savant, le témoin, et se rattache à εἴδω, ἴδω, thème inusité de οἶδα, signifiant savoir, voir, le même que le latin *videre*, et le sanscrit *vid.* » https://www.littre.org/definition/histoire

[918] Edward K. Kaplan, *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 165-166.

[919] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 44.

dans un pays qui s'ouvre à l'imagination en allumant « la haine du domicile et la passion du voyage[920] » ; comme il l'a écrit Baudelaire dans « Les Foules » :

> 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. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées[921].

La critique n'a pas manqué de faire remarquer que le voyage imaginaire dans la chambre d'une femme dans le poème « Les Fenêtres » est décrit comme un tableau encadré[922]. Jean Pellegrin note par exemple : « Ici l'absence de toute préposition est pertinente : "la fenêtre fermée", grammaticalement objet direct, est en effet un "objet" en soi. Une sorte d'objet d'art. Sans doute ne s'agit-il pas de "ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments" – qui appartiennent au pays de l'*Invitation au voyage*. Mais un tableau[923]. » La femme et le cadre de la fenêtre forment « une sorte d'objet d'art », un tableau, mais ce n'est pas pour le décrire que le narrateur l'a fait ; ce n'est pas la description d'un tableau, mais *ut pictura poesis* (comme la peinture, la poésie). La fenêtre fermée serait une toile noire ou lumineuse sur laquelle l'observateur fait de la peinture imaginaire « avec presque rien » en représentant une vie d'une femme dans sa chambre. Ce qui est contradictoire avec la légende de cette femme, c'est l'invisibilité de la chambre et ce qui est paradoxal, c'est qu'elle se donne l'allure de la peinture imaginaire sur la vitre qui, comme le miroir, donne l'illusion de la profondeur où il n'y a pas de profondeur. Si l'observateur restant tout seul dans sa chambre tente de faire un voyage imaginaire à travers la fenêtre fermée afin de « tire[r] une singulière ivresse de cette universelle communion[924] » comme le poète des « Foules », nous pourrions comparer la légende d'une femme à une autre rêverie, un autre tableau qui

[920] Le poème en prose « Les Foules », *OC*, t. I, p. 291.
[921] *OC*, t. I, p. 291.
[922] Jean Pellegrin, Sima Godfrey, Andrea Del Lungo et surtout Steve Murphy : « Visuel d'abord, le tableau semble fonctionner avant tout comme un catalyseur narratif : *ut pictura poesis*, mais sous une forme bien particulière puisque cette fois l'observateur transforme la femme réelle en objet pictural pour ensuite l'évoquer en mots. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 206.
[923] Jean Pellegrin, *op. cit.*
[924] *OC*, t. I, p. 291.

ressemble à la femme du poème « L'Invitation au voyage (XVIII)[925] ». Elle serait sans doute semblable à celle évoquée dans « Les Fenêtres ». La comparaison serait intéressante dans la mesure où le poème « Les Fenêtres » montre une manière de créer la légende d'une certaine femme. Il y a des points communs entre ces deux poèmes en prose, en ce qu'ils sont la description d'une femme ou d'un espace auquel elle ressemble. Bien que l'accent soit mis sur la vie, ils offrent paradoxalement les paysages éclatants, mais sans vitalité. On sait que la pauvreté fortement suggérée dans « Les Fenêtres » peut être signifiante dans la mesure où elle indique les réalités socioéconomiques d'une femme ou du narrateur, mais elle a peu d'importance pour refaire « sa légende » parce que le poète la refera « avec presque rien ». Pareillement, peu importe la réalité de la femme du poème « L'Invitation au voyage » de laquelle on ne sait pas grand-chose si ce n'est qu'elle ressemble au paysage fantastique qui est l'objet de description. De même que le regard de l'observateur pénètre imaginairement dans la chambre d'« une femme mûre » à travers la fenêtre dans « Les Fenêtres », c'est avec « une vieille amie » que le narrateur de celui-là « rêve de visiter » un pays imaginaire : « Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. » Même si l'adjectif « vieille » dans le syntagme nominal « une vieille amie » ne désigne que l'ancienneté de l'amitié avec une femme, la temporalité de la locution n'empêchera pas le lecteur de se faire au moins une image de la « femme mûre, ridée déjà » dans « Les Fenêtres ». De la même façon que se trouve dans ce poème la répétition hyperbolique et quasi ironique du mot « vie », les mots « vie » ou « vivre » sont utilisé sept fois dans la description de la rêverie dans « L'Invitation au voyage (XVIII) », paysage fantastique et sans vie : « Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C'est là qu'il faut aller vivre, c'est là qu'il faut aller mourir. » Les qualificatifs, attribués à la fenêtre fermée pour insinuer paradoxalement son intériorité – « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle » – possèdent, malgré leur pauvreté du vocabulaire, une magie évocatoire[926] qui fait penser à l'atmosphère d'« un vrai pays de Cocagne » :

[925] *Ibid.*, p. 301-303.

[926] Cf. « De la langue et de l'écriture prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire. », *Fusées*, *OC*, t. I, p. 658. « La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une

> Oui, c'est dans cette atmosphère qu'il ferait bon vivre, — là-bas, où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus profonde et plus significative solennité.
> Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.
> Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue. [...]
> Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir ? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance* ?
> Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ?

Il semble que l'absence de vitalité est observable, malgré la répétition des mots « vie » et « vivre », dans ce paysage de rêve, parce que ce dernier est comme une œuvre picturale, aussi bien que la légende-tableau de la femme encadrée par la fenêtre fermée, c'est-à-dire un monde d'images « refait » par l'imagination artistique : « Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement

---

sorcellerie évocatoire ; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase. », « Le Poème du hachisch », *Les Paradis artificiels*, *ibid.*, p. 431.

des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. » Dans ces rêves pittoresques ou bien le tableau imaginaire des rêves, il est très concevable que, contrairement à la pensée de Jean Pellegrin[927], la vieille fenêtre comme une femme pourrait avoir l'allure des « hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments ».

La puissance évocatrice de la visualisation purement mentale se manifeste bien surtout dans le deuxième paragraphe de la citation ci-dessus. Pour rendre visibles « des âmes raffinées », le peintre de ce paysage évoque « les meubles [qui] sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets » ; le poète rêveur, comme le « peintre fier de [son] génie » du poème « Rêve parisien[928] », joue dans son tableau « une symphonie muette et mystérieuse » faite « pour les yeux »[929]. De tous les détails de cette imagerie, le sentiment intime et profond pour sa « vieille amie » s'échappe en fait comme « un parfum singulier ». Il s'agit du portrait de la femme encadrée, de la nature artificialisée par l'artiste : « Pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue. » Or, le narrateur qui a invité la femme à voyager affirme clairement que c'est l'esprit même du poète lui-même qui crée ce tableau, de la même manière que l'observateur du poème « Les Fenêtres » racontant à soi-même la légende d'une femme ou d'un homme qu'il aurait « refait la sienne tout aussi aisément. » Ce que les deux narrateurs savourent, c'est « le résultat d'un processus mental, de cette capacité de l'esprit humain à produire à volonté des représentations immatérielles[930] », c'est-à-dire la capacité de l'imagination, la « reine des facultés ».

---

[927] Jean Pellegrin, *op. cit.*

[928] Voir « Et, peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrante monotonie / Du métal, du marbre et de l'eau. », *OC*, t. I, p. 101.

[929] L'absence de sonorité accentuera l'impression de virtualité de la vue : « Et sur ces mouvantes merveilles / Planait (terrible nouveauté ! / Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !) / Un silence d'éternité. », *ibid.*, p. 103.

[930] « L'ironie est que *rien*, dans le poème, ne dénote le monde fabriqué de la peinture, auquel renvoie seulement la succession des connotations lexicales et dont l'idée finit pourtant par s'imposer, comme par une inconsciente surimpression, dans l'esprit du lecteur. [...] Enfin, la nature virtuelle de ce rêve pictural montre bien que l'image, avant d'être forme plastique et matérielle, est le résultat d'un processus mental, de cette capacité de l'esprit humain à produire à volonté des représentations immatérielles et d'en retirer des émotions sensibles, dotées d'une forme de réalité psychique. », Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 207.

> Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! [...] C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle 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, elle produit la sensation du neuf[931].

Revenons sur le troisième carreau (C) des « Fenêtres ». Le regard de l'observateur se replie sur lui-même, c'est-à-dire sur le carreau A[932]. La leçon de la légende de la fenêtre fermée, c'est la puissance de l'imagination qui « crée un nouveau monde » et « produit la sensation du neuf », de l'imagination de la vie d'un autre monde, faite dans le « trou noir ou lumineux » où « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie », de même que Baudelaire a montré, dans « L'Invitation au voyage », comment l'imagination enseigne au lecteur « le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum », par la description sur le tableau d'« un pays de Cocagne » qui ressemble à sa bien-aimée et à soi-même, d'autant qu'il est le reflet de son esprit(« ce tableau qu'a peint mon esprit »). On sait que, chez Baudelaire, l'imagination humaine est souvent comparée à l'« opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée » que « chaque homme porte en lui » (« L'Invitation au voyage »), et que cette puissance surnaturelle de l'image ou de l'imagination à « un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être[933]. » Grâce à la capacité de l'imagination, si l'on peut dire, réflexive, l'observateur peut se coucher, « fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que [soi]-même. » Pour parler plus exactement, il s'agit de la capacité de réfléchir à ce qu'il a créé, à ce qu'il est en train de faire, d'où vient sa fierté : *vidit Deus quod esset bonum* (Et Dieu vit que cela était bon).

---

[931] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 620-621.

[932] Voir figure page 280.

[933] Voir le début du chapitre « Le goût de l'infini » du « Poème du hachisch » : « Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. Ses paupières à peine déchargées du sommeil qui les scellait, le monde extérieur s'offre à lui avec un relief puissant, une netteté de contours, une richesse de couleurs admirables. Le monde moral ouvre ses vastes perspectives, pleines de clartés nouvelles. L'homme gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot. [...] C'est pourquoi je préfère considérer cette condition anormale de l'esprit comme une véritable grâce, comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être ; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteuse. [...] D'ailleurs cet état charmant et singulier, où toutes les forces s'équilibrent, où l'imagination, quoique merveilleusement puissante, n'entraîne pas à sa suite le sens moral dans de périlleuses aventures, où une sensibilité exquise n'est plus torturée par des nerfs malades. », *OC*, t. I, p. 401-402.

Fermeture D : un pupitre dans la chambre

Le quatrième et dernier carreau « fermeture D » est un espace consacré à la considération poétique sur son imagination qu'entame cette question ultime :

> Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? 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 ?

Le regard du lecteur est à l'improviste entré ainsi en jeu par la question proleptique dans la chute du poème. Cela est particulièrement intéressant et important (pour le lecteur) parce que ce serait une clé qui sert à surmonter la contradiction inhérente au solipsisme. Il révèle comment la réflexion solitaire dans une vie sédentaire peut être mise en contact avec le monde extérieur. On peut réfléchir sur ce sujet selon deux axes : l'un est lié à la (ré-)écriture de la légende impliquant la réalité du poète-narrateur lui-même, l'autre au caractère ironique de son discours invitant le lecteur à réfléchir et à contester la vérité et la sincérité non seulement de « cette légende », mais aussi de la leçon donnée par la conclusion proposée par l'auteur.

La question sur la compassion devrait être traitée avant que l'on parle de la fonction poétique et symbolique de la légende : « Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant. » On sait que ce qui est au centre de la lecture de ce poème en prose, ce sont les questions esthétiques (également éthiques) et le point de vue de Baudelaire sur la réalité et sa représentation littéraire et sur l'ambivalence de ses visions du monde qui peuvent être révélées par la contradiction entre la compassion du narateur pour l'autrui (peut-être un peu exagérée) et son attitude (non moins apparente) égocentriste. Comme l'a fait remarquer Steve Murphy en examinant les diverses interprétations du texte, « on s'aperçoit que le camp des mauvais

élèves [aux yeux des critiques comme Arlette Garampon[934]] qui croient trouver ici un "égocentrisme complaisant" est plus fourni que celui des dépisteurs de "réalité spirituelle" » et c'est ce solipsisme baudelairien qui permet de penser qu'« il y a manifestement dans ce poème une large dose de réflexivité[935] ». Arlette Garampon voit dans Baudelaire « un homme dont la faculté de sympathie n'est jamais en défaut », « un poète [...] qui projette sa conscience souffrante sur une réalité dont il a envisagé et reconstitué chaque élément[936] ». Il ne faut cependant pas se laisser duper par les belles larmes douces du narrateur. En fait, « ce qui suscite sa pitié, comme l'a pertinemment souligné Edward K. Kaplan, ce n'est même pas la "légende" imaginée d'une femme, mais une conversation intérieure, ou, si l'on ose dire, un monologue au miroir[937]. Ses pleurs (d'attendrissement en apparence) sont assimilables à la larme de Samuel Cramer « comédien par tempérament » qui « jouait pour lui-même et à huis clos d'incomparables tragédies, ou, pour mieux dire, tragi-comédies. » : « Une larme lui germait-elle dans le coin de l'œil à quelque souvenir, il allait à sa glace se regarder pleurer[938]. »

Or, la fenêtre fermée que voit l'observateur en pleurant (fermeture C) fonctionnera encore une fois comme une sorte de miroir dans lequel le poète reconstitue matériellement une légende de sa propre imagination, car la légende d'une femme ou d'homme n'est pas un dessin d'après modèle, mais une peinture faite sans modèle (« Un poème ne se copie jamais : il veut être composé[939] »). La particularité de la réflexion baudelairienne résidera dans la volonté de structurer son imagination comme un art de la composition. Ce qui importe dans la fabrication d'une légende, c'est que l'interlocuteur qui écoute cette légende en train d'être construite ou composée est le locuteur lui-même. Le poète connaîtra le fondement de son existence et un sens de sa présence, en transformant la vie des autres en poème, en œuvre d'art en général, seulement par sa propre imagination. Si « ce qui se passe derrière une vitre » est plus intéressant qu'une vue immédiate, c'est parce que le poète veut et peut transformer à sa guise le contenu

[934] « Ce regard est celui du poète qui, au-delà des apparences, entrevoit des réalités qui relèvent d'un ordre non assimilable à celui des apparences sensibles. Un élève ne s'y est pas mépris, qui parle de réalités spirituelles et non matérielles. », Arlette Garampom, « Un exercice de commentaire composé en classe de Première, *Les Fenêtres* », *Information littéraire*, 28, 1976, p. 179, citation tirée de Steve Murphy.
[935] Steve Murphy, *op. cit.*, p. 215.
[936] Arlette Garampon, *op. cit.*, p. 180.
[937] Edward K. Kaplan, *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Paris, Classiquees Garnier, 2015, p. 165.
[938] Voir *La Fanfarlo*, *OC*, t. I, p. 554.
[939] Voir la citation dans la page 299.

d'une légende qui y est représentée. Or, la légende d'une femme n'est pas seulement d'un tableau imaginé dans le cerveau de l'observateur, mais elle fait allusion à la littéralisation[940] de l'image et finalement à la littérarisation de ce portrait fictif. Le mot « légende » emprunté au latin médiéval *legenda*, signifie proprement « ce qui doit être lu[941] ». Le choix du mot « légende » met celui qui a envie de lire le « pré-texte » à la place de « celui qui regarde » du dehors la fenêtre fermée en complicité avec le lecteur (« Peut-être me diriez-vous »). De plus, la littéralisation de ce rêve « fictif » qui n'est pas encore écrit ni matérialisé, est suggérée par le fait que le narrateur paraît être en train de « légender » son tableau imaginatif. Étant donné qu'il s'agit de former une image mentale particulièrement encadrée, il est inévitable que l'on évoque la légende en tant qu'inscription ou texte explicatif accompagnant une image, comme la plupart des exégètes l'ont signalé, signification la plus proche du sens étymologique du mot (« ce qui doit être lu »). Walter Benjamin a souligné, dans « La petite histoire de la photographie », l'importance croissante de la légende dans l'image photographique : « Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine. [...] La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ?[942] » Il en est de même de la légende d'une femme à la fenêtre. Elle littéralise « des conditions de vie » des autres, et sans elle l'image que l'on n'aurait presque pas vu à cause de la distance et de la fermeture, demeurerait incertaine et insignifiante. Cette procédure de transcription littérale de

[940] Nous allons, si cela se peut, appeler « littéralisation » le processus de transcription ou translittérarisation de ce qui n'est pas encore écrit ou n'est pas l'écrit comme une image ; il s'agit de transcrire des idées lettre par lettre en écriture au sens matériel.

[941] « Ce n'est pas à la reconstitution de la véritable Histoire (biographique) de la femme que l'on assiste, par des inférences dignes du narrateur balzacien ou du détective Dupin chez Poe, mais à une fabrication, à une histoire (fiction) qui se constitue à l'Histoire véritable (biographique) de la femme : une femme *qui doit être lue* ("qui doit ête lu" étant le sens étymologique de *legenda*), Steve Murphy, *op. cit.*, p. 207. ; « Empr. au lat. médiév.legenda « légende, vie de saint » (1190 ds Latham) proprement « ce qui doit être lu » gérondif (neutre plur.) de legere, v. lire. » TLFi http://www.cnrtl.fr/definition/légende

[942] « Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine. Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe - successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ?" L'analphabète de demain ne sera pas celui qui ignore l'écriture, a-t-on dit, mais celui qui ignore la photographie." Mais ne vaut-il pas moins encore qu'un analphabète, le photographe qui ne saurait pas lire ses propres épreuves ? La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? » Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 1er | novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 15 janvier 2020.
URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99

l'image aboutira à la littérarisation, si l'on rappelle que la légende est un récit merveilleux écrit par l'imagination, pour emprunter une formule d'Arnaud Welfringer même si l' emploi du terme n'est pas tout à fait pareil au nôtre : « La littéralisation aboutit à une littérarisation, voire à une fictionnalisation[943]. » La fenêtre fermée est ainsi un espace où est transcrite l'imagination du poète lui-même, et en même temps un lieu qui, sous forme de texte, va rendre possible ou visible cette imagination. Or la littérarisation demande naturellement l'interprétation par le travail de lecture (« je me la [légende] raconte à moi-même en pleurant »), si l'on admet que la littérarité ne peut pas se réduire au niveau de la forme du texte[944], mais qu'elle est susceptible de provoquer la réception subjective du lecteur[945]. Il s'agit d'un texte-miroir attendant l'interprétation de soi-même du poète qui se voit retenu dans la captivité d'un « tête-à-tête sombre et limpide » (« L'Irrémédiable ») comme l'a évoqué Jean Starobinski. Et c'est lui, souligne Andrea Del Lungo également dans son livre, qui veut voir dans ce poème en prose « une parabole sur l'interprétation ». Le progrès de l'interprétation, explique Starobinski, « se reploie sur l'interprète lui-même : l'objet interprété devient, à mon égard, moyen d'interprétation, discours interprétant : il me permet de me lire et de me déchiffrer moi-même[946]. » Si une fenêtre fermée encadrant

---

[943] Cf. « On l'appellera opération de *littéralisation* de la fable, dans la mesure où elle modifie le statut d'abord fonctionnel d'un élément pour le réduire à sa lettre et l'inscrire par là dans le champ du notable et de l'interprétable. » Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007, URL : http://www.fabula.org/lht/3/welfringer.html, page consultée le 17 décembre 2019.

[944] Cf. Roman Jacobson, *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1973 ; Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, éditions du Seuil, 2001 (1965).

[945] Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 ; Wolfgang Iser, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Éditions Allia, 2012.

[946] Jean Starobinski définit le cercle de l'interprétation comme suit : « L'attention s'arrête à un objet qui promet de livrer un sens accru, à la condition qu'un travail interprétatif s'y applique ; il importe alors, en choisissant les moyens (les "outils") appropriés, de construire grâce à ceux-ci le discours interprétant : au terme de ce discours, l'objet à interpréter est devenu l'objet interprété – transformation qui le restitue pour ainsi dire à lui-même, enrichi de tous ces rapports internes et externes devenus perceptibles. Ce progrès, animé par mon désir du sens, surveillé par ma raison critique, ne s'arrête pas à l'objet : dans une large mesure, il se reploie sur l'interprète lui-même. » Jean Starobinski explique ainsi le cas de Baudelaire : « L'objet, primitivement célébré dans son impérieuse présence, devient incertain, substituable, évacuable. [...] Cette intensification de la conscience de soi [la chute du poème] ramène l'individu à son seul monde personnel, l'y enclôt et lui permet de jouir d'un butin qui est en lui, – qui n'est que lui-même. En revanche l'inconnue, d'abord rejointe par un regard qu'elle ne percevait pas, est renvoyée à sa plus complète solitude et participe au naufrage de "la réalité hors de moi". L'exaltation finale de l'écrivain se double d'un reniement, d'un désintérêt presque sadique. Vivre en autrui n'aura pas été qu'une fantaisie parasitaire, presque une façon de jouer en imagination le rôle de l'incube. La faiblesse de l'objet, sa réduction à une simple image, constituent, on le voit, le maillon fragile qui interdit de voir ici s'accomplir un véritable cercle interprétatif. Nous n'avons affaire qu'à son simulacre, le poète restant captif d'un "tête-à-tête sombre et limpide" [...] Dans le labyrinthe des rues, ou par-dessus "des vagues de toits", à travers tous les spectacles

la « légende » d'une femme, sur laquelle l'observateur projette son imagination picturale, constitue pour Baudelaire, selon Edward K. Kaplan, de « véritables miroirs[947] » ayant le fond noir par l'effet clair-obscur, avant d'être devenu symbolique, la fermeture de la fenêtre de l'observateur provoque ainsi la réflexion sur soi-même du poète qui paraît autosatisfaisant comme on le voit dans la chute du poème.

Mais selon la conclusion du poème, la littérarisation semble cependant être encore virtuelle et mentale. Faut-il conclure que cela est une transcription mentale de l'imagination fantaisiste du poète solitaire ? Si la légende créée par le narrateur est une communication purement imaginaire (comme dans le poème « Confession »[948]), même si elle fait vivre son auteur, n'y a-t-il pas aucun rapport entre elle et le monde extérieur ? La sincérité de la dernière parole du narrateur est problématique, si l'on se rappelle comme nous l'avons souvent souligné l'attitude baudelairienne ayant envie d'être seul tout en restant dans les foules, en tant que miroir qui reflète le moi et à la fois le monde moderne. Le dernier carreau « fermeture D » sera le seuil où se rencontrent le poète avec le lecteur, mais cela n'est pas explicitement formulé dans le texte, car « Les Fenêtres », écrit après la fermeture complète de la fenêtre servira de miroir pour le lecteur (qui n'est pas idéal), à son tour, regardant le poème de Baudelaire dans la réalité concrète. Le contact avec le monde réside donc dans cette réflexivité poétique, dans la fonction symbolique du texte-miroir. L'importance de la présence du lecteur dans le texte est ainsi cruciale ; il faut voir alors la manière de l'entraîner de l'impliquer, la matière de son engagement.

L'écriture même d'un poème comme « légende » interroge le lecteur : « Peut-être me direz-vous : "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?" ». Or le fameux « stade du miroir » lacanien vaut la peine d'être évoqué ici dans la mesure où il peut marquer le premier moment d'autosatisfaction narcissique et imaginaire d'un enfant contemplant l'image spéculaire de son unité corporelle, et où, en fait, cette identification narcissique à l'image spéculaire (Moi idéal) n'est qu'illusion et qu'aliénation parce que celle-ci comme « petit autre » ne sera que son semblable qui est autre que le sujet propre. Ce type de narcissisme primordial au moment du stade du miroir donnant « la règle de partage entre

---

rencontrés, il n'aura cessé de poursuivre un inconnu privilégié : lui-même. », Jean Starobinski, « Fenêtres », *op. cit.*, p. 185-186.

[947] « Ce que la chandelle, humble métonyme de l'intimité, fait naître dans son esprit est encore plus spectaculaire. Les fenêtres fermées constituent pour lui de véritables miroirs. », Edward K. Kaplan, *op. cit.*, p. 165.

[948] « J'ai souvent évoqué cette lune enchantée, / Ce silence et cette langueur, / Et cette confidence horrible chuchotée / Au confessionnal du cœur. », *OC*, t. I, p. 46.

l'imaginaire et le symbolique », fait fonction de « la matrice symbolique », selon Lacan, même « avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet[949]. » On sait que, dans la constitution du sujet « je », le rôle du regard et la voix d'un tiers sont importants. Ce serait pour l'enfant le regard d'un parent (« grand Autre ») qui lui dit en le portant au miroir que l'image spéculaire était bien lui, bien qu'elle soit son reflet. Le regard de l'Autre permet de distinguer l'identité et la différence dans l'image du moi. « Car l'imaginaire n'est rien, s'il ne peut être dit[950] » et il ne peut qu'être approuvé et permis par le symbolique qui est le domaine du langage à la différence de celui-là, domaine de l'image muet et sourd. L'« égocentrisme complaisant », autrement dit le solipsisme autosuffisant et autosatisfaisant, manifesté par le narrateur du poème « Les Fenêtres » est assimilable au narcissisme primordial de l'enfant au stade du miroir, parce qu'il semble que l'observateur soit tellement touché par la fécondité de son imagination (la capacité de fabrication de la légende) qu'il a pleuré sans s'en rendre compte. Mais il sait que la légende n'est pas la vraie et qu'elle peut être loin de la réalité. C'est alors l'allusion au regard ou à la voix du lecteur (« Peut-être me direz-vous : "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?" ») qui devrait avoir le rôle de l'Autre, mais de manière ironique. En fait, Baudelaire inverse ici les rôles de deux regards en impliquant le lecteur dans le texte. Dans la chute du poème, l'observateur comme enfant-poète donne la voix rassurante comme une mère (Autre) pour le lecteur qui doute de la légende de la femme (image spéculaire du « je »), lequel finira par se mettre à la place de l'enfant qui regarde la fenêtre-miroir.

