

RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR  
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITÉ MOHAMED KHIDER- BISKRA



FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES  
FILIERE DE FRANÇAIS

Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de Doctorat  
Option : Sciences des Textes littéraires

**BAUDELAIRE  
ET L'OBSESSION MYTHIQUE DU PARAÎTRE :  
VERS UNE ÉMINENCE HÉROÏQUE**

Sous la direction de :

Pr. KADIK Djamel

Présentée par :

BOUZIDI Hassina

**Membres du Jury :**

- Pr.DAHKIA Abdelwahab	Président	Université Mohamed Kheider -Biskra
- Pr. KADIK Djamel	Rapporteur	Université Yahia Fares - Médéa
- Dr. DEOM Laurent	Examineur	Université Charles -de -Gaulle- Lille III
- Pr. RAISSI Rachid	Examineur	Université Kasdi Merbah -Ouargla
- Pr. KHADRAOUI Saïd	Examineur	Université El hadj Lakhdar- Batna
- Dr. FEMMAM Chafika	Examinatrice	Université Mohamed Kheider -Biskra

Année universitaire 2015-2016

*À la mémoire de mon très cher père Bouzidi Messaoud*

# Remerciements

Cette thèse a été rendue possible grâce à l'appui indispensable des codirecteurs de recherche respectifs Monsieur Laurent Déom, Professeur à l'université de Lille III, ainsi que Monsieur Kadik Djamel, Professeur à l'université de Médéa. Je tiens à leur exprimer ma plus vive gratitude pour m'avoir accompagnée dans la durée et dans la maturation de ce travail consacré à Charles Baudelaire.

Mes vifs remerciements vont aussi à Monsieur Bachir Bensalah, Professeur à l'université Mohamed Khider de Biskra, pour son appui pédagogique et administratif.

Je souhaite remercier également, Monsieur Christian Chelebourg, Professeur à l'Université de Lorraine, dont les travaux, la perspective sur la poétique du sujet et ses judicieux conseils ont contribué à alimenter mes réflexions.

C'est plus que de la reconnaissance ou des remerciements dont je suis redevable et que j'exprime ici aux membres du jury. Merci pour vos patientes lectures et relectures et pour tout l'intérêt que vous avez porté à cette thèse.

Je remercie Professeur Salah Mafkouda pour sa gentillesse et ses encouragements. C'est un honneur et un plaisir pour moi de pouvoir remercier ici les personnes et Institution dont l'apport scientifique et le soutien pédagogique m'ont été précieux.

Mes remerciements vont également au docteur Miloud Mimoune, pour ses encouragements et ses judicieux conseils.

Toute ma reconnaissance pour leur soutien éclairé, leur gentillesse et leur encouragement, à Madame Claudine Schneider ainsi que Madame Pascale Deleersnyder.

Enfin, pour leur affection et leur soutien indéfectibles, je suis heureuse de pouvoir ici remercier mes chers parents Bouzidi Messaoud et Azouze Saida, mes sœurs Rima et Latifa et mes frères Rafik, Lakhdar et Tahar.

## **RÉSUMÉ**

En s'engageant sur les traces de l'imaginaire baudelairien, au fil des neuf chapitres, nous avons suivi un parcours analytique, fin et rigoureux afin de comprendre le déploiement de la pensée de celui que le XIX<sup>e</sup> siècle a porté au pinacle des poètes. L'enjeu de notre thèse s'articule autour des traces de l'obsession du paraître et de l'héroïsation dans l'œuvre de Charles Baudelaire. Pour ce faire, nous avons opté pour l'approche de Christian Chelebourg, « la poétique du sujet ». Celle-ci cherche à l'intérieur des objets de la rêverie ce qui oriente ou ordonnance les filaments de l'imagination du sujet « auctorial ».

Dans cette recherche, nous sommes parties du principe que l'écriture baudelairienne sous-tend un réseau de motifs qui gravitent autour de cette « galaxie de l'imaginaire ». Ces motifs sont organisés en complexes, qui apparaissent dans une forme d'autoportraits symboliques. L'imaginaire littéraire baudelairien est un lieu de symboles, d'alchimie poétique, de réversibilité, d'onirisme ou encore de mysticisme, où s'entrelacent un réseau élaboré de signes multiples et où figure un idéal du Moi. Approchée sur cet angle, l'écriture baudelairienne est perçue comme une création littéraire narcissique chargée de reconnaître ce nouveau Moi.

La poétique du sujet peut ainsi nous conduire à comprendre les intentions intimes qui se trouvent à la racine de toute écriture. Par conséquent, montrer comment la « psychomythie » répond aux complexes chez le sujet. Par ailleurs, étudier l'œuvre de l'auteur des *Fleurs du mal*, dans cette nouvelle perspective, serait de coopérer à sa propre découverte, à mesure que le terrain s'ouvre au chercheur dans ce domaine. Tel est, évoqué à grands traits, l'objectif de ce travail.

**MOTS CLÉS** : écriture, poétique du sujet, imaginaire, complexe, narcissisme, obsession du paraître, héroïsation.

## ملخص

عند تتبعنا لخطى خيال بودلير على مدى الفصول العسة، قد تابعنا مسارا تحليليا دقيقا وصارما لفهم انتشار وتوسع الفكر الذي وصل إليه القرن 19 و الذي رفعه إلى قمة الشعراء. رهان موضوعنا هذا يتمحور حول آثار استحواذ المظهر و التمجيد في عمل شارل بودلير. للقيام بذلك، اخترنا مقارنة كرستيان شليور "شاعرية الموضوع". هذه المقاربة تبحث في أحشاء مواضيع الخيال وهو الشيء الذي يوجه أو ينظم شعيرات الخيال لموضوع " المؤلف".

في هذا البحث، افترضنا أن كتابة بودلير تتركز على مجموعة من الأنماط التي تدور حول هذه " المجرة الخيالية". هذه الأنماط منظمة في مجوعات و التي تظهر في شكل رمزية التصوير الذاتي. الخيال الأدبي لبودلير هو مكان الرموز و الكيمياء الشعري و المعكوسية و الهلسنة البصرية وأيضا التصوف أين يبرز فيه "الأنا" المثالي. لما نتناول الموضوع من هذه الزاوية، ندرك أن كتابة بودلير هي إبداع أدبي نرجسي مسؤول عن الاعتراف بهذا "الأنا" الجديد.

يمكن لشاعرية الموضوع أن تقودنا إلى فهي النوايا الحميمة التي تكمن في جذور كل كتابة. ومن خلال ذلك، إظهار كيف "البسيكوميثية" تستجيب لعقد النفسية عند الشخص. زيادة على هذا، دراسة عمل مؤلف "أزهار الشر" في هذا المنظور الجديد، سيكون عمل اكتشاف ذاته، كلما يفتح المجال للباحث في هذا الميدان. كما هو مذكور بإلحاح في هذا البحث.

## كلمات البحث:

كتابة- شاعرية الموضوع- خيالية- معقد- نرجسية- استحواذ المظهر- التمجيد.

## **ENGLISH SUMMARY**

By engaging in the footsteps of Baudelaire imagination, during the nine chapters, we followed a trail end analytical and rigorous in order to understand the deployment of the thought of the nineteenth century brought the pinnacle of poets. The aim of our thesis revolves around the traces of the obsession of appearance and glorification in the work of Charles Baudelaire. To do this, we opted for the approach of Christian Chelebourg, "the poetics of the subject." It seeks to inside objects of reverie or order which directs the filaments of the imagination of the subject "authorial".

In this research, we started from the principle that underlies Baudelaire's writing an array of patterns that revolve around this "galaxy of imagination." These patterns are organized into complex, which appear in a form of symbolic self-portraits. The Baudelaire's imaginary literary is a place of symbols, poetic alchemy of reversibility, dreamlike or mysticism, which intertwine an elaborate network of multiple signs and which features a ego ideal. Approached in this way, Baudelaire's writing is seen as a narcissistic literary creation responsible for recognizing this new self.

The poetic subject can lead us to understand the intimate intentions that are at the root of all writing. Therefore, to show how the "psychomythie" meets the complex in the subject. Also, study the work of the author of *The Flowers of Evil*, in this new perspective, would be to work at his own discovery, as the field opens the researcher in this field. Such is discussed in broad strokes, the objective of this work.

### **KEYWORDS:**

Writing, poetry of the subject, imaginary, complex, narcissism, obsessive seem, heroisation.

# **TABLE DES MATIÈRES**

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	13
------------------------------------	----

**PREMIÈRE PARTIE :**

L’imaginaire littéraire en question: concepts et méthode

<b>PROPOS LIMINAIRE</b> .....	28
-------------------------------	----

**CHAPITRE I :**

Imaginaire et poétique du sujet

<b>INTRODUCTION</b> .....	30
---------------------------	----

<b>I.1</b> Poétique et discours .....	31
---------------------------------------	----

<b>I.2</b> De la notion d’imaginaire.....	39
---	----

<b>I.3</b> Christian Chelebourg : une poétique du sujet.....	44
--	----

<b>I.4</b> Christian Chelebourg, <i>Jules Verne l’œil et le ventre</i> : problématique, méthode, corpus.....	47
--	----

<b>CONCLUSION</b> .....	53
-------------------------	----

**CHAPITRE II :**

Baudelaire, un poète au siècle des poètes

<b>INTRODUCTION</b> .....	55
---------------------------	----

<b>II.1</b> Almanach biographique sur Charles Baudelaire.....	56
---	----

<b>II.2</b> Baudelaire et le Paris du second Empire.....	59
--	----

<b>II.3</b> Le baudelairisme et la critique .....	64
---	----

<b>CONCLUSION</b> .....	77
-------------------------	----

**CHAPITRE III :**

Étude de l’imaginaire littéraire baudelairien

<b>INTRODUCTION</b> .....	79
---------------------------	----

<b>III.1</b> Le sujet et l’imaginaire.....	80
--	----

<b>III.2</b> Lecture de l’imaginaire baudelairien à travers les symboles : « Correspondances » et « l’Ennemi ».....	83
--	----

<b>III.3</b> L’imaginaire dramatique.....	89
---	----

<b>CONCLUSION</b> .....	96
-------------------------	----

<b>PROPOS RÉCAPITULATIFS</b> .....	97
------------------------------------	----

**DEUXIÈME PARTIE:**  
Baudelaire : une poétique du sujet

**PROPOS LIMINAIRE**.....99

**CHAPITRE I :**  
Introduction au corpus

**INTRODUCTION** .....101

**I.1** L'intérêt de l'étude sur le corpus.....102

**I.2** Description du corpus.....104

**I.2.1** Les traductions des « Histoires extraordinaires » de Poe.....104

**I.2.2** « Les Fleurs du mal ».....105

**I.2.3** « Les journaux intimes ».....108

**I.2.4** « Les Paradis artificiels ».....111

**I.2.5** Les poèmes en prose « Le Spleen de Paris ».....112

**I.3** Baudelaire : un choix spécifique de genre.....114

**CONCLUSION**.....119

**CHAPITRE II :**  
Compulsion et récurrences dans les écrits de Baudelaire :  
le motif du bourreau et du vampire

**INTRODUCTION** .....122

**II.1** Le motif du bourreau.....123

**II.1.1** Le motif du bourreau dans le poème incipit : « Au Lecteur ».....125

**II.1.2** Le motif du bourreau dans le cycle de la femme.....128

**II.1.3** Le motif du bourreau et son rapport à l'imaginaire subjectif.....139

**II.2** La vampirisation .....140

**II.3** La vampirisation et son rapport à l'imaginaire subjectif.....147

**CONCLUSION** .....149

**CHAPITRE III :**  
Compulsion et récurrences dans les écrits de Baudelaire :  
le cycle du vin et de l'art

**INTRODUCTION**.....151

**III.1** Le motif du vin.....152

**III.1.1** Échos textuels : « L'âme du vin » et « Du vin et du haschich ».....153

**III.1.2** « Le Vin du chiffonnier ».....158

**III.1.3** « Le Vin de l'assassin ».....159

**III.1.4** « Le Vin du solitaire ».....160

**III.1.5** Échos textuels: « Le Vin des amants », « Enivrez- vous », « Prière d'un païen ».....161

<b>III.2</b> Vin et transcendance dans l'imaginaire baudelairien.....	163
<b>III.3</b> Figures d'artistes.....	164
<b>III.3.1</b> « Les Phares ».....	165
<b>III.3.2</b> « Les Phares » une travée de l'art moderne.....	169
<b>III.4</b> Les correspondances dans « Les écrits sur l'art ».....	170
<b>CONCLUSION</b> .....	173
<b>PROPOS RÉCAPITULATIFS</b> .....	174

**TROISIÈME PARTIE :**  
Vers une psychomythie baudelairienne

<b>OBJECTIFS ET DÉMARCHE</b> .....	177
------------------------------------	-----

**CHAPITRE I :**  
Logogénèse et complexe

<b>INTRODUCTION</b> .....	181
<b>I.1</b> Le complexe du paraître.....	182
<b>I.1.1</b> Le complexe du paraître et les traductions de Poe.....	183
<b>I.1.2</b> Le complexe du paraître et l'édition.....	185
<b>I.2</b> Le pacte du Moi : le complexe d'Œdipe ou d'Hamlet .....	188
<b>I.3</b> Le complexe d'Hofmann et le cycle du vin et de l'art.....	192
<b>CONCLUSION</b> .....	198

**CHAPITRE II :**  
Baudelaire : Autoportraits symboliques

<b>INTRODUCTION</b> .....	200
<b>II.1</b> La sublimation.....	201
<b>II.2</b> Narcissisme au miroir.....	203
<b>II.3</b> Travestisme.....	210
<b>II.4</b> L'artiste prostitué.....	217
<b>II.5</b> Baudelaire dandy.....	220
<b>II.6</b> Baudelaire amoureux.....	222
<b>CONCLUSION</b> .....	224

**CHAPITRE III :**  
Mythogenèse héroïque et Psychomythie

<b>INTRODUCTION</b> .....	228
<b>III.1</b> Mythogenèse héroïque : une élévation dans l'art.....	229
<b>III.2</b> La symbolique de l'ascension héroïque .....	233
<b>III.3</b> Exemples mythiques dans <i>Les Fleurs du mal</i> .....	236
<b>III.4</b> Exemples bibliques dans <i>Les Fleurs du mal</i> .....	239
<b>III.5</b> La psychomythie baudelairienne.....	242
<b>CONCLUSION</b> .....	249
<b>PROPOS RÉCAPITULATIFS</b> .....	350
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	353
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	366
<b>GLOSSAIRE</b> .....	373

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Il est des âmes profondes, secrètes, personnelles, en désaccord avec les critiques et les écrivains de leur temps parce qu'elles ont du génie. Ce fut l'exemple douloureux de Charles Baudelaire (1821- 1867). Nul autre de ses contemporains n'était aussi en avance que lui. D'abord poète, Baudelaire atteint dans l'art une acuité intellectuelle singulière. Son œuvre a une valeur exemplaire dans la culture, mais aussi dans la littérature universelle. Ce qui rend compte de son génie, c'est cette écriture qui illustre parfaitement « la persistance et la subversion d'une vision idéaliste du monde dans la littérature moderne »<sup>1</sup>. Le concept de « modernité » devient l'emblème de sa propre poétique. Par sa conception moderne de l'art pur, il crée « une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »<sup>2</sup>.

Ce poète, que certains critiques ont dépeint comme « une nature satanique éprise du mal et de la dépravation »<sup>3</sup> ou comme « un frisson nouveau »<sup>4</sup>, a fait entendre dans ce contexte dix-neuviémiste une voix singulière qui arrive jusqu'à nous. Parmi les nombreux écrits de Baudelaire, il en est qui atteignent, dans leur ordre, une perfection exemplaire, tel « Le Confiteor de l'artiste » :

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 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'immutabilité 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<sup>5</sup>.

«Le Confiteor de l'artiste » est considéré comme un apologue. Le poète annonce en cinq temps : monotonie, élévation, rêverie, révolte et enfin chute. Il rend possible tout le mouvement de la poésie moderne par sa fascination de l'insolite. Ce poème en prose est une méditation prégnante

---

<sup>1</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981, p.9.

<sup>2</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.24.

<sup>3</sup> Théophile Gautier, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.34.

<sup>4</sup> Victor Hugo, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.34.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, pp. 30.

sur ses révélations esthétiques. Il confesse ses évasions créatrices et annonce les prémices du *Spleen de Paris*, œuvre qui a le plus compté pour son auteur.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie française connaît d'incessants renouvellements et traversera le siècle en s'opposant aux valeurs bourgeoises, morales et bien pensantes. D'abord, romantique et enthousiaste, la poésie se rapproche de la voix du peuple et s'intègre à l'histoire et à la révolution. Après cet épisode noir qui marque l'année 1848, la poésie en deuil s'abandonne au culte de la forme et de la perfection avec les parnassiens. Puis, avec l'arrivée du courant symboliste, la poésie éclate. Les poètes comme Baudelaire, Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, revendiquent alors un assouplissement de l'expression poétique, inventent de nouvelles formes, tel le poème en prose. Ce genre poétique sera l'une des écritures de la modernité sans cesse renouvelée par ses thèmes et ses formes. Pour certains, comme Lamartine, l'art de la pointe poétique se recentre sur les méditations intérieures. Pour d'autres, comme Musset, la poésie s'accorde avec mélancolie, lyrisme et sensibilité esthétique.

Dans son univers poétique suprasensible, Baudelaire développe «un discours d'essence»<sup>6</sup>. Par-là, il confère à son langage symbolique un pouvoir de «transmutation esthétique de la réalité naturelle en surréalité poétique»<sup>7</sup>. Cette matière suggestive révèle une poésie d'angoisse existentielle partagée entre spleen et idéal. Avec son don de voyant et d'alchimiste distingué, il a conçu sa poésie comme une prise intimiste liée au contexte affectif ainsi qu'aux événements de son histoire individuelle. Baudelaire rompt avec le classicisme et les débordements du Moi de la pensée romantique et fonde, avec *Les Fleurs du mal* en 1857 et surtout avec *Les Poèmes en prose* en 1869, une nouvelle modernité, en s'autorisant des sujets jugés par ses contemporains comme obscènes et licencieux. En effet, si le poète prodigue les traits d'esprit qui rendent son discours provoquant, il parvient également à le rendre sensuel. Baudelaire évoque le saphisme, l'érotisme :

—*De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,  
Quand, insultant le rite et le culte inventé,  
Elle fit son beau corps la pâture suprême  
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété  
De celle qui mourut le jour de son blasphème*<sup>8</sup>.

Cette strophe est extraite de la pièce condamnée «Lesbos». Ce poème, au titre «pétard», chante la poétesse Sapho, originaire de l'île grecque Lesbos. Baudelaire dépeint la femme, l'homosexualité féminine, l'érotisme. Il s'adonne au jeu et au plaisir lesbien tout au long du

---

<sup>6</sup> Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, Paris, 1998, p.69.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> «Lesbos», in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.112.

poème. L'auteur des *Fleurs du mal* annonce ses goûts avec des thèmes où tout se côtoie et s'affronte : la subtilité, l'eurythmie, le magisme, l'érotisme et la provocation. Nous pouvons observer cela à travers cet extrait d'une autre pièce condamnée, « Les Bijoux », décrite également comme de l'érotisme obscène, «une peinture lascive, offensant une morale publique »<sup>9</sup> :

*La très chère était nue, et, connaissant mon cœur,  
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,  
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur  
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores*

*Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,  
Ce monde rayonnant de métal et de pierre  
Me ravit en extase, et j'aime à la fureur  
Les choses où le son se mêle à la lumière*<sup>10</sup>.

La majeure partie de ce poème, inspiré par Jeanne Duval, est consacré au corps nu. D'après un des détracteurs de Baudelaire, Gustave Bourdin, les pièces condamnées telles que « Lesbos », les « Femmes damnées », « Le Reniement de saint Pierre » sont d'une monstruosité déplorable. Celui-ci écrit dans *Le Figaro*, le 5 juillet 1857 : « Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démenances de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables [...] »<sup>11</sup>. Pour Léo Bersani, cet érotisme obscène découle du caractère très complexe d'un Moi avide de captation narcissique de l'autre.

À la fin de ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, en 1857, Charles Baudelaire conçoit l'expression de « poésie pure »<sup>12</sup>, qu'il entend comme un idéal de rigueur de la beauté. Il voit en Poe l'exemple typique de sa définition moderne de l'art. Par « poésie pure », Baudelaire entend un discours poétique dont la beauté verbale constitue elle-même « l'essence et l'enjeu »<sup>13</sup>. Toutefois, cette essence poétique masque mal ce que le poète refoule.

Par ailleurs, derrière ses correspondances, son lyrisme et ses journaux intimes, « le Rôdeur parisien »<sup>14</sup> révèle un engagement subjectiviste. L'auteur des *Paradis artificiels* rejoint le cercle des poètes maudits, « poètes absolus »<sup>15</sup> sacralisés et ignorés par leur époque, selon

---

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.221.

<sup>10</sup> « Les Bijoux », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.54.

<sup>11</sup> Gustave Bourdin, in Charles Baudelaire *Les Fleurs du mal*, Paris, Seuil, 1968, p.35.

<sup>12</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.465.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.466.

<sup>14</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 215.

<sup>15</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp.468-469.

Verlaine. Ils sont surnommés les « poètes crottés »<sup>16</sup> à cause de leurs modalités de vie tourmentée et inadaptée aux normes sociales. Baudelaire affirme son art en dehors de toutes les formes contraignantes du classicisme, en dehors de tout excès romantique et parnassien et fait de la poésie le lieu de l'expression du Moi : « percer le sens dissimulé derrière les apparences, c'est sur la vie de l'inconscient que le poète va donc moduler son chant. Chant diffus de tristesse, de dégoût, de nostalgie, complainte de l'échec, de l'évasion »<sup>17</sup>. D'après Ernest Renan : « ce qu'on dit de soi est toujours poésie »<sup>18</sup>. De ce point de vue, la poésie permet au poète de cerner l'unité profonde du monde. C'est la poésie de l'esprit, de l'homme au monde et non le contraire.