Placer le lecteur devant le texte-miroir des « Fenêtres », comme s'il était un enfant qui se demande si l'image aliénante devant ses yeux est la vraie et s'il était bien lui, c'est mettre en place, selon la formule de Steve Murphy, un « contrat spéculaire » que « Victor Hugo s'offre à lui-même dans la préface des *Contemplations*, proposant au lecteur un lac

[949] « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. », Jacques Lacan, « Le stade du miroir », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 95.

[950] Jean-Claude Pilloux, *L'Inconscient*, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015, p. 104.

textuel, autobiographique [951] », « cette eau profonde et triste » qui sert de miroir/« mémoires d'une âme »[952].

> Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !
> Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. *Homo sum*[953].

Pour Baudelaire, ce contrat spéculaire narcissique ne se limite cependant pas à imaginer un narrataire idéal de l'auteur soi-même dans lequel est censé se regarde le lecteur, autrui qui est dans « la réalité placée hors de moi ». Si, en imposant son contrat au lecteur, Victor Hugo l'a contraint à se voir dans le texte-miroir parlant la vie et l'âme de l'auteur, Baudelaire a reconnu l'ironie et l'orgueil auctorial dans ce contrat démocratique hugolien qui fait accroire au lecteur l'universalité du « je » parlant qui reflète l'unité de la destinée humaine. Ce serait la leçon du poème en prose « Le Miroir », comme l'a fait remarquer Steve Murphy, et d'une critique acerbe des *Fusées* sur « Hugo-Sacerdoce » ayant « toujours le front penché ; – trop penché pour rien voir, excepté son nombril[954]. »

Contrairement à Victor Hugo se conformant aux goûts du public, qui a incorporé le lecteur dans l'empire du moi[955] ; Baudelaire ne l'a pas colonisé, mais il, lui proposé un contrat spéculaire, comme on le voit par exemple dans le poème en prose « Le Chien et le flacon », dont l'enjeu majeur réside dans la relation entre l'auteur et le lecteur[956]. La chute

---

[951] « La narration [des "Fenêtres"] est doublement égocentrique : le regard porté sur la femme finit par se poser sur l'observateur et le narrateur a trouvé le plus parfait des narrataires, épistémologiquement docile, toujours à l'écoute :"je me la raconte à moi même". Ce narrataire idéal peut être considéré comme un modèle proposé au narrataire de ce discours : il suffirait que ce narrataire effectif et en même temps inscrit dans la programmation rhétorique du texte – le lecteur – calque ses réactions sur celles du locuteur. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 209.
[952] Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, GF Flammarion, 2008 [1995], p. 25.
[953] *Ibid.*, p. 26.
[954] *OC*, t. I, p. 665.
[955] Cf. « On devine que Baudelaire aurait vu ici une concession déplorable aux instincts narcissiques du lecteur, témoignant de la volonté d'adapter le produit poétique aux goûts du public. D'où la volonté de mettre à nu les rapports véritables, d'antagonisme, entre vrai poète et public effectif, en dehors de l'euphémisme de type hugolien. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 69.
[956] *OC*, t. I, p. 284.

paradoxale du poème « Au lecteur » (« – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ! ») reflète la particularité baudelairienne d'engager le lecteur par un contrat spéculaire, c'est-à-dire la complexité de la complicité entre le poète et le lecteur réel (cela rappelle la réflexivité de la conscience de soi baudelairien, comme nous l'avons vu la partie précédente, exprimée souvent par des images du double ou par le « duellum » mental entre le sujet qui observe et l'objet observé, instances qui se ressemblent, mais qui sont régies par un antagonisme irréductible). L'ironie des « Fenêtres » dans le rapport du poète-narrateur à la réalité extérieure (où se situe également le lecteur) réside dans la relation entre lecteur idéal (soi-même) et lecteur réel, à savoir dans le fait que celui-là est fermement ancré dans la conscience du narrateur par la légende, mais en même temps celui-ci est étranger au contenu de cette légende en étant dans un monde extérieur comme une femme derrière la fenêtre. La chute du poème « Les Fenêtres » (« 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 ? ») est ainsi ironique[957], parce qu'il y a un écart apparent entre la proposition principale et la proposition subordonnée, c'est-à-dire entre l'indifférence totale du narrateur envers « la réalité placée hors de moi » et la réalité en tant que raison d'être. C'est la légende elle-même, à savoir l'art du poète-narrateur, décrit comme un tableau, qui se tient sur le seuil des fenêtres liant l'extérieur à l'intérieur en prouvant la sincérité de son âme, de ses sentiments et de ses sensations de « la réalité placée hors de [soi] » comme l'indique l'analyse pertinente d'Agnès Landes :

> La légende, c'est donc peut-être précisément ce poème des *Fenêtres* que Baudelaire est en train d'écrire... Tout artiste nourrit en effet son œuvre de la vie des autres, transforme en art la matière brute offerte par la vie. Ainsi s'exprime la belle indifférence à l'égard de la vérité qui s'exprime dans le dernier paragraphe. L'art n'est-il pas pour Baudelaire infiniment supérieur à la nature ?[958]

C'est la réponse de Baudelaire à la question qu'il se pose de savoir comment l'on peut se plonger dans le monde extérieur tout en vivant la solitude. Malgré son inimitié

[957] Cf. « L'ironie tient au fait que si le sentiment d'exister a peut-être été en effet stimulé par cette réalité, cette perception égocentrique ne semble ni cerner "la réalité placée hors de [lui]" ni sa propre réalité : ce qu'il est. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 213.

[958] Michel Viegnes, Agnès Landes, *Petits Poèmes en prose, Charles Baudelaire*, Profil d'une œuvre, Paris, Hatier, 2000, p. 109.

envers le monde moderne et son doute sur l'entente mutuelle avec le lecteur, la correspondance s'établira dans l'écriture et la publication de textes.

Pour mettre un poème au monde, il faut fermer la fenêtre, de la même manière que le peintre de la vie moderne « à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau [...] Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur[959]. » Dans ce poème sur la conscience de soi de l'artiste qui écrit le poème, l'art se réalisera grâce aux fenêtres-miroirs doublement fermées ; si celle de la femme observée sert à réfléchir l'imagination de celui qui l'observe, celle du poète observateur dans sa chambre doit être refermée « pour composer chastement [s]es églogues » comme le fait le « je » du poème « Paysage » : « Je fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais[960]. » On sait que les larmes narcissiques devant la beauté de son image, attitude du dandy devant un miroir comme nous avons analysé dans la troisième partie, finissent par des larmes de sang[961] et que la chambre du poète n'est pas seulement un espace spirituel, c'est-à-dire féerique, et imaginaire, mais toujours double comme dans le poème « La Chambre double ». Ce qui est créé par la fermeture de la fenêtre, ce n'est pas seulement une légende, mais l'espace réel comme lieu de travail du poète, comme évoquent les « vitres fermées » de Théophile Gautier, là où il a écrit *Émaux et Camées*[962]. Reclus dans leur chambre, Baudelaire et Gautier n'ont cependant pas eu envie de sceller, « une forclusion de l'écriture[963] », contrairement à l'avis de Claude Millet, mais de composer la poésie pour communiquer, à leur manière, avec le monde extérieur.

La réalité du poète, qui est en train de lutter tout seul dans son taudis afin de fabriquer son texte, est implicitement suggérée dans un tableau complaisant grâce à la réflexivité des fenêtres, bien qu'elle ne se soit pas clairement dévoilée autant que dans « La Chambre double » ou dans « Rêve parisien ». Le poème « Les Fenêtres » en effet

[959] *OC*, t. II, p. 693-694.
[960] *OC*, t. I, p. 82.
[961] Cf. « Et, devant le miroir, j'ai perfectionné / L'art cruel qu'un démon, en naissant, m'a donné, / – De la douleur pour faire une volupté vraie, - / D'ensanglanter un mal et de gratter sa plaie. », *ibid*., p. 208.
[962] « Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées, / Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*. »
[963] Claude Millet, *op. cit.*, p. 97.

montre sans une belle image faite par le regard narcissique, laquelle est si émouvante qu'on pourrait ressentir une profonde compassion ; mais par « la communication paradoxale car unilatérale[964] », il suggère également ce qui est caché dans la construction de la légende, c'est-à-dire la réalité sinistre du poète narrateur contrairement à la beauté de l'image qu'il a faite. Le lecteur, invité par la réflexivité du texte, ne peut s'empêcher de voir l'angoissante réalité dans la pauvreté et la vieillesse présumées de l'objet observé (soit celle d'une femme ou d'un homme) avec la spatialisation du poème insinuant le positionnement du narrateur immobile. La résonance du poème fait sentir l'abîme entre le libre essor de l'imagination du poète et son existence sédentaire. De ce point de vue, dans ce texte qui est une écriture picturale aidant l'auteur à vivre, à sentir qu'il est et ce qu'il est, les images se dédoublent par la lecture réflexive, car Baudelaire sait faire monter à la belle surface de l'image la profondeur invisible (réalité hors du texte ou monde intérieur) comme la profondeur des chambres doubles (chambre double de la femme et celle du narrateur) est projetée sur les fenêtres impénétrables. Sa manière de traiter les images est clairement expliquée, par Alain Vaillant dans sa lecture du poème « L'Idéal » :

> Baudelaire a aimé les images autant qu'il haïssait le monde réel, parce qu'elles lui permettaient de vivre dans un monde factice et sans épaisseur, et pourtant plus intense, plus sensoriellement émouvant que le vrai. Et parce que, grâce aux images, il résolvait ainsi, grâce aux surfaces magnifiquement colorées que son esprit lui faisait voir en imagination, la tragique antinomie de l'idéal et de la réalité dont l'angoissante hantise le minait jusqu'à la mélancolie noire. [...] L'essentiel est que l'image artistique (qu'elle soit gravure, sculpture ou peinture) ne se contente pas de saisir l'anecdotique à la surface du réel pour en faire de quelconques "beautés de vignettes", mais que, tout au contraire, elle sache utiliser les multiples ressources offertes par la surface artificielle de l'œuvre pour signifier, par exemple, les abîmes du cœur ou les proportions titanesques de la nuit[965].

Le poème « Les Fenêtres » est ainsi un des exemples les plus marquants de la spécularité ou réflexivité poétique de Baudelaire, et nous avons détaillé les quatre modalités des fenêtres, déterminées par leur ouverture ou leur fermeture. Dans la manière

[964] « Présent dans l'ensemble du poème, le champ lexical de la vue ("regarde", "voit", "regarde", "voir", "j'aperçois") montre que cette communication paradoxale car unilatérale passe entièrement par le regard. », Michel Viegne, Agnès Landes, *op. cit.*, p. 109.
[965] Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 206.

baudelairienne de voir la fenêtre par la fenêtre, on peut percevoir celle d'un dandy devant son miroir, comme nous l'avons décrite dans la partie précédente, celle du moi vaporisé et centralisé et celle d'un homme des foules se livrant à la prostitution de l'âme. C'est par la fenêtre-miroir que le lecteur se met à la place de l'observateur et le poète peut paradoxalement établir un contact avec le monde extérieur. La conclusion du poème où s'exprime l'attitude solipsiste du narrateur conduit à la perpétuelle réflexion, comme l'ont suggéré Sima Godfrey[966], Jean Starobinski[967] et Steve Murphy[968], entre l'objet observé et le narrateur observateur et entre celui-ci et le poète qui écrit le texte, mais surtout qui implique le lecteur dans la scène.

La fenêtre du poète, qui s'était fermée pour faire naître le poème, doit s'ouvrir, afin de se refermer au bout du compte. Alors « un jour chaud et doré se précipit[era] dans le cabinet poudreux », comme chez le dandy Samuel Cramer, pour éveiller le sens et la sensibilité dans la vie matérielle, « comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson[969]. »

> Il avait, selon son goût naturel pour l'excessif, des habitudes de réclusion et de dissipation également violentes et prolongées, et depuis longtemps il était resté fidèle au logis. Il se peigna, se lava, sut en quelques minutes retrouver le costume et l'aplomb des gens chez qui l'élégance est chose journalière ; puis il ouvrit la fenêtre. – Un jour chaud et doré se précipita dans le cabinet poudreux. Samuel admira comme le printemps était venu vite en quelques jours, et sans crier gare. Un air tiède et imprégné de bonnes odeurs lui ouvrit les narines, – dont une partie étant montée au cerveau, le remplit de rêverie et de désir, et l'autre lui remua libertinement le cœur, l'estomac et le foie[970].

---

[966] « *The process in one of endless reflection in which the original object of perception is lost from sight.* », Sima Godfrey, *op. cit.*, p. 95.
[967] Jean Starobinski, « Les Fenêtre », *op. cit.*
[968] « Ce serait même la plus parfaite preuve, invérifiable évidemment, d'une structure spéculaire double, dont la duplicité serait typique des engrenages baudelairiens. », Steve Murphy, *op. cit.*, p. 216. Sur l'engrenage dans le poème « La Corde », voir : « Baudelaire parle non seulement pour Manet mais pour lui-même. De même que le peintre de son poème en prose a transformé son modèle en objet d'art, en cadavre et en récit pittoresque et brillant, Baudelaire a transformé ce récit en poésie. De même que le peintre a donné une vie d'aliénation à son modèle, le poète a donné un poème en prose aliénant au peintre. », *ibid.*, p. 613.
[969] *Le Peintre de la vie moderne*, *OC*, t. II, p. 691.
[970] *OC*, t. I, p. 555.

4.2. Baudelaire, architecte de la poésie

La richesse et la complexité du miroir baudelairien comme thème littéraire sont indéniables, compte tenu du fait que nous avons pu les constater en exploitant au maximum ses potentiels de variation thématique et sémiotique. Or il semble qu'il y a un modèle conceptuel ou un dispositif réflexif et opérationnel de médiation, dans les œuvres de Baudelaire, tant sur le plan du contenu qu'au niveau épistémologique, ainsi que d'un point de vue formel, comme on pouvait le prévoir dans notre lecture des « Fenêtres ». Si le miroir comme vieux symbole désuet de la méditation et du raisonnement avait traditionnellement les valeurs morales et religieuses, le miroir baudelairien se caractérise fondamentalement par des réflexions esthétiques et poétiques sur la création littéraire, et à la fois par ses résultats, en d'autres termes l'imagination du poète. On peut admettre par hypothèse que la spécularité des images et des métaphores spéculaires ayant une fonction symbolique et se présentant sous des formes différentes, donne la force centripète à l'« hypersigne » miroir. Ce dernier, qui devra toujours être inéluctablement et littéralement encadré, va traduire toutes choses existantes, soit la Nature sublime soit la ville moderne fangeuse, dans une forme d'art, même s'il n'est qu'un simple espace vide et fini comme les yeux de la Beauté[971]. L'œuvre d'art ne révèle qu'une surface matérielle donnant l'illusion de profondeur infinie, en reflétant l'imagination créatrice d'un artiste. Pour le poète, c'est la poésie comme tableau qui doit être lu. Les dispositifs réflexifs sont mis en place par Baudelaire dans ses œuvres poétiques et ils sont expliqués dans ses critiques d'art, notamment à travers l'étude sur la « spécialité » de Delacroix, « l'infini dans le fini ». L'infini, l'invisible et l'éternel ne sauraient mieux se manifester sous la « forme artistique » parce que « l'absolu gît, – comme souligne Georges Blin – tout entier présent, dans l'œuvre achevée, rigoureusement déterminée, parfaitement circonscrite[972] ». Puisque l'idée et la forme sont inséparables pour Baudelaire, il est fort probable que les

[971] Voir le poème « La Beauté » : « De purs miroirs qui font toutes choses plus belles : / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles ! », *OC*, t. I, p. 21.
[972] Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939, p. 192.

ruses spéculaires déployées dans les textes agissent jusque sur ses formes architecturales et leurs relations.

4.2.1. Encadrement : spécialité baudelairienne

Le cadre comme miroir

« L'essentiel, c'est l'encadrement » a écrit Jean Pellegrin en expliquant le poème en prose « Les Fenêtres »[973]. En fait, dans la fonction symbolique, pour les fenêtres comme miroir de l'imagination poétique de l'artiste, le facteur le plus déterminant est le rôle du cadre[974]. Ce dernier peut créer, par nature, l'espace représentatif comme « infini dans le fini » où s'anime l'imagination en littéralement déterminant la limite de l'espace, c'est-à-dire en délimitant la frontière esthétique entre la réalité et l'imagination, la nature et la beauté artificielle. C'est la fonction esthétique et sémiotique du « cadre » que les fenêtres, soit fermées soit ouvertes, représentent comme miroir reflétant la réalité artistique ou poétique de l'auteur. Le sonnet intitulé « Le Cadre » dans la série « Un Fantôme » des *Fleurs du Mal* implique une démarche de l'idéalisation poétique qui n'est pas seulement déstinée à la peinture.

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait

[973] Jean Pellegrin, *op. cit.*, p. 81.

[974] À propos de l'importance et de l'abondance de la thématique du cadre chez Baudelaire, voir la thèse de doctorat soutenue par Daichi Hirota, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011, dont la deuxième partie s'intitule « La thématique du cadre dans l'espace représentatif ».

Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,
Et lente ou brusque, à chaque mouvement
Montrait la grâce enfantine du singe[975].

Ce sonnet, écrit sans doute au début de l'année 1860, montre l'importance du rôle du cadre dans son esthétique et sa poétique (« l'infini dans le fini », « le surnaturalisme et l'ironie », « de la vaporisation et de la centralisation du moi », l'esthétique artificielle, etc.), surtout durant les années fécondes, de 1857 à 1861[976], c'est-à-dire pendant la période de composition de la deuxième édition (1861) des *Fleurs du Mal*, qui contient en germe l'idée des petits poèmes en prose. Sur le plan thématique, la matérialité de l'apparence l'emporte sur l'intériorité dans la question de la beauté, en reflétant les thèmes exprimés dans les poèmes précédents dans la section « Spleen et Idéal » comme « Le Masque (XX) », « L'Hymne à la beauté (XXI) », « Avec les vêtements ondoyants... (XXVII) », « Le Serpent qui danse (XXVIII) » et surtout dans la section « Tableaux parisiens » le poème « L'Amour du mensonge (XCVIII) », dont la composition est exactement contemporaine de celle du sonnet « Cadre », lesquels brisent la triade considérée indissoluble « Beau-Bien-Vrai » dans l'esthétique traditionnelle[977]. La pensée que la beauté plastique est le reflet d'une beauté morale et intérieure est ici renversée. Les éléments matériels et plastiques comme « les bijoux, meubles, métaux, dorure », ordinairement accessoires, servent de « bordure » comme « un beau cadre » d'un tableau pour perfectionner la « rare beauté » d'une femme. Il s'agit de bordures de toutes sortes, qui peuvent tout transfigurer et qui donnent naissance à l'écran ou à la scène représentative.

Cet effet d'encadrement lui-même, en guise de topos de la représentation s'est attribué une fonction symbolique du miroir et peut s'étendre à deux niveaux. Premièrement, il s'agit du cadre de miroir où l'on voit « je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté » et la « rare beauté » notamment artificielle d'une bien-aimée. Et deuxièmement, il ne se rattache pas seulement à la description de la beauté plastique féminine mais au reflet de l'imagination du poète lui-même, c'est-à-dire à son art

[975] *OC*, t. I, p. 39-40.
[976] Cf. Daichi Hirota, *op. cit.*
[977] Cf. Milchel Brix, *op. cit.*

mnémotechnique permettant de donner, en la matérialisant, une forme au souvenir et à la mémoire d'une bien-aimée absente dont la corporéité a disparue. Ce sonnet est une des pièces de la série « Un fantôme » considérée comme dédiée à Jeanne Duval[978]. « Noire et pourtant lumineuse » (« I. Les Ténèbres »), elle est surtout suggérée par sa volupté charnelle, « sauvage et fauve », imprégnée d'« un parfum de fourrure » (« II. Le Parfum »), à savoir par sa nudité voluptueuse. On sait qu'elle est surnommée la « Vénus noire », la déesse de l'amour portant le miroir comme symbole de la beauté féminine. Comme Vénus se mire dans le miroir, la bien-aimée du sonnet « Le Cadre » se reflète dans le miroir comparé à « un beau cadre » de tableau. Il n'est pas insignifiant que le vers 5 ait été autrement écrit dans le manuscrit, le mot « miroir » ayant été remplacé par « bijoux » dans la version définitive[979]. Bien que son corps malade soit totalement absent, il est paré d'accessoires et de vêtements, donnant l'impression qu'il est immortel et infini dans un espace de représentation artistique créé par le cadre. On ne saurait trop insister sur l'importance de l'encadrement accordée à la beauté moderne chez Baudelaire, laquelle jaillit de l'espace clos. À ses yeux, la femme est un être qui ne brillera que dans un cadre, comme on peut le deviner par sa description des jeunes filles du meilleur monde dans « Les Femmes et les filles » du *Peintre de la vie moderne* : « Tantôt, frappées par la clarté diffuse d'une salle de spectacle, recevant et renvoyant la lumière avec leurs yeux, avec leurs bijoux, avec leurs épaules, apparaissent, resplendissantes comme des portraits, dans la loge qui leur sert de cadre, des jeunes filles du meilleur monde[980]. » Dans le chapitre intitulé « La Femme » du même essai, Baudelaire parle de la beauté de la femme, inséparable de l'ornement extérieur qui l'entoure.

> Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle-même ; et les artistes qui se sont particulièrement appliqués à l'étude de cet être énigmatique raffolent autant de tout le *mundus muliebris* que de la femme elle-même. La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois ; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité ; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou

[978] *OC*, t. I, p. 901.
[979] *Ibid.*, p. 902.
[980] *OC*, t. II, p. 718.

> qui jasent doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible[981] ?

« Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté », c'est-à-dire les parures, les costumes et le maquillage, en constituant le cadre de la femme, font « partie d'elle-même », objet encadré, dans « une totalité indivisible ». Ce *mundus muliebris*, dont la caractéristique essentielle réside dans l'artificialité, matérialise le contenu encadré et l'éternise de sorte qu'il transforme « un bel animal[982] » c'est-à-dire la femme en œuvre d'art, naturellement artificiel. Il ajoute à la femme « je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté », « en l'isolant de l'immense nature » : « Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, / S'adaptaient juste à sa rare beauté ; / Rien n'offusquait sa parfaite clarté, / Et tout semblait lui servir de bordure. » Le chapitre qui suit intitulé « L'Éloge du maquillage » montre que le cadre est décisif dans l'idée baudelairienne de la beauté, du fait qu'il est l'artificiel et « le résultat de la raison et du calcul. »

> Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. [...] Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine[983].

C'est le caractère volontairement artificiel qui rapproche la parure comme cadre de la femme « de la raison et du calcul » dont le résultat est sa beauté. Il en est de même pour

[981] *Ibid.*, p. 714.
[982] *Ibid.*, p. 713.
[983] *Ibid.*, p. 715.

« ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage* » dont le rôle accentue paradoxalement la vitalité malgré « le besoin de surpasser la nature » :

> Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse[984].

Le noir et le rouge artificiels, qui respectivement « cerne l'œil » et « marque la partie supérieure de la joue », sont particulièrement importants, parce qu'ils « représentent la vie », bien que l'artificialité provienne du principe de « surpasser la nature ». De ce paradoxe du cadre naît « une vie surnaturelle et excessive ». Grâce à « ce cadre noir » qui « rend le regard plus profond et plus singulier », on peut trouver dans « un beau visage féminin » ayant « la passion mystérieuse » « une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ». On pourrait dire que c'est le cadre qui fait la « fenêtre ouverte sur l'infini ». Les yeux fascinants d'une femme comme miroir du poète observateur, que nous avons analysés dans la deuxième partie, rejoignent à cet endroit la métaphore de la fenêtre comme moyen et à la fois résultat de l'imagination poétique, qui a été l'objet de l'étude sémiotique dans le chapitre précédent. La fenêtre soit fermée soit ouverte devient, au bout du compte, le miroir pour l'observateur, car « l'essentiel, nous répétons, c'est l'encadrement » (Jean Pellegrin). Il faut passer au deuxième niveau de la réflexivité du sonnet « Le Cadre ». Toute sorte de parure, c'est-à-dire le cadre de la femme, crée l'écran où se reflète l'imagination propre du poète, laquelle est « l'analyse » et « la synthèse » qui s'appuient sur la raison et le calcul. Autrement dit, c'est le reflet de l'imagination du poète que le cadre, miroir de la beauté féminine, embellit en l'encadrant. Le corps malade et chétif de Jeanne, hospitalisée à la Maison municipale de santé Dubois après une crise de paralysie le 3 avril 1859[985], revivra par la puissance de l'imagination

[984] *Ibid.*, p. 717.

[985] « Tu supposes toujours que je suis un ingrat et puis tu oublies qu'après avoir été longtemps un fainéant et un libertin, je suis obligé de jouer maintenant le rôle de papa et de tuteur. Il ne s'agit pas seulement de dépenses, il s'agit de penser pour un esprit affaibli. », lettre à sa mère, 15 octobre 1859 ; voir Claude

du poète dans le cadre des parures, mais paradoxalement comme « un fantôme », parce que le poète connait « l'art d'évoquer les minutes heureuses[986] »). Les trois poèmes successifs « Le Balcon (XXXVI)», « Le Possédé (XXXVII) » et « Un Fantôme (XXXVIII) » suggèrent bien la procédure d'encadrement poétique : le soliloque final[987] du sujet baudelairien dans le premier poème s'intensifie sous forme de cérémonie évocatoire dans le deuxième qui paraît ressusciter un fantôme de Jeanne comme un portrait dans le cadre. Pour faire renaître d'un gouffre les souvenirs et les matérialiser, l'encadrement sera indispensable comme le « charmant poignard » à qui le sujet demande de jaillir littéralement de son « étui » au milieu du sonnet. Le poète est « comme un peintre qu'un Dieu moqueur / Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres » ; mais pour faire des ténèbres une toile peinte et pour y sentir le parfum, « charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré », il faut y ajouter « un beau cadre ». Le dernier sonnet « Le Portrait » d'« Un Fantôme », sans oublier d'évoquer, comme dans le poème en prose « La Chambre double », la difficulté de la création artistique dans la fatalité du destin humain[988], exprime un espoir (non sans ironie) d'un artiste. Dans le cadre poétique d'« Un Fantôme », la femme qui fut son plaisir et sa gloire vivra éternellement[989] : « Noir assassin de la Vie et de l'Art, / Tu ne tueras jamais dans ma mémoire / Celle qui fut mon plaisir et ma gloire ! »

La forme crée ainsi le contenu, de même que « l'imagination fait le paysage[990] ». Dans la section « Paysage » du *Salon de 1859*, Baudelaire explique le rôle de l'imagination dans le paysage par l'exemple d'Eugène Boudin. Pour l'artiste ayant de l'imagination, contrairement à ceux qui adoptent « une méthode de copie immédiate », dans l'espace encadré, « tout cela devient tableau par le moyen de l'impression poétique rappelée à volonté », c'est-à-dire par les mémoires consciemment reconstituées. Le

---

Pichois et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Fayard, 2005 ; Marie-Christine Natta, *Baudelaire*, Paris, éditions Perrin, 2017, p. 498-500.

[986] Le poème « Le Balcon », *OC*, t. I, p. 37. Cf. « L'absence de Jeanne est donc elle aussi matière à évocation de l'aimée réconciliée, celle pour qui le poète sait "l'art d'évoquer les minutes heureuses" dans le délicieux reflet du passé. », Emmanuel Richon, *Jeanne Duval et Charles Baudelaire*, L'Harmattan, 1998, p. 62.

[987] « Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes ? », *OC*, t. I, p. 37.

[988] « Le Portrait » : « Que reste-t-il ? C'est affreux, ô mon âme ! / Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons, // Qui, comme moi, meurt dans la solitude, / Et que le Temps, injurieux vieillard, / Chaque jour frotte avec son aile rude... », *ibid.*, p. 40.

[989] Cf. la chute du poème « Une Charogne » : « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! », *ibid.*, p. 32.

[990] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 665.

tableau ainsi réalisé par l'imagination deviendra sa légende elle-même écrite au pinceau : « La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent. Je n'exagère rien. J'ai vu[991]. » On pourrait se rappeler la légende des fenêtres, mentionnée dans le chapitre précédent. Le paradoxe de la fenêtre fermée peut s'expliquer, si l'on entend par cette fenêtre fermée le vide encadré, à savoir l'ouverture sur l'infini, imaginée comme ce qui doit être lu, soit celle de la fenêtre fermée soit des yeux maquillés. En somme, dans la série « Un Fantôme », le vide encadré comme miroir fait naître un fantôme qui est le reflet de la beauté absente de la bien-aimée du poète, et est à la fois fruit de son imagination.

On ne saurait donc trop insister sur le cadre dans la poétique baudelairienne car c'est l'effet d'encadrement qui fait du vide l'ouverture sur l'infini, miroir de l'imagination, et qui peut conférer l'idée de beauté à l'infini. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire dévoile ainsi sa pensée esthétique d'« un infini diminutif » :

> Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ?
>
> Parce que la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire[992].

« Un infini diminutif », autrement dit « l'infini dans le fini ». Cette espression est l'un des mots clés de l'esthétique et de la poétique baudelairiennes qu'il a formulées dans le *Salon de 1859* pour définir la « spécialité » d'Eugène Delacroix. L'important est donc de savoir la nature de la « spécialité » du peintre afin de mieux comprendre et de mettre en lumière l'effet d'encadrement. « C'est l'infini dans le fini » :

> Je tourmente mon esprit pour en arracher quelque formule qui exprime bien la ***spécialité*** d'Eugène Delacroix. Excellent dessinateur, prodigieux coloriste, compositeur ardent et fécond, tout cela est évident, tout cela a été dit. Mais d'où vient qu'il produit la sensation de nouveauté ? [...] On pourrait dire que, doué d'une plus riche imagination, il exprime surtout l'intime du cerveau,

[991] *Ibid.*, p. 666.
[992] *Mon cœur mis à nu*, XXX, *OC*, t. I, p. 696.

> l'aspect étonnant des choses, tant son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. *C'est l'infini dans le fini.* C'est le rêve ! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, *mais la vision produite par une intense méditation,* ou, dans les cerveaux moins fertiles, par un excitant artificiel[993].

Et arrive « le rêve ». Baudelaire fait clairement la distinction entre le rêve et « les capharnaüms de la nuit », de même qu'il fit la différence, dans *Les Paradis artificiels*, entre le rêve absurde et le rêve naturel ; le premier étant hiéroglyphique et représentant « évidemment le côté surnaturel de la vie[994] », peut être considéré « comme un miroir magique où l'homme est invité à se voir en beau, c'est-à-dire tel qu'il devrait et pourrait être[995] », tandis que le second est comme « un miroir grossissant, mais un pur miroir ». En fait, le dernier a tout l'air d'être le premier « pour les impressions et les pensées familières de l'homme[996] » et « dans les cerveaux moins fertiles ». Il faut cependant discerner « la vision produite par une intense méditation » d'avec celle créée « par un excitant artificiel » par exemple le hachisch. C'était la morale des idéaux artificiels comme nous l'avons vu précédemment dans la deuxième partie. Le vrai artiste possède en lui la faculté de créer la vision en se concentrant dans la contemplation. « Les capharnaüms de la nuit » représentent ici le manque de concentration, le gouffre de l'imagination déréglée et sans bornes ou de la débauche effrénée, c'est-à-dire l'infinitude qui n'est pas mise « dans le fini » (nous avons pu voir, dans la partie précédente, à travers diverses images spéculaires, l'horreur ou le spleen du sujet baudelairien et son sentiment d'impuissance à l'égard du gouffre sans fond). On pourrait donc dire que la spécialité de Delacroix provient de la capacité à borner ou à contrôler l'infinitude en se maîtrisant ; c'est la faculté commune des dandys artistes comme Guys et Delacroix[997]. Le rêve, qui

---

[993] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 636-637. [C'est nous qui soulignon.] Voir également son commentaire sur les *Petites Mouettes* de Penguilly-l'Haridon : « L'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée, une multitude, une avalanche, une plaie d'oiseaux blancs, et la solitude ! », *ibid.*, p. 653.

[994] *Les Paradis artificiels*, *OC*, t. I, p. 408.

[995] *Ibid.*, p. 402.

[996] *Ibid.*, p. 409.

[997] Voir *Le Peintre de la vie moderne* et *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* : « Eugène Delacroix était un curieux mélange de scepticisme, de politesse, de dandysme, de volonté ardente, de ruse, de despotisme, et enfin d'une espèce de bonté particulière et de tendresse modérée qui accompagne toujours le génie. » « Car enfin, il faut bien que je le dise, puisque je trouve en ceci un nouveau motif d'éloge, E. Delacroix, quoiqu'il fût un homme de génie, ou parce qu'il était un homme de génie complet, participait beaucoup du dandy. », *OC*, t. II, p. 756, 759.

donne une impression d'infinitude, résulte, en fait, d'une méditation ou perception du monde, si intense et forte que la matière brute, « comme un rêve de pierre[998] », a l'air spirituelle et surnaturelle. Le spectateur partagerait lui aussi « la sensation de nouveauté » et « l'aspect étonnant des choses » que produisent les tableaux du peintre, à travers ses matières colorantes. On sait que la notion « spécialité » et la formule « l'infini dans le fini » sont considérées comme imprégnées respectivement d'idées balzacienne et schellingiennes[999]. Toutefois, il ne serait pas impossible que Baudelaire les conçoive par l'immersion du regard dans le paysage urbain (Paris) ou maritime (Honfleur)[1000], dans la toile peinte, ou dans la surface impénétrable du monde matériel, comme le regard du narrateur dans le poème en prose « Le *Confiteor* de l'artiste » et du peintre d'*Ovide chez les Scythes* :

> On peut dire qu'*Ovide chez les Scythes* est une de ces étonnantes œuvres comme Delacroix seul sait les concevoir et les peindre. L'artiste qui aussi se dira celui qui pourra tous les jours en rassasier son regard. L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans des yeux pleins de pensée, dans une tendance féconde et grosse de rêverie. Je suis convaincu que ce tableau a un charme tout particulier pour les esprits délicats[1001].

En 1863, après la mort de Delacroix, Baudelaire publie en son hommage *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* dans *L'Opinion nationale*, afin de « chercher la qualité caractéristique du génie de Delacroix et d'essayer de la définir », « en un mot, de quelle *spécialité* la Providence avait chargé Eugène Delacroix dans le développement historique de la Peinture[1002]. » Baudelaire a ensuite pu développer sa propre spécialité en effectuant

---

[998] Le poème « La Beauté »

[999] Voir les notes de Claude Pichois : « Ce mot, imprimé en italique, n'a pas le triste sens moderne. Il vient à Baudelaire de Balzac qui l'emploie dans Louis Lambert et dans *Séraphîta* – deux textes bien connus de Baudelaire – pour désigner la capacité de "voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel", don qui est apparenté à l'intuition et à la voyance. » ; « "Le beau est la manifestation du divin dans le terrestre, de l'infini dans le fini" (*Écrits philosophiques*, traduits par Charles Bénard, publiés chez Joubert et Ladrange, 1847, p. 381). "L'infini présenté comme fini, est la beauté" (*Système de l'idéalisme transcendantal*, traduit par Paul Grimblot, Ladrange, 1842, p. 358). », *OC*, t. II, p. 1397.

[1000] Le développement de l'idée du cadre comme notion esthétique et poétique chez Baudelaire entre à peu près 1859 et 1861 (voir Daichi Hirota, *op. cit.*), coïncide avec la période où il travaillait en faisant le va-et-vient entre Paris et Honfleur.

[1001] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 636.

[1002] *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid.*, p. 743.

la translation de la peinture à la poésie, en d'autres termes, la traduction poétique d'un langage pictural, comme il l'a suggéré dans le poème en prose « Les Fenêtres ». De la même manière que « l'art magique » de Delacroix « grâce auquel il a pu traduire la *parole* par des images plastiques plus vives et plus approximantes que celles d'aucun créateur de même profession[1003] », l'art poétique de Baudelaire lui a permis de traduire, en sens inverse, des images plastiques par la parole, à savoir la poésie la plus suggestive et la plus mnémotechnique comme l'œuvre de Delacroix, car « les arts aspirent [...] à se prêter réciproquement des forces nouvelles » :

> Mais enfin, monsieur, direz-vous sans doute, quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre ? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'*âme* ; et il a fait cela, – observez-le bien, monsieur, – sans autres moyens que le contour et la couleur ; il l'a fait mieux que pas un ; il l'a fait avec la perfection d'un peintre consommé, avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné. C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles. Delacroix est le plus *suggestif* de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé.
> L'œuvre de Delacroix m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel[1004].

Ce qui jaillit du cadre des tableaux de Delacroix, de l'effet d'un resserrement, « c'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'*âme* ». Mais Delacroix ne l'a fait que matériellement « sans autres moyens que le contour et la couleur ». Dans son essai, Baudelaire insiste sur le fait que, pour exprimer la passion (invisible) « de la manière la plus visible », Delacroix est un artiste qui était « froidement déterminé à chercher » et à « étudier les moyens d'expression », à savoir « les moyens de traduction » comme en témoignent « ses recherches perpétuelles relatives à la couleur, à la qualité des couleurs, sa curiosité des choses de chimie et ses conversations avec les fabricants de couleurs » et sa palette minutieusement et délicatement préparée[1005].

[1003] *Ibid.*
[1004] *Ibid.*, p. 744-745.
[1005] *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid.*, p. 746-748.

L'étude sur la représentation matérielle de la beauté de l'apparence, l'attention particulière portée aux moyens matériels d'expression sont tous les éléments qui constituent le « cadre » esthétique de Delacroix. L'espace ainsi encadré n'est pas un écran réaliste [1006] ou positiviste ni un dictionnaire que l'on copie simplement, mais un dictionnaire en tant que « *composition*, dans le sens poétique du mot » pour créer l'œuvre « suggestive » et mnémotechnique par l'imagination créatrice[1007]. L'effet d'encadrement qui rend toutes choses plus puissantes et profondes en leur donnant l'impression de l'infini n'est pas limité à la beauté féminine ou au domaine de l'art plastique comme une peinture. Le principe de « l'infini dans le fini », Baudelaire a également pu le retrouver dans les écrits de Delacroix :

> Ce qui marque le plus visiblement le style de Delacroix, c'est la concision et une espèce d'intensité sans ostentation, résultat habituel de la concentration de toutes les forces spirituelles vers un point donné. « *The hero is he who is immovably centred* », dit le moraliste d'outre-mer Emerson. […] La maxime que le chef du *Transcendantalisme* américain applique à la conduite de la vie et au domaine des affaires peut également s'appliquer au domaine de la poésie et de l'art. On pourrait dire aussi bien : « Le héros littéraire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré. »[1008]

« La concision et une espèce d'intensité » dans le style, fruit de la concentration, sont le résultat de l'utilisation littéraire des contraintes volontaires soit formelles soit thématiques[1009], et Delacroix est son héros artistique et littéraire comme « le type du peintre-poète [1010] ». Dans une lettre adressée à Armand Fraisse le 18 février 1860, Baudelaire défend fermement son idée esthétique et poétique de l'« infini diminutif » en

---

[1006] « Jamais Eugène Delacroix, malgré son admiration pour les phénomènes ardents de la vie, ne sera confondu parmi cette tourbe d'artistes et de littérateurs vulgaires dont l'intelligence myope s'abrite derrière le mot vague et obscur de réalisme. », *ibid*., p. 747.

[1007] *Ibid*., cf. *Salon de 1859*

[1008] *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid*., p. 754-755. On ne saurait trop souligner l'importance de la concentration chez Delacroix. Baudelaire l'a encore mentionnée dans le chapitre VI : « Comme d'autres cherchent le secret pour la débauche, il cherche le secret pour l'inspiration, et il s'y livrait à de véritables ribotes de travail. "*The one prudence in life is concentration; the one evil is dissipation*", dit le philosophe américain que nous avons déjà cité. M. Delacroix aurait pu écrire cette maxime ; mais, certes, il l'a austèrement pratiquée. », *ibid*., p. 761.

[1009] Cf. La contrainte artistique, une des caractéristiques techniques du classicisme, est largement pratiquée dans la littérature moderne, par exemple l'Oulipo qui l'exploite systématiquement pour favoriser la créativité artistique.

[1010] *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid*., p. 751.

critiquant sévèrement Alfred de Musset pour « son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art » et en exaltant Joséphin Soulary pour « la beauté pythagorique » de ses sonnets.

> Que M. Soulary soit un grand poète, cela est évident aujourd'hui pour tout le monde, et cela a été évident pour moi dès les premiers vers que j'ai pu lire de lui. Quel est donc l'imbécile (c'est peut-être un homme célèbre) qui traite si légèrement le Sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique ? *Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense.* Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la médiation philosophique. *Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés.* Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser ; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts. Tout ce qui dépasse la longueur de l'attention que l'être humain peut prêter à la forme poétique n'est pas *un* poème[1011].

En affirmant que « parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense », Baudelaire admire « la beauté du métal et du minéral bien travaillés » des vers de Soulary. Comme on le voit dans sa lettre de remerciements et de compliments adressée à ce dernier le 23 février 1860[1012], c'est surtout « le goût de la perfection » et de « l'ordre » de Soulary qu'il estime. Cette idée est, bien entendu, venue d'Edgar Poe dont Baudelaire eut connaissance par ses œuvres vers 1846 ou 1847. On sait qu'il est l'un des véritables écrivains, « héros littéraires », celui qui a enseigné à Baudelaire que l'effet de concentration est indispensable pour la genèse d'un poème et qui lui permis de trouver chez Soulary, ainsi que chez Delacroix, l'esthétique du cadre et de « l'infini dans le fini », à savoir l'effet d'encadrement ou de resserrement pour créer le rêve cristallin. Dans *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, Baudelaire considère la poésie de Poe comme quelque chose de « profond et plaintif » en forme de « bijou de cristal », c'est-à-dire un rêve profond ou souvenir plaintif concentré dans la forme concrète et déterminée : « Sa poésie, profonde et plaintive, est néanmoins ouvragée, pure, correcte et brillante comme

[1011] *CPl*, t. I, p. 676. [C'est nous qui soulignons.]

[1012] Voir « Vous donnez le pressentiment et le goût de la perfection ; vous êtes un de ces hommes très privilégiés, faits pour sentir *l'art* dans son extrême recherche. » ; « vous savez imiter les élans de l'âme ; la musique de la méditation ; *vous aimez l'ordre* ; vous dramatisez le sonnet et vous lui donnez un dénouement ; », *ibid*., p. 679.

un bijou de cristal[1013]. » C'est aussi la poétique de Baudelaire. Dans l'article sur Delacroix, évoquant la particularité procédurale de la manière d'exprimer sa dualité de nature[1014] – généralement, le romantique (rêve, passion, couleur, sentiment, volupté, corporéité, frénésie) et le classique (forme, volonté, contour, raison, esprit, ordre, etc.) –, Baudelaire pense à la poétique d'un poète de la même catégorie : « À l'époque de la grande lutte des deux écoles, la classique et la romantique, les esprits simples s'ébahissaient d'entendre Eugène Delacroix vanter sans cesse Racine, La Fontaine et Boileau. Je connais un poète, d'une nature toujours orageuse et vibrante, qu'un vers de Malherbe, symétrique et carré de mélodie, jette dans de longues extases[1015]. » Ce poète semble friser la caricature de Baudelaire lui-même.

Miroir comme hypersigne

L'essentiel, c'est le rôle symbolique, ou généralement, sémiotique du cadre. En tant que dispositif esthétique et poétique, il crée un lieu de représentation artistique, clos et déterminé, comme on a pu le constater plus haut par la lecture des poèmes « Les Fenêtres » et « Le Fantôme », là où la Nature devient l'Art. L'espace ainsi créé, soit la toile, soit les fenêtres, soit les yeux de la bien-aimée, est un écran mental où se reflète l'imagination du poète. Ce rôle et cette fonction spéculaire de cadre correspond au travail d'un artiste ou poète imaginatif, comme Baudelaire l'écrit dans un chapitre intitulé « Le

[1013] *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, *OC*, t. II, p. 274. Cf. *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : « Poe a fait peu de poésie ; [...]. Mais sa poésie est toujours d'un puissant effet. [...] C'est quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal », *ibid*., p. 336.

[1014] « Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme[Delacroix]. », *ibid*., p. 746.

[1015] *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid*., p. 754. L'effet d'encadrement baudelairien est effectivement lié à son côté classique qui est mis en valeur par Anatole France et surtout pérennisé par Marcel Proust, auteur d'un lieu commun sur Baudelaire racinien : « Et remarquez, en passant, comme le vers de Baudelaire est classique et traditionnel, comme il est plein. », Anatole France, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, t. VII, p. 39 ; « Et, en tenant compte de la différence des temps, rien n'est si baudelairien que *Phèdre*, rien n'est si digne de Racine, voire de Malherbe, que *Les Fleurs du Mal*. », Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de Essais et articles, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 627 ; c'est notamment Albert Cassagne qui l'a démontré par l'étude sur la versification et le métrique de Baudelaire : *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris, Hachette, 1906. Cf. Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 19-21.

Gouvernement de l'imagination » du *Salon de 1859* : « L'imaginatif, dit : "Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits[1016]". »

Pour le poète Baudelaire, l'infini jailli du fini doit se traduire surtout en poésie dans la page blanche consacrée à l'écriture poétique (les jeux de miroir au niveau du langage poétique, qui y ont pris une place prépondérante, seront le sujet du prochain et dernier chapitre). La poésie ne peut qu'être composée dans un cadre consciemment déterminé comme « une toilette savamment composé[1017] », comme les carreaux font le poème sur la fenêtre fermée où est écrite la légende tout en ouvrant la fenêtre sur l'infini (« Les Fenêtres »), et comme les souvenirs de Jeanne sont ressuscités dans le cadre par l'imagination du poète (« Le Fantôme »). Or ce qui est primordial dans la création artistique et poétique, ce n'est pas une fenêtre ou un cadre eux-mêmes dont l'importance dans l'esthétique baudelairienne est soulignée par des chercheurs comme Andrea Del Lungo et Daichi Hirota, mais sa fonction symbolique et son effet de miroir, communs aux autres signes esthétiques comme une toile, un écran ou une scène, qui constituent la dimension visuelle de l'espace artistique, c'est-à-dire le *topos* de la représentation[1018]. Afin de mieux encadrer la fonction du signe littéraire du miroir en tant que motif récurrent et à la fois thème fondamental à propos de la création artistique chez Baudelaire, on peut se référer aux études sémiotiques « historicisées » d'Andrea Del Lungo. Dans son ouvrage *La Fenêtre* que nous avons évoqué plus haut, il considère la fenêtre comme un « hypersigne », en y attribuant quatre fonctions majeures : « fonction de cadrage visuel », « fonction d'investissement libidinal », « fonction de connaissance indiciaire », « fonction de séparation symbolique », selon lesquelles elle devient respectivement « une métaphore de la création », « un lieu de matérialisation du désir », « un paradigme de connaissance » et « un seuil symbolique de séparation[1019]. » Il définit ainsi l'hypersigne :

> L'hypersigne est un noyau de la représentation artistique, qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre ; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement. Cette catégorie n'est pas théorisable en terme absolu : chaque œuvre présente des hypersignes

[1016] *Salon de 1859*, *op. cit.*, p. 627. Cette formule est répétée par Baudelaire lui-même dans son essai sur Delacroix ; *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, *op. cit.*, p. 750.
[1017] *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, p. 714.
[1018] Cf. Stéphane Lojkine, *La Scène du roman : méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.
[1019] Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 25-30.

> particuliers qui construisent et articulent la signification de l'œuvre même. Cependant, certains types de signes se révèlent particulièrement aptes à constituer des noyaux de la représentation et à fonder des paradigmes herméneutiques[1020].

Pareillement à la fenêtre, un des « signes constituant des dispositifs qui organisent l'espace de la représentation et qui articulent des champs visuels[1021] », et « hypersigne par excellence » par sa centralité dans la représentation artistique, le miroir mérite d'être un hypersigne esthétique et poétique chez Baudelaire, en participant également des autres catégories de signes : « les objets réflexifs », « les objets techniques ou scientifiques », les signes indiciaires, les signes temporalisés, etc. Ils sont évoqués dans les textes de Baudelaire, sous forme d'objets concrets par exemple les jouets optiques, la photographie, les glaces ou vitres, ou bien sous forme d'images, métaphores ou symboles, soit heureux soit mélancoliques, comme ceux du poète dandy narcissique, exploités tout au long de notre étude. Nulle beauté sans miroir.

4.2.2. Le dispositif spéculaire dans les textes poétiques

L'expérience (au sens d'« expérimentation » dans le contexte) du miroir chez Baudelaire est plus convaincante, quand les effets spéculaires se font sentir non seulement sur le plan thématique (images, métaphores, thèmes, etc.), mais aussi au niveau formel ou structural (architecture des livres, construction des textes, forme syntaxique, syllabique et phonétique, rimes, rythme, etc.). En fait, la spécularité poétique, liée surtout à l'architecture poétique et à la forme poétique, est un effet inéluctable, parce que la forme et le fond sont inséparables et s'imitent l'un l'autre dans les textes baudelairiens. En d'autres termes, c'est parce que la construction ou manipulation artificielle même des

[1020] *Ibid.*, p. 20.

[1021] L'auteur propose en plus une série d'exemples en ce qui concerne les catégories des signes constituant des noyaux de la représentation : « les objets réflexifs (livres, tableaux, photographies ou autres productions artistiques), qui permettent une mise en abyme de l'acte créateur de la représentation » ; « les objets techniques ou scientifiques, qui impliquent l'intégration d'un savoir dans le texte, mais qui visent aussi à fonder de nouveaux modèles de déchiffrement » ; « l'ensemble des marques ou des indices qui définissent l'identité de l'individu » ; « l'ensemble des signes temporalisés, qui renvoient au passé [...] ou qui anticipent le futur », *ibid.*

formes poétiques constitue une des originalités de la manière d'exprimer la subjectivité baudelairienne[1022]. Le goût de l'infini de l'artiste ne saurait être mieux exprimé dans la forme que par une toile, une toilette ou un texte. De même que le surnaturel[1023], qui peut être perceptible par l'hyperesthésie sensorielle, est révélé par la couleur et le contour sur la toile d'un tableau de Delacroix, la beauté « magique et surnaturelle » d'une femme est révélée par le maquillage ainsi qu'« une toilette savamment composée[1024] » esquissée par Guys. Pour Baudelaire l'artificialité qui est une de ses « spécialités » esthétiques, étant aussi le trait dominant dans sa poétique c'est dans ses projets d'écriture des livres et dans son texte poétique que la profondeur de la vie se manifeste par son langage poétique artistiquement travaillé : soit le symbole[1025] (ou allégorie) soit la versification particulière.