Œuvre et vie, vie et œuvre sont deux microcosmes liés par une même aventure: l'écriture. Pour Charles Asselineau (1820-1874), ami et biographe de Charles Baudelaire, « Jamais écrivain ne fut plus complètement dans son œuvre ; jamais œuvre ne fut un plus exact reflet de son auteur »<sup>19</sup>. En effet, ses écrits évoquent son expérience. Théodore de Banville (1823-1891) déclare à son ami Baudelaire :

Tout ce que vous sécrétiez est bien l'image de vous-même. Et le magicien ès langue française que vous célébrez en Gautier, nous le trouvons en vous. Quant à votre livre, où la douleur et l'amour, comme de pénétrantes essences, exhalent leurs enivrants parfums, je le considère comme immortel<sup>20</sup>.

Sa vie était une méditation sur sa douleur. Il en a décrit souvent les cruautés. Au fond de son passé, il y a une énorme solitude, cette enfance foudroyée par le remariage de sa mère avec le général Aupick. Selon Pierre Emmanuel (1916-1989), le « monstre rabougri » de « Bénédiction », c'est l'enfant mutilé, privé du pouvoir de satisfaire la passion illimitée qu'il avoue pour sa mère. À ses yeux, le remariage de sa mère est une honte : une prostitution. Il s'exile dans un éternel aveu : « je t'aime et je te hais ». Ainsi, il décrit cette déchéance dans le poème « Le Cygne » :

*Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,  
Comme, les exilés ridicules et sublimes,  
Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous,*

*Andromaque, des bras d'un grand époux tombée  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,  
Après d'un tombeau vide en extase courbée ;  
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus<sup>21</sup> !*

---

<sup>16</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, pp.468-469.

<sup>17</sup> Grange Batelière, *alpha encyclopédie*, Paris, 1969, p.5659.

<sup>18</sup> Ernest Renan, in Eric Bordas, *L'analyse littéraire : Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002, p.220.

<sup>19</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.33.

<sup>20</sup> Collection « *Les vies passionnées* », By les éditions Gérard & C<sup>o</sup> Verviers – Belgique, p.26.

<sup>21</sup> « Le Cygne », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.87.

C'est à partir de l'instant où il s'est senti rejeté et exclu d'une tendresse qu'il voulait pour lui seul, que les drames commencent. Incapable de se faire comprendre et de trouver en quiconque un refuge, il se recueille et s'élève à travers l'art et l'écriture :

Seigneurs 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<sup>22</sup> !

Baudelaire implique cependant un « je » qui est conjointement sujet et objet de sa propre écriture. Son souci sera de montrer cette réalité placée hors de lui à travers une conscience humaine, penchée sur soi à l'exemple de Narcisse.

Selon Jean Milly (1929), d'une manière générale, l'écriture a un point de départ très matériel, sa particularité essentielle est d'être composée de séquences linéaires de signes. Cela signifie que chaque fragment d'écriture s'inscrit dans un déroulement de temps irréversible, à la manière des « chaînons d'une chaîne »<sup>23</sup>. Du point de vue linguistique et sémiotique, l'écriture produit des sens directs, mais aussi elle jouit du caractère non univoque et polysémique de la langue. Littéralement parlant, dans certains cas, le vrai sens est perçu à travers une succession de mots imagés exprimant des notions abstraites. Cette représentation figurée n'a de valeur que parce qu'elle exprime ce à quoi elle renvoie. « Le langage n'est jamais innocent »<sup>24</sup>. Par l'écriture, l'écrivain affirme des valeurs. Aussi, il n'y a pas une écriture sans une intention du langage.

En outre, l'écriture naît d'une poussée de la pensée et des intentions intimes. C'est le produit d'une imagination, à la fois individuelle et mythique, qui s'interroge sur l'univers et sur les choses. Quiconque parcourt l'œuvre de Baudelaire distingue une « intentionnalité »<sup>25</sup> singulière et profonde qui motive son désir poétique et définit cette écriture. La notion d'« intentionnalité », telle que définie par Christian Chelebourg, signifie une forme de volonté créatrice qui tempère toutefois l'œuvre et assigne au sujet un but narcissique. Par conséquent, cette écriture prend une dimension narcissique fondée sur un aveu d'égoïsme forcé.

De plus, nous avons constaté que ces textes s'abreuvent d'une attitude héroïque qui émanerait de la condition d'être du poète et de sa vision de peintre de la vie moderne. Cette tendance à l'héroïsation découlerait, selon Walter Benjamin (1892-1940), des changements

---

<sup>22</sup> « À une heure du matin », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.49.

<sup>23</sup> Jean Milly, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p.18.

<sup>24</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p.20.

<sup>25</sup> « Intentionnalité », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté:7/3/2013).

radicaux de l'art qui participent au déclin de la poésie lyrique. W. Benjamin écrit : « Le caractère unique des *Fleurs du mal* vient du fait que Baudelaire répond à ces transformations avec un livre de poésie. C'est en même temps l'exemple le plus extraordinaire d'attitude héroïque que l'on puisse trouver dans sa vie »<sup>26</sup>. Ce qui revient à dire que Baudelaire s'efforce de penser au nouveau rapport entre l'émotion et le langage. Cependant, ce n'est pas le seul aspect ni le seul but de cette élévation que nous traiterons dans notre étude.

À partir de cette description spécifique de l'essence poétique baudelairienne, sur le poète et le Moi ou encore le poète et le monde, nous voudrions consacrer ce travail de recherche d'une part à l'étude de « l'obsession mythique du paraître », d'autre part à « l'éminence héroïque ». Tout d'abord, d'une manière générale, « une obsession » est entendue comme une manifestation ou une vision se traduisant par une idée ou un sentiment qui s'impose sans relâche à la conscience du sujet. Les obsessions peuvent être pénibles, contraignantes et absurdes. De plus, les obsessions sont des pensées récurrentes qui découleraient de l'activité psychique de l'individu. Cette vision frénétique peut également se fixer sur un désir inadapté et détermine une sensation d'angoisse. Elle peut par ailleurs porter sur une pensée, un drame, un objet de désir, un acte manqué, un air musical, un goût ou une idée qui envahit l'esprit et le détache de son vécu dans l'instant. L'obsession ne peut être supprimée, mais seulement minimisée, du fait qu'elle met en place un système d'actes répétitifs qui allègent cette angoisse, c'est ce qui est appelé compulsion<sup>27</sup>.

Nous sommes partie de l'idée que dans l'écriture de Baudelaire transparaissent des motifs présents de manière récurrente et flagrante qui ne sont que le masque d'un mythe né d'une difficulté. Quiconque parcourt cette « logogenèse » baudelairienne se verra aux prises avec un réseau d'images qui renvoie à une obsession du paraître centrée sur le « je », le poète, l'histriion, le prince, l'albatros, le poète maudit ou le parfait dandy ; en somme, un Moi en partie voulu et au cœur multiplié qui vit par l'imagination. L'extrait ci-après du poème « Les petites vieilles » montre la complexité d'un moi avide de captation narcissique de l'autre et de reconnaissance :

*Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,  
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,  
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !  
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins : [...]*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Benjamin Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.234.

<sup>27</sup> « Obsession », in Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009, p.411.

<sup>28</sup> « Les Petites Vieilles », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.98.

Par ailleurs, on suppose que cette obsession du paraître est doublement présente chez le poète et renfermerait une identité complexe. Cette manifestation du paraître serait perçue *a priori* dans son paraître dandy, dans son goût immodéré de l'apparence matérielle et dans sa parfaite élégance. Son dandysme ne serait en fait qu'une manière de cacher son mal-être, ou encore une sorte de « comédie de l'orgueil »<sup>29</sup> qui le garde à l'écart de la société. Ce faux ou vrai paraître serait en rapport avec le caractère ambigu du sujet.

Baudelaire souffre d'« une difficulté d'être ». Sa conscience est avidement remplie du spectacle du monde avec ce qu'il peut contenir de terreur et d'amour. Frustré et doublement orphelin, coupé du père et de l'héritage, châtré dans son désir pour sa mère, il lui adresse dans une lettre, datée de 1857, les propos suivants : « Croyez que je vous appartiens absolument, et que je n'appartiens qu'à vous »<sup>30</sup>. Baudelaire se détache de la réalité extérieure et porte sur sa réalité une vision narcissique afin de réparer sa « difficulté d'être ». De là, il se voue au « culte de soi-même »<sup>31</sup>. Or, ce paraître obsessionnel est cultivé autant dans son art que dans sa vie mondaine. L'« obsession mythique du paraître » soulignerait dans cette optique un certain « art de l'artifice »<sup>32</sup>. Notre travail consiste dès lors à repérer un réseau de motifs présents dans ses écrits, pour finalement appréhender la « psychomythie » baudelairienne.

Outre l'obsession du paraître, on constate aussi une mine de motifs en relation avec l'héroïsation. Entre autres, elle peut être appréhendée à travers une dynamique d'images qui sous-tend ces récurrences et les constelle. L'héroïsation telle que saisie dans les textes de Baudelaire évoquerait un processus proche de ce que traduirait le poème « Châtiment de l'orgueil » :

*En ces temps merveilleux où la Théologie  
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie  
On raconte qu'un jour un docteur des plus grands,  
- Après avoir forcé les cœurs indifférents ;  
Les avoir remués dans leurs profondeurs noires ;  
Après avoir franchi vers les célestes gloires  
Des chemins singuliers à lui-même inconnus,  
Où les purs Esprits seuls peut-être étaient venus, -  
Comme un homme monté trop haut, pris de panique,  
S'écria, transporté d'un orgueil satanique :  
" Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut !  
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut  
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,  
Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire ! "*

---

<sup>29</sup> Georges Blin, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p.16.

<sup>30</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p.37.

<sup>31</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.173.

<sup>32</sup> Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, Paris, 1998, p.67.

*Immédiatement sa raison s'en alla.  
L'éclat de ce soleil d'un crêpe se voila ;  
Tout le chaos roula dans cette intelligence,  
Temple autrefois vivant, plein d'ordre et d'opulence,  
Sous les plafonds duquel tant de pompe avait lui.  
Le silence et la nuit s'installèrent en lui,  
Comme dans un caveau dont la clé est perdue.  
Dès lors il fut semblable aux bêtes de la rue,  
Et, quand il s'en allait sans rien voir, à travers  
Les champs, sans distinguer les étés des hivers,  
Sale, inutile et laid comme une chose usée,  
Il faisait des enfants la joie et la risée<sup>33</sup>.*

L'héroïsme peint dans ces vers est en effet proche de la tentation des « dandys moraux » que sont Don Juan ou le poète. Cet héroïsme s'apparente à une ascèse et à une autoglorification. Nous sommes confrontée à une ascèse, c'est-à-dire à un dépassement de soi. De cette poétique émanerait une tendance à l'héroïsation, c'est cet aspect que nous voudrions aussi analyser et étudier. L'« éminence héroïque » est à entendre *a priori* comme une élévation à travers le processus d'héroïsation. Wunenburger précise que, selon la conception du « structuralisme figuratif », l'héroïcité et l'héroïsation n'ont pas la même signification ; le premier indique l'aboutissement et le second l'évolution<sup>34</sup>. Ce qui revient à dire que notre thème s'attache à une écriture penchée d'une part sur « le culte de soi-même » et d'autre part sur « l'autoglorification ».

L'écriture baudelairienne est l'occasion de se trouver aux prises d'une poétique qui tend à composer un récit, ce qui est appelé en « poétique du sujet » une « logogenèse » :

La poétique du sujet tire parti de cette étude des relations entre l'homme et le langage pour tâcher de cerner les motivations intimes de la création littéraire. Elle étend la définition de l'imaginaire à l'ensemble des procédés par lesquels le sujet soumet la réalité à son narcissisme, à l'élaboration d'une image satisfaisante du moi. Elle s'intéresse prioritairement à repérer les constantes idiolectales de l'écriture, ses destinataires intimes et l'autoportrait symbolique qu'elle constitue dans le but de réparer des traumatismes qui peuvent être apparus à tout âge. En définitive, elle cherche dans l'imaginaire du sujet la réponse à deux grandes questions : pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite<sup>35</sup> ?

D'après C. Chelebourg, la « logogenèse » est un processus capable de servir le narcissisme du sujet à travers une dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes. En traçant la dynamique de ces modèles de l'imaginaire, nous pourrions déceler dans les productions une projection obsessionnelle du paraître baudelairien qui se mythifie à travers des objets, des personnages ou des actions.

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.52.

<sup>34</sup> Wunenburger (Jean-Jacques), "Structures et fonctions du mythe héroïque", dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.75.

<sup>35</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.138.

Le texte poétique est signe d'« ambigüité »<sup>36</sup>, de « renversement », de « dérobée », comme le note Jacques Sojcher dans son livre *La démarche poétique*. Barthes rejoint la même idée en précisant dans *Le degré Zéro de l'écriture* : « Aussi l'écriture est-elle une réalité ambigüe »<sup>37</sup>. *A priori*, ces propos renvoient à l'idée que l'écriture poétique, comme celle de Baudelaire, dispose en son lieu de créativité des éléments diégétiques superposées, des images contraires, pourtant associées, des pensées troubles, mais qui seules nous mènent vers le lieu de « la Montre »<sup>38</sup>, où s'accomplit le geste créateur. Dès, lors, la question centrale est doublement articulée. Elle traitera de la question de l'obsession du paraître et de l'héroïsation.

Premièrement, l'écriture baudelairienne est ce lieu où se peint « l'immortel instinct du beau »<sup>39</sup>. C'est aussi le lieu où se résument les efforts de Baudelaire pour s'emparer de lui-même dans son « éternelle différence »<sup>40</sup>. Par ailleurs, ce cosmos poétique « évidé »<sup>41</sup>, « allégé »<sup>42</sup>, rempli de symboles et de signes, devient l'espace d'une quête mythique centrée sur le Moi et sur sa « difficulté d'être ». Qui lit entre les lignes verra dans cet imaginaire littéraire une obsession narcissique qui mènerait à une sorte d'auto-héroïsation. Dès lors, comment se manifeste cette obsession mythique du paraître dans l'écriture baudelairienne et quels sont les motifs qui connotent cette autoglorification ? Autrement dit, il est important de poser la problématique des motivations intimes qui animent l'auteur de cette écriture.

Dans son livre *Le Mythe dans l'écriture*, Max Bilen écrit que nombreuses sont les hypothèses émises pour expliquer le désir poétique. Hormis la fonction libératrice qui se veut en quelque sorte curative, le désir poétique renferme d'autres desseins. Ces derniers retiennent le poéticien, le lecteur habile ou le chercheur désireux de s'interroger sur l'intention profonde. Celle-ci fait que le poète dépasse les contraintes, les contraires et fournit un langage avec des symboles et des images d'une portée symbolique et psychologique.

Pour notre part, ce que nous avançons comme hypothèses pour notre problématique se présente comme suit :

En premier lieu, les expériences mal assimilées, tel que le perpétuel drame de la séparation et des amours orphelines, viendraient façonner l'essence créative de l'auteur des *Fleurs du mal*. Ensuite, nous retrouvons dans les écrits de Baudelaire une manière de peindre une parfaite image du Moi ; or ce « culte de soi-même », ce paraître obsessionnel serait une façon de s'héroïser à

---

<sup>36</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, Union générale d'Édition, 1976, p.104.

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p.19.

<sup>38</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Édition, 1976, p.104.

<sup>39</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.166.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

travers des motifs qui reviennent tel le cycle du vin et celui de l'art. En outre, dans l'imaginaire baudelairien, l'édition se présente comme une quête amoureuse entre l'auteur et le destinataire. Un auteur n'écrit pas directement à un public, il s'adresse à un « actaire », c'est-à-dire le destinataire intime de l'acte de création. Selon C. Chelebourg, les « actaires » sont impliqués dans l'acte de réparation. L'édition est perçue dans ce sens comme un acte de « prostitution ». La prostitution telle qu'expliquée dans l'article de C. Chelebourg *Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition*, traduirait un narcissisme secondaire.

Par ailleurs, l'expérience tant productive de ses échecs, se plaire dans son mal et aller jusqu'à le banaliser, traduirait une héroïsation du poète. L'inscription consciente ou inconsciente du poète dans un choix d'écriture spécifique comme la poésie, les poèmes en prose, les journaux intimes ou la traduction, serait aussi en rapport avec le sujet héroïsé ou héroïsant. En dernier lieu, peindre et glorifier les plus illustres artistes, comme dans *Les écrits sur l'art* ou « Les Phares », serait un double témoignage qui servirait à Baudelaire à parler de lui-même et de son propre narcissisme littéraire.

Nous rechercherons d'une part la nature des images que le poète construit et diffuse à travers cette masse de symboles et d'unités sémantiques appelées « motifs », d'autre part les intentions intimes qui donnent à l'ensemble sa cohésion esthétique et thématique. Nous allons en réaliser un examen approfondi en recherchant dans l'imaginaire littéraire les éléments qui participent à l'élaboration d'un narcissisme auctorial. Notre objectif est donc de repérer ces motifs disséminés dans l'œuvre qui façonnent inconsciemment la pensée du poète, ainsi que sa création.

Cette alchimie poétique baudelairienne saisit le lecteur par ces formes et par cette intériorité de l'ordre du « Dire »<sup>43</sup> et de l'être. Des *Fleurs du mal*, des « eaux glauques et miroitantes »<sup>44</sup> des *Paradis artificiels*, de l'entreprise prosaïque et allusive du *Spleen de Paris*, au confiteur inachevé *des journaux intimes*, c'est à travers cet univers de contrastes qui met en cause autant le goût de l'infini que le remords des velléités que nous sommes portés. Cet univers où s'enfante « La nourriture de son impulsion créatrice »<sup>45</sup> n'est que références au génie baudelairien.

---

<sup>43</sup> Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, Paris, 1998, p.74.

<sup>44</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.5.

<sup>45</sup> Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, 1986, p.17.

« Par-delà le soleil, par-delà les éthers »<sup>46</sup> pétris de paradoxes, « Par-delà les confins des sphères étoilées »<sup>47</sup> naît l'art baudelairien. Guidé par l'extrême sensibilité d'un enfant abandonné, d'un amant incompris et d'un dandy à la recherche d'un idéal par-delà « les ténèbres vertes »<sup>48</sup>, le poète cherche au-delà du lyrisme individuel une nouvelle manière d'exprimer une philosophie générale de l'homme et de la nature, une nouvelle conception de l'art poétique. Notre recherche s'inscrit dans ce lieu « où le geste peut s'accomplir, où le regard regarde, où le cœur raccorde, où la parole parle »<sup>49</sup>.

Effectivement, l'écriture devient l'acte par lequel Baudelaire dévoile une vérité et se construit un idéal qui satisfait sa vocation. Nous pouvons observer cela à travers cet extrait d'une pièce condamnée qui a été décrite comme de l'érotisme obscène, « une peinture lascive, offensant une morale publique »<sup>50</sup> :

*Ce monde rayonnant de métal et de pierre  
Me ravit en extase, et j'aime à la fureur  
Les choses où le son se mêle à la lumière*<sup>51</sup>.

Héritier de la tradition romantique, annonciateur du symbolisme et adorateur des arts plastiques, Baudelaire sait dépeindre les travers humains à travers des thèmes qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, étaient perçus comme une déviation par rapport à la morale, par exemple : la femme, la débauche, le crime, la décadence, la prostitution, etc.

Les écrits de Baudelaire et leurs effets dans l'art et la littérature ont marqué le XIX<sup>e</sup> siècle. Il a laissé, pour ses lecteurs, son œuvre, comme le dit Charles Asselineau :

son œuvre, son souvenir et le bonheur d'avoir vécu dans la confiance d'un esprit rare , d'une âme élevée, forte et sympathique, d'un de ses génies d'exception, sans pairs ni analogues, qui poussent en ce monde comme des Fleurs magiques, dont la couleur, dont la feuille et le parfum ne sont qu'à elles, et qui disparaissent comme elles sont nées, mystérieusement ; de l'un des hommes, en un mot, les plus complets, les plus exquis et les mieux organisés qui aient été donnés à ce siècle<sup>52</sup>.

Charles Baudelaire est l'auteur de plusieurs ouvrages : il débute par *un ouvrage de critique d'art* en 1845 et publie des sonnets dans plusieurs revues et journaux. Il fait paraître divers essais dans le *Salon de 1846*, à travers lesquels il manifeste son goût et son admiration pour la peinture de Delacroix. En 1847, il commence la traduction des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe. Dans

---

<sup>46</sup> « Élévation », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et Librairie générale française, 1964.

<sup>49</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, Union générale d'Édition, 1976, p.104.

<sup>50</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.221.

<sup>51</sup> « Les Bijoux », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.54.

<sup>52</sup> Charles Asselineau, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.33.

*Le Messager de l'assemblée* en 1851, Baudelaire publie son étude sur le vin et le haschich qui n'est que le lancement des futurs *Paradis artificiels* publiés à titre posthume en 1860.

Baudelaire continue d'écrire et à publier çà et là des poèmes ainsi que des articles sur la critique d'art littéraire. Enfin arrive l'année du grand événement, l'édition de son recueil *Les Fleurs du mal*, qu'il avait annoncé en 1850. Après le scandale qu'a provoqué la parution des *Fleurs du mal* dans le monde de la critique, le poète avide et insatiable d'écriture plus que jamais livre des confidences qu'il exprime dans ce qu'il appellera *Les journaux intimes : Fusées* en 1851, *Mon cœur mis à nu* en 1862 et *La Belgique déshabillée*, publiés après sa mort en 1864. Pour terminer, et toujours à titre posthume, l'édition des *Petits poèmes en prose*, parus en 1869 sous le titre de *Spleen de Paris*.

Ces œuvres publiées de son vivant ou à titre posthume constituent notre corpus sur lequel s'opèrera l'approche de « la poétique du sujet ». Le corpus ainsi sélectionné couvre une période qui se situe essentiellement entre la Monarchie de Juillet, de 1841 jusqu'à 1848 avec la Deuxième République, et le Second Empire, de 1852 à 1870. Le poète décrit ses angoisses, dépeint la corruption, le vice, la décadence qui priment dans la société. Il cherche la splendeur dans les horreurs de la vie, non pas dans la vie réelle mais dans un au-delà de la réalité. Baudelaire s'approprie le langage pour traduire ses rapports intimes au monde extérieur. Il dévoile dans ses productions confuses les paradoxes d'une personnalité concentrée sur le Moi.