Les livres spéculaires

Il est vrai que Baudelaire travaille comme un véritable architecte quand il rêve et compose des livres, quand bien même seraient-ils inachevés ou à l'état de projet. Dans l'architecture baudelairienne des textes, le plus important dans une perspective globale, c'est la spécularité de chaque livre autonome et leurs relations réflexives[1026] : *Les Fleurs du Mal*, *Le Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels*, *La Fanfarlo*, *Fusées*, *Mon cœur mis à nu*. Que reflètent-ils ? Pourquoi ont-ils l'air de se refléter réciproquement ? Parce que

[1022] Voir le chapitre « La Poétique de l'éloquence versifiée » dans *Baudelaire poète comique* d'Alain Vaillant : « L'invention géniale de Baudelaire consiste dans la relation de parfaite réciprocité qui unit la figure et le poème. [...] La figure baudelairienne n'est pas seulement le simple procédé d'expressivité de l'esthétique classique ; elle n'est pas non plus l'instrument d'exploration philosophique ou sémiotique qu'avait voulu le romantisme. Elle est proprement devenu, dans *Les Fleurs du Mal*, une forme matricielle ayant valeur programmatique pour l'ensemble du poème, qui apparaît désormais comme l'expansion totale de la figure. Toute la poésie moderne, de Rimbaud à Mallarmé, de Ponge à Jaccottet, est sortie de cette poétique baudelairienne de la figure. », *op. cit*., p. 245-246.

[1023] « Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. », *OC*, t. I, p. 658.

[1024] « Quel poëte oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ? Quel est l'homme qui, dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible ? », *Le Peintre de la vie moderne*, *OC,* t. II, p. 714.

[1025] « 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. », *OC*, t. I, p. 659.

[1026] Rappelons que les images et les métaphores spéculaires abondent également dans l'architecture imaginaire de Baudelaire, par exemple dans le poème « Rêve parisien » et *Les Paradis artificiels*.

chacun séparément et tous simultanément sont le miroir du monde et celui de l'âme de Baudelaire. Il n'en est pas de même pour tous les écrivains. C'est plutôt une des particularités baudelairiennes, si on tient compte de « Hugo-Sacerdoce » qui « a toujours le front penché ; – trop penché pour rien voir excepté son nombril[1027] » ou de Stendhal qui considère le roman comme « un miroir que l'on promène le long d'un chemin ».

On sait que le livre en vers *Les Fleurs du Mal* est, esthétiquement, pour l'auteur son « misérable dictionnaire de mélancolie et de crime » qui pourrait « légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur confirme la Religion[1028] ». Baudelaire avait espéré que la beauté singulière extraite de « ce livre abominable » (expression empreinte d'autodérision) du Mal du monde, prouverait que son cœur n'a peut-être pas « l'*épouvantable laideur de [son] visage*[1029] ». Poétiquement, c'est devenir à la fois l'immense miroir des foules où se trouve le Moi vaporisé, et le miroir de concentration du poète dandy qui va cristalliser les sensations hyperesthésiques par la versification, en transformant la boue en or. Les *Petits Poèmes en prose* parlent du « spleen de Paris » avec « le miracle d'une prose poétique », tout en s'adaptant « aux mouvements lyriques de l'âme[1030] » du poète ainsi qu'à son regard spectateur ou indifférent. Dans *Le Spleen de Paris*, chaque poème en prose reflète à la fois le monde et le poète lui-même au monde, en imitant formellement et thématiquement la dualité de l'homme et du monde[1031]. *Les Paradis artificiels* sont à la fois un rapport sur l'observation de la consommation de stupéfiants et, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, un bilan de sa propre expérimentation de pensée. La seule nouvelle de Baudelaire *La Fanfarlo* a l'air d'une physiologie de l'amour dans la société bourgeoise à la manière de Laclos, mais en même temps elle est le miroir d'un désir secret du jeune Baudelaire, vivant portrait de Samuel Cramer[1032]. Les *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*, livres longtemps rêvés, mais inachevés,

---

[1027] *Fusées*, *op. cit.*, p. 665.

[1028] Première version de la dédicace, *OC*, t. I, p. 187. Cf. Baudelaire a écrit à Narcisse Ancelle, le 18 février 1866 : « Faut-il vous dire [...] que dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon *cœur*, 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. », *CPl*, t. II, p. 610.

[1029] *OC*, t. I, p. 186.

[1030] « À Arsène Houssaye », *ibid.*, p. 275-276.

[1031] Michèle Narvaez et Florence Ricard, *Étude sur Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, Paris, Ellipses, 2000, p. 32-33.

[1032] Dans un article sur *La Fanfarlo* Jérôme Thélot a tenté d'expliquer les raisons pour lesquelles Baudelaire l'avait écrite et puis abandonnée après 1857. Son argument nous permet d'apercevoir le dispositif spéculaire et la réflexivité de la nouvelle : « L'ardeur de Cramer pour l'être lointain est la métaphore de la dévotion du

sont le miroir de ses colères noires, de ses désespoirs, de ses ressentiments et de sa rancune contre le monde et ses contemporains[1033]. Ils sont simultanément son propre miroir pour l'« hygiène » artistique devant lequel Baudelaire réfléchit sur son travail en le perfectionnant.

La spécularité poétique ainsi installée dans les livres de Baudelaire pourrait se révéler plus manifestement dans toutes ses implications en prenant en considération les relations réflexives entre les livres. Il apparaît que leurs relations sont établies tantôt de propos délibéré (*Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*), tantôt d'une manière conjecturale (*Les Fusées* et *Mon cœur mis à nu*)[1034]. Ici, nous allons parler seulement de la relation réflexive délibérément établie entre les deux livres poétiques.

La spécularité entre les deux recueils poétiques montre bien la naissance de la nouvelle esthétique et poétique baudelairienne qui s'est formée particulièrement dans les années fécondes, c'est-à-dire les années voisines de 1860 pendant lesquelles Baudelaire était très influencé par les autres arts comme la peinture et la musique dans le changement radical du monde. Le parallélisme entre les deux recueils est établi par le poète lui-même. Pour Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, comme il l'a écrit à Jules Troubat, « c'est encore

---

poète pour l'Idéal. Celle-ci est donc révélée par celle-là : commune et ordinaire. Car rien ne distingue le désir de Cramer pour la Fanfarlo, du désir de la Fanfarlo pour Cramer. [...] Baudelaire découvrant que le désir de la Fanfarlo est le même que celui de Cramer, s'affole. Car si ces deux personnages se fascinent mutuellement à proportion de leur théâtre réciproque, s'ils sont deux miroirs attirés ensemble par la même impossibilité de se rejoindre, alors comment croire en l'autonomie du désir créateur, comment sauver l'originalité poétique ? La question se dresse d'autant plus menaçante, que la Fanfarlo est *bête*.[...] La Fanfarlo est une métaphore de la gloire et une métaphore de la Beauté. Si la différence entre elle et Cramer est une illusion bête, alors la différence entre l'écrivain et son public en est une également, et la Beauté n'est qu'une fiction pour le poète, un masque recouvrant son narcissisme. Cramer ne veut que lui-même en voulant la Fanfarlo : ne faut-il pas conclure que le poète, semblablement, ne désire que lui-même en cherchant la Beauté ? [...] Le bénéfice de la nouvelle est un savoir. *La Fanfarlo* est un acte critique. L'entreprise de définition de soi est devenue une incrimination imprévue et dangereuse des valeurs de la poésie. La réflexion sur le désir laisse Baudelaire interdit. Voici l'artiste, Cramer, poursuivant le même idéal qu'un bourgeois ordinaire ; courant après une danseuse bête, après une épouse provinciale, avec la même énergie, la même fatalité que M. de Cosmelly. Et Voici une autre artiste, la Fanfarlo, aussi jalouse de l'écrivain que celui-ci l'est d'elle, aussi passionnée que lui par l'être lointain : tous deux aussi bêtes l'un que l'autre. Voici la décision d'être auteur, la vocation artistique réduites à leur mobile : le désir de l'obstacle, et repérées dans leur vérité : le narcissisme le plus ordinaire. », Jérôme Thélot, « Désir et vérité dans *La Fanfarlo* », in: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1989, n°41. p. 209-223 ; p. 217-218.

[1033] Cf. « [...] un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : Mon cœur mis à nu, et où j'entasserai toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les Confessions de J[ean]-J[acques] paraîtront pâles. », *CPl*, II, p. 141.

[1034] Voir *Journaux intimes* de l'édition Crépet/Blin. Ch. Baudelaire, *Journaux intimes Fusées, Mon Coeur Mis à Nu, Carnet,* édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, J. Corti, 1949.

Les Fleurs du Mal, mais avec beaucoup plus de liberté et de détail, et de raillerie[1035]. » « Encore *Les Fleurs du Mal* », une version en prose du recueil en vers ? C'est le mot « pendant[1036] » répété plusieurs fois par Baudelaire, qui « impose durablement l'idée d'une symétrie poème en vers / poème en prose » (Michel Murat), et qui confirme « une équivalence en miroir des deux recueils poétiques[1037] » ; la symétrie, comme l'a pertinemment remarqué Corinne Bayle, n'est pas la reprise ou la réécriture en prose des textes en vers. Alors, quelle est la nature du mot « pendant » qui implique la spécularité de la poétique baudelairienne ? Dans son article intitulé « Miroirs baudelairiens », Martine Bercot a analysé les relations entre deux miroirs différents, le « miroir de l'image d'un monde analogique » (*Les Fleurs du Mal*) et le « miroir déformant » (*Le Spleen de Paris*) que Baudelaire a « nécessairement » inventés :

> Baudelaire a donc nécessairement conçu deux esthétiques différentes, correspondant à deux images possibles du monde, et incarnées dans deux ouvrages dont la comparaison montre comment le second se dégage du premier tant sur le plan des idées que sur celui de la forme. Exploitant au mieux les pouvoirs du vers dans la formation du sens de ses poèmes, il tente de construire ensuite, à partir et à l'encontre des *Fleurs du Mal*, le premier monument de la poésie et de la conscience modernes, les *Petits Poèmes en prose*[1038].

Dans cette comparaison des deux ouvrages, deux faits intimement liés sont à remarquer : le premier est que les deux recueils reflètent respectivement « deux esthétiques différentes » ; le deuxième, c'est que *Le Spleen de Paris* est ce qui s'est dégagé des *Fleurs du Mal*. C'est-à-dire que « le poème en prose est une lecture

---

[1035] *CPl*, t. II, p. 615.

[1036] Par exemple les lettres adressées à Victor Hugo en 1863 : « Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du Mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant. », *CPl*, t. II, p. 339.

[1037] « En déclarant vouloir faire "pendant" aux *Fleurs du Mal* avec *Le Spleen de Paris*, Baudelaire n'a pas indiqué vouloir récrire en prose un recueil de vers, même si l'expression de "pendant", répétée, "impose durablement l'idée d'une symétrie poème en vers / poème en prose", selon Michel Murat : symétrie, non reprise. Cela participe d'un effet de lecture que la postérité a installée, voyant une équivalence en miroir des deux recueils poétiques. », Corinne Bayle, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 66.

[1038] Martine Bercot, « Miroirs baudelairiens », dans *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, Honoré Champion, 1993, p. 113-136.

déconstructrice du poème en vers[1039] » à tel point que l'on y voit « la disparition de la poésie » comme l'a montré Barbara Johnson par la lecture comparée du poème « La Chevelure » et du poème en prose « Un hémisphère dans une chevelure »[1040]. Selon Martine Bercot, « le miroir déformant » défigure « le miroir d'une image du monde analogique » et son langage poétique, de sorte que « la poésie n'est plus dans la poésie[1041]. » Il est donc naturel de penser que, comme Alain Vaillant, « il est rigoureusement impossible de lire *Le Spleen de Paris* comme s'il n'y avait pas eu, *chronologiquement et nécessairement avant lui*, le recueil des *Fleurs du Mal* »[1042]. Il ne s'agit pas toutefois de la prééminence incontestable du recueil en vers sur le recueil en prose ni de l'antériorité absolue de celui-là par rapport à celui-ci, parce que, d'une part, « c'est précisément par sa façon d'écrire la disparition de la poésie que le non-privilège du poème en prose se privilège », et que, d'autre part, le commencement sérieux de l'élaboration des poèmes en prose coïncide avec les *Nouvelles Fleurs du Mal*, la deuxième édition de 1861, en y laissant les traces ineffaçables. Les deux recueils constitueront donc « une dialectique », selon l'expression de Corinne Bayle, « une poétique duelle[1043] » indissociable, et ils se sont liés, selon Martine Bercot, par « une sorte de consanguinité[1044] ». On sait que le 20 août 1857, six poèmes des *Fleurs du Mal* sont condamnés[1045]. Et quatre jours après, six poèmes en prose sont publiés le 24 août 1857 sous le titre « Poèmes nocturnes » dans *Le Présent* (« L'Horloge », « La Chevelure » [« Un hémisphère dans une chevelure »], « L'Invitation au voyage », « Le Crépuscule du soir », « La Solitude » et « Les Projets »[1046]. Le 10 novembre 1858, Baudelaire écrit à

[1039] Barbara Johnson, *Défiguration du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 48.

[1040] *Ibid.*, p. 54.

[1041] Martine Bercot, *op. cit.*, 1993, p. 113.

[1042] Alain Vaillant, « Le Spleen du critique », *Lectures du Spleen de Paris*, éd. Steve Murphy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Didact Français », 2014, p. 41-50, p. 49.

[1043] C'est le titre du deuxième chapitre du livre Corinne Bayle. Cf. « *Le Spleen de Paris* se constitue en même temps que se poursuivent les textes en vers ; cette écriture duelle renvoie à une position esthétique et éthique : "la dualité de l'art est une conséquence de la dualité de l'homme." L'*homo duplex* ne correspond pas à une alternance, mais à "deux postulations simultanées", "dans tout homme", "à toute heure". Il n'existe ni radicale opposition, ni réelle correspondance, entre poème en vers et poème en prose, mais une dialectique que les deux recueils achevés auraient dû montrer. », Corinne Bayle, *op. cit.*, p. 70.

[1044] Martine Bercot, « *Des Fleurs du Mal au Spleen de Paris* », dans *Charles Baudelaire*, Éditions Le Magazine Littéraire, collection Nouveaux Regards, 2014, p. 45-50, p. 47.

[1045] « Les Bijoux », « Lesbos », « Le Léthé », « À celle qui est trop gaie », « Femmes damnées » et « Les Métamorphoses du vampire ».

[1046] Deux premiers poèmes en prose « Le Crépuscule du soir », « La Solitude » sont publiés en 1855 dans *Hommage à C. F. Denecourt – Fontainebleau – Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*.

Alphonse de Calonne : « Les *Poèmes nocturnes* sont commencés. Les *Nouvelles Fleurs du Mal* sont commencées[1047]. » Ce commencement des *Nouvelles Fleurs du Mal* aboutira à l'édition de 1861, un des fruits de « la dernière grande période créatrice de Baudelaire, celle des années 1858-1860[1048] ».

La période de l'esthétique nouvelle s'est concrétisée – le spleen réel et matériel sous forme d'allégorie et la beauté moderne de la vie urbaine – et qui va devenir le dénominateur commun entre les deux recueils. *Salon de 1859* et *Le Peintre de la vie moderne*, Delacroix, Guys, Poe et aussi Wagner sont les phares importants qui guident Baudelaire : l'infini dans le fini, la poétique de l'effet, le volontarisme, le surnaturalisme esthétique, le goût du travail, ainsi que la beauté du transitoire, du fugitif, du contingent et jusqu'à la prosodie. « Ce nouveau devoir esthétique », qui caractérise *Le Spleen de Paris*, se sera imposé au « poète des *Tableaux parisiens*, jumeau discret de celui des poèmes en prose[1049] » pour contrebalancer l'esthétique de l'éternité, de l'immuabilité et les reflets de l'idéalisme des *Fleurs du Mal*. La ville de Paris a été quasi absente ou bien implicitement suggérée dans l'édition de 1857 par quelques poèmes comme « Le Soleil », « Brumes et pluies », « À une mendiante rousse », « Le Jeu », « Le Crépuscule du soir », « Le Crépuscule du matin », « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...», « Je n'ai pas oublié, voisine de la ville... ». Cependant, en créant la section « Tableaux parisiens » où sont déplacés ces poèmes, et qui comprend les pièces importantes comme « Le Cygne », « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles », « Les Aveugles », « À une passante », etc., Baudelaire a pu donner une nouveauté aux *Fleurs du Mal*[1050]. Les mêmes poèmes revêtiront une nouvelle dimension sociale et politique grâce à l'adjectif « parisiens » du titre de la section[1051]. Walter Benjamin a découvert l'importance de cette section dans *Les Fleurs du Mal*, qui partage le même regard nouveau que *Le Spleen de Paris* dont l'esthétique nouvelle est particulièrement exprimée dans « Foules », « Le Mauvais Vitrier », « La Thyrse », « Perte d'auréole », etc.[1052] C'est surtout par la lecture

[1047] *CPl*, t I, p. 522.
[1048] *OC*, t. II, p. 1418.
[1049] Martine Bercot, *op. cit*., 2014, p. 49.
[1050] Corinne Bayle, *op. cit*., p. 65-73.
[1051] Cf. « l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis », *Les Paradis artificiels*, *op. cit*., p. 431.
[1052] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit*.

des « Tableaux parisiens[1053] » qu'il put voir chez Baudelaire « un génie allégorique[1054] ». Aux yeux de Benjamin, Baudelaire est un allégoricien-flâneur moderne qui a réussi à traduire les chocs de la transformation radicale urbaine, de la déperdition de l'aura et de l'apparition de la multitude moderne, par une écriture mnémotechnique préproustienne.

Il faut donc voir, comme Martine Bercot et Corinne Bayle, combien et comment Baudelaire a ressenti la nécessité de concevoir la nouvelle forme poétique en corrigeant les *Fleurs du Mal* condamnées en 1857 quand il a commencé à composer *Le Spleen de Paris* finalement inachevé, mais auquel il a attribué une « grande importance[1055] ». Baudelaire sera « assez content[1056] » de son *Spleen*. Le poète a dû déconstruire son œuvre de cent poèmes, considérée comme achevée et finie, pour en concevoir une nouvelle esthétique et poétique en réagissant au changement de l'époque. Ses fleurs ont cependant été coupées et arrachées auparavant de façon symptomatique par la censure. La reconstruction des *Fleurs du Mal* est comme la fabrication d'un engin explosif artisanal. Les trente-deux poèmes étaient la poudre. « L'Albatros » et « Duellum », qui sont présumés anciens, esquissent le portrait du poète *homo duplex* qui affronte le monde comme ennemi. Les poèmes comme « Le Masque », « L'Hymne à la beauté » et « L'Amour du mensonge » contribuent à souligner l'ambiguïté et l'ambivalence de la beauté ; « Chant d'automne », « Obsession », « Le Goût du néant », « Alchimie de la douleur », « Horreur sympathique » et « L'Horloge » amplifient l'allégorie de la douleur, du spleen profond, des ravages du temps et de la mort, en mettant en question l'idéalisme basé sur l'analogie universelle qui caractérise l'édition de 1857. Avec la section « Tableaux parisiens » comprenant les poèmes nouveaux, « Les Aveugles », « Les Squelettes laboureuses », « Danse macabre », et surtout « Le Cygne », Baudelaire se tourne vers la cité plutôt que vers le Ciel. Les fleurs-bombes ainsi fabriquées apparaissent dans le poème en prose « Le Mauvais Vitrier », comme nous l'avons déjà l'évoqué dans la deuxième partie, sous la forme d'un pot de fleurs comme engin dans *Le Spleen de Paris*. Martine Bercot a ainsi décrit et apprécié la conversion du poète :

[1053] Entre autres « Paysage », « Le Soleil », « Le Cygne », « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles », « Les Aveugles », « À une passante », « Le Squelette laboureur », « Le Crépuscule du soir » et « Le Jeu »
[1054] Walter Benjamin, « Zentralpark », *op. cit.*, p. 226.
[1055] Lettre adressée à Pierre-Jules Hetzel le 20 mars 1863, *CPl*, t. II, p. 295.
[1056] Lettre adressée à Jules Troubat le 19 février 1866, *ibid.*, p. 615.

> Baudelaire se tourne vers la poésie en prose et opte pour une langue contingente et sans récurrences, l'analogie arbitraire, la comparaison plus que la métaphore, lorsque l'idée d'une unité cachée et d'une vérité secrète du monde lui devient illusoire, et qu'il dénonce dans un tel rêve, comme dans « Laquelle est la vraie ? », le témoignage de la propension de la conscience à substituer à l'évidence du réel l'irréalité séduisante qu'elle lui préfère. [...] « Le Joueur généreux », plus tardif, peut aussi illustrer le miroir déformant que le poète des *Fleurs du Mal* tend à la poésie et à l'idéalisme dont il s'est d'abord fait le champion[1057].

En fait, « Le Joueur généreux » est un des poèmes qui sont généalogiquement liés au recueil en vers. Baudelaire écrit vers le 6 juillet 1860 à Poulet-Malassis à propos de l'état des *Nouvelles Fleurs du Mal*. Il annonce que cinq pièces sont inachevées : « Dorothée », « À une petite maîtresse », « Un rêve », « Une âme perdue » et « Épilogue ». Ces projets seront écrits en poèmes en prose excepté la pièce dernière[1058]. « Une âme perdue » est sans doute, remarque Claude Pichois, « le premier titre du "Joueur généreux" »[1059]. La reconstruction des *Nouvelles Fleurs*, tout en élaborant la poésie en prose, renvoie particulièrement le reflet sur « Le Joueur généreux » qui crée le paradis souterrain par le renversement d'image d'un paradis ancien. Le but de ce poème en prose, parmi beaucoup d'autres[1060], est de critiquer l'idéalisme des *Fleurs du Mal*, selon Martine Bercot, une source du *Spleen de Paris*. Or ce qui est plus important, c'est que *Le Spleen de Paris* est le résultat de la « réflexion expérimentale sur la poésie elle-même » : « Si Baudelaire dénonce d'abord une rhétorique de l'idéalisme, il en vient ensuite à dénoncer l'idéalisme inhérent à toute rhétorique. Les *Petits Poèmes en prose* témoignent de cette réflexion expérimentale sur la poésie elle-même, qui peut-être conduit à dénoncer la poésie en elle-même, et qui prend naissance de la critique portée contre une poésie, celle des *Fleurs du Mal*, et contre l'idéalisme qui la régit et dont elle

---

[1057] Martine Bercot, *op. cit*., 1993, p. 114.

[1058] Respectivement, « La Belle Dorothée », « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », « Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire ».

[1059] *OC*, t. I, p. 1337.

[1060] « *Le Joueur généreux*, on peut citer *L'Étranger*, *La Chambre double*, *Chacun sa chimère*, *Le Fou et la Vénus*, *L' Horloge*, *Les Tentations*, *Une mort héroïque*, *La Corde*, *Laquelle est la vraie?*, *Portraits de maîtresses*, *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*, *Perte d'auréole* », Martine Bercot, *op. cit.*, 1993, p. 121.

s'est fait le plus efficace instrument[1061]. »

Mais cette critique de l'idéalisme sera le meilleur remède pour le recueil en vers en renforçant et en redoublant son pouvoir de destruction intensément poétique. C'est parce que, premièrement, la remise en question de l'idéalisme poétique des *Fleurs du Mal* signifie l'autocritique de Baudelaire lui-même sur l'influence des doctrines romantiques comme l'idée de l'analogie universelle et la notion de correspondances, déjà complètement désuètes et banales au temps du poète. Et deuxièmement, l'autocritique n'a pas pour but de renoncer aux vers afin d'adopter la prose, mais elle sert à mieux illustrer la modernité de la dualité de l'homme ainsi que celle de l'art. *Le Spleen de Paris* est formé par *aufheben*[1062], car *Les Fleurs du Mal* sont niées, mais bien conservées et enfin plus élevées. Des *Fleurs du Mal*, Baudelaire a réussi à tirer le miroir déformant de la réflexion poétique. La nouvelle forme poétique qui est l'expression du « miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée » s'adaptera « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience[1063] », à l'image du monde moderne[1064].

Il est vrai que les deux miroirs, en vers et en prose, reflètent respectivement les deux visions du monde tout en exprimant communément mais selon leur propre manière la même poétique baudelairienne : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*, tout

---

[1061] Voir aussi : « Lorsque Baudelaire cherche dans la poésie l'expression d'un contre-idéalisme efficace, son expérience particulière de rhétoricien peut l'incliner au moins temporairement à réformer ou à proscrire les procédés qui se prêtent à cette poétique de la révélation qu'il a mise au point dans les *Fleurs du Mal*. Par suite la poétique qu'il tente dans ses poèmes en prose peut s'éclairer de ce qu'elle se forme *a contrario*, en déréglant celle des *Fleurs du Mal*, voire en inversant, pour les dénoncer, les mécanismes rhétoriques qui en ont assuré l'exemplaire efficacité dans la représentation d'un monde régi par l'analogie universelle. », *ibid*., p. 114.

[1062] « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* (abroger), *negieren* (nier), et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* (abrogées). Mais, en outre, *aufheben* signifie aussi la même chose que *aufbewahren* (conserver), et nous disons en ce sens, que quelque chose est bien *wohl aufgehoben* (bien conservé). Cette ambiguïté dans l'usage de la langue, suivant laquelle le même mot a une signification négative et une signification positive, on ne peut la regarder comme accidentelle et l'on ne peut absolument pas faire à la langue le reproche de prêter à confusion, mais on a à reconnaître ici l'esprit spéculatif de notre langue, qui va au-delà du simple "ou bien-ou bien" » propre à l'entendement. », Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, tome I, Vrin, 1970, p. 530.

[1063] *OC*, t. I, p. 275-276.

[1064] « De même que le vers et les figures d'analogie impriment au langage des *Fleurs du Mal* une forme sensible dont l'exactitude ne se perçoit pleinement qu'en miroir de l'image d'un monde analogique qu'à la fois elle évoque et reproduit, ou pour mieux dire qu'elle redouble formellement, de même les *Petits Poèmes en prose* ne peuvent manifester une forme cohérente et nécessaire qu'en rapport avec l'image du monde qu'ils sont faits pour imprimer dans l'imagination. », Martine Bercot, *op. cit*., 1993, p. 116-117.

est là[1065] » ; « surnaturalisme et ironie[1066] ». On pourrait penser que *Les Fleurs du Mal* montrent la poétique de la « centralisation » du moi par la forme régulière et condensée, alors que *Le Spleen de Paris* montre la « vaporisation » du moi, par son thème majeur des foules et par la prose poétique. On ne peut cependant l'admettre d'une façon très globale, car ces « deux qualités littéraires fondamentales » sont inséparables dans la poétique baudelairienne. Cela est l'originalité de la poésie de Baudelaire. Dans *Les Fleurs du Mal*, la vaporisation surnaturaliste des sensations hyperesthétiques du moi, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, ne peut qu'être paradoxalement et ironiquement exprimée par la surface purement matérielle, à tel point qu'il a sombré dans l'hystérie. Baudelaire l'a fait avec la volonté délibérée et la conscience aiguë, c'est-à-dire la concentration du moi. Dans *Le Spleen de Paris*, la « centralisation » se réalise surtout dans la distanciation critique et ironique comme on voit dans « La Soupe et les nuages » et « Perte d'auréole », mais entre autres, dans le poème en prose « L'Horloge [1067]». On peut ainsi reconnaître l'importance des deux recueils et leur consanguinité apparente pour représenter les deux visions du monde à travers « la poétique duelle » et selon l'expression d'Alain Vaillant, la « dialectique de l'hyperesthésie empathique et de la distanciation ironique[1068] ». Mais est-il cependant juste de finir simplement par s'assurer l'égalité entre deux recueils dans l'esthétique de la dualité ? Ce que nous avons pu constater dans notre étude sur l'expérience baudelairienne du miroir, c'est que le poète comme dandy doit toujours revenir devant son miroir de concentration, après avoir plongé et s'être vaporisé dans la profondeur sensorielle du monde comme « un miroir aussi immense que cette foule[1069] ». Dans le mouvement perpétuel d'aller-retour entre deux miroirs, le travail du poète ou de l'artiste est de se concentrer sur la fabrication de la poésie sous une forme concise et cristallisée, en suivant les leçons de Poe et de Delacroix. Pour Baudelaire comme « poète-versificateur » par excellence, c'est le vers syllabique qui est le moteur et la source de sa réflexion poétique, sans lequel l'importance du style des poèmes en prose ne pourrait pas être reconnue. Alain Vaillant explique ainsi la valeur du vers syllabique dans la poétique baudelairienne :

[1065] *OC*, t. I, p. 676.
[1066] *Ibid*., p. 658.
[1067] *Ibid*., p. 299-300.
[1068] Alain Vaillant, « Le Lyrisme de l'ironie », in *L'Art de la littérature*, *op. cit*., 2016, p. 346.
[1069] *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 692.

> Alors que la prose poétique a l'allure d'une belle et rêveuse exploration des profondeurs, le vers est le matériau exclusif de cette poésie de la surface qui est l'idéal visé par Baudelaire. Le poème syllabique a pour principale vertu d'être un système relationnel strictement calculé, où dans l'espace étroit du vers d'abord, du poème (bref) ensuite, tout élément compte et fait sens, en fonction de ses liens multiples avec les autres éléments : la place de chaque mot, sa nature grammaticale et morphologique, sa fonction, sa structure phonique, les sèmes qui le constituent. La contrainte syllabique contracte la langue, la densifie et la pétrifie ; elle laisse deviner – ou imaginer –, derrière le moindre phénomène discursif, le geste scriptural et l'intention auctoriale [...][1070].

Par les *Nouvelles Fleurs du Mal* augmentées et renforcées par les reflets de la réalité concrète, par les figures de la mélancolie et surtout par l'allégorie, Baudelaire peut exploiter au maximum le potentiel de sa versification comme une « rhétorique profonde »[1071]. Les figures du spleen, de la chute et de l'anéantissement allégorisées sont un des fondements importants de la « rhétorique profonde », « rompant avec l'édifice de la rhétorique persuasive pour inscrire le trope dans l'être[1072] ». « Cet art de donner un corps à l'âme » qui, selon l'expression de Patrick Labarthe, « relève d'une écriture figurative qui caractérise au premier chef la "rhétorique profonde" baudelairienne[1073] », est la « spatialisation de l'intériorité », selon Alain Vaillant, « pour matérialiser concrètement » une rêverie sentimentale[1074]. C'est la versification baudelairienne qui rend le mieux l'âme du poète :

> La versification n'est pas chez lui une simple contrainte métrique s'ajoutant à la rhétorique de la prose (selon le vieux modèle des "rhétoriques secondes"), mais elle est la rhétorique même, quintessenciée et sublimée grâce

[1070] Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 246. Cf. Martine Bercot voit aussi l'originalité de Baudelaire dans sa manière d'exploiter les valeurs du vers : « La part originale de l'auteur des *Fleurs du Mal*, c'est la lucidité et le pragmatisme avec lesquels il a choisi parmi les moyens traditionnels de l'outillage prosodique et rhétorique ceux qui pouvaient se présenter comme les formes sensibles de l'analogie, et le discernement avec lequel il a exploité les valeurs latentes du vers et intensifié les pouvoirs des figures de l'analogie. », *op. cit.*, p. 123.

[1071] *OC*, t. I, p. 185.

[1072] Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 537.

[1073] *Ibid.*, p. 427.

[1074] Les deux critiques évoquent une note de Baudelaire sur Marceline Desbordes-Valmore : « Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressionis d'un ordre spirituel. », *OC*, t. II, p. 148-149 ; *ibid*, p. 428 ; Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 158.

> à la métrique du vers, qui permet au poète de mettre l'hyperesthésie sensorielle du voyant surnaturaliste au service de l'hyperesthésie poétique du versificateur ironique[1075].

Bien que la versification fût considérée comme un art persuasif et éloquent assisté par l'art de l'ornement dans une longue tradition de la rhétorique, elle a la possibilité d'être « une modalité du sens[1076] » comme le prouvent *Les Fleurs du Mal*. Martine Bercot a pertinemment expliqué le « cratylisme » inhérent au recueil en vers de Baudelaire : « Chez lui, comme chez Nerval, la forme donnée à la langue est une modalité sensible du sens ; ce cratylisme s'explique d'autant mieux dans *Les Fleurs du Mal* qu'elles renouvellent, conformément à la vulgate romantique de l'analogie universelle, le mythe d'une langue primitive, qui serait le miroir exact des choses et que la poésie vise formellement à reconstituer[1077]. » Tout en critiquant l'idéalisme romantique de ses *Fleurs du Mal* de 1857, Baudelaire ne s'est jamais contenté d'utiliser facilement l'image ou la métaphore de l'analogie universelle mais il a tenté de faire de sa langue poétique un miroir même, une analogie de l'être :

> La langue poétique dont Baudelaire suggère l'idée, dans le système esthétique des *Fleurs du Mal*, ressemble à un miroir verbal de la signification : effet d'optique, si l'on peut dire, illusion, mais efficace, grâce à laquelle l'unité supposée cachée derrière la diversité des apparences se trouve matériellement mimée par un langage jalonné lui aussi, grâce aux homophonies, des signes de l'analogie[1078].

Il ne s'agit pas seulement de la particularité de sa versification, mais aussi du renouvellement des poncifs (en les utilisant) du thème littéraire du miroir. C'est ce que promet la chute du poème « Bénédiction » au début du recueil. À la lumière de ce cratylisme du recueil en vers où rien ne bouge dans sa mélancolie, Baudelaire a ressenti la nécessité d'inventer un autre miroir s'adaptant à la réalité du Paris moderne : « Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ![1079] »

[1075] Alain Vaillant, *ibid*., p. 248.
[1076] Martine Bercot, *op. cit*., 1993, p. 125.
[1077] *Ibid*., p. 123.
[1078] *Ibid*., p. 124.
[1079] « Le Cygne », *OC*, t. I, p. 86.

En fait, sur la base de la poétique des *Fleurs du Mal* préexistante, les deux recueils sont formés au fur et à mesure par l'écriture parallèle (*Les Fleurs du Mal* étaient encore en train d'augmenter après l'édition de 1861 ; *Le Spleen de Paris*, qui était commencé en 1855 ou en 1857 a été repris en 1861). Ces deux miroirs poétiques constituent un symbole singulier bizarrement assemblé, dont la cassure irrégulière reflète les figures de l'allégorie[1080]. *Les Fleurs du Mal* contiennent, dans son coffre à bijoux cristallins et dans le cadre régulier de sa versification, le « faux accord », sa voix cacophonique reflétant le changement d'état d'âme, d'expérience du temps ainsi que le bric-à-brac urbain, qui constituent une source du *Spleen de Paris*. Dans « Tableaux parisiens » notamment, Baudelaire évoque non seulement les rues fourmillantes et assourdissantes (« Le Cygne », « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles », « À une passante », etc.), mais fait aussi une allusion au vacarme ou tohu-bohu parisien par la versification qui le mime[1081]. Les « Tableaux parisiens » comprennent les poèmes qui sont structurellement les plus irréguliers dans *Les Fleurs du Mal*, comme s'ils reflétaient le thème et le style du *Spleen de Paris* : « Le Cygne », « L'Amour du mensonge », etc. [1082] Le poème « À une passante », par exemple, concentre Paris dans un seul vers premier : « L*a* r*ue* *a*ss*ou*rdiss*an*te *au*t*ou*r de m*oi* *hu*rl*ai*t[1083]. » Le double hiatus en miroir (chiasme phonique),

[1080] « À la différence du symbole, écrit Jean-Nicolas Illouz, l'allégorie ne suppose plus cette confiance dans le langage qu'autorisait l'ancrage du symbole dans l'ontologie ; dans l'allégorie, le signe, sans relève métaphysique, n'a plus d'autre signification qu'historique. » Jean-Nicolas Illouz, « Baudelaire : du symbole à l'allégorie », dans *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche Références », 2014, p. 159. Bien que Baudelaire-allégoricien devienne le poète moderne en dépassant l'idéalisme inhérent à la notion du symbole, sa poétique est encore singulièrement symboliste, parce qu'il ne renonce pas, en tant que versificateur, à la magie verbale dont la puissance primitive fait de la langue et de l'écriture une « sorcellerie évocatoire ». Il est vrai que Baudelaire confond souvent dans ses textes le symbole et l'allégorie. Sur le symbole et l'allégorie chez Baudelaire, voir Walter Benjamin, *op. cit.* ; Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956 ; Patrick Labarthe, *op. cit*., 2015(1999).

[1081] Cf. « La cacophonie, la dissonance et la désarticulation prosodique que les cuistres pourraient trouver " mauvaises" ou "barbares", représentent pourtant parfaitement la décrépitude des personnages. », Bo Liu, *Les « Tableaux parisiens » de Baudelaire : l'expérience esthétique*, L'Harmattan, 2003, p. 627.

[1082] « Le Cygne » ont 13 strophes dont 3 strophes sont régulières (et 7 strophes déviantes) : « Globalement, les structures régulières sont largement majoritaires, mais avec des proportions variables, qui peuvent monter à 93 % (*Une Martyre*), pièces à quatrains symétriques, et descendre à 23 % (*Le Cygne*). [...] Seules *Les Bijoux*, *L'Amour du mensonge* et *Le Cygne* descendent au-dessous [de 40 %] (38, 33 et 23 % respectivement). » Dominique Billy, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 87.

[1083] *OC*, t. I, 92.

l'allitération et l'assonance expriment le choc émotionnel du sujet dans la ville[1084]. *Le Spleen de Paris*, lui aussi, est un essai artistique pour faire surgir du cadre bâti dans la logique numérologique[1085], une pensée poétique, une conscience ironique, ainsi que l'imperfection esthétique intentionnelle (par exemple, « Le Chien et le flacon ») et l'incongruité en utilisant le langage familier, courant et même argotique. Bref, la dualité esthétique et poétique baudelairienne, engendrée par la dualité de l'homme, domine respectivement les deux recueils et établit une relation spéculaire entre le recueil en vers et le recueil en prose, comme thyrse « représentation de [l']étonnante dualité », « amalgame tout-puissant et indivisible du génie » :

> [À Franz Liszt] Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer ?[1086]

De la métapoétique du *Spleen de Paris* aux miroitements textuels des *Fleurs du Mal*

Même s'ils constituent une poétique baudelairienne, les deux recueils disposent respectivement de leur propre système de spécularité en raison de la différence apparente dans la forme poétique. Les dispositifs spéculaires et réflexifs fonctionnent dans les deux recueils sur une double échelle, c'est-à-dire à un niveau macroscopique et à un niveau

[1084] Voir « Rien que du bruit donc, se reportant de l'énoncé sur l'énonciation poétique, la contaminant, par une cacophonie qui contrevient à l'idée d'harmonie chère au goût classique : les voyelles s'entrechoquent, même si l'hiatus n'existe pas pour l'œil. "La rue assourdissante", "moi hurlait" : [y]/[a], [a]/[y]. En miroir, les voyelles se répètent, et semblent redoubler le hurlement : u-a, hua... La paronomase fait du cri un langage consubstantiel à la cité : la rue hurlait. », Philippe Dufour, « Le poète et la prose », in *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002, p. 113 ; Albert Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1982[1906], p. 29 ; Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, *op. cit.*, p. 131.
[1085] Cf. Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 264.
[1086] Le poème en prose « Le Thyrse », *OC*, t. I, p. 336.

microscopique. Le premier tient compte du caractère métapoétique qui concerne principalement *Le Spleen de Paris*, et de l'effet recueil pour *Les Fleurs du Mal* (le recueil en vers est aussi métapoétique que le recueil en prose, de même que le dernier produit également l'effet recueil). Le deuxième tient compte de la nature structurelle comme miroir textuel, de la versification baudelairienne des *Fleurs du Mal*. Si *Le Spleen de Paris* est la réflexion sur la poésie elle-même en reflétant la conscience du poète, *Les Fleurs du Mal* sont la surface du miroir sur lequel miroitent les rimes et les rythmes du vers syllabique.

Métapoétique

Nous avons évoqué plus haut que *Le Spleen de Paris* exprime à sa manière la poétique de la concentration et de l'ironie par la distanciation (auto)critique. Les poèmes en prose constituent les miroirs baudelairiens[1087]. La réflexion sur le travail du poète lui-même aboutira à la double mise en question de la poésie (selon Barbara Johnson, d'abord par *Les Fleurs du Mal* et ensuite par *Le Spleen de Paris*)[1088], et enfin à la conception moderne de l'autoréférentialité littéraire. Il s'agit d'un « détournement métapoétique de l'énoncé poétique, [du] retour réflexif sur l'acte d'écriture » surtout dans *Le Spleen de Paris* :

> Du surcroît, dans les poèmes en prose, la centralisation ironique joue aussi, toujours comme chez Mallarmé, sur le détournement métapoétique de l'énoncé poétique, le retour réflexif sur l'acte d'écriture ayant alors un effet analogue à la maîtrise de la contrainte métrique, dans les textes versifiés. À une ou deux exceptions près (je ne dirai pas lesquelles, car elles peuvent encore se discuter), tous les poèmes du *Spleen de Paris* parlent d'eux-mêmes et de leur scripteur en même temps qu'elles représentent le monde. Baudelaire est l'inventeur d'un processus de réversibilité (non pas entre le bien et le mal, comme dans *Les Fleurs du Mal*, mais entre le poétique et le métapoétique) qui deviendra, pour tous les poètes à venir, un procédé d'écrire (ainsi, d'ailleurs, qu'un procédé d'analyse, pour la critique) et qu'on peut résumer ainsi : tout poème est, par nature, un métapoème – sans compter tous les phénomènes d'échos qui

[1087] Cf. Walid Saket, *Le concept de « personnage poétique » dans* Les Fleurs du Mal *et* Le Spleen de Paris *de Charles Baudelaire : Fonctions et signification*, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2014.
[1088] Cf. Barbara Johnson, *op. cit.*

d'un poème à l'autre, au sein du même recueil, démultiplient cette dynamique de spécularité[1089].

L'une des grandes particularités du *Spleen de Paris*, c'est que le recueil reflète une conscience (mélancolie, colère, spéculation philosophique, rire ironique, etc.) du poète Baudelaire lui-même dans Paris sous prétexte (mais pas seulement bien entendu) de décrire la vie spleenétique moderne[1090]. Pour réaliser ce double travail, il aura besoin de s'imposer une distance réflexive. Le fondement de sa réflexion semble être établi par l'antagonisme inhérent au recueil, c'est-à-dire « la juxtaposition des contraires : riches et pauvres, sensibilité et indifférence, multitude et solitude, joie et tristesse, matière et esprit, haine et amour[1091] »... La distance et la division, qui sont assurées par une dualité structurelle et thématique, dominent le recueil entier depuis le dialogue entre « je » et « vous (ou tu) » de « L'Étranger » jusqu'à celui entre le poète et son âme dans « *Anywhere out of the world* », et en marquent leurs empreintes même dans les titres, comme l'a fait remarquer Corinne Bayle : « Le Fou et la Vénus », « Le Chien et le flacon », « La Femme sauvage et la petite-maîtresse », « L'Idéal et le Réel », « La Soupe et les nuages », « Le Tir et le cimetière »[1092] ; ou les titres évoquant au moins la dualité : « La Chambre double » et « Le Miroir »[1093].

Un grand nombre de poèmes prennent la forme d'une mise en abîme du travail poétique, c'est-à-dire d'un récit autocritique ou d'une parabole du poète qui conçoit un projet qui s'ébauchant dans son esprit. Voici quelques exemples (liste non exhaustive) : « La mise en abîme du travail de l'écriture[1094] » ou réflexion sur le langage :

[1089] Alain Vaillant, « Le Spleen du critique », *op. cit.*, p. 48-49.

[1090] La présence du démon dans *Le Spleen de Paris* provoque également la conscience réflexive. Cf. Henri Scepi, « Présence du démon », in André Guyaux et Henri Scepi(dir.), *Lire « Le Spleen de Paris » de Baudelaire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 135-147.

[1091] Michel Narvaez et Florence Ricard, *Étude sur Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, Éllipses, 2000, p. 33.

[1092] Voir aussi : « Nombre de textes fonctionnent par couple, "Le *Confiteor* de l'artiste" et "À une heure du matin", "Les Foules" et "Les Veuves", "Le Gâteau" et "Le Joujou du pauvre", "Un hémisphère dans une chevelure" et "L'Invitation au voyage", "La Fausse Monnaie" et "Le Joueur généreux", "Les Vocations" et "Les Dons des fées", "Les Yeux des pauvres" et "Assommons les pauvres !" », Corinne Bayle, *op. cit*., p. 106.

[1093] Michel Narvaez et Florence Ricard, *op. cit.*, p. 34.

[1094] « *Le Spleen de Paris* manifeste une étonnante intelligence de l'écriture qui s'interroge sur les pouvoirs de l'art et du langage et réfléchit sur la nouvelle esthétiques en train de se construire. Cette réflexivité se traduit par l'intertextualité interne qui permet au poète une réflexion métatextuelle sur l'écriture et la lecture. » Franck Évrard, *Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 2002, p. 101.

« L'Invitation au voyage », « Le Galant tireur », « Un hémisphère dans une chevelure »[1095], « Le Mauvais Vitrier », « Laquelle est la vraie ? » ; l'art poétique : « Le *Confiteor* de l'artiste », « Les Projets », « Les Foules », « Enivrez-vous », « Le Désir de peindre », « Le Thyrse », « Les Fenêtres » ; le miroir du lecteur : « L'Étranger », « Le Chien et le flacon », « Le Mauvais Vitrier », « Enivrez-vous », « Le Joujou du pauvre », « Les Fenêtres », « Les Bons Chiens » ; le portait du poète ou de l'artiste : « La Chambre double », « À une heure du matin », « Une mort héroïque », « Le Joueur généreux », « La Corde », « Le Fou et la Vénus », « Un plaisant », « Perte d'auréole », « La Soupe et les nuages », « Le Vieux Saltimbanque » « Portraits des maîtresses » ; ou bien le récit (pseudo-)autobiographique : « Le Mauvais Vitrier », « Le Gâteau », « Les Bons Chiens »...

Effet recueil[1096]

La réflexivité poétique de Baudelaire, comme dispositif spéculaire pour l'écriture, résulte d'un effet recueil et de son mode de « recueillement » (dans tous les sens du terme) dont le fruit est son livre *Les Fleurs du Mal* et l'enchaînement de ses poèmes nourris de vieux ressentiments, spleens, rancunes, remords et haines contre le progrès du monde, lesquels constituent à la fois la boue et le moteur de l'alchimie poétique. Dans une célèbre lettre adressée à Alfred de Vigny vers 16 décembre 1861, Baudelaire présente ainsi son recueil en vers :

> Voici les *Fleurs*, le dernier exemplaire sur bon papier. La vérité est qu'il vous était destiné depuis très longtemps. Tous les anciens poèmes sont remaniés. Tous les nouveaux, je les marque au crayon à la table des matières. Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi[1097].

C'est une évidence qu'on ne peut pas nier, comme l'a constaté Hugo Friedrich dans

[1095] Voir l'analyse de Barbara Johnson sur ces trois poèmes en prose, *op. cit.*
[1096] Alain Vaillant, *op. cit.,* 2007, p. 255.
[1097] *CPl*, t. II, p. 195-196.

un sous-chapitre intitulé « Concentration et conscience de la forme : poésie et mathématique » de son livre monumental : « À côté du *Canzoniere* de Pétrarque, du *Divan occidental oriental* de Goethe et du *Cantico* de Guillén, *Les Fleurs du Mal* sont sans doute le livre qui, dans la poésie européenne, est construit selon le schéma le plus sévère[1098] » et qui est donc « le premier recueil moderne de poèmes réellement structuré comme œuvre unique[1099]. » Dès la première lecture, on peut se rendre compte de l'histoire de la naissance et de la mort symbolique du poète maudit dont le récit imaginaire de voyage suivent des courbes ascendantes et descendantes, répétées et croisées ; mais seulement d'une manière approximative. Pour les chercheurs, il a fallu faire travailler leur intuition et leur imagination afin de combler les fossés de la route. En effet, contrairement à l'affirmation de Baudelaire, « *Les Fleurs du Mal* ne résultent pas d'un a priori : la durée même de leur création et les desseins successifs du créateur interdisent une telle interprétation : elles n'ont pas été avant d'avoir existé[1100]. » L'idée de Baudelaire à propos de la méthode et de la forme préalables à la poésie et son sens est venue du poète du « Corbeau »[1101]. Mais c'est sans doute Barbey d'Aurevilly qui lui a apporté les arguments, en évoquant « *une architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire », « une œuvre poétique *de la plus forte unité* » et « l'ordre » établi des *Fleurs du Mal*[1102]. Cette « architecture secrète » présumée a fait l'objet de maintes études, parmi lesquelles la lecture intégrale de Mario Richter pour saisir la logique interne des *Fleurs du Mal*[1103]. Pourtant, le « plan » rétrospectif et tardif

---

[1098] Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit par Michel-François Demet, Livre de Poche, 1999, p. 49.

[1099] Alain Vaillant, *op. cit.,* 2007, p. 255.

[1100] *OC*, t. I, p. 799-800.

[1101] Voir la préambule de « La Genèse d'un poème » : « La poétique est faite, nous disait-on, et modelée d'après les poèmes. Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique. [...] "Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première." Grâce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie. », *OC*, t. II, p. 343.

[1102] « Les artistes qui voient les lignes sous le luxe et l'efflorescence de la couleur percevront très bien qu'il y a ici *une architecture secrète*, un plan calculé par le poète, méditatif et volontaire. *Les Fleurs du Mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues *dans l'ordre* où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées. Mais elles perdraient bien davantage au point de vue de l'effet moral que nous avons signalé au commencement de cet article. », *OC*, t. I, p. 798.

[1103] Mario Richter, *op. cit*.

de Baudelaire rend ce type de lecture toujours beaucoup plus compliqué que prévu, comme le suggère l'adjectif « secrète ».