La présente recherche est une étude de l'imaginaire :

ce filtre irréalisant — qui soumet la réalité au narcissisme de l'artiste, et grâce auquel celui-ci, à force de volonté consciente ou de contraintes inconscientes, construit son œuvre autour d'images chargées d'affecter la compréhension et l'émotion du lecteur<sup>53</sup>.

En effet, cet imaginaire est un lieu où les pensées sont médiatisées par « la parole » et « l'image », donnant lieu à la poésie des correspondances. Il est, en outre, le lieu où se façonne l'essence créatrice de la pensée du poète. Pour analyser les représentations de l'imaginaire baudelairien et pour répondre à la question de l'obsession du paraître et de l'héroïsation nous utiliserons la théorie de C. Chelebourg : « la poétique du sujet ».

Si nous nous intéressons à la poétique du sujet, c'est parce qu'elle s'articule autour des motivations internes du poète. Elle recherche dans l'imaginaire la réponse à deux questions préliminaires : pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite ? C'est une approche qui conçoit le geste créateur comme une manifestation du Moi. Tout écrivain cherche à refléter un portrait de

---

<sup>53</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Éditions lettres modernes minard, 1999, p.14.

lui ou à sublimer son image. Il se dit ou il s'invente. L'écrivain écrit pour lui, sur lui et à partir de lui. C. Chelebourg note que : « L'écriture élabore et manifeste une image réparatrice du moi. C'est ce travail qui constitue sa poétique, autrement dit son geste créateur »<sup>54</sup>.

Nous retrouverons dans son écriture les opinions tranchées du poète, parfois outrées et choquantes, voire iconoclastes, brutales et malveillantes. Ces outrances dévoilent le mieux l'âme tourmentée du poète. La poétique du sujet ne s'attarde pas à psychanalyser l'œuvre et son auteur, mais elle opère sur l'ensemble de ses écrits en exploitant ce qui apparaît dans son écriture comme divergences, écarts et obsessions narcissiques. Nous utiliserons également les approches théoriques de Jean-Jacques Wunenburger des : « *Structures et fonctions du mythe héroïque* » afin d'expliquer la notion d'héroïsation.

La présente thèse comporte trois grandes parties qui s'interrogent sur la singularité du geste créateur. Plus particulièrement, elle s'attarde sur l'originalité de l'écriture baudelairienne. Au commencement de notre thèse, une partie sera consacrée à l'étude de l'imaginaire et de la poétique du sujet : concepts et méthode. Dans la deuxième partie, nous procéderons à une analyse qui suivra la démarche analytique liée à la poétique du sujet. Il s'agira en premier lieu d'expliquer l'intérêt de l'étude sur le corpus. En second lieu, notre travail consistera à chaque fois d'explorer d'une manière approfondie les principaux thèmes baudelairiens, les détails stylistiques, les personnages, les échos textuels, les scènes ou les décors, afin de retrouver dans le texte la trace d'un mythe baudelairien. Ainsi, nous comprendrons comment la diversité et l'omniprésence de certains motifs conditionnent l'œuvre de Baudelaire.

Notre troisième partie étudiera la « psychomythie » baudelairienne. Nous verrons d'abord tous les complexes auxquels renvoient les motifs exploités dans la partie précédente. Ensuite, nous étudierons les autoportraits symboliques. Pour finir, le dernier chapitre s'articulera sur la mythogenèse héroïque et la « psychomythie ». Au terme de cette dernière partie, il sera possible de comprendre en profondeur les impératifs pulsionnels qui génèrent la création littéraire du poète et nourrissent sa « psychomythie ». Cette thèse voudrait donc faire la lumière sur « la vague Baudelaire »<sup>55</sup> et son fond, c'est-à-dire sur la singularité de la poétique baudelairienne. L'auteur des *Fleurs du mal*, ce « Don Juan aux enfers », cet enfant condamné ou encore « la marionnette du Diable » n'est jamais sur le plan de l'élaboration narcissique le même personnage, ni possède la même personnalité inconsciente révélée par sa création. Le poète ne s'adresse pas aux mêmes destinataires de son écriture. Par conséquent, la motivation de l'écriture n'est pas régie par la

---

<sup>54</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.106.

<sup>55</sup> Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012, p.17.

même intention. Nous essaierons alors d'appréhender l'organisation de la dimension idiolectale de cette écriture, construite par le sujet et par laquelle il se construit. C'est en effet sur ces différents terrains, proposés par la poétique du sujet, que nous tenterons de retrouver la fiction intime engendrée par l'imaginaire du sujet baudelairien.

# **PREMIÈRE PARTIE**

**L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE EN  
QUESTION : CONCEPTS ET MÉTHODE**

## PROPOS LIMINAIRE

Baudelaire écrit dans son *Théophile Gautier* que : « C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme »<sup>56</sup>. Dans la présente recherche, nous nous interrogeons sur la question de l'obsession mythique du paraître et de l'héroïsation du sujet dans l'imaginaire littéraire : « Tout homme qui écrit, écrit un livre : ce livre, c'est lui »<sup>57</sup>. Cette phrase de Victor Hugo résume exactement la situation de l'auteur face à l'œuvre. Le sujet scripteur est lui-même sujet de son écriture et il est l'objet de son livre. Étudier l'imaginaire de l'auteur et la manière dont il élabore sa singularité signifie se préoccuper de poétique subjective. Ces points de départ poussent à adopter l'approche de Christian Chelebourg, « la poétique du sujet », que nous définirons et développerons dans cette première partie.

Dès lors, une terminologie s'impose pour expliquer l'histoire de la poétique. Il est difficile de tracer une ligne frontière stricte entre les différentes acceptions de la poétique que les théoriciens ont abordées depuis le traité de la poétique aristotélicienne jusqu'à nos jours. Pour cela, nous tenterons dans le premier chapitre d'introduire quelques perspectives fécondes d'Aristote en passant par les tenants de la poétique jusqu'à la théorie de Christian Chelebourg. Ensuite, nous développerons la notion d'imaginaire et de poétique du sujet : concepts et méthode. Sur ce point de méthode, nous verrons comment Chelebourg procède aux objectifs opérationnels de l'approche dans la section : *Jules Verne, l'œil et le ventre : problématique, méthode, corpus*. Dans le deuxième chapitre, nous parlerons de Baudelaire, un poète au siècle des poètes. Enfin, le troisième chapitre sera une étude de l'imaginaire baudelairien.

---

<sup>56</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.466.

<sup>57</sup> Cette citation par laquelle Victor Hugo ouvre la préface aux éditions Ne Varietur de ses œuvres résume parfaitement quelle est la situation de l'auteur au regard de son œuvre.

Source : « Auteur », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté : le 09/4/2012).

# **CHAPITRE I**

## **IMAGINAIRE ET POÉTIQUE DU SUJET**

## INTRODUCTION

Les œuvres de Baudelaire s'affichent comme un recueil « d'Écrits intimes »<sup>58</sup> dans lequel se peint « une âme très délicate, très fine, originale et tendre qui s'était fêlée au premier choc de la vie »<sup>59</sup>. En s'engageant sur les traces de l'imaginaire du sujet baudelairien, il nous faut à cet effet envisager une méthode d'approche : « La poétique du sujet ». Dès lors, il s'agira dans ce premier chapitre de définir et développer les différentes étapes d'analyse de la poétique du sujet. Nous introduirons en premier lieu un exposé des principales définitions de la poétique tout en montrant l'importance de cette voie de recherche qui a permis de rendre compte des pratiques d'écriture de nombreux auteurs. En deuxième lieu, l'objectif sera de justifier notre choix pour la méthode de Christian Chelebourg en précisant les enjeux relatifs à notre recherche.

Ensuite, nous nous interrogerons sur les particularités du discours, notamment celui de Baudelaire. En ce qui a trait au lexique de la poétique du sujet, il semble pertinent, avant tout emploi, d'établir une distinction entre les différents concepts utilisés dans cette méthode et de les replacer dans leur contexte, notamment le concept d'imaginaire. En dernier lieu, on se proposera d'observer les étapes opérationnelles que Christian Chelebourg a établies pour l'étude de la poétique du sujet vernien. L'objectif de cette observation sera de faire émerger une méthode qui nous permettra d'élucider à notre tour les motifs qui gravitent autour de cette « galaxie de l'imaginaire »<sup>60</sup> baudelairien. Tels sont, évoqués à grands traits, les points essentiels de ce premier chapitre.

---

<sup>58</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.12.

<sup>59</sup> Cette « fêlure » a été mainte fois utilisée par des auteurs ou biographes de Baudelaire, ou comme M. Buisson ; M. Hignard qui furent les camarades de Baudelaire: « *Livré si jeune à tous les hasards de la vie, l'âme ulcérée, réduit à maudire ceux qu'il aurait dû aimer, il se produisit dès lors en lui une fêlure dont il ne guérit jamais* ». Cette « fêlure » ne désigne autre que cette âme blessée et trahie par le remariage de sa mère.  
Source : Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906, p.11.

<sup>60</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, S.A., 1996, p.17.

## I.1 POÉTIQUE ET DISCOURS

Baudelaire : *Auto-idolâtrie*  
Harmonie politique du caractère.  
Eurythmie du caractère et des facultés.  
Augmenter toutes les facultés.  
Conserver toutes les facultés.  
Culte (magisme, sorcellerie évocatoire).  
Sacrifice et Vœu sont les formules suprêmes et les symboles de l'échange<sup>61</sup>.

« Harmonie, Eurythmie, Augmenter, Conserver, Culte, Sacrifice » ces mots, lus verticalement, expriment l'ordre et la « magie suggestive » dans la langue et dans l'écriture. Dans son *Théophile Gautier*, Baudelaire emploie l'expression suivante pour dire le discours poétique : « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire »<sup>62</sup>. C'est bien ce qu'il faut selon lui pour produire un bon discours poétique. Mais, d'où vient cette création du langage ? Comment et pourquoi est-elle écrite ?

Expliquer comment l'œuvre de Baudelaire s'est constituée, c'est étudier comment le texte de Baudelaire s'est fabriqué, dans l'affranchissement des limites personnelles et littéraires. Il faut, pour accéder au texte baudelairien, une poétique afin de comprendre les symboles contrariant et distinguant l'apparente unité littéraire du poète. Toute œuvre ne sort pas du néant. L'écriture chez notre auteur est un double geste représentatif de l'être et du paraître. C'est un mouvement à travers lequel s'expérimentent la parole poétique et la représentation de soi et s'éprouve sa conscience artistique. Dans ce que le poète cherche à dire ou à déguiser, il dira surtout combien l'existence nourrit le travail créatif.

Notre étude est avant tout au cœur d'une démarche poétique et notre corpus s'inscrit dans l'écriture poétique et intime. C'est-à-dire, la poésie, les poèmes en prose, et les journaux intimes. Dès lors, la question qui se pose est : quelle démarche poétique et pour quel genre d'écrit ? « Il y a cent poétiques contre un poème »<sup>63</sup>.

Se donner pour première tâche d'explorer l'ensemble des productions littéraires du poète Charles Baudelaire est difficile à accomplir. Pour ce faire, nous adopterons principalement une approche de Christian Chelebourg:« la poétique du sujet ». Sa perspective s'intéresse avant tout à la composante personnelle du trajet anthropologique par lequel Gilbert Durand<sup>64</sup> définit

---

<sup>61</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.74.

<sup>62</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.626.

<sup>63</sup> Voltaire, in Pierre Oster, *Le Robert, Dictionnaire de citations françaises*, Paris, la nouvelle édition 1993, p.537.

<sup>64</sup> Gilbert Durand (1921-2012), fondateur en France des études sur l'imaginaire, agrégé de philosophie, professeur honoraire de l'université de Grenoble. En 2000, Gilbert Durand reçoit le titre de juste parmi les nations, décerné par Yad Vashem. La médaille lui est remise en 2001 à Chambéry. Le 14 mars 2007, Raymond Aubrac lui remet, à

« l'imaginaire », mais aussi à l'analyse de Jacques Lacan<sup>65</sup> faite sur les liens entre l'individu et la langue. En définitive, elle cherche à définir les motivations intimes de l'écriture. Par ailleurs, on ne dédaignera pas ce qui éclaire le texte de Baudelaire : certains jugements, éléments de sa vie ou du contexte de la genèse de l'œuvre pour préciser cet entrelacement entre l'être et l'écriture.

L'objectif dans ce premier chapitre étant d'expliquer « la poétique du sujet », cela nous mène à interroger les spécificités et l'objectif de cette approche. Par ailleurs, comment l'appliquer sur un discours littéraire ? Il sera donc question de problématique et de méthode. Pour comprendre le concept de poétique, une définition générale de même qu'une précision terminologique s'imposent.

Poétique, *poeticus*, *poiêtikos*<sup>66</sup>; ce terme signifie, conformément à son emploi chez Aristote, l'étude de la création littéraire. En d'autres termes, c'est l'ensemble des règles présidant à la production des œuvres littéraires. Elle étudie en particulier la partie poétique d'un texte dans une perspective normative et descriptive. La poétique désigne par conséquence :

La théorie des genres littéraires et la théorie du discours. Complémentaire de la critique littéraire, la poétique étudie les formes non liées à la singularité de telle ou telle œuvre, ce qui est l'objet de la critique littéraire. Elle se veut purement descriptive à l'inverse de la critique littéraire toujours interprétative<sup>67</sup>.

Les théories d'Aristote ont inspiré d'autres auteurs pour élaborer des traités didactiques auxquels se soumet l'écriture rigoureuse de la littérature. Nous citons par exemple : *l'Art poétique* d'Horace dans lequel il explique les principes généraux de la poésie :

[1-37] L'œuvre d'art, tableau ou poème, ne saurait être faite de membres incohérents; elle est soumise à la grande loi de l'unité du sujet et de l'harmonie des parties. C'est violer

---

Chambéry, la cravate de Commandeur de la Légion d'honneur pour ses actions dans la Résistance. Gilbert Durand était membre d'honneur de la Société des Auteurs Savoyards

-Source: [http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire\\_fr\\_14969.html](http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire_fr_14969.html)  
(Consulté: 20/4/2014).

<sup>65</sup> Jacques Lacan né le 13 avril 1901 à Paris et mort le 9 septembre 1981 à Paris, psychiatre et psychanalyste français. Il soutient une thèse qui s'articule sur la « *Psychose paranoïaque dans ses rapports avec l'inconscient* ». En outre, dès son entrée au domaine de la psychanalyse, Lacan intervient dans un congrès en 1936 avec une conférence sur « *Le stade du miroir* ».

-Source :

Henri Lemaître, *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, 1985, p.417.

<sup>66</sup> Poétique adj., 1548, Sebillet ; Lat. Poeticus, gr. Poiêtikos ; n.f. 1639, La Mesnadière, d'apr. La poétique d'Aristote.

Source :

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauza, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.641.

<sup>67</sup> Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2003, p.156.

cette loi que de parer une épopée de hors-d'œuvre descriptifs; et rien, ni la crainte de la monotonie ni le soin donné aux détails ne doit nous la faire perdre de vue<sup>68</sup>.

Par ailleurs, chez l'Abbé Batteux, (1713-1780), avec son *Cours de Belles-Lettres* (1747), la poétique se propose comme une théorie littéraire descriptive et historique qui, de plus, se différencie de la critique littéraire. Si celle-ci recherche ce qui constitue la singularité du texte littéraire, la théorie littéraire, elle, cherche ce qui fait que le texte ressemble à d'autres textes du même genre. Le but de la théorie littéraire n'est pas de commenter, mais de décrire ou de disposer des outils de description<sup>69</sup>.

Le projet de la poétique ne cesse d'être périodiquement remis en cause, d'Aristote jusqu'à nos jours. Les premières études de la poétique ont été consacrées exclusivement au fonctionnement du poème : « traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre »<sup>70</sup>. À la lumière des travaux articulés sur la poétique, nous citons Gaston Bachelard<sup>71</sup>. Inspiré par la notion jungienne des symboles et de l'archétype, il conçoit la poétique comme une psychanalyse de l'imagination. En effet, Bachelard pense la poétique comme une faculté de créer des mondes imaginaires. Il affirme que la création est régie par des lois qui découlent d'une substance spécifique, celle de la matière et du pouvoir démiurgique. L'étude de l'imaginaire d'un auteur se rapporte donc à sa poétique personnelle. Cela laisse entendre qu'il faut saisir les éléments symboliques qui se rattachent à un niveau profond de la vie psychique. Selon Bachelard, cet ordre de lois intimes nourrit et tempère la rêverie de l'auteur. Ainsi peut-on dire que les études en poétique seraient une des voies possibles pour comprendre ce qui détermine l'écriture d'un auteur.

Les travaux actuels s'inscrivant dans cette perspective ont tous contribué, à leur façon, à : « l'intelligence du fait littéraire comme fait de création verbale »<sup>72</sup>. La recherche en littérature tend vers une scientificité plus grande. Du côté de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), la poétique met l'accent sur l'aspect discursif et sur l'intertextualité des œuvres, plutôt que sur la dimension systématique et autotélique des faits littéraires »<sup>73</sup>. La poétique continue à être un vaste domaine de recherche. À ce propos, il nous faudra revenir aux formalistes russes dont les travaux se sont

---

<sup>68</sup> « Horace », in <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/hor/pisonstrad.html> (Consulté: 09 /4 / 2012).

<sup>69</sup> Les propos de ce paragraphe sont inspirés de l'Atelier de théorie littéraire : Description et interprétation: l'objet de la poétique Sophie Rabau, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III Marc Escola, Université de Paris-Sorbonne-Paris IV,

Source : <http://www.fabula.org/atelier> (Consulté: 06/ 04/ 2012).

<sup>70</sup> Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.194.

<sup>72</sup> Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.195.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.196.

tournés vers l'étude des formes littéraires. À ce sujet, ils s'accordent sur le fait que la littéarité représente l'ensemble des procédés, qui fondent le texte littéraire. Cette conception liée aux spécificités de la littérature n'est autre que la notion clé de la poétique jakobsonienne. Celle-ci a été redécouverte en 1963, par les travaux des formalistes russes traduits en français par Tzvetan Todorov dans *Théorie de la littérature*.

Les tenants de la poétique, comme Roman Jakobson (1896-1982), ont eu recours d'une façon singulièrement étroite à la linguistique afin d'expliquer la totalité du phénomène poétique. Dans son *Essai de linguistique générale*, R. Jakobson parle de dualisme entre linguistique et poétique : « La poétique ne se veut alors pas dans le champ des études littéraires un simple accommodement des préoccupations antérieures de la critique ou de l'herméneutique. En effet, son objet n'est pas l'œuvre, ni même la littérature en tant que collection d'œuvres, mais la littéarité »<sup>74</sup>. Roman Jakobson soutient le contraire de ce qui a été dit sur la poétique en tant qu'étude d'art littéraire comme fait de valeurs. Il la conçoit plutôt comme un ensemble de procédés techniques.

Parmi les influences qui portent sur l'élaboration de l'objet de la poétique, nous citons le philosophe Maurice Merleau-Ponty (1908 -1961). En effet, dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, M. Merleau-Ponty considère le langage comme le noyau de la culture». Il met la lumière sur les fonctionnalités littéraires du langage et de la poésie. Pour M. Merleau-Ponty, les mots ne reflètent pas la pensée : « la parole n'est pas le "signe" de la pensée »<sup>75</sup> et donc pensée/parole sont inhérentes ; l'une implique l'autre. En ce sens, le langage rend compte des manifestations inconscientes de la pensée. Il est de surcroît chargé d'intentionnalité. C'est de celle-ci que la pensée est enveloppée. À ce sujet, Merleau-Ponty soutient que : « La pensée n'est rien d'"intérieur", elle n'existe pas hors du monde et hors des mots »<sup>76</sup>. Au-delà de cette problématique de la philosophie du langage, les philosophes, comme M. Merleau-Ponty, cherchent à l'intérieur de l'œuvre les raisons de son existence. Les rapports entre la poétique et les autres approches de l'œuvre littéraire, comme l'interprétation, sont complémentaires. Toute réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observation ou d'interprétation sur des œuvres est non féconde et inopérante.

---

<sup>74</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.469.

<sup>75</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp.209-213.

<sup>76</sup> Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.192.

Nous avons vu plus haut que la signification du terme poétique ne cesse d'évoluer.

Gérard Genette(1930), quant à lui, construit sa réflexion dans le cadre d'une critique structuraliste. Toutefois, selon lui, l'objet de la poétique ne se réduit pas à décrire l'aspect formel de l'œuvre littéraire, mais rend compte également de toutes les données transcendantales du texte. La pensée de G. Genette se développe en considérant « l'ensemble des opérations des structures littéraires »<sup>77</sup>. C'est ce qu'il désignera dans *Figures III* (1972), une « poétique ouverte »<sup>78</sup> à la différence de la poétique classique, qui depuis Aristote, cherche à étudier de façon canonique les formes et les genres. G.Genette voit que toute création littéraire, une fois produite, est éventuellement « transtextuelle »<sup>79</sup>. En effet, pour G.Genette, l'objet de la poétique porte sur la « transtextualité » et sur la « transcendance »<sup>80</sup> textuelle, comme il est bien expliqué dans son ouvrage *L'œuvre de l'art* (1994).

Par ailleurs, dans son ouvrage *Qu'est-ce que le structuralisme?.2 Poétique*, Tzvetan Todorov a donné une définition de la poétique sous l'influence de la mouvance structuraliste. Avant d'expliquer le principe de la poétique, Todorov précise d'une part que le texte littéraire est un objet de connaissance qui se suffit à lui-même, d'autre part que le texte littéraire est « une manifestation d'une structure abstraite »<sup>81</sup>. À ce propos, Todorov déclare qu'il n'est pas nécessaire de rendre compte des études sur la biographie de l'auteur, ainsi que sur les écrits journalistiques, vu qu'ils ne sont pas considérés comme littéraires.