C'est par une méthode de concentration pour recueillir des données, les réévaluer et les situer dans un plan que Baudelaire se met en état de réflexion perpétuelle ainsi que le lecteur et son livre même : « Tous les anciens poèmes sont remaniés. Tous les nouveaux, je les marque au crayon à la table des matières. » *Les Fleurs du Mal* se sont ainsi construites, comme l'a pertinemment remarqué Alain Vaillant, « grâce au regard réflexif et rétrospectif que Baudelaire a tourné vers eux (on comprend l'importance qu'il accorde à la thématique du miroir), par l'ordre qui leur est imposé et qui les fait entrer dans le *système* de l'œuvre[1104]. »

Il est logique que l'on mette, comme l'a évoqué James A. Hiddleston, ce système de concaténation et la thématique du miroir sur la même ligne : « Il en est ainsi des *Fleurs du Mal* elles-mêmes qui fonctionnent comme autant de miroirs, car chaque poème se présente comme une surface qui réfléchit les thèmes, images, locutions, et rythmes des poèmes précédents. » On sait que non seulement une série des poèmes qui se sont enchaînés, mais aussi les poèmes nombreux qui se répondent l'un l'autre produisent un tel effet miroir[1105]. Si l'on n'en tient pas compte, on ne pourra pas suffisamment savourer « tout le jeu intratextuel et intertextuel d'allusions, d'échos et d'analogies qui augmentent la profondeur de chaque aspect de ces *Fleurs* lumineuses[1106] ». Il est intéressant que cet effet d'enchaînement soit perceptible surtout dans des séries de poèmes où se trouvent les images ou métaphores spéculaires ou le thème du miroir. Ainsi que nous l'avons suggéré dans notre analyse sur la conscience poétique du poète, reflétée sur les images des yeux-miroirs de la section « Spleen et Idéal »[1107], on voit que la conscience du poète est semblable aux « prunelles mystiques » des chats-femmes, et se aboutit dans les poèmes suivants au « grand miroir / De [son] désespoir » de « La Musique » : LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX[1108]. En fait, les « prunelles mystiques » sont les purs miroirs dans lesquels se

[1104] Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 258-259.
[1105] Cf. « Peut-on comprendre à fond "Correspondances" et "L'Homme de la mer" sans avoir présent à l'esprit "Obsession" ? Que devient "La Beauté" sans "L'Hymne à la beauté", "L'Invitation au voyage" sans "Voyage" qui clôt le volume, "Une Charogne" sans "Sépulture", "la louve au cœur gonflé de tendresses communes" de "*J'aime le souvenir...*" sans les importunes du "Cygne" qui "s'abreuvent de pleurs/Et tètent la Douleur comme une bonne louve" ? », James A. Hiddleston, *op. cit.,* p. 184.
[1106] *Ibid.*
[1107] Voir le chapitre 2.2. « Le regard surnaturel et l'œil du poète ».
[1108] « Les Chats », « Les Hiboux », « La Pipe », « La Musique », *OC*, t. I, p. 66-68.

réfléchit l'esprit du poète songeant à la femme. Le poème « Les Chats » sera réalisé par ces yeux-miroirs. Dans ces derniers, le poète-hibou philosophe voit ses propres yeux rouges. La « méditation » lie « Les Hiboux » à « La Pipe ». La fumée de la pipe, dans laquelle est sublimée la douleur de la vie ou de la concentration du poète, « charme son cœur et guérit / De ses fatigues son esprit » en berçant son âme comme la musique ![1109] Notre étude sur « l'esthétique de la superficialité profonde » frise également les surfaces scintillantes de l'enchaînement des poèmes XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX[1110]. De plus, le dispositif spéculaire dans *Les Fleurs du Mal* au niveau macroscopique fonctionne comme la réflexion arithmétique du nombre des poèmes et leur répartition entre les sections différentes, par la multiplication et la division. L'un des héritages spirituels occidentaux du mysticisme et de l'illuminisme avec la thématique du miroir, comme nous l'avons vu dans la première partie, la numérologie[1111] du recueil semble conférer au poète alchimiste des pouvoirs discrétionnaires, mystiques et spirituels (particulièrement surnaturels pour Baudelaire)[1112].

[1109] Comparer les deux tercets derniers de « La Pipe » avec ceux de « La Musique » : « J'enlace et je berce son âme / Dans le réseau mobile et bleu / Qui monte de ma bouche en feu, // Et je roule un puissant dictame / Qui charme son coeur et guérit / De ses fatigues son esprit. » ; « Je sens vibrer en moi toutes les passions / D'un vaisseau qui souffre ; / Le bon vent, la tempête et ses convulsions // Sur l'immense gouffre / Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir // De mon désespoir ! », *ibid*., p. 68.

[1110] « Je t'adore à l'égal... », « Tu mettrais l'univers entier... », « Sed non satiata », « Avec ses vêtements ondoyants et nacrés... », « Le Serpent qui danse », « Une Charogne », *ibid*., p. 27-32.

[1111] « L'ancienne tradition de la composition fondée sur la mystique des nombres y a également joué un rôle. Le recueil comprenait cent poèmes répartis en cinq groupes, signe supplémentaire de son souci d'aboutir à une construction sévère. [...] En outre, les marques facilement identifiables de la pensée chrétienne dans ses poèmes nous permettent de supposer que ces structures formelles d'une frappante précision conservent le souvenir de la symbolique médiévale qui reflétait dans la forme des compositions l'ordonnance du cosmos. », Hugo Friedrich, *op. cit*., p. 49. Cf. « Cette fascination pour le nombre est l'un des traits les plus caractéristiques du XIXe siècle, qu'on retrouve aussi bien dans la doctrine mystique des illuministes et des occultistes, dans les schémas des utopistes, dans les systèmes explicatifs de l'économie et de la toute nouvelle "sociologie", dans les mathématiques et les sciences exactes. Se propage ainsi, même dans les esprits les plus rationalistes, un pythagorisme diffus et informel, la vague conviction que le chiffre a des vertus mystérieuses, qu'il offre un substitut intellectuellement admissible aux antiques certitudes de la foi religieuse qui se dérobent au même moment. », Alain Vaillant, *op. cit*., 2007, p. 262-263.

[1112] Sur l'effet d'enchaînement et de concaténation des *Fleurs du Mal*, voir Alain Vaillant, *ibid*., p. 255-290 ; 322-324. Surtout son chapitre intitulé « Poésie du recueillement » ainsi que « Annexe II : Les types d'enchaînement entre les poèmes de "Spleen et idéal" ». Il a systématiquement analysé cette « ruse arithmétique » ainsi que l'art comique de la concaténation, particulièrement en soulignant l'enchaînement des poèmes reposant sur la répétition d'un motif qui produit l'incongruité ou l'effet de contraste, comique et ironique.

L'imagination du poète Baudelaire, « qu'on pourrait appeler spéculaire, écrit pertinemment James A. Hiddleston, s'étend jusqu'à la forme même des poèmes qui fonctionnent parfois comme des miroirs[1113] ». On pourrait dire que l'obsession secrète du dispositif spéculaire pousse le poète à reproduire tel effet dans les structures microscopiques de la versification. Bien que l'on ne puisse pas affirmer les intentions et la volonté de Baudelaire, ce type d'effet miroir dans la forme est inévitable dans une certaine mesure, étant donné que l'idée et la forme constituent une unité indivisible dans son esprit. En traitant la « fastidieuse question de l'alliance du Bien avec le Beau », dans un texte sur l'un de ses contemporains, à savoir Auguste Barbier, Baudelaire souligne l'importance de la forme dans la poésie avec l'intention de critiquer ceux qui imposent la moralité aux œuvres d'art :

> L'idée, disent-ils, est la chose la plus importante (ils devraient dire : l'idée et la forme sont deux êtres en un) ; naturellement, fatalement, ils se disent bientôt : puisque l'idée est la chose la plus importante par excellence, la forme, moins importante, peut être négligée sans danger. Le résultat est l'anéantissement de la poésie[1114].

Afin donc de sauver la poésie de l'anéantissement, il faut sauver la forme des « esprits faux ou du moins des esprits qui, n'étant pas absolument poétiques, veulent raisonner poésie », pour que « la poésie se suffi[se] à elle-même[1115] ». L'originalité artistique et poétique provient toujours pour Baudelaire de la forme, à savoir du cadre calculé – comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent – conformément à la notion inspirée par Delacroix, « l'infini dans le fini ». Cette forme calculée, c'est la rhétorique, les prosodies et les règles de la versification pour le poète. Dans un chapitre important, intitulé « Le Gouvernement de l'imagination » du *Salon de 1859*, Baudelaire écrit :

[1113] James A. Hiddleston, *op. cit.*, p. 184.
[1114] *OC*, t. II, p. 143.
[1115] *Ibid.*, p. 142-143.

> Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai[1116].

« Ce goût inné de la forme et de la perfection dans la forme » pour Théophile Gautier qui était son maître[1117] ; la sincérité esthétique comme « équation entre l'impression et l'expression[1118] » ; la pensée de l'unité de l'idée et de la forme ; le cratylisme inné du vers, et surtout l'artificialité de la versification syllabique française[1119] sont les fondements de la ruse spéculaire que sait « machiner » la forme poétique de Baudelaire.

L'effet miroir thématique, qui affecte la forme poétique, a été analysé par Jean Starobinski dans la lecture du poème « Le Cygne »[1120] et souligné ensuite par James A. Hiddleston. Et comme le souligne avec pertinence Peter Broom,

> Le miroir est un motif obsédant dans la poésie de Baudelaire. C'est non seulement un thème ou une métaphore récurrente dans la texture thématique, mais aussi une influence (parfois intuitive ou subconsciente) sur les aspects de forme, structure et d'expression, depuis la syntaxe la plus large jusqu'aux lueurs de la phonétique, aux tourbillons du rythme et jusqu'aux nœuds de la rime[1121].

La spécularité est si obsédante qu'elle se trouve jusqu'au rythme et aux rimes, parce

---

[1116] *Salon de 1859*, *OC*, t. II, p. 626-627. Baudelaire recopiera ce paragraphe dans son essai sur Delacroix. *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, *ibid*., p. 749-750.

[1117] « Ce goût inné de la forme et de la perfection dans la forme devait nécessairement faire de Théophile Gautier un auteur critique tout à fait à part. Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art, fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supposer. C'est l'un des prodigieux privilèges de l'Art que l'horrible puisse devenir beauté et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme. », *ibid*., p. 122-123.

[1118] *OC*, t. II, p. 58.

[1119] Alain Vaillant, *op. cit*., 2007, p. 248.

[1120] Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p. 47-87.

[1121] « *The mirror is a haunting motif in Baudelaire's poetry. It is not only a theme or recurrent metaphor, worked into the thematic texture, but an influence (sometimes intuitive or subconscious) on aspects of form, structure and expression, from the broadest patterns of syntax to the glimmers of phonetics, swirls of rhythm and knots of rhyme.* » Peter Broome, *Baudelaire's poetic patterns*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 488.

que Baudelaire a une prédilection pour les vers réguliers, le sonnet et l'alexandrin. Mais, comme on le sait, il a artistement et artificiellement revivifié le vers syllabique français par une fracture et des césure plus libérées que les règles rigides traditionnelles, comme l'a montré Albert Cassagne[1122]. Parler de la forme poétique, c'est prendre en considération la structure du poème comme cadre et l'utilisation de la rime qui est « la clef de toute versification », pour ne pas dire « le seul générateur du vers français »[1123]. Il ne s'agit donc pas seulement de l'abondance des poèmes qui montrent la symétrie ou l'asymétrie binaire, le renversement ironique ou l'opposition[1124]. Il est aussi important d'étudier les rythmes et les sonorités des mots, ainsi que les rimes. Baudelaire a souligné lui-même la puissance des rimes et la combinaison diverse des mots, en critiquant la forme vague et flottante de *Prométhée délivré* de Louis Ménard. Pour Baudelaire, la rime est une lanterne qui reflète l'idée[1125]. Les miroirs textuels baudelairiens peuvent donc être justifiés par les études sur la versification et sur la forme poétiques, phonétique ou linguistique[1126].

Les caractères principaux de la versification française concourent à la spécularité poétique de Baudelaire : la construction des strophes fixes, symétriques ou répétitives ; les césures régulières ou irrégulières ; l'enjambement, les rythmes cadencés ou brisés ; les obsessionnelles répétitions formelles et phoniques ; l'hiatus, la diérèse, la syncope, l'assonance et l'allitération, l'inversion, le chiasme, etc. Or l'effet de répétition qui est le dispositif spéculaire central exprimant l'obsession baudelairienne redouble d'intensité avec le concours des autres effets. Parlons d'abord de la répétition dont la particularité baudelairienne est indiquée par Albert Cassagne :

> Un des motifs préférés de Baudelaire est certainement l'évocation d'une idée,

[1122] Albert Cassagne, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Genève-Paris, Slatkine Reprints 1982 [1906].

[1123] Wilhelm Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, 1844. Citation tirée d'Albert Cassagne, *op. cit*., p. 8 et 4.

[1124] Par exemple les poèmes divisés en deux parties explicitement ou implicitement comme « L'Irrémédiable », « Le Cygne », « Rêve parisien », « Le Charogne », « Un voyage à Cythère ». C'est aussi un des caractères du *Spleen de Paris*.

[1125] « La forme de M. Senneville est encore vague et flottante ; il ignore les rimes puissamment colorées, ces lanternes qui éclairent la route de l'idée ; il ignore aussi les effets qu'on peut tirer d'un certain nombre de mots, diversement combinés. », *OC*, t. II, p. 11.

[1126] Albert Cassagne, *op. cit*. ; Dominique Billy, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2015 ; Jean-Marie Viprey, *Analyses textuelles et hypertextuelles des* Fleurs du Mal, Paris Honoré Champion, 2002 ; *Dynamique du vocabulaire des* Fleurs du Mal, Paris, Honoré Champion, 1997.

> d'un rêve, d'une vision, d'un souvenir, qui hantent l'esprit, sans se laisser écarter, et reviennent toujours s'imposer à lui avec la persistance obsédante d'un vertige. Son goût difficile et exigeant a cherché des formes métriques, des rythmes capables de s'accorder avec de tels motifs. Or le moyen le plus simple de marquer l'insistance, celui qui se présente le premier à la pensée, est sans contredit la répétition[1127].

Ce type d'effet miroir est de toute façon inévitable pour le poète influencé à la fois par la chanson populaire et la poésie classique. C'est beaucoup plus intéressant que ce jeu d'échos ou de reflets qui accompagne souvent les images spéculaires ou le thème du miroir. La répétition sous forme de refrain d'abord – simple répétition musicale – montre l'influence de la chanson d'époque comme celle de Pierre Dupont, ou plutôt dans la poésie, de Théodore de Banville, par exemple le poème « L'Invitation au voyage » et « Le Jet d'eau », dont les rythmes réguliers expriment la calme volupté et la douceur mélancolique par la répétition. Dans le premier poème, on a l'impression d'être dans un paysage impressionniste créé par la spécularité du décor où retentit le refrain ainsi que la sonorité profonde des voyelles – (mi-)ouvertes, nasales, ou fermées arrondies – répétées. La structure métrique avec alternance de deux vers de cinq syllabes et un vers de sept syllabes produit le rythme musical doux.

> M*on en*fa*n*t, m*a* s*œu*r,
> S*onge à* l*a* d*ouceu*r
> D'*a*ller l*à*-b*a*s vivre *ensem*ble !
> Aimer à l*oi*sir,
> Aimer et m*ou*rir
> Au pays qui te ress*em*ble !
> Les sol*ei*ls m*ou*illés
> De ces ci*el*s br*ou*illés
> P*ou*r m*on* esprit *on*t les ch*ar*mes
> Si mystéri*eu*x
> De tes traîtres y*eu*x,
> Brill*an*t à travers l*eu*rs l*ar*mes.
>
> Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

[1127] Albert Cassagne, *op. cit.*, p. 99, cf. « Si la comparaison, appuyée sur la métaphore, vise à un tel résultat dans *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire les étaie de la caution efficace des formes sensibles de la ressemblance et de la répétition inhérentes à la versification. », Martine Bercot, *op. cit.*, p. 124. La répétition est également un motif important dans *Le Spleen de Paris*. Voir François-Charles Gaudard, « La répétition obstinée dans *Le Spleen de Paris* », dans *Le Spleen de Paris : « Petites babioles » et « Bagatelles » de Baudelaire*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2017.

Luxe, calme et volupté[1128].

On voit au milieu de la chanson en 42 vers, « les miroirs profonds » (v. 22). Dans le deuxième chanson « Le Jet d'eau », de même que dans la première, on peut entendre le poète chanter le miroir de son amour qui est « pure mélancolie » au clair de la lune auprès du miroir d'eau avec le répétition d'un refrain sanglotant[1129].

Une autre forme de répétition prend de l'importance chez Baudelaire, ce sont les « quintils-miroirs[1130] », autrement dit « *repetend* », terme qu'on peut voir dans un essai d'Émile Lauvrière sur Edgar Poe, « c'est-à-dire la répétition en des vers successifs d'une même construction ou des mêmes mots avec des changements plus ou moins variés[1131] ». Baudelaire joue de la répétition des vers dans « Lesbos », « Le Balcon », « Mœsta et Errabunda », « Réversibilité », « L'irréparable » et « Le Monstre ». Mais l'influence de Poe est un peu tardive, parce que Baudelaire a adopté très tôt ce type de forme de répétition par exemple dans « Lesbos ». On ne pourrait cependant pas nier cette influence dans d'autres poèmes où il utilise le quintil comme forme miroir à sa propre manière en permettant à cette forme (dont la symétrie et la régularité peuvent être trop rigides) de respirer. Le quintil-miroir est formé à partir d'un quatrain de rimes croisées ou embrassées comme ABABA ou ABBAA. On peut voir la première forme dans « Lesbos », « Le Balcon » et « Mœsta et Errabunda », où le premier vers entier est répété dans le cinquième en encadrant les trois vers par exemple « Lesbos » :

Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,
Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté !
Les filles aux yeux creux, de leur corps amoureuses,
Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ;
Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,[1132]

[1128] *OC*, t. I, p. 53.
[1129] « Ô toi, que la nuit rend si belle, / Qu'il m'est doux, penché vers tes seins, / D'écouter la plainte éternelle / Qui sanglote dans les bassins ! / Lune, eau sonore, nuit bénie, / Arbres qui frissonnez autour, / Votre pure mélancolie / Est le miroir de mon amour. », *ibid.*, p. 161.
[1130] Voir le chapitre « Les Quintils-miroirs » de Dominique Billy, *op. cit.*, p. 163-206.
[1131] La citation tirée d'Albert Cassagne, *op. cit.*, p. 109. Cf. Émile Lauvrière, *Edgar Poe, sa vie et son œuvre*, Paris, F. Alcan, 1904.
[1132] *OC*, t. I, p. 150.

La forme spéculaire même montre « les filles aux yeux creux » se mirant dans leurs miroirs[1133]. Cette strophe illustre bien la spécularité de cette forme de répétition, parce qu'elle « a en effet, comme l'écrit Dominque Billy, une particularité esthétique remarquable : la symétrie parfaite, que vient renforcer l'identité des vers d'ouverture et de clôture, avec un vers central de même rime qui sert formellement de pivot[1134]. »

Dans « Le Balcon » qui, avec « Réversibilité », représente « des stances systématiquement fermées sur elles-mêmes[1135] », ce n'est pas seulement sa forme poétique qui est fermée sur elle-même, mais aussi son thème qui montre le cloisonnement comme une mise en abîme.

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
Ô toi, tous mes plaisirs ! ô t*oi*, tous mes dev*oi*rs !
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des s*oi*rs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses !

Les s*oi*rs illuminés par l'ardeur du ch*ar*bon,
Et les s*oi*rs au balcon, v*oi*lés de vapeurs roses.
Que ton sein m'était doux ! que ton cœur m'était bon !
Nou*s a*vons dit souvent d'impérissables choses
Les s*oi*rs illuminés par l'ardeur du ch*ar*bon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes s*oi*rées !
Que l'espace est profond ! que le cœur est puissant !
En me penchant vers *toi*, reine des adorées,
Je cr*oy*ais respirer le parfum de ton sang.
Que les soleils sont beaux dans les chaudes s*oi*rées !

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cl*oi*son,
Et *mes* yeux dans le n*oi*r devinaient *tes* prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô p*oi*son !
Et *tes* pieds s'endormaient dans *mes* mains fraternelles.
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cl*oi*son.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux ?
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !

[1133] Nous avons déjà évoqué la réflexivité thématique de ce poème dans la troisième partie.
[1134] Dominique Billy, *op. cit.*, p. 167.
[1135] *Ibid.*, p. 166.

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-il d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
– Ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ![1136]

Le « Je », prisonnier de son passé et de ses souvenirs, était enfermé dans sa chambre quand « la nuit s'épaississait ». Il veut donner aux souvenirs de sa femme (« Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses(v. 1) ») la forme éternelle, parce que le sujet et sa femme ont déjà parlé « d'impérissables choses », comme dans le poème « La Charogne », et qu'il sait déjà « l'art d'évoquer les minutes heureuses ». L'art, c'est bien sûr la réflexion poétique et son produit ; le poème en tant que tel (c'est aussi le thème majeur du poème « La Chevelure » (« Dans ce noir océan où l'autre est enfermé[1137] »), un autre excellent miroir-poème de Baudelaire[1138]). Au niveau de la sonorité du vers, la réverbération du son [oi] semble très impressionnante. Ce son, provoqué par l'évocation de sa femme, « Ô toi » du deuxième vers, résonne abondamment dans les strophes suivantes. Mais cette résonance profonde de voix appelant « Toi » ne se trouve que dans le passé et dans ses souvenirs. On ne peut pas l'entendre dans les deux dernières strophes, qui évoquent le présent et le futur. Après les baisers passionnés, étroit embrassement (le croisement « mes yeux » – « mes mains » et « tes prunelles » – « tes pieds »), c'est-à-dire après avoir échangé la douce salive par les baisers sensuels imaginaires, le poète peut matérialiser et éterniser la forme de l'amour pour « ton cher corps » : « Tu te rappelleras la beauté des caresses »[1139]. Des caresses voluptueuses, à savoir que de l'amour obsessionnel de l'apparence matérielle du poète, la poésie naîtra ironiquement en gardant « la forme et l'essence divine[1140] » de son amante absente ou décomposée[1141].

[1136] *OC*, t. I, p. 36-37.
[1137] *Ibid*., p. 26.
[1138] « Par cette métamorphose de la femme, le poème établit un rapport de correspondance parfaite entre le poète et son propre passé. Ni le temps ("souvenir") ni le désir ("rêve") ne peuvent disloquer l'équilibre par lequel, grâce à la méditation de la femme, le "je" se récupère. Toute la pièce se construit sur la possibilité de ce passage du "je" dans ce qui, de lui-même, se trouve réflété, encadré par la chevelure. Le va-et-vient grammatical entre le "je" et la chevelure opère une confusion voulue entre l'objet et le sujet, entre l'intérieur et l'extérieur. [...] N'étant jamais nommée deux fois de la même façon, la chevelure se métaphorise et s'oublie dans la vision qu'elle renferme : elle est à la fois mer et navire, ici et là-bas, point de départ, véhicule et point d'arrivée du voyage. », Barbara Johnson, *op. cit*., p. 45-46.
[1139] À propos de « l'érotique du baiser » chez Baudelaire, voir Alain Vaillant, *op. cit*., 2007, p. 192.
[1140] Voir « Une Charogne », *OC*, t. I, p. 31-32.

Dans « Mœsta et errabunda », la disposition des vers répétés correspond également aux paysages spéculaires. L'effet miroir met l'accent ici sur le contraste apparent des images associées. L'immensité de l'espace qui s'est formée dans la spécularité, et la structure fermée de la forme poétique, déroutent le voyageur et empêchent le voyage « vers un autre océan », « l'innocent paradis ».

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l'immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?
Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe ?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse ?
La mer, la vaste mer, console nos labeurs !

Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate !
Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !
– Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe
Dise : Loin des remords, des crimes, des douleurs,
Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate ?

[...]

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,

[1141] Sur la spécularité au niveau des rimes dans cette strophe, le point de vue de Peter Broom est intéressant. Selon lui, les rimes systématiquement embrassées plutôt que croisées, reflètent ici les relations sexuelles des amants dans la chambre. Les rimes sont embrassées bien sûr comme les amants enlacés, mais à nos yeux, ce n'est pas un acte sexuel, un baiser plutôt, parce que le « poison » qui remonte sera certainement la salive (cf. « Serpent qui danse ») : « *With these patterings in mind, one should not interpret the rhyme-scheme of the stanzas (a b a b a) as a quartet of* rimes croisées *followed by a simple refrain. It is more rewarding to see the third line as the fulcrum of the stanza and the rhyme as the centre of an outward-reaching system of* rimes embrassées*: a feminine rhyme ("caresses") embraced by a pair of masculine rhymes ("devoirs… soir"), embraced in turn by a pair of feminine rhymes ("maîtresses… maîtresses") – in much a same way as she is first clasped in his hands, and then in her lap. The fourth stanza is the richest illustration. From a description of the external world ("La nuit s'épaississait…") one delves inwards through the evocation of lovers seeking each other in the closed room ("mes yeux… tes prunnelles"), to that climactic communion or exchange of life-giving sources which is, as it were, the holy of holies of this poetic sanctuary, before one slips outwards again, through similar references to parts of the body (but where the order of the possessives, "tes pieds… mes mains", is noticeably reversed), and back into the darkness of night. In a perfect mirroring of theme and structure, the stanza is literally enclosed by the word 'night' and its texture does seem to thicken in layers around the central act.* », Peter Broom, *op. cit*., p. 129-130.

Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ?[1142]

Deux miroirs, l'océan et le ciel constituent le poème. D'un côté, il y a Paris, le « noir océan de l'immonde cité », source « des remords, des crimes, des douleurs », et de l'autre côté, « un autre océan » « bleu, clair, profond » représentant « un clair azur » sous lequel se trouve le « paradis parfumé » où « tout n'est qu'amour et joie ». La répétition inlassable du mot « loin », sept fois dans le poème, souligne le besoin instant et la morne désespérance infinie d'un voyage lointain. Comme la répercussion du son « *toi* » par l'écho dans « Le Balcon », le mot « loin », hurlement plaintif d'une âme, fait écho entre deux miroirs à partir de « l*oi*n du n*oi*r ». Malgré l'effort acharné du sujet de trouver une consolation dans la mer (n'entend-on pas le rire ironique de la mer ?), le cri de son cœur de la troisième strophe réclamera des « cris plaintifs ». La plupart des quintils-miroirs de Baudelaire montrent ainsi la spécularité particulière dans la continuité thématique et formelle, jusqu'à « Le Monstre[1143] », un de ses poèmes les plus tardifs, où il exploite au maximum les potentialités créatrices de cette forme poétique, en la déformant monstrueusement, comme la figure baroque bizarrement fascinante : « Vraiment oui ! vieux montre, je t'aime ! »

Hors du cadre des quintils-mirois, la spécularité et la réflexivité poétique de Baudelaire prennent de l'ampleur. Comme il voulait rompre avec l'idéalisme romantique, sa poésie est un miroir brisé et fêlé, mais paradoxalement façonné et poli à sa manière consciemment et consciencieusement. Le thème et la forme, les figures de sonorité de son vers reflètent donc fidèlement son spleen ainsi que son effort de le matérialiser (celui-ci caractérise la nature métapoétique des textes de Baudelaire). Dans le poème « Les Phares[1144] », – de même que le « lac de sang » de Delacroix, par comparaison avec le « miroir profond et sombre » de Léonard de Vinci – correspondent au miroir hanté « des mauvais anges »[1145], le « lac de sang » du poème « La Cloche fêlée » renverra la voix du poète en changeant les chants jadis harmonieux et religieux en « râle épais d'un blessé » :

[1142] *OC*, t. I, p. 63-64.
[1143] *Ibid*., p. 164-166.
[1144] *Ibid*., p. 13-14.
[1145] « Mais les anges du médaillon nous obligent à comparer Delacroix à Léonard. Le *lac* correspond au *miroir* ; tandis que le miroir est *profond* et *sombre*, le lac est de *sang*, et ce lac est hanté, non par des anges souriants, mais par de mauvais anges. Nous somme donc toujours en enfer. », Léon Cellier, « Les *Phares* de Baudelaire, étude de structure », dans *Parcours initiatiques*, La Baconnière, 1977, p. 208.

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume,

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts[1146].

Ce sonnet reflète fidèlement l'âme du poète en versifiant sa voix même. C'est un des meilleurs exemples de poèmes qui éternise poétiquement l'immatériel comme une voix, des souvenirs, un fantôme n'ayant pas de corps. Les premiers quatrains expriment la douceur légèrement mélancolique, mais toutefois heureuse, évoquée dans des rythmes très réguliers. La répétition des sons [r], [ou], [l] et [t] font écho comme le chant des carillons qui s'entend de loin lentement, tandis que le deuxième souligne « le gosier vigoureux » avec les sons [o], [ou]... Dans les deux derniers tercets, le ton a radicalement changé parce que son « âme est fêlée ». L'allitération des bilabiales [b], [p], [m] et l'assonance des voyelles nasales [ɑ̃], [ɔ̃], [œ̃] imitent phoniquement l'affaiblissement de la voix d'un soldat mourant[1147]. On voit cette voix affaiblie qui vibre « au bord d'un lac de sang ». C'est le sinistre miroir[1148] « hanté de mauvais anges », mais en même temps une source du surnaturalisme[1149] dont la puissance met Delacroix et Baudelaire à même de

[1146] *OC*, t. I, p. 71-72.
[1147] Voir Albert Cassagne, *op. cit.*, p. 69 ; Alain Vaillant, *op. cit.*, 2007, p. 247-248.
[1148] On connaît une des origines de cette voix. C'est l'ironie. « Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord ? // Elle est dans ma voix, la criarde ! / C'est tout mon sang, ce poison noir ! / Je suis le sinistre miroir / Où la mégère se regarde. », « L'héautontimorouménos », *OC*, t. I, p. 78.
[1149] Voir un commentaire de Baudelaire sur la strophe du poème « Les Phares », dédié à Delacroix : « *Lac de sang* : le rouge ; – *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; – *un bois toujours vert* : le vert,

réaliser leur travail artistique.

Baudelaire a ainsi exploité la spécularité du vers syllabique pour créer des effets divers aux yeux du lecteur. La puissance esthétique et poétique de la poésie baudelairienne réside dans ce dispositif spéculaire et réflexif. Le lecteur devinera facilement que ces poèmes qui s'inscrivent dans la thématique du miroir se sont systématiquement construits sur ce type de spécularité poétique, et qu'ils provoqueront la réflexivité du poète ainsi que celle du lecteur. Il est indéniable que la beauté du poème « L'Homme et la mer » et de « La Mort des amants » provient de leurs beaux cadres rigoureusement symétriques et spéculaires[1150]. Après Jean Starobinski, on a beaucoup parlé de la structure spéculaire du poème « Le Cygne » dans lequel la première strophe de la deuxième partie, comme axe de symétrie, reflète les vers 7-12 de la première partie, « en y ajoutant toute une dimension d'autoréflexion »[1151]. C'est un des poèmes-miroirs fêlés ou brisés. Antoine Compagnon a montré comment la coupe lyrique et le rythme de la syncope, qui étaient rares dans l'édition de 1857, exprime le temps cassé provoquant la mélancolie dans ce « poème du contretemps »[1152]. De plus, des vers spéculaires dans certains poèmes s'affichent comme une mise en abîme. Excepté le poème « À une passante », dont le premier vers a été déjà mentionné plus haut, le vers 11 du poème « Duellum » : « Et leur peau fleur*ira* l'*ari*dité des ronces[1153] » montre non seulement « le chiasme phonique qui musicalise l'échange des qualités entre aridité et floraison[1154] », mais résume en une image le combat sanglant de deux guerriers avant la chute du poème. Les vers symétriques qui commencent le poème « Les Sept Vieillards » (« Fourmillante cité, cité pleine de reves, / Où le spectre en plein jour raccroche le passant ![1155] ») sont également une mise en abîme où est concentré le poème entier.

Il est certain qu'il y a de nombreux scintillements dans les poèmes et dans les vers de Baudelaire. [Mais cette démonstration exhaustive dépasse les limites de notre étude.]

---

complémentraire du rouge ; – *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; – *les fanfares et Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur. », *OC*, t. II, p. 595.

[1150] Sur la structure du poème « La Mort des amants », voir Michel Deguy, « La Corps de Jeanne », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 342-346.

[1151] Jean Strarobinski, *op. cit.*, 1989, p. 61.

[1152] Antoine Compagnon, « Le Démon du contretemps », *op. cit.*, 2003, p. 135-138.

[1153] *OC*, t. I, p. 36.

[1154] Patrick Labarthe, *op. cit.*, p. 569-570.

[1155] *OC*, t. I, p. 87.

Avant de conclure, il faut cependant rappeler les deux poèmes-miroirs « Le Poison » et « La Musique » dont l'importance est fondamentale. « La Musique » donne le double effet miroir, comme l'a pertinemment remarqué Peter Broom[1156].

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir ![1157]

Ce poème évoque une sensation intense et auditive dans l'immersion de la musique. Dans cet espace créé par la musique[1158], la sonorité [m] retentit abondamment. Baudelaire a éprouvé cette « volupté vraiment sensuelle qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer[1159] » dans la musique de Wagner. Le poète se laisse ici porter par le flux de la musique, « comme une mer », « grand miroir » de ses sentiments. Ce n'est pas la musique elle-même, mais un poème sur la musique qui se veut être wagnérien. Alors,

[1156] « *Boat and poem form a two-way mirror. Seen in one way, the boat is a mere metaphor* within *the poem: an imaginative descriptive extension of the notion of the musical journey, and therefore contained within it or subordinate to it. Seen in another way, the boat is an all-embracing, flexible "figure" or ideal model of the nature of poetry and of the poetic act, including the on which has produced this particular sonnet, and therefore reaches beyond it and incorporates it. The poem carries the boat. The boat carries the poem.* », Peter Broom, *op. cit.*, p. 303.
[1157] *Ibid.*, p. 68.
[1158] « La musique creuse le ciel. », *OC*, t. I, p. 653.
[1159] Voir la lettre adressée à Richard Wagner le 17 février 1860 : « J'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer. Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie. Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination. », *CPl*, t. I, p. 673.

dans l'esprit du poète la musique peut résonner. Le poète-bateau compose ainsi un poème en tant que son miroir, et le poème achevé peut s'appeler musique.

Enfin, dans le poème « Le Poison » :

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et, charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort![1160]

La double vision causée par l'ivresse détermine la forme double du poème : les deux strophes premières sur le vin et l'opium et les deux dernières sur les yeux de la femme et sa salive. Baudelaire examine les effets de ces quatre poisons un par un, par ordre d'intensité croissante. Le vin, d'abord, il sait embellir alentour et fait surgir le paysage fabuleux. Le travail du vin, fruit des sueurs et du soleil[1161], est insinué dans le premier vers. On voit déjà le rêve dans le mot « *revê*tir » et le reflet de « l'*or* de sa vapeur *rouge* » dans « le plus sordide b*ouge* » (or / rouge). Le luxe d'un taudis, comme l'a

[1160] *OC*, t. I, p. 48-49.
[1161] « Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / De peine, de sueur et de soleil cuisant / Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme », « L'âme du vin », *OC*, t. I, p. 105.

indiqué Peter Broom, « se voit à l'envers » en parfaite anagramme (« d'un *luxe* miracu*leux* »)[1162] et se reflète en rimes. Dans la deuxième strophe, l'assonance évoque également la capacité d'élargir et d'approfondir l'usage de l'opium (« *a*gr*an*dit », « *A*ll*on*ge », « *A*ppr*ofon*dit » et « cr*eu*se »). Les idéaux artificiels, provoqués par le vin et l'opium, ne valent pas le poison des yeux de l'amante. Ce poison signifie l'aspiration et le désir inassouvi et insatiable de voyager. Ces yeux mouillés sont une riche source d'imagination poétique (« L'Invitation au voyage[1163] »), mais en même temps les gouffres amers d'ennui (« Sed non satiata[1164] »). Or c'est grâce au vers 13 que ce poème devient aussi un poème-peinture, représentant un paysage spéculaire onirique. Le vers « Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers » forme un véritable horizon estompé par la brume-larme, dans lequel « le ciel nébleux » et le lac se rejoignent. Au-dessus « un soleil couchant » empourpre le ciel et au-dessous se trouvent les « gouffres amers » où viennent ses songes en foule pour se désaltérer. Le dernier poison enseigne et pratique discrètement la morale des *Paradis artificiels*. Le vrai poète et la véritable artiste n'auront pas besoin de recourir à des moyens provisoires. Ce qui leur est indispensable, c'est la salive. Et le produit, c'est le poème. Parce que la salive échangée par le baiser est un poison le plus mortel et le plus doux qui ressuscite le cadavre en y donnant l'âme et rend les souvenirs impérissables[1165], par l'échange de la salive, le poète peut matérialiser sa sensation exceptionnelle ressentie par l'immersion dans la matérialité du corps et du monde sans se noyer « aux rives de la mort ». On sait que la salive était dans « Sed non satiata », « l'élixir de [la] bouche où l'amour se pavane » et que le sujet baudelairien la « préfère au constance, à l'opium, au [sic] nuits[1166] ». Dans « Le Serpent qui danse », c'était

---

[1162] « *In this mirror, the word "luxe" does indeed see itself in reverse ("…* se voir à l'envers*"), a mere phonetic premonition of what will be confrontation of the poet with his own spiritual image. More than this, side of that mirror / mira-, as if by a magical transformation of its own appearances, "luxe" contemplates its own perfect anagram ("*D'un luxe miraculeux*"). In such a context, is it not tempting to see the glimmer of the word* "rêve" *already in potential (perhaps as the expression of* "l'âme du vin"*) in the virtues of wine celebrated in the first line (*"Le vin sait revêtir... "*) ?* » Peter Bloome, *op. cit.*, p. 204.

[1163] « Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes / Si mystérieux / De tes traîtres yeux, / Brillant à travers leurs larmes », *OC*, t.I, p. 53.

[1164] « Quand vers toi mes désirs partent en caravane, / Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis. », *ibid*., p. 28.

[1165] « Le baiser humide échangé par les amants est sans doute le seul moment où l'intériorité et l'extériorité des corps se rejoignent pour un moment d'ivresse partagée, où la menace de la promiscuité (néanmoins suggérée par les notions d'amertume ou de morsure) parvient à ne pas dégénérer en franche violence et laisse seulement planer une trouble et voluptueuse inquiétude. », Alain Vaillant, *op. cit*., p. 192.

[1166] *OC*, t. I, p. 28.

« un ciel liquide qui parsème / D'étoiles mon cœur[1167] ». Et dans le poème « Le Vampire », le poison et le glaive donneront une leçon : « Imbécile ! – de son empire / Si nos efforts te délivraient, / Tes baisers ressusciteraient / Le cadavre de ton vampire ![1168] » Cet « art d'évoquer les minutes heureuses » dans le poème « Le Balcon », c'est aussi la leçon de « La Charogne » : « Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j'ai gardé la forme et l'essence divine / De mes amours décomposés ! » Enfin, dans le cadre spéculaire des images et des vers, par la réflexion poétique du poète, sa femme est ainsi devenue le poème lui-même.

Nulle poésie sans miroirs.

[1167] *Ibid*., p. 30
[1168] *Ibid*., p. 34.

Conclusion

« Je suis très las de la France et je désire l'oublier pendant quelque temps[1169] » écrit Baudelaire à Michel Lévy le 7 juillet 1863. On sait que la Belgique est le dernier miroir de Baudelaire. En avril 1864, Baudelaire quitte Paris pour monter ou plutôt « filer » à Bruxelles où il se loge à l'hôtel du Grand Miroir. Là, dans une grande chambre assez calme et modestement meublée, mais « vivement éclairée par une fenêtre assez haute[1170] », le poète est plein d'espoir. Il a des projets de conférences publiques et songe à « visiter surtout les *riches galeries particulières* du pays », et à faire « un bon livre » avec ses impressions personnelles[1171]. Mais « tout a échoué[1172]. » Le beau miroir s'est brisé. Pauvre Baudelaire ! À « un bon livre » s'est substitué *Pauvre Belgique !* un pamphlet plein de rancœur, d'expressions insultantes et scatologiques, projet qui était un livre sur la bêtise et la sottise de la France au miroir de la Belgique. Ainsi, Baudelaire voit double jusqu'au dernier moment comme si c'était le moteur de son écriture.

La réflexion de Baudelaire sur la spécularité de la poésie et de la langue est étroitement liée à l'idée que le langage est le miroir même de ce qui est invisible. C'est ce qu'il garde dans sa poésie, tout en s'éloignant de l'idéalisme romantique désuet et banal,

[1169] *CPl*, t. II, p. 309.
[1170] *Cinq journées avec Charles Baudelaire*, Propos recueillis par Georges Barral et publiés par Maurice Kunel, 1932, p. 47. Cf. Marie-Christine Natta, *Baudelaire*, Paris, Perrin, 2017, p. 668.
[1171] Lettre adressée à Victor Duruy, le 7 août 1863, *CPl*, t. II, p. 311.
[1172] Lettre adressée à Narcisse Ancelle, le 14 juillet 1864, *ibid.*, p. 387.

imprégné d'un mysticisme illuministe[1173]. Son idéal est de considérer le langage et les mots comme « quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal[1174] ». La différence de Baudelaire avec ses prédécesseurs et ses contemporains, c'est qu'il est obligé de porter un double miroir au seuil de son siècle (comme nous l'avons évoqué plus haut à travers une comparaison entre de ses deux recueils), alors que les autres portent chacun son miroir unilatéral pour réaliser et défendre leur propre esthétique et poétique. Les jeux de miroir (et de nombre) dans ses textes sont les marques de sa conscience poétique infiniment réflexive. Les successeurs de Baudelaire continueront à voir leur conscience dans le miroir de la poésie. Certes, Baudelaire, avant Rimbaud et Mallarmé, est l'un des phares précurseurs de la pensée moderne – qu'il l'ait voulu ou non –, de l'autonomie de la poésie, de l'autoréflexivité de la littérature, du concept de l'art pur « dans les régions éthérées de la véritable Poésie[1175] ». Guy Michaud a analysé ce processus commencé avec Baudelaire, qui fait du miroir un des thèmes majeurs du symbolisme ou un symbole même du symbolisme[1176]. Mais, en se rapprochant du miroir, on peut s'enfoncer dans ce miroir. Le miroir vide ! On connaît son résultat à la fois fascinant et délirant. La disparition du sujet dans le miroir. La mort de l'auteur. La prolifération des théories littéraires[1177]. La poésie ne reflète-t-elle rien ? Sauf qu'elle-même ? Les auteurs et les critiques joueront, au maximum, de ce miroir vide au siècle suivant.

Revenons une dernière fois aux premiers miroirs de Baudelaire. Dans le poème « Bénédiction », imprégné de sarcasme et de parodie grinçante, la « couronne mystique », « ce beau diadème éblouissant et clair » du poète semble le fruit de l'usurpation du trône dans le Ciel par le poète lui-même. Cette « couronne mystique » représente les yeux-

[1173] « Novalis et Poe ont connu les doctrine des illuminés français. Nous savons que ce fut aussi le cas de Baudelaire. Ces doctrines (dans lesquelles nous trouvons bien des racines du symbolisme) comportent une théorie spéculative de la langue : le mot n'est pas le produit d'un hasard humain mais jaillit du cosmos, de l'"un" primitif. Il met magiquement celui qui le prononce en contact avec cette origine. En tant que verbe poétique, il plonge les choses de la vie courante dans le mystère de leur origine métaphysique et met en lumière les analogies cachées qui existent entre les différentes parties de l'être. », Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 68.

[1174] *OC*, t. I, p. 336.

[1175] *Ibid.*, p. 187.

[1176] « Baudelaire est sans doute, dans notre poésie, le premier de ces magiciens du verbe qui ait entrepris délibérément de réfléchir sur le langage poétique et de se réfléchir dans le langage comme dans le monde qui l'entoure. Quoi d'étonnant, dès lors, que le miroir soit un des mots de passe des *Fleurs du Mal*, un de ces mots que le poète se plaît à placer à la rime ou à l'hémistiche en lui restituant une vertu incantatoire ? », Guy Michaud, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol.11, n°11, 1959.

[1177] Cf. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, 1998.

miroirs du poète opposés aux yeux-miroirs mortels « obscurcis et plaintifs », car ce diadème a été obstinément forgé par la matérialisation poétique de sa douleur. D'où l'étrange spiritualité de la poésie de Baudelaire. Quel a été le miroir (non plus divin, mais sataniquement poétique) de l'imagination du poète lui-même ? Il y a deux catégories de miroirs baudelairiens (imprégnés de dualité, mais indivisibles comme le spleen et l'idéal) : l'un est un miroir, très clair, reflétant les couleurs éclatantes et le mouvement vivant du monde, comme le phénakistiscope et comme celui de Guys, « un miroir aussi immense que [la] foule », « un kaléidoscope doué de conscience »[1178] ; et l'autre est un miroir plus sombre, devant lequel Baudelaire a « perfectionné / L'art cruel qu'un démon, en naissant, m'a donné, / – De la douleur pour faire une volupté vraie, – / D'ensanglanter un mal et de gratter sa plaie[1179]. » Ces miroirs (qui peuvent résumer notre deuxième partie et troisième partie) reflètent chacun à sa manière l'essence de l'esthétique et la poétique de Baudelaire exprimée dans *Fusées* : « Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie. » ; et dans *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là[1180]. »

[1178] « Le moi [insatiable du non-moi de Guys] est un "miroir de concentration", ou encore il opère la centralisation de tous les éléments vaporisés, il est leur raison d'être, le point focal de la recomposition du divers dans son unité. », Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis : Baudelaire la peinture et le romantisme*, Presses universitaires Lyon, 2000, p. 112.
[1179] Poème dédié à Saint-Beuve, *OC*, t. I, p. 208.
[1180] *OC*, t. I, p. 658, 676.

Bibliographie

I. Œuvres de Baudelaire

- Éditions de références

Œuvres complètes, Claude Pichois éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », T. I, 1975, T. 2, 1976.

Correspondance, Claude Pichois éd., avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 volumes, 1973.

Nous avons aussi consulté les éditions suivantes :

Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, LGF, Classiques,1999.

Du vin et du hachisch suivi de *Les Paradis artificiels*, préface et notes par Jean-Luc Steinmetz, Le Livre de Poche, LGF, 2000.

Fusées / Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes, André Guyaux éd., Paris, Gallimard, Folio classique, 2016.

Journaux intimes : Fusées, Mon Cœur Mis à Nu, Carnet, éditions critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, J. Corti, 1949.

L'Atelier de Baudelaire : "Les fleurs du mal": édition diplomatique, C. Pichois et J.Dupont éd., 4 vol., Paris, Champion, 2005.

Les Fleurs du Mal, édition critique Jacques Crépet-Georges Blin, refondue par Georges Blin et Claude Pichois, Paris, J. Corti, 1968.

Les Fleurs du Mal, Édition de 1861, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Folio classique, 2007.

Le Spleen de Paris, éd. Jean-Luc Steinmetz, Le Livre de Poche, Paris, 2003.

Petits poèmes en prose, Henri Lemaître éd., Paris, Garnier, 1962.

Petits poèmes en prose, Robert Kopp éd., Paris, Corti, 1969.

II. Autres œuvres littéraires

BANVILLE, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes, T. 4, Les exilés*, *Améthystes. Les Princesses*, François Brunet et Peter J. Edwards éd., Paris, Champion, 1994.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, in *Œuvres complètes*, Édition Houssiaux, tome 8, 1874.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du dandysme et de George Brummell*, Coll. dirigée par Nicole Bon et Daniel Arsand, Paris: Balland, 1986.

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, traduit par Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2019.

CARROLL, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, London, Penguin Classics, 2003.

DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissements sur les sacrifices,* in *Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivis d'un Traité sur les sacrifices*, Paris et Lyon, Librairie grecque, 1821

FLAUBERT, Gustave, A. Thibaudet, et R. Dumesnil éd., *Œuvres. I et II*, Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1936.

- *Madame Bovary*, Paris, Le Livre de Poche, 1999,
- *L'Éducation sentimentale*, Le Livre de Poche, Gallimard, 2002.

FRANCE, Anatole, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1926, t. VII.

GAUTIER, Théophile, *Romans, Contes et Nouvelles*, 2 t., Pierre Laubriet et Jean-Claude Brunon éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, tome I, Vrin, 1970.

HUGO, Victor, *Les Châtiments. Les Contemplations*, Pierre Albouy éd., in *Œuvres poétiques*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

L'AÉROPAGITE, Pseudo-Denys, *Œuvres complètes*, traduction, commentaires et notes par M. de Gandillac, coll. Bibliothèque Philosophique, Éditions Aubier, 1943.

LAMARTINE, Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes*, Marius-François Guyard éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

- *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Aurélia Loiseleur (éd.), Paris, Le livre de poche, 2012.

- *Des destinées de la poésie*, Furne, 1834.

MAISTRE, Joseph de, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivis d'un Traité sur les sacrifices*, Paris et Lyon, Librairie grecque, 1821.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Bertrand Marchal éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

NERVAL, Gérard L. de, Jean Guillaume éd., *Œuvres complètes. 3 t.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, 89, 93.

NODIER, Charles, *Histoire Du Roi de Bohême et de Ses Sept Châteaux*. Delangle frères, 1830.

PLATON, *Œuvres Complètes*, 2 t., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

POE, Edgar Allan, *Contes-Essais-Poèmes*, éd. Claude Richard, Collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2011.

- *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Race Point Publishing, Knicherbocker Classics, 2014.

- *Histoires extraordinaires*, traduites par Ch. Baudelaire, Le Livre de Poche, LGF, Paris, 2018[1972].

- *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduites par Ch. Baudelaire, Le Livre de Poche, LGF, Paris, 2018[1972].

SAINT-BEUVE, Charles-Augustin, *Volupté*, André Guyaux éd., Paris, Gallimard, Folio classique, 2011.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, traduit par Jean-Michel Déprats, Édition bilingue, Paris, Gallimard, Collection Folio théâtre, 2008,

STENDHAL, *Œuvres romanesques complètes*. 3t., Yves Ansel et Philippe Berthier éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

- *Racine et Shakspeare*, Paris, Honoré Champion, 1925.

VALLÈS, Jules, *Œuvres*, R. Bellet éd., t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

VIRGILE, *L'Énéide*, trad. J. Delille, Paris, Michaud Frères, 1813.

ZOLA, Émile, *Œuvres complètes*, H. Mitterand éd., Paris, t. XIV, Cercle du livre précieux, 1962-1970.

III. Études et critiques sur Charles Baudelaire

AMIOT, Anne-Marie, *Baudelaire et l'illuminisme*, Nizet, 1982.

- *Les fleurs du mal – Baudelaire : un romantisme fondateur de la modernité poétique*, Textes fondateurs. Paris: Ellipses, 2002.

AUSTIN, Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire : symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BAYLE, Corinne, *Nocturne de l'âme moderne : Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

BAYLLY, Jean-Christophe, « Baudelaire photographe », *L'Année Baudelaire*, n° 18/19 : *Baudelaire antimoderne*, Paris, Honoré Champion, 2015.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite bibliothèque, Paris, Payot, 2002.

BERCOT, Martine, « Miroirs baudelairiens », in *Dix études sur Baudelaire*, réunies par Martine Bercot et André Guyaux, Paris, Honore Champion, 1993.

- « Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris* », in *Magazine littéraire*, janvier 2003.

BERSANI, Leo, *Baudelaire et Freud*, Paris, Seuil, 1977.

BILLY, Dominique, *Les Formes poétiques selon Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2015.

BLIN, Georges, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1939.

- *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948.

BONNEFOY, Yves, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.