La première attitude rend compte de l'objet idéal du texte littéraire comme étant une production singulière ultime. C'est-à-dire que la lecture, les contingences interprétatives ou simplement la critique ne peuvent accéder qu'à « un sens », « le sens »<sup>82</sup> du texte demeure en lui-même. Encore une fois, Todorov met l'accent sur l'exégèse qu'il nomme parfois comme interprétation, un commentaire, une analyse du texte. Pour examiner fidèlement une structure littéraire, il faudrait faire parler le texte. À travers sa conception de la critique, Todorov explique que :

[...] faire parler le texte lui-même ; c'est la fidélité à l'objet, à *l'autre*, et par conséquent l'effacement du sujet— et le drame, qui est de ne pouvoir jamais atteindre *le sens* mais seulement *un sens*, soumis aux contingences historiques et psychologiques<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Cité par Pierre-Henry Frangne, in [http://www.pur-editions.fr/couvertures/1326102517\\_doc.pdf](http://www.pur-editions.fr/couvertures/1326102517_doc.pdf) (Consulté : 09 /10/ 2014).

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes- La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

<sup>80</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, t. II, 1994, p. 238.

<sup>81</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.15.

<sup>82</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.16.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.16.

Toute œuvre forme en elle son idéale description. Ainsi s'explique le drame de ne pouvoir découvrir qu'un sens. Sur ce point Todorov précise que :

interpréter une œuvre, littéraire ou non, pour elle-même et en elle-même, sans la quitter un instant, sans la projeter ailleurs que sur elle-même, cela est en quelques sorte impossible. Ou plutôt : cette tâche est possible, mais alors la description n'est qu'une répétition, mot pour mot, de l'œuvre elle-même<sup>84</sup>.

L'interprétation pour Todorov est également le fameux « cercle herméneutique »<sup>85</sup>, le texte n'a pas un sens unique. L'œuvre est un espace où le sens éloigné se rapproche du sens contigu. Enfin, tout parcours interprétatif dans l'espace du texte ne signifie pas que toutes les interprétations se valent.

L'objectif de l'étude est alors de transposer l'œuvre dans le domaine considéré comme fondamental : c'est un travail de déchiffrement et de traduction ; l'œuvre littéraire est l'expression de « quelque chose » et le but de l'étude est d'atteindre ce « quelque chose » à travers le code poétique<sup>86</sup>.

La poétique est une attitude, c'est une pratique d'analyse et de description, permettant de franchir le cercle de l'espace textuel et rompre la symétrie ainsi établie entre interprétation et science dans le champ des études littéraires. Toutefois, cette attitude d'analyse ne se limite pas à désigner uniquement le sens d'une œuvre singulière, mais elle établit les lois générales qui ont produit ce texte. La poétique interroge les propriétés du discours particulier. *In abstracto*, c'est une théorie de la structure du fonctionnement du discours littéraire qui décrirait les instances de toutes ses réalisations possibles. Tout bien considéré, la poétique « cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même. La poétique est donc une approche de la littérature à la fois “ abstraite ” et “ interne ” »<sup>87</sup>, c'est en cela que réside la préoccupation de la poétique du discours littéraire selon Todorov.

Todorov s'interroge également sur l'emploi et la nécessité d'une telle approche. Il cite pour cela les propos de Paul Valéry (1871-1927) sur l'utilité d'une telle activité qu'il désigne de la même façon et qui, de plus, se rapportera à toute la littérature :

Le nom de *Poétique* nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen,— et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.18.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>88</sup> Paul Valéry, in Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.20.

Toute discipline ayant un rapport avec le langage aura dans cette initiative un intérêt pour les poéticiens. Le trajet de la poétique, en dépit de toutes les réflexions et des raisonnements qu'on lui a attribués, aboutit au même résultat : « il faut abandonner toute réflexion abstraite, il faut s'en tenir à la description du spécifique et du singulier »<sup>89</sup>, ce qui est opposé à la réflexion de Todorov dans les années soixante et soixante-dix.

La poétique actuelle continue à être un vaste chantier qu'elle n'a cessé d'être depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Pour Jean Burgos, par exemple, la notion de poétique est l'exploration d'un texte poétique. Il définit la poésie moderne comme « langage non de l'échange du sens mais de la génération du sens »<sup>90</sup>. La poétique de l'imaginaire chez Burgos vise à comprendre comment le poète et son lecteur appréhendent le sens à travers la combinaison des images, car le sens d'un poème n'est jamais « fixe », il est « en devenir », toujours « ouvert ». C'est le point de départ de la poétique de l'imaginaire chez Burgos :

Ce mot qui, se gonflant, prend une consistance autre que linguistique, revêt une concrétude qui ne saurait appartenir au seul monde du logos, devient vivant d'une autre vie que celle à laquelle il semblait dévolu, ce mot vient vite déranger le bel édifice des théories formalistes, quand bien même elles s'appuieraient, dans les meilleurs des cas, sur les grammaires génératives ou transformationnelles. Or ce surcroît de vie<sup>91</sup>.

Quant à notre étude, nous utiliserons essentiellement la poétique du sujet de Christian Chelebourg. Cette approche fait appel à une définition spécifique et communément admise par Valéry. Elle repose sur l'étude des relations entre l'homme et le langage. Cette démarche consiste à chercher dans l'imaginaire du sujet la réponse à deux grandes questions : pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite<sup>92</sup> ?

Pour éviter toutes confusions, et se rapporter à l'objet de notre approche : « la poétique du sujet », nous dirons qu'elle doit être entendue comme une étude qui « se propose pour objectif de dégager de l'imaginaire les motivations de l'écriture. Elle ne prétend pas explorer de façon exhaustive les productions de l'imagination, mais choisir en leur sein celles qui animent les besoins d'écrire du sujet et déterminent une forme singulière de création littéraire »<sup>93</sup>. Dans le contexte qui occupe cette thèse, nous restons sur la démarche que toute étude d'une œuvre

---

<sup>89</sup> Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.27.

<sup>90</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.78.

<sup>91</sup> Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p.82.

<sup>92</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.138.

<sup>93</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, lettres modernes minard, 1999, pp. 16-17.

littéraire est une poétique. Par conséquent, de l'acception antique, aristotélicienne, à Christian Chelebourg ; la poétique s'intéresse au *poiein*<sup>94</sup> et, donc, au fait de créer en tant qu'acte.

Quant au « discours », *discursus*<sup>95</sup>, à lui seul, suscite de nombreuses confusions. Dans la pensée philosophique classique, le discours était synonyme du *logos* grec<sup>96</sup>. En un sens très large, discours désigne tout ensemble d'énoncés d'un énonciateur formant une unité communicationnelle cohérente. La notion de discours, utilisée en rhétorique, comme par exemple dans le domaine juridique, signifie l'art de persuader ou l'action et l'effet de l'éloquence sur l'esprit. Dans cette acception ancienne et traditionnelle, le discours se distingue de la communication écrite.

Avec l'évolution des courants pragmatiques, la valeur du discours sera alléguée par Guillaume Gustave (1883–1960). Il soutint la définition suivante :

Dans le discours [...] le physique qu'est la parole en soi se présente effectif, matérialisé, et donc, en ce qui le concerne, sorti de la condition psychique du départ. Au niveau du discours, la parole a pris corps, réalité : elle existe physiquement<sup>97</sup>.

Dans ce passage, Gustave Guillaume aborde le discours comme étant une manifestation psychique libérée, matérialisée par la parole. Elle constitue par ailleurs le support de la pensée. Nous ne nous attarderons pas à définir le concept de parole ; ce n'est pas notre objectif. Néanmoins, nous voudrions souligner que la parole est ordonnée par l'imaginaire, modèle l'homme et l'assigne à des fins.

La parole devient ainsi une modalité d'expression porteuse de vie : un dialogue intérieur. Il suffit de parcourir initialement les travaux de Freud, pour voir l'importance qu'il accorde à l'étude du mot. En effet, toute la psychanalyse porte sur le pouvoir de la parole comme vecteur des rêves, des angoisses, de la honte, des choses extravagantes et des démons du Moi.

En linguistique, la notion de discours ne cesse d'évoluer. Autour de Benveniste, s'est formée une vague de linguistes qui, en narratologie, ont opposé le terme discours au récit. Ainsi, le discours désignera les pensées et les paroles des personnages de la diégèse. Le discours a des propriétés difficiles à délimiter. Il est considéré chez certains comme une structure mettant en

---

<sup>94</sup> « Poétique », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)(Consulté: 5/7/2012).

<sup>95</sup> Discours 1534, Des Périers ; lat. *discursus* au sens bas lat., refait sur cours.

Source : Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.243.

<sup>96</sup> Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.185.

<sup>97</sup> Gustave Guillaume, in Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.186.

œuvre des procédés linguistiques et c'est ce qui fait aussi un énoncé. Pour d'autres, le discours désigne les conditions d'émergence de cet énoncé, c'est-à-dire le contexte extralinguistique.

Pour Benveniste, les concepts « discours » et « énonciation » ont une signification proche. Le discours a été défini comme: « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique »<sup>98</sup>. Benveniste met en avant cette notion, notamment dans le domaine littéraire, où il explique les problèmes et les particularités du discours poétique. Il oppose le signe et le discours. Cela signifie que « la langue poétique » se situe non au niveau du signe, mais du « discours entier », car selon lui, la langue poétique est connotée. Autrement dit, c'est l'expression du poète lui-même avec ce qu'elle porte comme références et indices extralinguistiques du contexte intérieur et extérieur de sa création<sup>99</sup>. Cette dernière acception, nous rapproche du concept de l'« idiolecte auctorial » qui, en poétique du sujet, signifie le produit direct de la logogenèse. L'idiolecte n'appartient qu'à l'auteur. Celui-ci en fait sa propre langue et son expression avec toute la charge intentionnelle et affective.

Pour notre corpus, nous parlerons donc et surtout de langage poétique comme d'une forme d'écriture intimiste participant à une auto-héroïsation de l'être. L'écriture intimiste, en tant que produit idiolectal, pourrait, dans un sens, guérir, glorifier et deviendrait alors une forme de libération et de figuration de soi. Dans un autre sens, elle en devient « une parole de l'immédiateté ». En effet, dans ce cas-là, le sujet introspectif se livre à cette écriture avec effusion et spontanéité ; une sorte d'observation de la conscience par elle-même. Une écriture conçue pour soi afin que l'écrivain dise ce qui l'irrite ou l'anime. Nous reviendrons ultérieurement à l'écriture intime et aux expressions du moi, en particulier chez Sébastien Hubier.

## I.2 DE LA NOTION D'IMAGINAIRE

La notion d'imaginaire est née en 1820, sous la plume de Pierre Maine de Biran (1766-1824), philosophe français dont l'un des principaux intérêts est accordé à l'idée le : « *sentiment de l'effort moteur volontaire* »<sup>100</sup>. Au moyen âge, « imaginaire » était un adjectif qualifiant d'une façon générale ce qui est irréel. Par la suite, Maine de Biran vint modifier

---

<sup>98</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales*, Paris, Gallimard, 1966, p.266.

<sup>99</sup> Jean-Michel Adam, « Les problèmes du discours poétique selon Benveniste », *Semen* [Online], 33 | 2012, Online since 26 April 2012, connection on 03 November 2014. URL : <http://semen.revues.org/9454>.

<sup>100</sup> Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 1998, p.432.

l'acception et en fit un substantif par lequel il définit le domaine de l'imagination<sup>101</sup>. Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les premiers balbutiements définitoires de l'imaginaire commencèrent à être le centre d'intérêt des recherches en sciences humaines. Les principales acceptions reconnues au XIX<sup>e</sup> siècle s'articulaient d'une part vers la création littéraire, d'autre part vers l'univers spirituel et vers les mythologies.

L'imaginaire n'est pas une discipline, il se motive dans l'au-delà, dans la réalité du mundis imaginabilis qui est épiphanie d'un mystère, fait voir l'invisible à travers les signifiants, les paraboles, les mythes, les poèmes...<sup>102</sup>

Il est important de s'interroger sur le concept d'imaginaire puisque toute la démarche de la poétique du sujet expose les principales définitions théoriques de l'imaginaire et autorise leur utilisation dans le champ des études littéraires. D'un point de vue général, « Imaginaire » désigne, dans le domaine littéraire, les trois plans essentiels du terrain psychanalytique : le réel, le symbolique et l'imaginaire. Du point de vue lacanien, le registre symbolique se rapporte aux :

désirs refoulés. Il sépare, il clive dans l'ensemble de l'activité linguistique. Le signifiant conscient du signifié inconscient ; il clive également le sujet — il barre, dit Lacan — en lui interdisant de connaître ses désirs refoulés<sup>103</sup>.

Quant à la notion du réel, Lacan la renvoie à tout ce que le sujet est dans l'impossibilité de symboliser. C'est aussi, tout ce que le symbolique exclut de la réalité du sujet. En définitive : « le symbolique ne cesse pas de s'écrire, le réel ne cesse pas de ne pas s'écrire et dessine la frontière du symbolisme »<sup>104</sup>.

Le domaine de l'imaginaire a été longtemps marqué par des questions prééminentes liées à des fonctions anthropologiques en matière de symboles ou de mythes. Les réflexions sur l'imaginaire se sont déployées dans plusieurs domaines comme l'ethnologie, la sociologie, la psychanalyse et la psychologie des profondeurs ; précisant ces deux dernières doctrines. Élaborée à partir de 1885 par Sigmund Freud (1856-1939), la psychanalyse évolue dans un *champ conceptuel* fondée sur l'exploration de l'inconscient à l'aide de l'association libre. Elle procède à la levée des refoulements.

Quant à la psychologie des profondeurs, c'est une méthode psychanalytique propre à Carl-Gustav Jung (1875-1961). Celui-ci met l'accent sur le rapport qui existe entre la structure de la psyché « âme » et ses productions et manifestations culturelles. Pour appréhender « la

---

<sup>101</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.8.

<sup>102</sup> Gilbert Durand, in Paul Aron, Denis Saint- Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Presses universitaires de France, 2002, p.301.

<sup>103</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.104.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.104.

réalité de l'âme », Jung introduit dans sa méthode des notions de sciences humaines puisées dans des champs de connaissance, articulées autour de l'anthropologie, de l'alchimie, de l'étude des rêves, de la mythologie et de la religion. Pour le psychiatre suisse C.G. Jung : « Les imaginaires personnels s'enracinent dans un fond commun appelé l'inconscient collectif »<sup>105</sup>. C.G Jung accorde une importance aux structures archétypales (thèmes récurrents, figures symboliques, les mythes, les contes) qui selon lui sont la matrice de l'imaginaire. La pensée jungienne aura une profonde influence sur les autres penseurs de l'imaginaire, notamment sur G. Bachelard, Mircea Eliade (1907-1986) ou Gilbert Durand. Dans ce sens, l'imaginaire est donc perçu comme le principe révélateur des traits majeurs de la personnalité.

Il convient donc de reprendre quelques principales définitions de l'imaginaire. Les sciences humaines ont longuement cherché à repérer les structures qui se dissimulent derrière les spectacles de l'imaginaire. C'est avec G. Bachelard que s'entreprind pour la première fois dans la tradition française une étude sur le double versant du psychisme humain : d'un côté la conceptualisation scientifique et de l'autre la rêverie qui trame l'image poétique. Dans ce projet, G. Bachelard explore le processus d'imagination créatrice à travers la symbolique des quatre éléments (feu, eau, air, terre). D'après G. Bachelard :

La poétique de la rêverie bachelardienne active les profondeurs inconscientes de l'Ego pour les mettre, par l'imagination, en consonance, en syntonie, avec la Nature ou le Cosmos. L'imagination créatrice apparaît donc comme une activité de transformation symbolique des déterminations existentielles contingentes afin de faire participer le sujet à la totalité des matières, formes et mouvements de la Nature<sup>106</sup>.

Cela signifie en quelque sorte que c'est dans ce cosmos de la rêverie poétique que le Moi se libère et se transforme. L'égo retrouve un certain accord avec les formes symboliques que propulse l'inconscient dans l'imaginaire. En effet, dans cet espace : « Le poète va plus à fond en découvrant, avec l'espace poétique, un espace qui ne nous enferme pas dans une affectivité. L'espace poétique, puisqu'il est exprimé, prend des valeurs d'expansion »<sup>107</sup>.

Dans l'ouvrage de Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, (Chapitre 4), l'auteur décrit le sujet de l'imaginaire chez Jacques Lacan qui, inspiré des travaux de Freud, de Ferdinand de Saussure et de Roman Jakobson, part de l'idée

---

<sup>105</sup> « L'inconscient collectif », in [http://www.scienceshumaines.com/penser-l-imaginaire\\_fr\\_10564.html](http://www.scienceshumaines.com/penser-l-imaginaire_fr_10564.html) (Consulté : 26/4/2013).

<sup>106</sup> « La poétique de la rêverie », in <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf> (Consulté : 26/4/2013).

<sup>107</sup> « La poétique de la rêverie », in <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf> (Consulté le 26/4/2013).

essentielle que « L'inconscient est structuré comme un langage »<sup>108</sup>. La théorie psychanalytique lacanienne invite les critiques à exploiter les rapports de l'homme avec le langage et en particulier, comment appréhender l'imaginaire ? De par le narcissisme et l'imaginaire, Lacan suppose que :

L'imaginaire, ici, n'est pas le produit d'une délibération intentionnelle de la conscience, comme chez Sartre, ce n'est pas davantage un atlas organisé de symboles comme chez Bachelard, Durand ou Burgos, mais un ensemble de caractère particulier, un registre, qui forme l'image du sujet pour lui-même<sup>109</sup>.

L'objectif visé dans cette partie s'articule autour du sujet. Ce qui ne désigne ici ni la personne, ni le « moi » freudien, mais ce qui résulte de l'immersion de l'enfant dans le langage, son désir de répondre aux désirs exprimés dans la langue de sa mère, le sujet libère dans l'inconscient un conglomérat de désirs: rêves, symptômes, actes manqués. En outre, Lacan explique aussi que l'inconscient recèle une chaîne signifiante d'axe syntagmatique du langage. Quant à la représentation inconsciente du sujet, c'est un processus de condensation, « mot valise », et de transposition langagière d'un contenu latent de signifiants exprimés à travers la métaphore et la métonymie. Les travaux d'analyse de J. Lacan sur l'individu et la langue ont participé à l'élargissement du concept de l'imaginaire poétique.

Peu après, Bachelard, Jean- Paul Sartre (1905-1980) publie en 1940 *L'imaginaire*, essai philosophique où il propose une « phénoménologie » de l'image. J.P.Sartre vient préciser dans cette ambitieuse étude sur la « psyché » une description de la grande fonction « irréalisante » de la conscience ou « imagination » et son corrélatif « l'imaginaire ». Par l'étude de l'image, Sartre entend : « un acte qui vise un objet absent ou inexistant, à travers un continu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentation analogique de l'objet visé »<sup>110</sup>. J.P.Sartre conclut qu'il n'y a pas d'image mais un monde imaginaire, que l'image n'est pas une chose mais une conscience qui capte l'irréel. Par conséquent, cette conception l'amène à envisager que :

la faculté imageante se révèle sur fond d'une conscience néantisante qui se découvre « néant de soi-même par rapport au monde » en même temps qu'elle découvre le « néant du monde par rapport à soi »<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> Jacques Lacan, in Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.98.

<sup>109</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.101.

<sup>110</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.300.

<sup>111</sup> « L'imaginaire », in

[http://stl.recherche.univ-lille3.fr/colloques/20102011/JESartre\\_Imaginaire\\_presentation.pdf](http://stl.recherche.univ-lille3.fr/colloques/20102011/JESartre_Imaginaire_presentation.pdf)(Consulté: 26/4/2013).

Nous continuons la réflexion avec Roland Barthes<sup>112</sup>, sémiologue et concepteur des études en sociologie des signes, des symboles et représentations :

Pour repérer l'imaginaire du langage, à savoir : le mot comme unité singulière, monade magique ; la parole comme instrument ou expression de la pensée ; l'écriture comme translittération de la parole ; la phrase comme mesure logique, close ; la carence même ou le refus de langage comme force primaire, spontanée, pragmatique<sup>113</sup>.

Pourquoi cette citation de Roland Barthes ? Il nous a paru utile, à ce stade de la réflexion, d'une part de parler de ces artefacts pris en charge par l'imaginaire de la science avant d'en exposer les concepts impliqués pour comprendre les enjeux d'une approche de l'auteur par l'imaginaire. D'autre part, Barthes adapte l'imaginaire de Jacques Lacan quand il parle de l'expérience du miroir qui n'est autre qu'une sublimation de l'être. Lacan considère « le moi idéal » et « l'idéal du moi » comme l'image à travers laquelle le sujet voudrait s'identifier<sup>114</sup>. Cette idée rejoint également l'aspect narcissique dans la poétique du sujet. Nous reviendrons à l'explication du narcissisme dans un second plan.

C'est seulement dans les années 1960 que Gilbert Durand a développé une théorie sur les structures anthropologiques de l'imaginaire. Il fonde également une démarche mythocritique et mythodologique cherchant à étudier l'origine des archétypes présents dans un texte littéraire. Il s'appuie sur des catégories issues des analyses des mythes (images, archétype, symboles, schèmes) pour décrire essentiellement les bouillonnements de l'imaginaire. Dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand écrit :

Et c'est bien l'imaginaire qui apparaît comme le recours suprême de la conscience, comme le cœur vivant de l'âme dont les diastoles et les systoles constituent l'authenticité du cogito. Ce qui soustrait le « je pense » à l'insignifiance de l'épiphénomène ou au désespoir de la néantisation n'est pas autre chose que ce « pour soi » euphémisant révélé par l'étude de l'imaginaire, et contre lequel aucune objectivité aliénante et mortelle ne peut finalement prévaloir<sup>115</sup>.

Dans cet extrait, G. Durand explique le mécanisme générateur des productions de l'imaginaire. Il entend également la notion d'imaginaire comme :

le moment où les modes d'expression dévient de leur fonction représentative des objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet - ce sujet pouvant être individuel - ou les croyances d'un groupe, avec interaction possible des unes aux autres<sup>116</sup>.

---

<sup>112</sup> Roland Barthes (1915-1980) critique et sémiologue, a été directeur d'étude à l'École pratique des hautes études en « sociologie du signes, symboles et représentations » bien avant d'occuper en 1976 la chaire de sémiologie littéraire au collège de France.

-Source : Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, (4<sup>ème</sup> de couverture).

<sup>113</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, pp.46-47.

<sup>114</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.108.

<sup>115</sup> « L'imaginaire », in [http://www.gestalt-idf.com/doc/gilbert\\_durand.pdf](http://www.gestalt-idf.com/doc/gilbert_durand.pdf) (Consulté: 03/8/2012).