BROOME, Peter, *Baudelaire's poetic patterns*, Amsterdam: Rodopi, 1999.

BRUNEL, Pierre, *Baudelaire Antique et Moderne,* Recherches Actuelles En Littérature Comparée, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007.

- « Charles Baudelaire », in *Encyclopaedia Universalis*, 2012.

- *Charles Baudelaire : Les Fleurs du Mal : entre "fleurir" et "défleurir"*, Édition du temps, 1998.

BURT, E. S., « Baudelaire and intoxicants », in *The Cambridge Companion to Baudelaire*, éd. Rosemary Lloyd, Cambridge University Press, 2005.

CELLIER, Léon, « D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron », in *Parcours initiatiques*, Neuchâtel: Presses universitaires de Grenoble, 1977.

- « "Les Phares" de Baudelaire : Etude de structure », in *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, Presses universitaires de Grenoble, 1977.

CHÉRIX, Robert-Benoît, *Commentaire des Fleurs du Mal : essai d'une critique intégrale*, Genève, Slatkine Reprints, 1993(1ère édition 1949).

COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, Presses Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2003.

- « Baudelaire antimoderne », in *Magazine littéraire*, n°418, 2003.

- *Baudelaire: l'irréductible*, Paris: Flammarion, 2014.

DEGUY, Michel, « La Corps de Jeanne », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 342-346.

DELCROIX, Maurice, « Un poème en prose de Charles Baudelaire : "Les Yeux des pauvres" », in *Cahiers d'analyse textuelle*, 19 : 1977, p. 47-65.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Connaissance par le kaleidoscope : *Morale du joujou* et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Études photographiques* [En ligne], mis en ligne le 7 mai 2000, consulté le 11 septembre 2015. URL: http://etudesphotographiques.revues.org/204

DUFOUR, Pierre, « Les Fleurs du Mal : "dictionnaire de mélancolie" » in *Littérature*, n°72, 1988, Matière de poésie, p. 30-54.

EIGELDINGER, Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*. C. Plancher, 1952.

- « Baudelaire et la conscience de la mort », in *Études littéraires*, 1 (1), p. 51-65. https://doi.org/10.7202/500003ar

ERFANI, Amin, « Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal », *Littérature* 2010/1(n° 157), p. 51-65.

ÉVRARD, Franck, *Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 2002.

FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et L'expérience du gouffre*, Paris, Plon, 1977.

FROIDEVAUX, Gerald, « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », in *Littérature*, N°63, 1986.

GALAND, René, *Baudelaire : poétiques et poésie*, Paris, Nizet, 1969.

GARAMPOM, Arlette, « Un exercice de commentaire composé en classe de Première, Les Fenêtres », in *Information littéraire*, 28, 1976.

GASARIAN, Gérard, *De loin tendrement. Étude sur Baudelaire*, Honoré Champion, Paris, 1996.

GAUDARD, François-Charles, *Le Spleen de Paris : « Petites babioles » et « Bagatelles » de Baudelaire*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, 2017.

GODFREY, Sima, « Baudelaire's Windows », in *L'Esprit Createur*, 22: 4, Johns Hopkins University Press, 1982.

GRØTTA, Marit, *Baudelaire's Media Aesthetics : The Gaze of the Flâneur and 19th Century Media*, Bloomsburry Publishing USA, 2015.

GUIETTE, Robert, « Des Paradis artificiels aux Petits Poèmes en prose », in *Etudes baudelairiennes*, III, Neuchâtel, La Baconniere, 1973.

GUYAUX, André, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal (1855-1905)*, Presses Paris-Sorbonne, 2007.

HIDDLESTON, James A., *Baudelaire and « Le Spleen de Paris »*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

- « Baudelaire au miroir », in *Lire Les Fleurs Du Mal : Actes Des Journées D'étude Organisées À Paris 7 Par La Société Des Études Romantiques 10 Au 11 Octobre 2002*, Cahiers Textuel, Université Paris 7-Denis Diderot, 2002, p. 175-186.

HIROTA, Daichi, *Espace et poésie chez Baudelaire : typographie, thématique et énonciation*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011.

HUBERT, Judd David, *L'ésthétique des « Fleurs du mal » : essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, 1953.

JEANNERET, Michel, *Baudelaire et le théâtre d'ombres*, in *Le Lieu et la Formule*, Neuchâtel: A la Baconnière, 1978.

JOHNSON, Barbara, *Défiguration du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979.

KAPLAN, Edward K., *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L'esthétique, l'éthique et le religieux*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 165-166

KIES, Albert, « Ils marchent devant moi, ces yeux pleins de lumière... », in *Études*

baudelairiennes III : Hommage à W. T. Bandy, Neuchâtel, À la Braconnière, 1973, p. 114-127.

LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève: Droz, 2015(1ère édition 1999).

- *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire (Essai et dossier),* Gallimard, Foliothèque, 2000.

LAFORGUE, Pierre, *Ut pictura poesis : Baudelaire la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires Lyon, 2000.

LAFORGUE, René, *L'échec de Baudelaire: étude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire*, Paris, Denoël et Steele, 1931.

LEAKEY, Felix W., *Baudelaire and Nature*, Manchester University Press, 1969.

LEGRAS, L., « L'ennui Baudelairien », in *Annales de Bretagne*, t. 41, numéro 1-2, 1934.

Lire « Le Spleen de Paris » de Baudelaire, sous la direction d'André Guyaux et Henri Scepi, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014.

LIU, Bo, *Les « Tableaux parisiens » de Baudelaire : l'expérience esthétique*, L'Harmattan, 2003.

LLOYD, Rosemary (ed.), *The Cambridge companion to Baudelaire*, Cambridge University Press, 2005.

MACÉ, Marielle, « Baudelaire, une esthétique de l'existence », *L'Année Baudelaire*, n° 18/19 : *Baudelaire antimoderne*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 49-67.

MAURON, Charles, *Le dernier Baudelaire*, Paris, José Corti, 1986.

MELTZER, Françoise, *Seeing double : Baudelaire's modernity*, University of Chicago Press, 2011.

MURPHY, Steve, (éd.), *Lectures de Baudelaire : Les fleurs du mal*, Rennes, PUR, 2002.

- *Logiques du dernier Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, 2007.

NARVAEZ, Michel et RICARD, Florence, *Étude sur Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, Éllipses, 2000.

OEHLER, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1996.

PELLEGRIN, Jean, « Question de sens », in *Bulletin baudelairien*, t. XXII, n° 2, décembre 1987, p. 81-84.

PICHOIS, Claude et KOPP, Robert, « Baudelaire et le haschisch : expérience et documentation », in *Revue des sciences humaines*, n° 127, 1967, p. 467-476.

POMMIER, Jean, *La mystique de Baudelaire*, Ganève: Slatkine reprints, 2011.

POP-CURSEU, Ioan, *De l'homme hyperbolique au texte impossible : théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*, Université de Genève. Thèse, 2007.

POULET, Georges, *La Poésie éclatée : Baudelaire, Rimbaud*, Paris, PUF, 1980.

RASER, Timothy, *Baudelaire and photography : finding the painter of modern life*, Routledge, 2017.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955.

RICHTER, Mario, *Baudelaire, Les Fleurs du Mal : Lecture intégrale*, Slatkine Reprints, t. I, 2001.

RUFF, Marcel, *Baudelaire*, Paris, Hatier, 1957.

SAKET, Walid, *Le concept de « personnage poétique » dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire : Fonctions et signification*, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, 2014.

SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1967.

SCEPI, Henri, « Présence du démon », in *Lire « Le Spleen de Paris » de Baudelaire*, sous la direction d'André Guyaux et Henri Scepi, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014 , p. 135-147.

SCHNEIDER, Laurent, « L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche », *Romantisme* 32, n° 115, 2002, pp.83–91.

SCOTTE, Maria C., *Baudelaire's Le Spleen de Paris : Shifting Perspectives*, Ashgate, 2005.

- « Superfluous intrigues in Baudelaire's prose poems », in *French Studies*, Vol. LV, n° 3, p. 351-362.

STAROBINSKI, Jean, « Fenêtres (de Rousseau à Baudelaire) », in *L'idée de la ville*, Actes du colloque international de Lyon, Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1983.

- *L'invention de la liberté*, Skira, 1965.
- *La Mélancolie au miroir - Trois lectures de Baudelaire*, Paris: Julliard, 1989.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Drogue et poésie », préface des *Paradis artificiels*, Le Livre de Poche, LGF, 2000.

STEPHENS, Sonya, *Baudelaire's Prose Poems : The Practice and Politics of Irony*, Oxford University Press, 1999.

THÉLOT, Jérôme, « Désir et vérité dans *La Fanfarlo* » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Vol. 41, N°1, 1989, p. 209-223.

- *Baudelaire : Violence et Poésie*. Bibliothèque Des Idées. Gallimard, 1993.

- « Le Rêve d'un curieux ou la photographie comme *Fleur du Mal* », in *Lire Les Fleurs du Mal : actes des journées d'étude organisées à Paris 7 par la Société des études romantiques 10 au 11 octobre 2002*, Cahiers Textuel, Université Paris 7-Denis Diderot, 2002, p.147-160.

- *Les inventions littéraires de la Photographie*. Perspectives Lit. Presses universitaires de France, 2003.

VAILLANT, Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes, PUR, 2007.

- *L'Art de la littérature*, Paris, Classiques Garniers, 2016.

- « Le Spleen du critique », *Lectures du Spleen de Paris*, sous la direction de Steve Murphy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection Didact Français, 2014.

VIEGNES, Michel et LANDE, Agnès, *Petits Poèmes en prose*, Charles Baudelaire, Profil d'une œuvre, Paris, Hatier, 2000.

VIPREY, Jean-Marie, *Dynamique du vocabulaire des Fleurs du Mal*, Paris, Honoré Champion, 1997.

- *Analyses textuelles et hypertextuelles des Fleurs du Mal*, Paris Honoré Champion, 2002.

WILHELM, Fabrice, *Baudelaire : L'écriture du narcissisme*, Paris, L'Harmattant, 1999.

IV. Autres études et critiques

ABRAMS, Meyer Howard, *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, A Galaxy book 360, London, 1979.

ARROUS, Michel, « Du réel au monde romanesque : La satire de l'apppareil d'état dans *Lucien Leuwen* », in *La Création romanesque chez Stendhal*, Victor Del Litto (ed.), Volume 26 de Collection stendhalienne, Librairie Droz, 1985, p. 183-189.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Jose Corti, 1942.

BARON, Anne-Marie, *Balzac cinéaste*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990.

BATAILLE, Georges, *La Littétature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BAUDRILLARD, Jean, *Le Système des objets*, Gallimard, 1968.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre, La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

BECQ DE FOUQUIÈRES, Louis, *L'Art de la mise en scène : essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier, 1884.

BEHLER, Ernst, *Irony and the Discourse of Modernity*, University of Washington Press, 1990.

- *Le Premier romantisme allemand*, trad. Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, PUF, 1992

BÉNICHOU, Paul, *Romantismes français. vol. 1 et 2*, Paris, Gallimard, Quarto, 2004.

BENJAMIN, Walter, et LACOSTE, Jean, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. 3e éd. Passages. Paris, Les Édions du Cerf, 2002.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose : de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994(1959).

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problème du romans*, Paris, J. Corti, 1954.

BOURGET, Paul, *Éssais de psychologie contemporaine*, Tome I, Paris, Librairie Plon, 1920.

BRIX, Michel, *Le Romantisme Français : Esthétique Platonicienne et Modernité Littéraire,* Collection D'études Classiques, v. 13. Louvain-Namur, Éditions Peeters ; Société des études classiques, 1999.

BRUNET, François, *La Photographie histoire contre histoire*, Presses Universitaires de France, 2017.

BUTOR, Michel, *Éssais sur les modernes*, Les Éditions du Minuit, Paris, Gallimard, 1971.

CAHEN, Gustave, *Eugène Boudin : sa vie et son œuvre*, Paris, Éditeur H. Floury, 1900.

CELLIER, Léon, « Devant le miroir de Venise. Gautier et Mallarmé », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°11, 1959.

CHENET-FAUGERAS, Françoise, « L'invention du paysage urbain », in *Romantisme*,

n°83, La ville et son paysage, 1994, p. 27-38.

CHEVREUL, Michel-Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.

CITOLEUX, Marc, *La Poésie philosophique aux XIXe siècle : Lamartine*, Genève, Slatkine reprints, 1973.

COBLENCE, Françoise, *Le Dandysme : obligation d'incertitude*, PUF, 1988.

COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », in *Communications*, n°47, 1988, p. 79-90.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, 1998.

CONIO, Gérard (éd.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Les cahiers du CERCLE 1, Lausanne, l'Age d'Homme, 2001.

COURTÈS, Huguette, « La symbolique du miroir et la tradition platonicienne », in *Bulletin*, n°38, Académie des sciences et lettres de Montpellier, 2008.

CROISILLE, Christian, « La symbolique du miroir dans la poésie lamartinienne », in *Relire Lamartine aujourd'hui*, Simone Bernard-Griffiths et Christian Croisille (dir.), Paris, Nizet, 1993.

CULLER, Jonathan D., « The Mirror Stage », in *The Pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*, New York, Cornell University Press, 2002(1981).

DARRAGON, Éric, « Nadar double », *Critique*, n° 459-460, août-septembre 1985.

DEL LUNGO, Andrea, *La Fenêtre : Sémiologie et Histoire de La Représentation Littéraire*, Le Seuil, Poétique, 2014.

DERRIDA, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », in *L'Écriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967, p. 341-368.

DUBOIS, Philippe, « La métaphore filée et le fonctionnement du texte », in *Le Français moderne*, T. 43, n° 3, éd. d'Artrey, Paris, 1975.

DUFOUR, Philippe, *La Littérature des images*, Éditions La Baconnière, 2016.

- « Le poète et la prose », in *Limites du langage : indicible ou silence*, articles réunis par Aline Mura-Brunel et Karl Cogard, L'Harmattan, 2002.

EYMARD, Julien, *Le thème du miroir dans la poésie française (1540-1815)*, Université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1975.

FAURE, Philippe, *Les anges*, coll. Bref, Éditions du Cerf, 1988.

FINOT, André, « L'éclairage dans les spectacles à Paris du XVIIIe siècle au milieu du XXe siècle », *Annales historiques de l'électricité*, Victoires éditions, N° 7, 2009/1, p. 11-23.

FOURNIER KISS, Corinne, *La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle: (1860 - 1915)*, Lausanne, L'Age d'Homme, Collection Slavica, 2007.

FRAPPIER, Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Vantadour à Maurice Scève », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Vol.11, N°11, 1959.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté et autres essais », traduit par B. Féron, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1985, p. 216-263.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit par Michel-François Demet, Livre de Poche, 1999.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise et VERNANT, Jean Pierre, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

GARDY, Philippe, « "L'Enclos de l'or" : Fabre d'Olivet et l'écriture de la langue maternelle », in *Romantisme*, n° 34. Fabre, Fourer, Flaubert, 1981.

GUÉRAN, Patrice, « Les grandes nouveautés de l'âge industriel (fin XVIIIe – début XXe siècle) », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 273, Paris, Société d'histoire du théâtre, 2017/1.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, 2001.

GILL, Austin, « Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, N°11, 1959.

GOULET, Andrea, *Optiques : The Science of the Eye and the Birth of Modern French Fiction*, University of Pennsylvania Press, 2006.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage*, Paris, Éditions Corti, 2002.

GROTH, Helen, « *Kaleidoscopic Vision in Late Victorian Bohemia : George Sims's Social Kaleidoscope* », in *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century : Image, Sound, Touch*, Colette Colligan et Margaret Linley (éd.), Ashgate Publishing, 2013.

HADDAD, Michèle, *Courbet*, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2002.

HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996.

ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche Références », 2014.

ISER, Wolfgang, *L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Paris, Éditions Allia, 2012.

JACOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1973.

JANIN, Jules, « Le daguerotype[sic] », in *L'Artiste*, 2e série, T. II, 11e livraison, le 27 janvier 1839.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, Champs essais, 1964.

JASINSKI, René, *Histoire de la Littérature Française*, t. II, Paris, Boivin, 1947.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978 ;

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir », in *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966.

LE RIDER, Jacques, « La non-réception française de la "*Théorie des couleurs*" de Goethe», *Revue germanique internationale* [En ligne], 13 | 2000, URL : http://rgi.revues.org/781 ; DOI : 10.4000/rgi.781

LOJKINE, Stéphane, *La Scène du roman : méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

LOUVEL, Lilianne, *Texte/Image : Image à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2016.

MAUREL, Anne, *La Critique*, Paris, Hachette, 1994.

MELCHIOR-BONNET, Sabin, *Histoire du Miroir*, Paris, Imago, 1994.

MICHAUD, Guy, « Le thème du miroir dans le symbolisme français », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Vol.11, N°11, 1959.

MILLET, Claude, *Le Romantisme : Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionaire*, Le Livre de Poche, LGF, 2007.

MOYNET, Georges, *La Machinerie théâtrale. Trucs et décor*, Paris, La Librairie illustrée, 1893.

NADAR, *Quand j'étais photographe*, avec une préface de Léon Daudet, Flammarion, 1900, réédition Le Seuil, 1994.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible*, Editions Jacqueline Chambon, 2002.

PEYRACHE-LEBORGE, Dominique, « "Sympoésie" et "symphilosophie" : Le romantisme allemand et l'invention d'une nouvelle mythologie de Friedrich Schlegel à Hoffmann », in *Littératures sous contrat*, Cahiers du Groupe Φ – 2002, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002.

PILLOUX, Jean-Claude, *L'Inconscient*, Presses universitaires de France, Que sais-je ?, 2015.

POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, précédé de pastiches et mélanges ; et Suivi de essais et articles,* édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971.

- *Contre Saint-Beuve*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1965.

RAFFIN, Sandrine, « Les Orientales : La Réception critique en 1829 », Victor Hugo 5. Autour des « Orientales », *La Revue des Lettres modernes*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris-Cean, Minard, 2002.

RANK, Otto, *Don Juan et Le Double : Études psychanalytiques*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973 (1932).

REY, Pierre-Louis et LAISNEY Vincent (éd.) *Le Miroir et Le Chemin : L'univers Romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2006.

RIFFATERRE, Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », in *Le Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RINGGER, Kurt, *L'âme et la page : trois essais sur Stendhal*, Librairie Droz, 1982.

ROGER, Jacques, « La lumière et les lumières », in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1968, n°20, p. 167-177.

ROUBERT, Paul-Louis, « 1859, exposer la photographie », *Études photographiques*, 8 | Novembre 2000, [En ligne], mis en ligne le 18 novembre 2002, URL :

http://journals.openedition.org.faraway.uparis10.fr/etudesphotographiques/223

SANG, Yi, *Perspective à vol de corneille*, traduit par Son Mihae et Jean-Pierre Zubiate, Zulma, 2005.

SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Philosophie du dandysme*, Paris: PUF, coll. Intervention philosophique, 2008.

SIMMEL, Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », *Philosophie de la monernité*, Paris, Payot, 1989.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, Paris, P.U.F., 1999.

STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes : Paris et son discours*, traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquin, Paris, Presses de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

TÉNINT, Wilhelm, *Prosodie de l'école moderne*, 1844.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

- *Théorie de la littérature*, Paris, éditions du Seuil, 2001 (1965).

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'Ombre et la Différence : le double en Europe*, Paris, PUF, 1996.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Collection U Série Lettres, Paris, Colin, 2010.

- *La poésie : introduction à l'analyse des textes poétiques*, 2e édition, Armand Colin, 2013.

- « Du bon usage de la critique thématique », in *Parade sauvage*, n°28, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 53-68.

VUILLEMIN, Jean-Claude, « Theatrum mundi : désenchantement et appropriation », n°158, *Poétique* 2009/2.

WELFRINGER, Arnaud Welfringer, « Poétique d'un sous-genre critique : l'explication de fable de La Fontaine », *Fabula-LhT*, n° 3, « Complications de texte : les microlectures », septembre 2007.

WESTERHOFF, Dominique Kunz, « "Le liquide miroir": le lac, modèle des écritures de soi dans l'œuvre de Lamartine », in *Lamartine: autobiographie, mémoires, fiction de soi*, Nicolas Courtinat (éd.), Presses Universitaires Baise Pascal, 2009.

ZARCH, Frédéric, « De l'idée de l'image à l'image en mouvement », in *Corps en mouvement,* VAILLANT, Alain, et Centre d'Études Comparatistes, éd., Traversière, Saint-Étienne: Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, 1996, p.109-126.

V. Autres références

BESCHERELLE, Louis-Nicolas, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier, t. I, 1856.

CASSIN, Barbara(dir.), *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil/Le Robert, 2004.

Cinq journées avec Charles Baudelaire, Propos recueillis par Georges Barral et publiés par Maurice Kunel, 1932, p. 47.

Dictionnaire du Romantisme, Sous la direction d'Alain Vaillant, Paris, Éditions CNRS, 2012.

Encyclopædia Universalis : http://www.universalis.fr

MONSELET, Charles, *La lorgnette littéraire : dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps,* Paris, René Pincebourde, 1870.

NATTA, Marie-Christine, *Baudelaire*, Paris, Perrin, 2017. [Biographie]

PICHOIS, Claude et ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987. [Biographie]

PICHOIS, Claude et AVICE, Jean-Paul, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson, Du Lérot, 2003.

TABLE DES MATIÈRES

Spécularité et réflexivité poétique :
esthétique et poétique du miroir baudelairien

Introduction **9**

Première partie. Un monde éblouissant : l'engouement pour l'optique **19**

1.1. La thématique du miroir dans la littérature française 21

1.1.1. Miroir mystique : entre Dieu et le poète 21

Dieu baudelairien 22

Mysticité baudelairienne 28

Les traditions de la métaphore spéculaire : le trait d'union entre deux sources 31

Les yeux du poète 37

1.1.2. Le miroir au cœur du XIXe siècle: de Lamartine à Mallarmé **41**

La nature comme miroir : l'image spéculaire chez Lamartine, Hugo et Baudelaire 44

Lamartine : « une glace vivante » 46

Victor Hugo : miroir sensoriel 50

La singularité baudelairienne 53

La littérature comme miroir : Hugo et Stendhal 57

Le miroir de concentration hugolien 58

L'esthétique stendhalienne du roman-miroir 61

Littérature en tant que telle : Gautier et Mallarmé 64

1.2. Fantasmagorie du XIXe siècle : illusions et désillusions **70**

1.2.1. Paris, la ville des miroirs 73

La mise en scène des lieux urbains : le café, le gaz, la femme, le regard et le miroir 74

Le Café neuf ou Les Yeux des pauvres 77

1.2.2. Morale et enjeu du « joujou scientifique » 87

Baudelaire face à la photographie 90

Figures dansantes : immobilité et mouvement 95
Le kaléidoscope 99
1.2.3. Lustre, lorgnette et le théâtre de Baudelaire : spéculaire et spectaculaire 105
Baudelaire avec les yeux de spectateur 105
Le lustre 106
La lorgnette 110
La scène 112
Théâtralité paradoxale de Baudelaire : le rire grotesque 115

Deuxième partie. La puissance surnaturelle de la matière **121**

2.1. L'expérience du miroir : surnaturalisme des *Paradis artificiels* **124**
2.1.1. Rêve de miroir 125
Le hachisch sensuel 128
L'opium pensif 137
2.1.2. Architecte des féeries 141
Le rêve architectural et les villes invisibles 142
L'architecture éclatée 152
L'architecture poétique des nuages : le vitrier et le marchand des nuages 156

2.2. Le regard surnaturel et l'œil du poète **165**
2.2.1. Le regard magnétique des yeux-miroirs 166
Dans la route du Beau 166
La Beauté malicieuse des « subtiles et terribles mirettes » 177
2.2.2. L'œil philosophique : paraboles des chats et des hiboux 181
Le regard des chats et du poète 181
L'œil rouge des hiboux et l'éthique des miroirs des *Paradis artificiels* 189

Troisième partie. Apparence et vérité : l'esthétique du miroir **201**

3.1. Inquiétude entre l'identité et la différence : double et dandy **204**
3.1.1. Thématique du double : l'effet du miroir fantastique 205
3.1.2. Le mélancolique au miroir ironique : miroir du dandy pour esthétiser le spleen 217

3.2. Lutte et amour dans l'abîme **232**
3.2.1. Le duel dans le gouffre 232
3.2.2. Le gouffre, l'amour et la femme 246

3.3. L'esthétique de la superficialité profonde **259**
3.3.1. Prostitution du dandy 260
3.3.2. La surface éblouissante : l'esthétique de l'apparence 268

Quatrième partie. Écrire et lire le miroir : la poétique du miroir **287**

4.1. Poésie réflexive, réflexion de la poésie **291**
4.1.1. Fenêtres ouvertes 291
Ouverture A : spatialisation 294
Ouverture B : réalité triviale en tant que telle et sa représentation 295
4.1.2. Fenêtres fermées : composition du paysage imaginaire 300
Fermeture C : une chambre picturale 300
Fermeture D : un pupitre dans la chambre 310

4.2. Baudelaire, architecte de la poésie **321**
4.2.1. Encadrement : spécialité baudelairienne 322
Cadre comme miroir 322
Miroir comme hypersigne 334
4.2.2. Le dispositif spéculaire dans les textes poétiques 336
Les livres spéculaires 337
De la métapoétique du *Spleen de Paris* aux miroitements textuels des *Fleurs du Mal* 350
Métapoétique 351
Effet recueil 353
Miroirs textuels 357

Conclusion **373**
Bibliographie 376
Table des matières 392