<sup>116</sup> Gilbert Durand, in Paul Aron, Denis Saint- Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p.299.

G. Durand souligne que : « l'esprit humain est le lieu de l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social »<sup>117</sup>. En effet, l'imaginaire est ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse approprier et façonner par les désirs pulsionnels du sujet. En définitive, la conscience a recourt à l'imaginaire qui fait transparaître l'invisible à travers des signifiants, mythes, poèmes, symboles, paraboles et archétypes. En définitive, la poétique du sujet s'inscrit notamment dans ce trajet anthropologique qui conduit progressivement les approches de l'imaginaire du « collectif au singulier »<sup>118</sup>.

Pour C. Chelebourg, le registre de l'imaginaire :

est le lieu où se constitue le narcissisme du sujet (J. Lacan). Ces perspectives, la poétique du sujet les unifie en considérant l'imaginaire comme « le moyen par lequel le sujet soumet la réalité à son narcissisme » (C. Chelebourg 2000, 109). Entendu ainsi, l'imaginaire n'est plus seulement une réalité anthropologique ; il recouvre aussi l'usage individuel qui est fait des images-symboles dans l'élaboration d'une image idéale du Moi<sup>119</sup>.

D'après ce passage, C. Chelebourg met l'accent sur trois notions se rapportant à l'imaginaire : le sujet et les phénomènes psychiques et individuels, ainsi que le narcissisme que nous définirons dans la section suivante. L'imaginaire est dans toute sa complexité le lieu où se projette le sujet pour forger une image idéale de son Moi<sup>120</sup>.

### I.3 CHRISTIAN CHELEBOURG : UNE POÉTIQUE DU SUJET

En 1969, Jacques Sojcher<sup>121</sup> écrit que:

La Démarche poétique, commencée comme une critique de la poésie, ne pouvait que se terminer ainsi, dans une sorte de poème de l'illisibilité, de dehors où le lecteur ne cherche

---

<sup>117</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960, p.38.

<sup>118</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.105.

<sup>119</sup> « L'imaginaire », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

(Consulté : 05 / 08 / 2012).

<sup>120</sup> La notion du « Moi » est un concept d'abord freudien. Freud le définit comme étant : « *le siège de la conscience et aussi lieu de manifestations inconscientes ; le moi, élaboré par Freud lors de sa deuxième topique (le moi, le ça et le surmoi), est une différenciation du ça ; il est l'instance du registre imaginaire par excellence, donc des identifications et du narcissisme* ».

-Source :

Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009, p.354.

<sup>121</sup> Jacques Sojcher est professeur de philosophie et d'esthétique à l'Université libre de Bruxelles. Auteur d'un livre sur l'esthétique de Nietzsche (La question et le sens) et d'un essai de fiction (Le professeur de philosophie), collaborateur à *La quinzaine littéraire*, *Critique*, *Les lettres nouvelles*, il propose une lecture qui ne se veut pas un commentaire, mais une réactivation, une contagion, qui invite à la fiction, au récit des blancs.

-Source : Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Éditions, 1976, (4<sup>ème</sup> de couverture).

plus à signifier, à comprendre, mais mâche les mots de la visibilité, comme un chanvre sans nom, sans paradis, gagné par la contagion des lèvres, de la voix<sup>122</sup>.

L'exercice de la démarche poétique, comme le souligne les propos de Sojcher est autant difficile qu'utile au chercheur averti. Comprendre l'organisation ou la « désorganisation »<sup>123</sup> secrète d'une œuvre, ses écarts lisibles et illisibles imposent un dispositif d'approche. Dans la présente recherche, l'exercice de la poétique est de répondre à la question : Pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite ? Autrement dit : qu'elle est cette poussée intérieure qui fait toute sa singularité ?

Christian Chelebourg expose dans son ouvrage théorique *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, ainsi que dans la revue *Image and narrative* tout le lexique indispensable à l'étude de l'imaginaire du sujet. Chelebourg y expose les principales définitions sur l'imaginaire et les doctrines psychanalytiques. Il précise, en outre, que la poétique ne relève pas de la psychanalyse, même si elle traite des contenus inconscients, personnels et collectifs. Le poéticien ne doit pas isoler le conscient de l'inconscient ; tous deux sont unis par les choix significatifs de l'auteur. Cette conception est notamment nécessaire dans le traitement du : « symbolisme sexuel, où elle permet d'éviter deux grandes dérives, sources de contresens herméneutiques : l'attribution à l'inconscient de doubles sens délibérément grivois et la projection de problématiques contemporaines sur des époques où elles n'avaient pas cours »<sup>124</sup>. Ce qui est à retenir, d'une façon générale, c'est que la poétique du sujet ne s'intéresse pas à ce qu'un auteur refoule, mais à l'inverse à ce qu'il expose.

La poétique du sujet est un domaine de recherche centré sur l'imaginaire. Avant de passer à l'analyse textuelle dans les chapitres suivants, il nous faut d'ores et déjà résumer les perspectives de la poétique du sujet. Pour ce motif, nous empruntons une définition propre à Christian Chelebourg :

La poétique du sujet tire parti de cette étude des relations entre l'homme et le langage pour tâcher de cerner les motivations intimes de la création littéraire. Elle étend la définition de l'imaginaire à l'ensemble des procédés par lesquels le sujet soumet la réalité à son narcissisme, à l'élaboration d'une image satisfaisante du moi. Elle s'intéresse prioritairement à repérer les constantes idiolectales de l'écriture, ses destinataires intimes et l'autoportrait symbolique qu'elle constitue dans le but de réparer des traumatismes qui peuvent être apparus à tout âge. En définitive, elle cherche dans l'imaginaire du sujet la réponse à deux grandes questions : pourquoi et comment l'œuvre est-elle écrite<sup>125</sup> ?

---

<sup>122</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Éditions, 1976, p.10.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>124</sup> « Psychanalyse », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/l_auteur_et_son_imaginaire.htm) (Consulté: 09/4/2012).

<sup>125</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.138.

C'est une exploration graduelle de l'activité narcissique. Elle s'interroge sur les motivations intimes liées à la création littéraire. C'est une approche qui conçoit le geste créateur comme une manifestation du Moi. Tout écrivain cherche à refléter un portrait de lui-même ou à sublimer son image. Il se dit, il s'invente. L'écrivain écrit pour lui, sur lui et à partir de lui : « L'écriture élabore et manifeste une image réparatrice du moi. C'est ce travail qui constitue sa poétique, autrement dit son geste créateur »<sup>126</sup>.

La poétique du sujet ne s'attarde pas à psychanalyser l'œuvre et son auteur, mais elle opère sur les œuvres complètes<sup>127</sup>. Christian Chelebourg a théorisé son approche dans l'imaginaire littéraire vernien. Le principe de la poétique du sujet vise à exploiter ce qui découle de la création littéraire : des divergences, des écarts, aussi des obsessions narcissiques. En somme, les récurrences archétypales parcourent l'unité créative de l'auteur, celles-ci reflèteraient les multiples facettes de sa personnalité. Cette étude ainsi élaborée procède d'une manière à relever les constantes et les variantes présentes dans les œuvres :

Traquer les traces de son travail dans l'imaginaire tant individuel que collectif, permet de mieux appréhender les motivations de la création littéraire, de mieux comprendre comment et pourquoi un auteur plie la réalité aux impératifs de son narcissisme<sup>128</sup>.

Chelebourg explique que la poétique du sujet s'intègre aux études de l'imaginaire. Cette approche est enrichie par la psychanalyse lacanienne, particulièrement en ce qui concerne le rapport de l'individu au langage. La poétique du sujet s'intéresse spécialement au trajet anthropologique dans lequel Gilbert Durand définit l'imaginaire. L'objectif de la poétique du sujet est assez complexe. L'une des préoccupations de cette approche est de décrire en profondeur les motivations et ce qui détermine l'écriture. La poétique du sujet place le sujet au centre du travail littéraire.

Cependant, le concept sujet a plusieurs acceptions selon le domaine où il s'emploie. Chez Lacan, l'objet de la poétique se construit autour du sujet. Ce dernier ne se rapporte ni à l'individu, ni même au *moi* freudien, mais à ce qui provient de l'immersion de l'enfant dans le langage et à tout ce qui constitue ses désirs et ses actes manqués. Lacan affirme que : « le rapport

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.106.

<sup>127</sup> « Œuvres complètes : La poétique du sujet ne peut s'entendre au sens plein du terme que par une étude des œuvres complètes d'un auteur. Celles-ci se composent à la fois des œuvres publiées et de leurs différents états, des œuvres non publiées, des manuscrits, des brouillons, de la correspondance, des notes, des journaux, des dossiers recueillis, etc. Tout ce que l'auteur a écrit ou relié à son écriture doit être considéré comme partie intégrante de ses œuvres complètes. Le travail du poéticien consiste à retrouver le principe d'homogénéité de cet ensemble qu'il traite en diachronie comme en synchronie. Les études monographiques sont toutefois indispensables comme autant d'étapes de l'analyse globale ».

-Source : « Œuvres complètes », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/l_auteur_et_son_imaginaire.htm) (Consulté : 09/4/2012).

<sup>128</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.111.

du sujet à la langue est tout entier sous la coupe des instances parentales »<sup>129</sup>. Quant à Chelebourg, pour lui, le créateur est considéré à la fois « sujet écrivain » et premier sujet de son écriture. Il apparaît également comme « un être de langage »<sup>130</sup>. Ses préoccupations sont d'ordre narcissique, c'est-à-dire que :

dans sa démarche créatrice, l'auteur s'inscrit en tant que sujet puisqu'il travaille par l'écriture à son élaboration narcissique. Le terme est en effet emprunté à la psychanalyse lacanienne, où le sujet résulte de l'expression du désir au moyen de la langue et de ces réseaux signifiants. Le sujet, selon Lacan, est ce qui ex-siste au langage. Le sujet est donc, en fait, la création langagière de l'auteur. Pour autant, la notion de sujet peut être étendue par-delà le champ de la littérature, toute forme d'art étant à sa manière un langage<sup>131</sup>.

En parlant du sujet et de sa poétique, Chelebourg déclare que l'écriture est une élaboration d'une manifestation du moi : « l'écrivain est toujours engagé dans une démarche narcissique »<sup>132</sup>. Cela signifie que le sujet place au-devant de la scène sa « difficulté d'être » et se construit à travers son œuvre. Le sujet devient ainsi le produit de son propre travail. C'est toute cette complexité et cette évolution qu'explore la poétique du sujet.

#### I.4 CHELEBOURG, « JULES VERNE L'ŒIL ET LE VENTRE » : PROBLÉMATIQUE, MÉTHODE, CORPUS

Dans *L'œil et le ventre*, Chelebourg met en œuvre son approche. À la première page du livre, l'auteur commence par une citation de Jules Verne. Une manière d'exposer l'idée qui constitue le point de départ de tout le travail. Dans un premier moment intitulé : *Verne et la critique*, l'auteur parle de Jules Verne et de ses romans qui ont longtemps conquis un large public en rappelant les travaux qui lui ont été consacrés. En outre, il cite des auteurs qui ont apporté une réévaluation littéraire à ses créations. Depuis 1980, des universités penchées sur les « voyages » ont fait du phénomène de « la vernologie » une science « en pleine santé ».

Dans sa démarche, Chelebourg a introduit des éléments clés afin d'entreprendre l'étude de la poétique Vernienne : écrits de l'auteur, les éditions, les avant-propos, les bibliographies documentaires dressées sur sa vie ; toute l'exégèse qui porte sur la richesse de ses productions. À la fin de cette étape, qui consisterait à « l'exploration de l'imaginaire », l'auteur aura largement défini et dressé un panorama complet de son corpus : « les voyages extraordinaires ».

---

<sup>129</sup>Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.98.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p.106.

<sup>131</sup>«Sujet», in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté:27/4/2013).

<sup>132</sup>Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.106.

En second lieu, Chelebourg passe à : *l'étude de l'imaginaire vernien*. Il propose une lecture de l'imaginaire vernien, en passant tout d'abord en revue les méthodes et les résultats de lecture d'autres exégètes. Si nous suivons l'enchaînement de cette étude, nous observerons que Chelebourg appréhende alternativement différentes conclusions en : « socio-thématique, structuration symbolique, interprétation analytique et application des modèles variés » pour structurer les symboles présents dans l'unité de l'œuvre vernienne. Dans l'ensemble de cette recherche, l'auteur adopte quatre ouvrages fondateurs qui résument en large partie la technique littéraire de Verne : élaborer un canevas propre à la thématique ainsi qu'« une grille de lecture ». Cette lecture correspond à ce que Gilbert Durant appellerait de la mythocritique. Celle-ci est définie chez G. Durand comme une méthode de « La Nouvelle critique » littéraire ou artistique qui centre le processus de compréhension sur le récit mythique inhérent à la signification de tout récit. En effet, la mythocritique s'intéresse prioritairement à la naissance du mythe. Selon G. Durand :

Cette critique, que l'on peut si l'on veut, ranger dans le courant dit de « La Nouvelle critique », confortée par toute la renaissance de l'intérêt pour le mythe, de la réintégration de la pensée mythique dans le cortège des pensées « sérieuses », et qui consiste à déceler derrière le récit qu'est un texte, oral ou écrit, un noyau mythologique, ou mieux un patron (*pattern*) mythique<sup>133</sup>.

C. Chelebourg s'appuie sur des bases théoriques qui sont parfois à contre-pied l'une et de l'autre. L'objectif serait irréductiblement de mettre le sujet au centre de sa création afin de décrypter ses multiples archétypes et structures narratives. Explicitement, toute cette perspective cherche à éclairer les différentes facettes de la personnalité de Verne et ainsi dégager les traits singuliers de sa création en matière des fictions. Dès lors, l'exploration de l'inconscient ordonne une analyse minutieuse sur les déterminations multiples de l'œuvre.

Les thèses des exégètes<sup>134</sup> sur lesquelles C. Chelebourg s'appuie dans l'étude de l'imaginaire se résument comme suit : Simone Vierne récapitule la technique de la création littéraire de Verne en élaborant : « trois canevas principaux, analogues aux trois initiations »<sup>135</sup>. Quant à Marc Soriano, il défend Freud et s'oppose à la lecture précédente et présente son projet comme suit : « Dans cette 'biographie anthropologique' [...], les problèmes ne se sont jamais

---

<sup>133</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, 1996, p.190.

<sup>134</sup> Pour notre part, cette dernière section du chapitre (I.4) représente une initiation à la poétique du sujet. Les étapes décrites seront appliquées sur les œuvres complètes de Baudelaire notre corpus.

<sup>135</sup> Simone Vierne, in Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Lettres modernes minard, 1999, p.10.

posés en termes d'archétypes intemporels, mais dans une perspective qui étudie historiquement les structures narratives ou psychanalytiques »<sup>136</sup>.

Dans sa thèse, Jean Delabroy soutient que l'imaginaire est perçu comme un moyen qui place l'interprète : « au point de rencontres et d'échanges entre parts intimes et sociales, entre expression de la personne et de la collectivité — en ce point où l'œuvre propose sa fonction exactement médiatrice et peut développer ses divers jeux d'adhésions, de correction »<sup>137</sup>. Enfin, Michel Serre, dans ses *Jouvences sur Jules Verne*, cherche à appliquer ce qu'il appelle une lecture plurielle, préconisée par Roland Barthes. Son travail se distingue particulièrement par la recherche d'une « modélisation » de l'imaginaire vernien dont l'étude présente *les Voyages extraordinaires* comme « une œuvre cyclique »<sup>138</sup>.

Dans la dernière étape intitulée *imaginaire et poétique du sujet*, Chelebourg prône la *poétique* dans le sens que lui donne Valéry. Il s'agit de placer l'écrivain au centre de sa poétique, ni en tant qu'homme ni en tant que patient, mais en tant que « sujet ». Celui-ci construit son œuvre autour d'images chargées d'affecter la compréhension et la sensibilité du lecteur. Chelebourg concentre son attention sur les motivations de l'écriture. Cette poétique du sujet vise à saisir la « singularisation », c'est-à-dire la spécificité de l'œuvre mise en exergue éminemment dans le style :

Comme la simplicité est le fruit d'un long « processus de simplification » (Bachelard 1934, 143), la singularité résulte d'un patient travail de singularisation par lequel l'auteur s'approprie la culture réinvestie dans son œuvre. Ce travail peut être enregistré à tous les niveaux d'approche du texte, dans chacune de ses procédures d'engendrement. Le questionnement sur la singularité fait justice à la quête auctoriale d'originalité qui, pour n'avoir pas toujours été revendiquée, semble bien être tout de même une constante de la créativité<sup>139</sup>.

La « difficulté d'être » est donc au centre de l'étude poétique. L'écriture renvoie une image réparatrice du Moi, en d'autres termes : une image narcissique :

Narcissisme : La constitution du narcissisme est au cœur de la définition lacanienne du registre de l'Imaginaire. Le sujet s'identifie en reconnaissant son image dans le miroir et en vérifiant qu'elle est aussi reconnue par le *grand Autre*, le plus souvent sa mère (narcissisme primaire). Il se construit par ailleurs en imitant son semblable, le *petit autre* (narcissisme secondaire). L'imaginaire subjectif élabore ainsi une image du Moi dont le sujet puisse s'éprendre. C'est pourquoi la réparation de cette image exige, d'une part, une

---

<sup>136</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Lettres modernes minard, 1999, p.11.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp.12-13.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp.12-13.

nouvelle construction du Moi qui va passer par la création littéraire, de l'autre la médiation d'acteurs chargés de reconnaître ce nouveau Moi<sup>140</sup>.

Cette écriture ainsi conçue soumet au chercheur de l'imaginaire une réalité narcissique qui naît de « volonté consciente » ou de « contraintes inconscientes ». Le lieu de toutes les observations du « sens » et du non-sens est l'imaginaire. L'écrivain est engagé dans une démarche narcissique. Cela signifie que le sujet est auteur acteur (le destinataire intime de l'acte de création). Il écrit à partir de lui et sur lui, ce qui fait que l'œuvre naît d'une charge affective et réparatrice.

Le point de départ de la réparation<sup>141</sup> est « la difficulté d'être », les actes manqués, les traumatismes qui s'atténuent au moment de la poussée créative. Dès lors, nous précisons que ce qui intéresse le poéticien du sujet est uniquement de chercher les traces de ce traumatisme dans le texte, en décelant le réseau des motifs (personnages, décors ou scénarios, disséminés dans toute l'œuvre d'un auteur), des images et des archétypes récurrents. Sur le plan diégétique, c'est la marque de fabrique de l'écrivain. Ces images récurrentes ne se limitent pas aux figures d'analogie (comparaison, métaphore, métonymie...) ni aux procédés stylistiques. Les textes qualifiés de « littéraires » foisonnent de figures de rhétoriques ou « figure du discours » et façonnent la représentation inconsciente de l'écrivain. L'effet recherché de ces procédés stylistiques complexes est d'affecter la compréhension du lecteur. Nous citons l'exemple de la Syllepse :

La syllepse est une des grandes figures de l'expression idiolectale, dans la mesure où elle permet de superposer, sous un même signifiant, un signifié vernaculaire et un signifié subjectif. Elle permet ainsi un feuilletage du sens qui participe de l'épaisseur de l'œuvre. C'est un des aspects qui interdit d'analyser l'imaginaire subjectif en traduction, contrairement à l'imaginaire anthropologique dont G. Durand soulignait qu'il n'était pas affecté par le passage d'une langue à l'autre<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Lettres modernes minard, 1999, p.11.

<sup>141</sup> « Réparation : La difficulté d'être que l'auteur installe sur le devant de la scène scripturale impose un travail de réparation narcissique. La motivation première de l'écriture est toujours une forme de traumatisme qu'il s'agit de réduire. Mais les traumatismes qui intéressent le poéticien ne sont pas nécessairement infantiles à l'instar de ceux qui regardent le psychanalyste. Surtout, on n'en cherche la trace que dans le texte ; on la trouve à travers les effets qu'ils produisent sur la logogenèse et dans le réseau des motifs ».

-Source : « Réparation », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/l_auteur_et_son_imaginaire.htm)

(Consulté: 09/4/2012).

<sup>142</sup> « Syllepse », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/l_auteur_et_son_imaginaire.htm)

(Consulté: 09/4/2012).

Par conséquent, il convient d'approfondir l'étude du sens<sup>143</sup> figuré et du sens propre car ils participent au repérage de ces représentations dissimulées dans l'imaginaire du sujet. Ce qu'il importe d'identifier, pour cerner la singularité de la création littéraire, c'est le travail singulier que le sujet fait des images-symbole, mythe et archétype-produites dans son écriture.

Toujours dans son ouvrage sur l'imaginaire littéraire, Christian Chelebourg déclare qu'il n'entend pas traiter les thèmes comme de simples sujets ou simples matières transposées dans une œuvre, mais que ces thèmes sont étudiés comme des signes associés à ce que l'imaginaire emprunte au sujet et qui lui échappent aussi. C'est cette cohérence interne des phénomènes que nous devons explorer pour identifier l'autoportrait imaginaire de l'écrivain. Cette analyse se fait en trois parties principales. D'abord, identifier tous les objets récurrents. Ensuite, introduire ces signes dans un canevas de récit biographique, vérifier ce à quoi le signe renvoie en s'appuyant sur des entretiens ou des correspondances — il s'agit là du cas de J. Vernes —. Enfin, troisièmement, montrer comment les signes se rattachent à un vécu ou à un invécu (pensé). En effet, c'est cette dynamique des lois intérieures qui détermine la création littéraire.

En poétique du sujet, le signe est une charge d'une représentation symbolique qui, souvent rappelle ou annonce l'existence cyclique d'une « difficulté d'être ». Nous avons constaté au cours de notre recherche que la critique littéraire a longtemps évacué cette pratique avant que la psychanalyse et la psychologie saisissent cet édifice de témoignage du moi. En effet, la biographie est constituée d'écrits destinés à la publication, au témoignage d'autojustification voire d'autoglorification. En poétique du sujet, le poéticien place les éléments récurrents de l'œuvre sous l'éclairage des données biographiques, car elles retracent l'inscription d'une trajectoire individuelle dans l'ensemble des institutions sociales<sup>144</sup>. Christian Chelebourg ajoute que :

le lien du biographique et du textuel se situe dans la droite ligne des travaux d'un Alain Buisine, pour qui « aucune donnée biographique, corporelle ou événementielle, n'existe chez l'écrivain en dehors de la reconstruction, de l'amplification, de l'interprétation qu'en

---

<sup>143</sup> *Sens : L'imaginaire et la création qui en découle ont pour le sujet un sens, dans les deux acceptions du terme. L'intentionnalité fixe leur direction, autrement dit leur dynamique générale. La nécessité de la réparation prête quant à elle une signification intime à toute la démarche créatrice. Dynamique et signification sont par ailleurs naturellement confluentes. Le sens intime de l'œuvre appartient en propre à la production du texte ; il ne peut dès lors être confondu avec les sens qu'elle prend au gré de sa réception.*

-Source : « Sens », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/l_auteur_et_son_imaginaire.htm)  
(Consulté: 09/4/2012).

<sup>144</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.112.

propose l'œuvre elle-même : la vie fait partie du corpus des œuvres complètes, puisque constamment en attente de sa réécriture »<sup>145</sup>.

En conclusion, le recours au biographique intéresse la poétique du sujet dans la mesure où ces données aident à saisir le sens et la signification de l'interaction symbolique présente dans l'œuvre.

---

<sup>145</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, lettres modernes minard, Paris, 1999, p.16.

## CONCLUSION

L'écriture est chargée de sens et d'intentionnalité. Autant dire que chaque détail du langage renvoie à une histoire qui se tient dans la rêverie, la présence des choses et des mots. Sous ce rapport, nous dirons qu'une création littéraire est enracinée dans un au-delà du langage intime et c'est cette intentionnalité de la conscience que l'imaginaire développe. De plus, l'écriture est signe d'ambiguïté, de « dérobée »<sup>146</sup>, comme le note Jacques Sojcher dans *La démarche poétique*, du fait qu'elle soit animée par l'esprit de son auteur. Ce signe de « dérobée » rend l'écriture poétique insaisissable soit dans son fond, soit dans sa forme. C'est pour ces raisons que l'intention intime qui détermine l'idiolecte auctorial échappe souvent au lecteur et ne peut être déterminé qu'en scrutant l'imaginaire littéraire du sujet.

Vu que notre problématique porte sur l'étude de l'imaginaire littéraire baudelairien, il nous a semblé pertinent d'introduire dans ce premier chapitre les fonctions épistémologiques de l'imaginaire et de revisiter le concept de poétique. L'essentiel, pour nous, dans ce premier chapitre, était de faire le point sur la méthode : la poétique du sujet et sur la théorie pour parvenir à la fin de ce travail à envisager une psychomythie, terme que nous allons éclaircir dans la suite de notre travail.

---

<sup>146</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Édition, 1976, p.104.

# **CHAPITRE II :**

## **BAUDELAIRE, UN POÈTE AU SIÈCLE DES POÈTES**

## INTRODUCTION

Auteur aux multiples distinctions, traducteur, poète, auteur de plusieurs articles d'art, « Amant de la muse plastique »<sup>147</sup>, Baudelaire était un poète, mais pas n'importe quel poète. Asselineau écrit à son égard qu'il est : « le seul écrivain de ce temps, à propos duquel on ait pu prononcer sans ridicule le mot de génie »<sup>148</sup>. Les uns, comme Hugo, Sainte-Beuve, Théophile Gautier l'ont vivement acclamé, les autres comme Duranty, Vallès, Gustave Bourdin ont peint le portrait d'un poète démoniaque. Afin de cerner les contours de la poétique du sujet baudelairien, il faut s'intéresser davantage aux travaux qui montrent le lien qu'entretient le poète avec son temps. À l'exception des études biographiques sur le mythe Baudelaire des auteurs Eugène Crépet (1827-1892) et Charles Asselineau (1820-1874), nous citons également les travaux de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Yves-Gérard Le Dantec (1898-1960), etc., sans oublier des études plus modernes comme celles de Roberto Calasso avec *La folie Baudelaire*.

Dans ce chapitre, nous passerons en revue quelques jugements des contemporains, de Baudelaire, car ce que les critiques admettent comme forme d'évaluation littéraire précisera davantage notre connaissance de la vie, de la personnalité et de l'œuvre de Baudelaire. Le vif intérêt que porte la poétique du sujet sur l'étude de la critique semble opportun pour examiner le sujet et l'imaginaire. Le dernier point qui sera abordé dans ce chapitre sera le baudelairisme, c'est-à-dire les orientations artistiques du poète des *Fleurs du mal*, notamment son positionnement social, son parcours littéraire et son engouement pour les idéologies du XIX<sup>e</sup> siècle. En dernière analyse, nous verrons dans ses œuvres ce qui définit une écriture au carrefour des multiples discours et courants de son époque.

---

<sup>147</sup> « Promesse d'un visage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.136.

<sup>148</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.105.

## II. 1 ALMANACH BIOGRAPHIQUE SUR CHARLES BAUDELAIRE

Que doit-on retenir de l'auteur des *Fleurs du mal* et de cette écriture empreinte d'obsession mythique du paraître et d'héroïsme ? La section suivante n'est pas une biographie proprement dite mais essentiellement un aperçu du profil du poète ainsi que des moments marquants de son itinéraire de vie. Ces données de l'imaginaire ainsi que les éléments de la critique littéraire seront pour nous un fil conducteur qui nous mènera au vif intérêt de notre approche, « la poétique du sujet », dans la deuxième partie.

Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent. Qu'il est l'intelligence par excellence, -et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance. Mais quand je veux imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou,- et surtout fou de moi-même – et que je ne hais les pédants que parce que mon éducation est manquée<sup>149</sup>.

En avril 1856, juste avant le procès et la condamnation des *Fleurs du Mal*, dans une lettre adressée à Alphonse Toussenel<sup>150</sup>, Baudelaire persécuté se dit : génie visionnaire, poète maudit, incompris.

Charles Baudelaire a été une surprise pour son époque. La parution des *Fleurs du Mal* souleva un tollé général. La critique littéraire était abondante également. L'un de ses représentants, Barbey d'Aurevilly, parlant de Baudelaire, a dit qu'« il ne lui resterait qu'à se brûler la cervelle ou se faire chrétien ». D'autres, comme Auguste Levy, saluent en lui le génie, distingué pour l'art : « Le salon de 1846 est un livre d'art remarquable où les plus graves questions d'esthétique sont soulevées avec la sagacité d'un critique exercé et résolues avec la hardiesse d'un poète »<sup>151</sup>. La vocation littéraire tenaillait Baudelaire et ne le quittera plus. Tout est résumé dans quatre strophes du poème « Bénédiction » :

*Puisque tu m'as choisi entre toutes les femmes  
Pour être le dégoût de mon triste mari,  
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,  
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri*<sup>152</sup>,

---

<sup>149</sup> Baudelaire, in Fanny Berat et Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006, p.11

<sup>150</sup> Alphonse Toussenel (1803-1885), c'était un écrivain et journaliste français. Disciple de Fourier (une figure du socialisme critico-utopique). Alphonse Toussenel était anglophobe et antisémite et socialiste.

-Source :

« Note d'Alain Soral », in <http://www.kontrekulture.com/produit/les-juifs-rois-de-l-epoque-histoire-de-la-feodalite-financiere> (Consulté: 22/02/2014).

<sup>151</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.33.

<sup>152</sup> « Bénédiction », in Charles Baudelaire *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

-Ces quatrains étaient des pièces manquantes dans la publication des : *Fleurs du mal*, choix de poèmes Classique de l'année 1959.

D'après ces vers, il y aurait un souvenir des difficultés personnelles que Baudelaire rencontra dans sa famille. Nous empruntons les propos de sa mère, Caroline Baudelaire<sup>153</sup>, qui écrit en 1868 que la vocation de son fils pour la poésie est une déception, une mauvaise surprise pour toute la famille : « Quelle stupéfaction pour nous, quand Charles s'est refusé à tout ce qu'on voulait faire pour lui, a voulu voler de ses propres ailes et être auteur ! Quel désenchantement dans notre vie d'intérieur, si heureuse jusque-là. Quel chagrin ... ! »<sup>154</sup>.

Dans un commentaire paru dans *Fleurs du mal dans choix de poèmes Classique Larousse* des éditions Larousse de l'année 1959, on explique que le thème de la vocation poétique est commun chez les romantiques : « opposer la vocation divine du poète à la malédiction dont il est victime de la part des hommes »<sup>155</sup>. Nous reviendrons à l'analyse de *Bénédiction* dans la deuxième partie et nous expliquerons les exemples mythiques et bibliques et leur représentation dans ce poème.

Quelle est donc l'origine de cet homme malheureux qui a passé son existence à se torturer l'âme et le corps et à défier la morale ? Un enfant délicat né d'une mère jeune et d'un père âgé (son père Joseph-François Baudelaire<sup>156</sup> avait 60 ans, sa mère Caroline Archimbaut-Dufays en avait 27). Beaucoup de biographes insistent sur cette anomalie de la naissance pour expliquer l'homme. La mère, à bien des égards, semble responsable de ce qui arriva à son fils. En fait, il y a peu d'éléments permettant de dresser un réel portrait de la mère de Baudelaire. Ce qui a été écrit souvent témoigne que Baudelaire vénérât sa mère et qu'elle lui vouait en échange un amour passionnel et possessif. Or, il représente l'amertume sans répit qu'elle conçut lorsqu'arrachée à ses espérances de fille pauvre mais jolie, elle se vit forcée d'épouser François Baudelaire, un vieux. Alors, frémissement, répugnance, révolte et dégoût que lui inspirait son mari qui, comble d'ennui, était bon et l'aimait. Tristesse d'un foyer où s'assied une femme sans amour ; et toutes ces choses dans l'âme de Caroline Baudelaire qui sont en train de former Charles.

---

<sup>153</sup> Caroline Archimbaut-Dufayis est née en 1793 à Londres et décède en 1871 à Honfleur. Elle fut la mère du poète Charles Baudelaire. Son père était officier et sa mère fille de procureur au Parlement de Paris. Le fait que la mère de Baudelaire soit née à Londres, expliquerait pourquoi notre poète connaissait l'anglais de naissance. À 26 ans, Caroline Archimbaut-Dufays n'était pas riche, ni d'une grande beauté, mais elle était gracieuse et d'une finesse d'esprit dont ses lettres témoignent. En 1819, elle épouse François Joseph Baudelaire âgé de 60 ans. Celui-ci meurt en 1827. En 1828, la mère du poète se remarie avec le commandant Jacques Aupick.

-Source :

Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906, p.6.

<sup>154</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, choix de poèmes Classique Larousse*, Paris, Larousse, 1959, p.17.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>156</sup> Joseph François Baudelaire (1759-1827) fut le père de Charles Baudelaire. Il était professeur émérite, prêtre, peintre, dessinateur et secrétaire du Sénat sous le premier empire. Par son esprit lettré et artiste, il nourrit chez Charles dès l'enfance le goût des arts plastiques et de la philosophie.

Source :

Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.67.

Mais peut-on raisonnablement dire que tous les hommes conçus dans ces conditions sont des poètes maudits en devenir ? À cette possible hérédité, il faut ajouter que les événements n'ont pas épargné cet enfant délicat et nerveux. Tout d'abord, son père décède lorsque Charles n'a que six ans. Un père qu'il aimait bien et avec lequel il allait souvent en promenade au jardin du Luxembourg<sup>157</sup>, celui-ci étant fonctionnaire au Sénat. Ces courts moments passés avec lui ont fait retentir chez Baudelaire un goût permanent des représentations plastiques : « Ce goût, c'est le plus riche héritage laissé par le père à l'orphelin de six ans. L'imprégnation par l'univers pictural se double chez l'enfant, et se redouble, de la chaude plongée au sein du "monde féminin" »<sup>158</sup>. Sa mère essaya de compenser cette perte en se mettant à l'adorer avec fureur. Si Charles eut un moment de bonheur, ce fut dans les jupes de sa mère, sous son regard tendre et affectueux où s'apaisent ces tourments qu'il sent bondir en lui.

Dans cette âme mal préparée aux rudesses de la vie éclate prématurément un orage qui ne cessera de se déchaîner. Sa mère a rencontré le bel et avantageux Aupick<sup>159</sup> qui l'aime et qu'elle aime. Pour Caroline, c'est le début d'un bonheur tant attendu. Pour Charles la perte de son dernier bastion le plonge dans de solitaires désespoirs. Sa descente aux enfers est commencée. Il n'aime plus personne. Il s'isole. Au lycée, les professeurs ou les camarades qui s'intéressent à lui ne manquent pas. Il les fuit. Aupick tente de l'arracher à cette solitude en l'envoyant sur un bateau pour un long voyage afin de se changer les idées. La tentative échoue et Charles retourna à mi-chemin à Paris, son cher Paris, celui des rues boueuses et sombres, des taudis, des bas-fonds où il passe son temps à déambuler comme une âme en peine.

Dans ces efforts désespérés, ses tortures intérieures, ses effroyables névralgies, ses insomnies sans rémission, éclate son génie et produit ses plus beaux vers qui exhalent à la fois un parfum étrange et inquiétant allant du drame à la solitude, un monde ténébreux où se trament des choses obscures, un espace où la nature ne peut se dire qu'à travers des mots. Baudelaire était là ! Rebelle, indomptable, rêveur, mariant son spiritualisme aux essences contraires dans une « universelle analogie ». Il vécut et resta toujours égal à lui-même avec ses éternels tourments en laissant derrière lui une éminente production. Le 31 août 1867, Charles Baudelaire s'éteint, frappé de paralysie générale :

Et soudain la musique s'éteignit, comme le murmure d'un feuillage de haut - vol. Le poète Charles Baudelaire venait de pénétrer au sein des "rayonnantes «ténèbres» ».

---

<sup>157</sup> Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906, p.9.

<sup>158</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.11.

<sup>159</sup> Jaques Aupick (1789-1857) est un officier général et fut deux fois ambassadeur. J. Aupick fut le beau-père de Charles Baudelaire, il était ce deuil qu'a porté Baudelaire toute sa vie.

-Source :

Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.67.

... Tout le reste est silence<sup>160</sup>.

## II. 2 BAUDELAIRE ET LE PARIS DU SECOND EMPIRE

Souvent réduite au terme de Révolution Industrielle, la période du second Empire est d'autant plus riche qu'elle représente à la fois une continuité et une rupture. Une continuité de l'Histoire et d'une succession de régimes politiques différents; une rupture quant à l'essor de l'urbanité par rapport à la ruralité qui était précédemment majoritaire. Cette période aura deux axes principaux : Londres et Paris. Pour la France, cette industrialisation, abondamment décrite par Émile Zola que ce soit dans *Germinal*, *La Bête humaine* ou *Au Bonheur des Dames*, portera comme symbole le chemin de fer, mais surtout les grands travaux de transformation de Paris dirigés par le baron Haussmann.

On aurait tort de croire qu'un moment donné de l'Histoire n'affecte en rien les œuvres artistiques. Nous suffirait-il de citer le fameux *Pluie, Vapeur et Vitesse - Le Grand Chemin de Fer de l'Ouest*, ou en anglais *Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway*, tableau de William Turner réalisé en 1844, ou bien la série de tableaux de Monet sur la gare Saint-Lazare réalisée autour de 1877, pour voir l'intrusion de la modernité dans l'art ? En littérature, le steamer de Stéphane Mallarmé dans *Brise Marine* écrit en 1865, autrement dit le bateau vapeur qui va réduire les distances entre les ports de l'empire colonial, est un signe important.

Baudelaire, nous l'avons vu et le reverrons encore, non seulement n'échappe pas à son époque, mais il la commente. Il est à noter que les travaux du baron Haussmann vont également toucher l'hygiène des parisiens avec l'eau courante, mais aussi le rythme de vie, car grâce à l'éclairage public, la vie des noctambules, dont celle de l'auteur des *Fleurs du mal*, sera facilitée. Il déambule dans Paris de jour comme de nuit, il en connaît les cafés et, de la Closerie des Lilas à Montmartre, ses errances sont multiples et décrites ainsi pour parler de l'ambiance qui y régnait au second Empire :

*Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs<sup>161</sup>.*

Le regard du Baudelaire parisien est celui d'un homme tourné dans ses pensées. Un peu plus bas dans ce poème écrit en 1857, il dira *je pense*, il parlera de *l'esprit*, mais aussi du temps, de *jadis* et de *souvenirs*. Partant, le lecteur peut se demander si Baudelaire ne part pas à la recherche de ses repères du vieux Paris qui disparaissent au rythme des travaux de celui que ses

---

<sup>160</sup> Collection « *Les vies passionnées* », By les Éditions Gérard & C<sup>o</sup> Verviers – Belgique, 1957, p.347.

<sup>161</sup> « Le Cygne », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.97.

détracteurs appelleront l'éventreur de Paris ? Est-il encore une fois à la recherche de quelque chose d'inaccessible ? Un rêve évanoui ? Le promeneur de Paris, le poète, déplore-t-il cette transformation de la ville ? Il repense à ses *vieux faubourgs* comme à des souvenirs lointains et la mélancolie du Paris perdu est là. La cause de cette nostalgie ? La Révolution industrielle qui apparaît en fin de strophe avec l'allitération R dans laquelle le lecteur peut entendre le bruit de la machine qui fait désormais partie du paysage de ce monde en transition qu'était la période du second Empire.

Quoi qu'on en dise, il n'y a qu'à parcourir un recueil collectif du XIX<sup>e</sup> siècle pour constater que parmi tous les auteurs à la mode, une plume s'exerce, se délie, ensorcelle et s'affirme dans un étonnant et étrange kaléidoscope archétypal. C'est la plume du dandy, du bohème flambeur, de l'amant de la muse et du héros moderne Charles Baudelaire :

Si jamais le mot séduction put être appliqué à un être humain, ce fut bien à lui, car il avait la noblesse, la fierté, l'élégance, la beauté à la fois enfantine et virile, l'enchantement d'une voix rythmique, bien timbrée, et la plus persuasive éloquence, due à un profond rassemblement de son être<sup>162</sup>.

Pour entamer ce chapitre sur Baudelaire et la critique, nous avons voulu emprunter des pensées et des jugements de ses contemporains qui résumeraient sa poétique. Cependant, nous nous sommes heurtées à toute une panoplie de la critique littéraire où certains, comme Théodore de Banville<sup>163</sup> décrivent Baudelaire dans toute sa gloire héroïque de poète et de critique d'art littéraire :

*Toujours un pur rayon mystérieux éclaire  
En ses replis obscurs l'œuvre de Baudelaire,  
Et le surnaturel, en ses rêves jeté,  
Y mêle son extase et son étrangeté.  
L'homme moderne, usant sa bravoure stérile  
En d'absurdes combats, plus durs que ceux d'Achille,  
Et, fort de sa misère et de son désespoir,  
Héros pensif, caché dans son mince habit noir,  
S'abreuvant à longs traits de la douleur choisie,  
Savourant lentement cette amère ambroisie,  
Et gardant en son cœur, lutteur déshérité,  
Le culte et le regret poignant de la beauté<sup>164</sup>;*

---

<sup>162</sup> Théodore de Banville, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.32.

<sup>163</sup> Théodore de Banville est né à Moulins(Allier) en 1823 et mort en 1891, est un poète, dramaturge et critique dramatique français. Célèbre pour les *Odes funambulesques* et *les Exilés*. Théodore de Banville est surnommé « le poète du bonheur ». Il est par ailleurs, l'ami d'Hugo, Gautier et Baudelaire. Il ne cesse de glorifier ce dernier. Il lui dédie dans le recueil *les Exilés* un poème intitulé *Baudelaire*.

-Source :

Théodore de Banville, in Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, 1998. p.54.

<sup>164</sup> Théodore de Banville, in André Guyaux, *Baudelaire: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, Presse de l'université de Paris, 2007, p.561.

où d'autres, comme Jules Vallès le décrivent comme « un cabotin » ou bien comme Edouard Duranty, dans *le Figaro* du 13 novembre 1856, le traitent de « croque-mitaine ». Cependant, nous emprunterons un passage écrit par Charles Asselineau (1820-1874). Homme de lettres et critique d'art français, il se lie d'amitié avec Baudelaire et fut son premier biographe. En effet, il écrivit un livre intitulé *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869 :

Son œuvre n'est pas tout ce qu'il nous a laissé. Quel exemple que la vie de ce poète qui ne sacrifia jamais rien de sa conviction et qui marcha toujours directement dans sa voie, sans conversion ni obliquité ! Là sans doute est le secret de sa force [...]. Aussi est-il resté intègre et intact. Jamais écrivain ne fut un plus exact reflet de son auteur. [...] Ses vertus étaient intimes et secrètes ; d'ailleurs il les cachait par pudeur ou par orgueil faisait profession du contraire. Aussi n'eut-il jamais pour ennemis que des gens qui ne le connaissaient pas. Quiconque l'avait connu l'aimait<sup>165</sup>.

Ce que nous trouvons de révélateur dans cet extrait est en premier lieu le fait que ce passage soit écrit par Charles Asselineau, ami fidèle de Baudelaire, qui le soutiendra lors de la parution en 1857 des *Fleurs du mal*, ouvrage dont il publiera une 3<sup>e</sup> édition avec Banville en 1868. En 1869, il écrit la première biographie de Baudelaire: *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Asselineau s'adresse au lecteur en recommandant de porter un regard élevé sur Baudelaire, car c'était un homme des plus exquis qui aient été donnés à ce siècle. Nous essayerons à travers les divers jugements de dégager le portrait du poète ou son double paraître à travers tout ce qui fait profession du réel et du contraire de « l'être » de Baudelaire, mais aussi de son art.

Allant d'un genre à l'autre, de la critique à la poésie, des journaux intimes aux poèmes en prose, en s'exerçant en même temps à la traduction, cette apparente diversité s'impose dans un siècle où toute expression exagérée fut considérée comme une poétique du scandale. La mesure ou la démesure ? Hériter ou tenter le nouveau ? Que peut-on retenir d'un siècle où tous les artistes deviennent fatalement critiques ?

Le XIX<sup>e</sup> siècle est arrivé avec force et éclat. Son histoire a bouleversé les principes d'un monde ancien. Certains de ces principes, comme l'autorité, la tradition, la religion ou la monarchie absolue sont remplacés respectivement par la liberté, le progrès, la science, la souveraineté nationale, etc. On n'en finit pas de citer les nouveautés, tel que le bulletin de vote, les chemins de fer, le téléphone, l'exode rural, la médecine pastorienne, la radioactivité, le cinéma et l'avion. Quel siècle ! Ce qui se passa pourrait bien se dérouler dans plusieurs siècles. Ce fut un siècle marqué par les ruptures révolutionnaires et la reconstruction napoléonienne (1789-1815). La révolution a entraîné l'émergence de nouveaux systèmes politiques et de nouvelles normes culturelles et collectives, tel le progrès, que ce soit sur le plan industriel ou sur

---

<sup>165</sup>Charles Asselineau, in *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, 1869, pp. 32-33.

le plan humain (comportemental). Or, la classe bourgeoise ne cesse de se déployer aux dépens des aristocrates : « La France du XIX<sup>e</sup> siècle français fut très largement à l'image de ce double héritage paysanne et bourgeoise, peuplée et malthusienne, bien pensante et libérale »<sup>166</sup>.

Avec une accélération remarquable de l'histoire apparaît un changement radical interrompant le cours de la vie sociale des hommes. Ce changement se caractérise par quatre phénomènes nouveaux. Le début de la démocratie, « l'avènement de la démocratie ». Il n'est pas facile de voir basculer d'un seul coup une monarchie possédant un pouvoir quasi divin au profit d'un pouvoir détenu par des citoyens libres et égaux en droit. Le legs napoléonien s'est enraciné dans l'esprit des révolutionnaires français et n'a pratiquement jamais été remis en question. Après la Monarchie de juillet, vint « L'avènement du capitalisme industriel », d'un côté la vision optimiste de ce régime a mis l'accent sur les prouesses industrielles et le développement économique, d'un autre côté ce régime a produit l'image inverse. L'image glorieuse qu'ont théorisée les prophètes du libéralisme économique a surtout mis en évidence une face destructrice et n'a fait qu'accroître les misères sociales.

Ensuite, émerge « l'avènement de la conscience historique et nationale » avec des slogans emblématiques tels que « Vive la nation ! ». C'est une nouvelle dynamique de l'histoire qui fait battre les cœurs. Malgré les paradoxes qui opposent la France de la Révolution et la France de la contre - Révolution, la France de l'industrie naissante et la France anti-industrielle, on voit se renforcer le rôle de l'instruction, comme un moyen d'accès à la liberté, aux Lumières et à l'enrichissement matériel : « La France éclairée est aussi la France riche »<sup>167</sup>. Tout porte à croire que c'est un bouleversement au sens des Lumières. Chateaubriand en notait le rayonnement ; tout devait être au service de l'histoire nationale : polémique, poésie, théâtre et roman. L'entrée de la culture écrite fait apparaître ultimement « l'avènement d'une culture de masse » marqué par l'essor du journal et le rôle de l'écrivain. Ainsi, la République devient une forme de révolution culturelle.

Durant vingt ans les crises se sont succédé et la France est devenue la terre promise des révolutions. Aucun régime n'a pu unir l'opinion des citoyens français. Impossible de faire admettre à tous les Français une seule position et la politique n'a cessé de balancer entre deux voies : la réaction et le mouvement, la tradition et le positivisme. Voilà que tout ce qui est public devient sujet de débat. Les intellectuels y prêtent grande attention en revendiquant le droit et la liberté d'expression sous chaque régime. On notera donc qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il y a eu

---

<sup>166</sup> Pierre Albertini, *La France du XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*, Paris, Hachette, 2012, p.5.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.35.

d'importants bouleversements littéraires : « On croit déjà distinguer, au loin, les courbes d'un vallon ou le miroitement du lac lamartiniens ; on entend mugir l'océan Hugo »<sup>168</sup>. L'entrée révolutionnaire de la littérature se fait notamment par la chute du mouvement naturaliste et la montée en puissance du symbolisme et du décadentisme, qui prennent alors le relais avec un certain nombre de valeurs et de goûts. Le XIX<sup>e</sup> siècle a marqué l'entrée massive d'une littérature romanesque, révolutionnaire et politique. Elle se lit au présent : « comme sur une carte ou dans un poème de Baudelaire, les phares »<sup>169</sup>.

Les intentions politiques de Baudelaire n'allaient pas au-delà de l'attitude du bohémien conspirateur, comme le voit Marx. Dans *Mon cœur mis à nu*, il parle d'une ivresse à double sens, l'une évoque son mal et l'autre son plaisir :

Mon ivresse en 1848.  
De quelle nature était cette ivresse ?  
Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la démolition.  
[Ma fureur au coup d'état.]  
[Combien de fois on a tiré sur moi.]  
Ivresse littéraire ; souvenir des lectures.  
Le 15 mai.— Toujours le goût de la destruction. Goût  
légitime si tout ce qui naturel est légitime.  
[Ma fureur au coup d'état.]<sup>170</sup>.

Les opinions politiques de Baudelaire étaient fragiles. Un jour, il éprouve de la sympathie cléricale, un autre, il acclame la révolution de 1848. Il cultive sa conscience politique dans ses proses provocatrices et apodictiques, c'est-à-dire des propos à caractère universel et indiscutable. D'après ses notes des journaux intimes, il est remarqué que la littérature politique chez Baudelaire est représentée sous forme d'humour macabre et de caricatures. Il suffit de lire *La Belgique déshabillée* ou *Mon cœur mis à nu* pour distinguer un don d'ironie plein de fanatisme. D'ailleurs, c'est une forme d'expression qu'il exerce pour décrire les mœurs belges ou pour parler de l'extermination des juifs. La révolution pour Baudelaire, c'est qu'« il faut aller fusiller le général Aupick »<sup>171</sup> ! Ainsi, l'entendait-on crier en février 1848, à un coin de rue dans Paris.

Sur un autre plan sociopolitique, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'économie évolue et la société se modernise, on assiste alors à des clans et des divisions. Ainsi on repère trois droites : l'aristocratique, la légitimiste, la bourgeoise et l'orléaniste, la populaire et l'autoritaire. On comptera aussi trois gauches : la gauche libérale et nationale de la Restauration et de la Monarchie de juillet, la gauche républicaine de la génération de Gambetta et de Jules Ferry et

---

<sup>168</sup> Foglia Aurélie, Histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, Armand Colin, p.15.

<sup>169</sup> *Ibid.*

<sup>170</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.92.

<sup>171</sup> Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.28.

enfin, la gauche radicale pro socialiste qui va donner naissance au parti communiste après la fin de la Première Guerre mondiale. Malgré toutes les divergences idéologiques et tous les affrontements perpétuels, la démocratie a trouvé sa place<sup>172</sup>.

Il en est de même pour la littérature, ce siècle a vu naître des écrivains, des écoles, des genres. Siècle très riche en œuvres, le XIX<sup>e</sup> siècle reste, pour la littérature française, un âge d'or de la poésie, du roman et du théâtre, avec des chefs-d'œuvre qui ont marqué l'existence et la gloire, au-delà des écoles littéraires qui se succèdent, peuplé de nombre d'auteurs aux fortes personnalités artistiques. Il est poignant de constater que les deux œuvres majeures de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*, ont été poursuivies par la justice. Ainsi, la modernité littéraire s'affirme dans ce siècle à l'Histoire mouvementée avec des courants marquants qui touchent tous les arts. Quant à l'auteur des *Fleurs du mal*, il exprime dans ce passage extrait de *Fusées* sa tristesse pour ce siècle :

Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. [...] L'imagination humaine peut concevoir, sans trop de peine, des républiques ou autres états communautaires, dignes de quelques gloires, s'ils sont dirigés par des hommes sacrés, par de certains aristocrates. Mais ce n'est pas particulièrement par des institutions politiques que se manifesterà la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu m'importe le [mot] nom. Ce sera par l'avilissement des cœurs<sup>173</sup>.

Le poète a son mot. Nous remarquons un profond regret dans sa voix. Il parle de « l'erreur des sens », le ridicule, des fausses gloires, des hommes « au sang-froid », des bourgeois et aux gouvernements qui accourent vers l'ordre illusoire. Ces pensées dérivent du sentiment d'amertume face à la censure et à l'inexorable loi morale imposée à cette époque surtout entre 1848 et 1851. La malédiction s'abattit sur l'existence de Baudelaire et menaça aussi de frapper sa poésie. Dans ses notes, le poète est désabusé et impuissant envers ce siècle qui tient les hommes au sommet de la dépravation. Pour Baudelaire, la politique ne sera pas signe de progrès si elle se débat dans les étreintes de l'animalité humaine.

### II.3 LE BAUDELAIRISME ET LA CRITIQUE

Suite à la procédure judiciaire qu'on lui a fait subir, Baudelaire commence à écrire pour vivre. En 1845, jeune écrivain, il commença par un ouvrage sur *La critique d'art, salon de 1845*, puis suivront des essais divers et des sonnets qu'il publie : *À une Dame créole, le divin Ponsard*. Cette année correspond aussi à la première parution du poème *the Raven (Le Corbeau)* d'Edgar Allan Poe. L'année 1846 est une date marquée par deux événements : *le Salon de 1846*

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>173</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, pp.82-83.

(Delacroix, Vernet) et la première tentative de suicide de Baudelaire. C'est en 1847 qu'il débute la traduction des œuvres du conteur et poète américain Edgar Poe et il publie *La Fanfarlo* (écrites depuis plusieurs années). En 1848, Baudelaire est pris de passion et d'amour pour Apolonie Sabatier, il se mit à fréquenter alors son salon littéraire et à prendre de plus en plus gout à l'art poétique. Cette année-là vit la première signature du poète avec l'article sur *les contes de Champfleury*.

Il continua çà et là à écrire et à publier jusqu'en 1857, date des grands événements : la mort du général Aupick, la surprise de *Madame Bovary*, la mort d'Alfred de Musset, la publication en librairie *des nouvelles histoires extraordinaires* de Poe et enfin, la publication et mise en vente des *Fleurs du Mal*, le recueil que Baudelaire méditait depuis des années. Alors commence la déliquescence et la diffamation du monde de la presse et la critique littéraire contre ces *Fleurs* et leur auteur. « Un Satan d'hôtel garni », disait Brunetière, « Un kiosque bizarre », qualifiait Sainte-Beuve dans *Le Constitutionnel*, « Démences et monstruosité », annonça Gustave Bourdin dans *Le Figaro* du 5 juillet 1857, « Les sentines et les égouts »<sup>174</sup>, écrivit Jean-Jacques Weiss dans la *Revue contemporaine* le 15 janvier 1858, etc. Incompris auprès de la masse littéraire contemporaine, celle-ci n'a fait que le décourager. Jugés scandaleux par la plupart, ses poèmes lui ont coûté un procès en justice correctionnelle. D'autres comme Alfred de Vigny sont charmés:

J'ai besoin de vous dire combien de ces *Fleurs du mal* sont pour moi des *Fleurs du bien* et me charment ; combien aussi je vous trouve injuste envers ce bouquet, souvent si délicieusement parfumé de printanières odeurs, pour lui avoir donné ce titre indigne de lui et combien je vous en veux de l'avoir empoisonné quelques fois par je ne sais quelles émanations du cimetière de Hamlet<sup>175</sup>.

Baudelaire continue sa lutte, l'année 1860 vit la publication des *Paradis artificiels* et l'année d'après une nouvelle édition des *Fleurs du Mal* est publiée, également, une première mention de *Mon cœur mis à nu*. Il résiste, une idée lui vient de se lancer dans l'écriture de *poèmes en prose : Le Spleen de Paris*. Malgré ses dettes et ses soucis, il continue à travailler dans la gêne matérielle en publiant çà et là ses divers écrits. En 1864, Baudelaire part à Bruxelles, où il donne des conférences. Dans cette même année, il publie les six premiers *Poèmes en prose* sous le nom de *Spleen de Paris*. En 1866, le poète des *Fleurs du mal* est atteint de paralysie à Namur. Les nouvelles *Fleurs du mal* paraissent dans le *Parnasse contemporain* avec 16 pièces. Après sa mort en 1867, paraîtra une publication posthume du tome IV des

---

<sup>174</sup> Les jugements mis entre guillemets sur cette page sont extraits de l'œuvre de Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, pp.34-35-36-37.

<sup>175</sup> Alfred de Vigny, in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, choix de poèmes Classique Larousse*, Paris, Larousse, 1959, p.91.

Œuvres Complètes de l'ensemble des *Petits Poèmes en prose* ainsi que des articles sur *l'Art romantique, une correspondance* troublante écrite avec la plus grande sensibilité du poète et les vestiges d'un projet autobiographique (*Fusées, Mon cœur mis à nu et La Belgique déshabillée*) qui seront publiés en 1887 avec une signature qui assure tout de même la gloire du poète.

Quel est donc l'origine de ce baudelairisme décrit comme catharsis narcissique mêlée à un esprit « religiosâtre »<sup>176</sup> mystique ? Comment était-il perçu par ses contemporains ? Le baudelairisme est avant tout une posture littéraire, politique et sociale apparue autour de Baudelaire, comme une forme larvée et obscure, entretenue par son mysticisme et son « dandysme théâtral »<sup>177</sup>. C'est aussi, comme le dit André Guyaux dans son ouvrage *Baudelaire: Un Demi-Siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)* : « l'école Baudelaire »<sup>178</sup>. Cette étoffe, tantôt éclatante tantôt abâtardie, reflète éminemment l'influence indéniable du dandy sur son époque et ses contemporains.

Le baudelairisme devient d'une part, « un succès de mauvais aloi »<sup>179</sup> critiqué de la façon la plus sévère et ironique. En effet, certains auteurs, comme Brunetière par exemple, le décrivent comme « un Belzébuth de table d'hôte »<sup>180</sup>. D'autre part, le baudelairisme suscite, par ailleurs, des réactions enthousiastes. Ainsi, on parlera de catharsis narcissique, apparue chez les jeunes gens des années 1880, comme d'une réaction d'idolâtrie excessive. Ce sont des individus intoxiqués par la folie Baudelaire et qui se sont laissés dévorer par le culte du Moi. Un peu plus tard, en 1896, dans *méditation spirituelle sur Charles Baudelaire*, Maurice Barrès se laisse emporter par le baudelairisme jusqu'à l'ivresse. Il en fait également son culte et trouve que Baudelaire jouit d'« un don de spiritualité »<sup>181</sup>.

Pour tout dire, le baudelairisme a talonné la curiosité des gens d'esprit, comme il a tourmenté les esprits malsains. Dans *le Journal des Débats* (1887), Jules Lemaitre décrit le baudelairisme ainsi :

Le baudelairisme serait donc, en résumé, le suprême effort de l'épicurisme intellectuel et sentimental. Il dédaigne les sentiments que suggère la simple nature. Les plus délicieux, ce sont les plus inventés, les plus savamment ourdis. Le fin du fin, ce sera la combinaison de la sensualité païenne et de la mysticité catholique, ou de la révolte de l'esprit et des

---

<sup>176</sup> « Religiosâtre » mot emprunté d'un jugement prononcé par Jules Vallès sur Baudelaire dans *la Situation*, 5 septembre 1867, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.34.

<sup>177</sup> André Guyaux, *Baudelaire: Un Demi-Siècle de lectures des Fleurs du mal (1855–1905)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2007, p.85.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>181</sup> *Ibid.*

émotions de la piété [...] On arrive ainsi à quelque chose de merveilleusement artificiel<sup>182</sup>.

Les propos de Jules Lemaitre<sup>183</sup> décrivent le baudelairisme comme une concentration du moi spirituel (intellectuel) sur les choses les plus subtiles cherchant dans la nature et « les confinements » les plus cachés le plaisir intense des choses. En effet, « le suprême effort de l'épicurisme » est axé sur la recherche d'un bonheur et d'une sagesse dont le but est d'atteindre l'ataraxie, la tranquillité de l'âme. Cette philosophie a longtemps concurrencé le stoïcisme qui, pour le même but, invite plus à vivre en accord avec la nature et la raison. En ce sens, la pensée stoïcienne fait abstraction des passions. C'est dans la création que Baudelaire cherche cet idéal perdu. Lemaitre ajoute à cette fin que l'accès à cet état d'âme ataraxique est engendré à la fois par la révolte de l'esprit et par la propension vers le mystique.

Entre la critique, l'auteur et le public, nous dirons que, les uns le baptisent comme génie inclassable, les autres, comme Edouard Duranty, pensent que c'est de la démence monstrueuse :

Quoi qu'il fasse un kaléidoscope dans son cerveau avec les mots : Guignon, Stan, Doute, Fatalité et Pourriture ; quoiqu'il veuille se faire passer pour une goule, pour un époux de la Mort, il a un coin d'intelligence qui résiste aux détraquements qu'il s'impose mécaniquement<sup>184</sup>.

Nous ne pouvons passer en revue tous les jugements, mais nous dirons que l'hommage des poètes contemporains était sensible quant à son œuvre. Nous citons : Maeterlinck, dans le *Tombeau de Baudelaire*, en 1896, qui déclara qu'il est : « Le plus pur de nos maîtres et le père spirituel de notre génération »<sup>185</sup>. Francis de Miomandre dans *le Cinquantenaire de Charles Baudelaire*, en 1917, déclara : « C'est peut-être le plus haut de nos poètes, c'est peut-être celui dont la gloire durera le plus longtemps, puisque l'émotion qui la crée vient du plus éternel et du plus profond de notre cœur »<sup>186</sup>. Pour Paul Claudel : « Baudelaire a chanté la seule passion que le XIX<sup>e</sup> siècle pût éprouver avec sincérité : le remords »<sup>187</sup>. Quant à Paul Éluard, il témoigna dans *Cahiers de Jean Duval Corti*, en 1968, p.100 : « Je dois tout à Baudelaire »<sup>188</sup>. Pierre Jean Jouve vit en lui le premier frisson de la bannière de la modernité : « Le cas de Baudelaire est celui du

---

<sup>182</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes Classique Larousse, Paris, Larousse, 1959, N° 4915.p.92

<sup>183</sup> François Élie Jules Lemaître (ou Lemaitre), né à Vennecy le 27 avril 1853 et mort à Tavers le 5 août 1914, est un écrivain et critique dramatique français. Il s'essaya en critique littéraire, en poésie, théâtre, etc. Il est connu pour *Les Contemporains. Études et portraits littéraires* (7 séries, 1886-1899 ; 8<sup>e</sup> série posthume).

-Source :

Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, 1998, p.411.

<sup>184</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes Classique Larousse, Paris, Larousse, 1959, N° 4915,

<sup>185</sup> Maurice Maeterlinck , in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>186</sup> Francis de Miomandre, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>187</sup> Paul Claudel, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>188</sup> Jean Duval Corti, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

monde moderne ; le problème de Baudelaire est celui de la Poésie moderne »<sup>189</sup>. Enfin, nous terminons l'hommage des poètes contemporains par les propos de Paul Valéry : « Je puis donc dire que s'il est, parmi nos poètes, des poètes plus grands et plus puissamment doués que Baudelaire, il n'en est point de plus important »<sup>190</sup>.

En 1844, Baudelaire doit travailler pour vivre de ses propres moyens. Car après avoir sombré dans une vie de débauche extrême, sa famille indignée le prive du droit d'héritage, en lui infligeant un conseil de tutelle. Il devient d'abord journaliste, puis critique d'art et ensuite critique littéraire. Nous citons ci-après un extrait de *L'École païenne*<sup>191</sup> :

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<sup>192</sup>.

Dans ces propos, Baudelaire parle avec rigueur du goût excessif de la forme, de la passion immodérée pour le matériel et pour le monde insensible. Il proclame que cette vision de l'esthétique est désastreuse car elle fait disparaître la notion du vrai. L'art dont la notion du vrai est absente conduit au néant. L'activité critique de Baudelaire lui sert de prélude à l'écriture de la poésie. Il développe simultanément une conscience esthétique en fréquentant les grands du siècle tel que Hugo, Delacroix et beaucoup d'autres. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, la critique touche à chaque moment de la « métaphysique ». En effet, la critique doit chercher la signification des choses à partir d'elles-mêmes et au-delà de toutes leurs apparences sensibles :

« Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie », bref : un poème. Et si le « compte rendu » n'est pourtant que critique « proprement dite », celle-ci ne sera-t-elle pas poésie ? Où la muse et l'amant retrouvent enfin, et leur visage et leur parole uniques<sup>193</sup>.

La recherche sur Baudelaire est l'occasion de revenir à l'image baudelairienne. Une figure, qui dans son temps a été accueillie avec dédain. Vu par le poète, l'homme et l'humanité sont :

L'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse, férocité humaine.  
De l'amour du sang.  
De l'ivresse du sang.  
De l'ivresse des foules.  
De l'ivresse du supplicé<sup>194</sup>

---

<sup>189</sup> Pierre Jean Jouve, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>190</sup> Paul Valéry, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.37.

<sup>191</sup> Les écrits de Baudelaire de cette période (1848-1852) sont marqués par un engagement politique, comme il est remarqué dans *L'école païenne*, un court texte où Baudelaire s'attaque au néopaganisme. Il précise en outre sa vision de l'art et en particulier de la place du beau.

-Source :

Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.291.

<sup>192</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.302.

<sup>193</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.9.

<sup>194</sup> Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906, p.399.

Baudelaire, durement critiqué et offensé par ses contemporains, selon les premiers bulletins de la critique, sentit tous les désespoirs s'abattre en lui. Le 3 janvier 1841, il écrit à sa mère: « J'ai l'esprit rempli d'idées funèbres. Comme il est difficile de faire son devoir tous les Jours, sans interruption aucune ! Comme il est difficile, non pas dépenser un livre, mais de l'écrire sans lassitude ; enfin, d'avoir du courage, tous les Jours ! »<sup>195</sup>. Son expérience esthétique tire profit d'une expérience vécue ou invécue (pensée). Pour la critique littéraire, il y a cette vision qui situe le poète dans un cercle de poètes à scandale, comme un révolutionnaire de la poésie moderne, un amant de la muse plastique ou encore un géant révolté, incompris et intransigeant de son époque avec ses contemporains et avec lui-même. Charles Baudelaire, bohème, dandy ou poète maudit, emprunte à l'air des temps une aspiration au goût infini pour l'art :

Longtemps, on n'a voulu trouver la muse plastique et son amant que dans *les Fleurs du mal* où elle fut aussitôt aimée et tardivement nommée, et aussi dans tels *Petits poèmes en prose*. Puis par progrès- à la fois vers la vérité et dans l'erreur—, on a distingué une muse à double visage et un amant à deux paroles : l'une, qui parlait A une Madone, ou plus clairement sur le Tasse en prison ; l'autre, qu'il parlait parlant de Delacroix [...]<sup>196</sup>.

Effectivement, ce passage cité à la première page des *Écrits sur l'art tome I*, témoigne de la conception proprement dite de la création poétique et de la critique chez Baudelaire.

La plupart des critiques de son temps se sont trompés sur la valeur de Baudelaire, rien ne lui a été épargné. Ses adversaires le regardèrent comme un « mystificateur » qui peint le vice, la prostitution et le crime avec des tournures agréablement vénéneuses. D'autres, comme Sainte-Beuve, un des critiques les plus célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle, très lié au poète, ont fait preuve de finesse et d'admiration :

Le poète Baudelaire, très raffiné, très corrompu à dessein et par recherche d'art, avait mis des années à extraire de tout sujet et de toute fleur un suc vénéneux, et même il faut le dire, assez agréablement vénéneux [...]. C'était d'ailleurs un homme d'esprit, assez aimable à ses heures et très capable d'affection<sup>197</sup>.

*Les Fleurs du mal* ne laissent point les plumes critiques insensibles. Certains de ses amis le voient comme bizarre ou adroit, d'autres comme un peintre par excellence de la vie moderne. Théophile Gautier le défend et Gustave Flaubert encourage cette voie âpre, envoûtante et désolée. Peu de critiques, à l'exemple de Victor Hugo, lui ont tendu la main ou encore, se sont

---

<sup>195</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.41.

<sup>196</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.9.

<sup>197</sup> Sainte-Beuve, Appendices aux causeries du lundi (t.IX, note postérieure à 1865), in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes, Classiques Larousse, Paris, Larousse, 1959, N° 4915, p.91.

penchés sur la grandeur de l'œuvre. Victor Hugo salua sa singularité dans l'art poétique au moment de la censure *des Fleurs du mal* :

J'ai reçu, Monsieur, votre lettre et votre beau livre. L'art est comme l'azur, c'est le champ infini : vous venez de le prouver. Vos Fleurs du mal rayonnent et éblouissent comme des étoiles. Continuez. Je crie bravo ! De toutes mes forces à votre rigoureux esprit<sup>198</sup>.

La publication des *Fleurs du mal* s'est faite par étape. En 1855, dix-huit premiers poèmes apparaissent dans la *Revue des deux Mondes*. Puis, Baudelaire dépose son manuscrit chez l'éditeur Poulet-Malassis<sup>199</sup>, qui le publie le 25 juin 1857. Ce fut la première publication du manuscrit. Les propos suivants de Barbey d'Aurevilly témoignent avec clairvoyance de la conception lyrique exceptionnelle de la poésie baudelairienne :

Contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l'épanchement d'un sentiment individuel qu'une ferme conception de son esprit<sup>200</sup>.

La critique littéraire n'a cessé de discuter des critères définitoires de son imaginaire où se compose une poétique moderne et « combinatrice ». Nous verrons dans le chapitre qui suit ce qu'est appelé dynamique « combinatrice ». Le baudelairisme est un phénomène qui dépasse les sphères littéraires. Que nous faudrait-il retenir de ses orientations pour l'art ? Son positionnement social ?

Plusieurs dates de ce siècle marquent des changements radicaux dans l'histoire des mentalités et des pratiques culturelles parmi tant d'autres. Baudelaire maîtrisait les concepts de modernité et de symbolisme. Il est à noter que la révolution des idéologies de ce siècle n'a fait que stimuler celle des femmes en littérature pour devenir un champ de culture thématique. Nous verrons, dans la deuxième partie, dans la section consacrée au cycle de la femme, comment celle-ci est le centre d'inspiration du mouvement symboliste. Baudelaire se fait classique par

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, Victor Hugo, Lettre à Baudelaire, Hauteville-House (30 août 1957), p.89.

<sup>199</sup> Poulet-Malassis (1825-1878), éditeur et bibliographe français. « Coco mal perché » était le surnom que lui donnait son ami Baudelaire. Il fut élève de l'École des Chartes en 1848, il s'était mêlé au monde de la littérature et des journaux, et y avait noué connaissance avec quelques-uns des écrivains de son âge Chenevières, Champfleury, Nadar, et particulièrement avec Baudelaire. En six ans, de 1857 à 1862, Auguste Poulet-Malassis a publié les *Odes funambulesques*, les poésies complètes de Théodore de Banville, et les poésies complètes de Leconte de Lisle ; les *Poésies barbares*, de même ; deux éditions des *Fleurs du mal* ; les *Émaux et Camées* de Théophile Gautier. Esprit très lettré et érudit, Poulet-Malassis accordait une grande importance à la forme suprême de l'œuvre, ainsi qu'à la pure essence des littératures. Banville avait écrit dans ses *Odes funambulesques* : « C'est le libraire Malassis/ Dont rêve tout jeune poète. / Pauvre et sur une malle assis ».

-Sources :

Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p.285.

Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre (Éd. 1869)*, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, pp.59-59.

<sup>200</sup> Barbey d'Aurevilly, in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes, Classiques Larousse, Paris, Larousse, 1959, N° 4915, p.89.

conscience et formation. Nous le constatons dans la composition de ses sonnets par l'usage répété des alexandrins et des quatrains en rimes plates :

*Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un chœur de vermisses,  
Et je chéris, Ô bête implacable et cruelle !  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle<sup>201</sup>!*

Le quatrain ci-dessus est extrait de la seconde partie de *la Chevelure*. Ces vers sont d'une inspiration baroque ; un univers d'évasion et de jouissance où se mêle le réel et l'utopique, le grotesque et le sublime. Ce quatrain illustre l'exemple de la rime plate (AABB). La poésie de Baudelaire est un héritage aussi exigeant qu'éloquent. Annonceur du symbolisme, moderne par goût et inspiration au nouveau, au contingent et au transitoire, il fut aussi le premier inspirateur du surréalisme de 1920 à travers son goût du « bizarre » et du « merveilleux » enfouis dans les tréfonds des rêves. Les tentations poétiques de Baudelaire se situent à la croisée de deux mouvements du XIX<sup>e</sup> siècle qui envahissaient la scène littéraire : le romantisme et le parnasse. Sa poésie est complexe, à la complexité de sa nature, enfantée dans le mal, partagée entre le péché et la pureté ; c'est « une alchimie de la douleur »<sup>202</sup>. Les sentiments de solitude et de mélancolie étouffent le poète depuis son enfance. La saveur de sa vie de bohémien et de poète maudit est partagée entre la misère, les relations hostiles et ses « Paradis artificiels » par lesquels, il espère chasser son éternel ennui et son paradis perdu.

Dès le collège, il s'enthousiasme pour Victor Hugo à qui il dédicace la section *Tableaux Parisiens*. Baudelaire est romantique par tempérament, par admiration et par fréquentation. Il éprouva autant d'attraction pour Vigny, Sainte-Beuve, Lamartine, Leconte de Lisle et Hérédia. L'héritage romantique de Baudelaire est marqué par une forte présence de thèmes et d'images permettant de montrer cette influence romantique. Certains critiques lui reprochent de faire du « mauvais Lamartine » ou de « l'exécrable Vigny » dans les poèmes « Bénédiction » et « Élévation ». D'autres, comme Jean Prévost, sont fascinés par sa pointe poétique, son style romantique et imposant dans *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* et pour les « violentes platitudes » du *Vampire*. Marcel Aymé (1902-1962), déclara dans un commentaire sur *la Beauté* que ce poème comporte « Les mots les plus creux, les propositions les plus dépourvues de sens »<sup>203</sup>, un style que nous retrouvons chez les romantiques qui l'ont précédé :

*Je suis belle, ô mortel ! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,*

---

<sup>201</sup> « La Chevelure », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.56

<sup>202</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.11.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.235.

*Est fait pour inspirer au poète<sup>204</sup> un amour  
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;  
J'unis un cœur de neiges 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<sup>205</sup> !*

« La Beauté » est un poème extrait de la première section des *Fleurs du mal* : *Spleen et Idéal*. On y retrouve des comparaisons exemptées de toute expression de foi et de passion (1-2), une totale architecture poétique dans les mots creux qu'il emploie. Nous retrouvons des expressions de la douleur et de la damnation de l'auteur face à cette beauté cruelle, froide et inaccessible (3-4). L'amant de la muse plastique rend un hommage divin à la sculpture (5-6-7).

Baudelaire est savamment romantique à travers les figures personnelles qu'il emploie et les revendications du Moi. C'est ce que nous étudierons dans la partie réservée au « narcissisme ». Parallèlement, le lyrisme baudelairien n'est pas aussi idéal que celui des romantiques. C'est un lyrisme moderne. Tout est sujet et suggestion comme il est montré dans le quatrain ci-après :

*J'ai prié le glaive rapide  
De conquérir ma liberté,  
Et j'ai dit au poison perfide  
De secourir ma lâcheté<sup>206</sup>.*

La liberté dans la mort et la lâcheté dans l'amour ; ces deux thèmes se rapportent à l'objet du sujet dans ces vers. Si nous faisons une lecture complète du poème nous verrons un appel solennel à une liberté illusoire puisqu'elle est poison mortel. Le mal est la personne même vers qui il déclare à la fois sa haine et sa révolte. Baudelaire sait les excès du romantisme, il est également conscient de son goût prononcé pour le romantisme. Qui dit romantisme dit expression du Moi. C'est un Moi qui se veut objet et sujet du poème ; le Moi de l'expression des sentiments, des sensations, des émotions, de l'intimité, etc. Cependant, il doit faire un deuil et se détacher de ses attirances pour l'art romantique et trouver sa voie. C'est à travers le

---

<sup>204</sup> L'orthographe *poète* a été adoptée par Baudelaire dans tout son recueil ; bien que la forme *poète* soit déjà utilisée d'une façon courante.

<sup>205</sup> « La Beauté », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.53.

<sup>206</sup> « Le Vampire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.59.

parnasse qu'il trouve une religion commune, des tendances et des valeurs qui correspondent à ses prises de positions esthétiques. « L'amant de la muse plastique »<sup>207</sup> trouve dans le mouvement parnassien la rigueur, la maîtrise, « la virtuosité plastique »<sup>208</sup> ces aspects sont bien illustrés dans le poème « La Beauté » précédemment cité et commenté.

Baudelaire, à travers sa finesse d'esprit, entre beauté et idéal, se fait l'héritier de « L'art pour l'art ». Il est inévitablement parnassien par son goût pour la forme et par sa sensibilité esthétique. Baudelaire est l'annonciateur du symbolisme. Il devient symboliste par l'originalité singulière de sa poésie, par sa perfection artistique et par sa puissance de suggestion. Dans le réquisitoire le procureur général Ernest Pinard a su pénétrer mieux que beaucoup de critiques contemporains de son époque la portée de l'œuvre. Il écrit : « Charles Baudelaire n'appartient pas à une école, il ne relève que de lui-même. Son principe, sa théorie, c'est de tout peindre, de tout mettre à nu. Il fouille la nature humaine dans ses replis les plus intimes... »<sup>209</sup>. La clé de son art réside dans son écriture même.

Dans cet ordre d'idées, nous ne pouvons passer à côté de cette phrase extraite de la préface *des Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe : « Du sein d'un monde goulu, affamé de matérialités, Poe s'est élancé dans les rêves [...] c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau »<sup>210</sup>. D'après ce passage, sa conception de la poésie est de laisser l'imagination pénétrer au centre de l'univers et de le traduire. Tout comme Edgar Poe, Baudelaire s'est élancé dans les avenues voyageuses oniriques, fantasmagoriques, où « les gerbes s'épanouissent en mille fleurs »<sup>211</sup>.

L'auteur des *Fleurs du mal* est entre deux tentations poétiques. L'une est empreinte d'émotion romantique immédiate dans laquelle il trouve un essor moderne : « Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts »<sup>212</sup>. L'autre est parnassienne. Cette vision de l'art s'oppose aux excès du romantisme, à la contingence et prône la liberté du sujet. Désormais, il opte pour une troisième voie qui le met à l'abri de tous ces excès : c'est la voie de la modernité. La modernité littéraire<sup>213</sup> ainsi évoquée par Baudelaire, et entretenue par Rimbaud ou Lautréamont, sera l'élément essentiel d'opposition tout en reconnaissant les progrès

---

<sup>207</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.10.

<sup>208</sup> « Baudelaire et la modernité », in <http://litterae.pagesperso-orange.fr/page3.3.baudelaire.html> (Consulté le 11/10/2013).

<sup>209</sup> Grange Batelière, *alpha encyclopédie*, Paris, 1969, p.740.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> Note de lecture.

<sup>212</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.737.

scientifiques et techniques. Pour introduire cette vision de l'art nous citons les propos de Charles Baudelaire : « 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 »<sup>214</sup>.

Certains grands spécialistes de la littérature romane comme Hugo Friedrich<sup>215</sup> ont essayé de clarifier le fonctionnement des lois de cette poésie moderne conçue par Baudelaire. En effet, c'est avec ce dernier qu'apparurent les premiers symptômes de la modernité qui fut comme un faisceau lumineux pour toute la poésie européenne. Elle est sans doute le fruit amer des problèmes personnels qui rongent le poète et à travers desquels il voyait la décadence de l'homme et en même temps une certaine beauté de la vie enfouie quelque part et inconnue dans la poésie antérieure.

Ainsi, avec ses facultés intellectuelles débordantes et tiraillées par son sens de la critique d'art « il unit le génie poétique à l'intelligence critique »<sup>216</sup>. C'est en parallèle dans ses écrits sur l'art et surtout dans ses poèmes en prose que va se concevoir la thématique urbaine et moderne : « une chambre qui ressemble à une rêverie », « Le jour tombe, un grand apaisement », « Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible... »<sup>217</sup>. Dans ses articles consacrés au *Salon de 1846*, Baudelaire parle de « l'héroïsme de la vie moderne », et tient « la vie parisienne [pour] féconde en sujets poétiques et merveilleux »<sup>218</sup>. Le poète n'hésite pas à emprunter la figure du flâneur qui erre dans la ville. Hugo Friedrich dit : « avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne »<sup>219</sup>.

En effet, dans *les Fleurs du mal*, les intentions de Baudelaire s'avèrent autres, même s'il écrit à la première personne. Son œuvre n'est pas de « la littérature de confession »<sup>220</sup>. Malgré les nombreuses biographies rédigées à son propos, les critiques comme Hugo Friedrich pensent que ces panoramas de vie d'auteurs n'apportent que peu de choses sur la vraie vie réellement vécue par l'auteur et qu'il peint dans l'œuvre.

---

<sup>214</sup> Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature textes et documents XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1986, p.376.

<sup>215</sup> Hugo Friedrich (24 décembre 1904-25 février 1978), est un romaniste allemand : un linguiste ou philologue dans l'étude des langues romanes. Il était un théoricien de la littérature. Disciple de Karl Jaspers (psychiatre allemand, représentatif de l'existentialisme chrétien), de Friedrich Gundolf (poète allemand et spécialiste de la littérature) et d'Ernest Robert Curtis (philologue allemand). Hugo Friedrich était professeur de littérature romane à l'université de Fribourg. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages portant sur la littérature, dont *Structure de la poésie moderne*, qui fait essentiellement partie de notre bibliographie.

<sup>216</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999, p.44.

<sup>217</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.13.

<sup>218</sup> Fanny Berat, Marie-Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006,

<sup>219</sup> Hugo Friedrich, in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.235.

<sup>220</sup> *Ibid.*

Comment se manifeste le sujet héroïsé ou héroïsant dans l'écriture baudelairienne et comment se manifeste le mythe comme écriture ? Cette question repose sur l'étude du sujet psychologique et scripteur. Dans notre thèse, l'étude de ces deux aspects s'applique sur l'imaginaire littéraire. C'est pourquoi nous avons proposé dans ce chapitre une synthèse qui résume les étapes proposées par C. Chelebourg dans *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*. Les travaux célèbres, les thèses et les revues consacrés à Baudelaire, tracent l'itinéraire d'un baudelairisme, qui dépasse les sphères littéraires. Ce qui nous intéresse n'est pas uniquement l'histoire de sa vie mais essentiellement l'histoire de l'homme de lettres et ses intentions intimes dans ses productions littéraires et même artistiques.

Nous avons pour cela dressé une bibliographie d'auteurs qui ont pris une position critique et enrichissante quant à son œuvre intégrale. Nous citons en premier lieu l'article de C. Chelebourg sur : *Le complexe du paraître dans l'imaginaire baudelairien de l'édition*. Dans cet article, Chelebourg explique comment se manifeste la stratégie éditoriale dans l'imaginaire baudelairien. C. Chelebourg tente d'appréhender l'obsession du paraître baudelairien, mais de l'intérieur, c'est-à-dire du texte, sans avoir à psychanalyser l'auteur. L'imaginaire représente une zone où tout un dynamisme de création évolue, propose en plus de la signification, du sens et détermine la pensée de son concepteur. Chelebourg étudie le dispositif de l'imaginaire afin d'expliquer l'intentionnalité ou la « logogenèse » héroïque dans l'édition. En d'autres termes, il observe le processus par lequel l'imaginaire, dans son intentionnalité réparatrice, produit un idiolecte capable d'enregistrer et de servir le narcissisme du sujet. Nous tenons dans ce sens à rappeler que « l'édition » est l'une des hypothèses de départ de notre problématique sur l'obsession du paraître et l'héroïsation.

Nous citons également l'ouvrage de Walter Benjamin : *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Dans cette œuvre, l'auteur expose trois textes où se présente le Paris du second empire, mais aussi quelques thèmes et fragments sur Baudelaire. Dans ce document, Walter Benjamin décrit sa rencontre exceptionnelle et tragique avec Baudelaire. Il rappelle le portrait d'un bohémien, flâneur aux barrières de la modernité. Dans une lecture novatrice, il parle d'un poète au siècle des poètes, enchâssé de façon incontestable dans le XIX<sup>e</sup> siècle. La raison pour laquelle nous avons cité cet ouvrage est due à l'importance des fragments développés qui touchent au portrait symbolique de l'imaginaire baudelairien : bohémianisme, errance, prostitution et héroïsation. En fait, Benjamin Walter évoque l'« état d'art » du poète.

Pour citer que l'essentiel des ouvrages sur Baudelaire, nous évoquerons P. Emmanuel et ses travaux dans *Baudelaire, la femme et Dieu*. L'idée directrice de l'auteur est d'approcher le

cycle de la femme dans l'écriture baudelairienne. Un sujet si complexe et contradictoire dans l'imaginaire du poète car Baudelaire la célèbre, l'exalte et la blasphème. La femme est un objet, un thème de captation présent d'une façon ambivalente dans ses écrits. Elle constitue un centre de gravité de la conception de l'érotisme, la sensualité jusqu'à la culpabilité passionnelle cultivée chez l'auteur.

Quant à l'ouvrage de Jean Starobinski<sup>221</sup>: *la mélancolie au Miroir*, il nous offre trois lectures de Baudelaire, à travers lesquelles il parle de l'expérience du choc qu'il situe au cœur de son travail d'artiste. Pour Jean-Paul Sartre, citons *Baudelaire*, un livre qui propose une intervention distincte. Le philosophe tente de proposer une clé pour appréhender l'expérience de Baudelaire, prototype quasi légendaire, comme il le déclare, du « poète maudit ». Nous verrons cet archétype lorsque nous aborderons le portrait symbolique du poète dans la deuxième partie de la thèse. Pourquoi Sartre du moment que notre approche est centrée sur la poétique du sujet ?

En fait, ce qui nous intéresse chez J.P. Sartre, en dehors de ses deux ouvrages cités précédemment, c'est l'analyse qu'il a faite sur certains points qui constitueraient le centre de gravité de sa création littéraire. En effet, J.P. Sartre a parlé des drames du poète, de son refus du bonheur, sur les vrais bourreaux présents dans la vie de l'auteur (Aupick, Ancelle, des politiciens de l'empire, sa mère, des académiciens, certaines femmes...). J.P. Sartre a également parlé du lien œdipien, de la date de la première fêlure, de l'ascèse dans la solitude, etc. En parlant de Baudelaire, il met aussi l'accent sur une écriture à tendance narcissique, comme il l'a clairement dit : « Et c'est lui-même que ce Narcisse veut êtreindre et contempler »<sup>222</sup>. C'est essentiellement ce qui nous intéresse dans cette étude. Nous nous appuyons également sur d'autres travaux et ouvrages que nous citerons au fur et à mesure du développement et dans notre bibliographie.

---

<sup>221</sup> Jean Starobinski né en 1920 à Genève, est un historien des idées et théoricien de la littérature. Starobinski a obtenu un doctorat ès lettres et un doctorat en médecine. Hormis ses nombreuses œuvres *La mélancolie au miroir*. Celle-ci constitue un des ouvrages important de notre bibliographie. L'auteur propose trois lectures de Baudelaire en partie liées avec la réflexion et les miroirs, auxquelles s'ajoutent une étude minutieuse sur les figures penchées et sur la conjonction du miroir dont Baudelaire a été témoin.

-Source :

- Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, pp.6-7.

<sup>222</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.166.

## CONCLUSION

Ce « Boileau hystérique »<sup>223</sup>, comme l'écrit Alcide Dusolien, ou poète de génie épris de perversité satanique, Baudelaire a légué au monde littéraire une œuvre émaillée de mystères et de beauté déliquescents. Le recueil des *Fleurs du mal* a su très vite conquérir un large public. Certains auteurs, comme Théophile Gautier et Victor Hugo, ont formulé pour le poète de magnifiques plaidoyers et des appréciations tant publiques qu'en particulier. Tandis que d'autres, comme Vallès et Brunetière, n'ont pas épargné à ce « génie du Nouveau-monde »<sup>224</sup> leurs plus infâmes critiques. Par ailleurs, dans l'intime, derrière l'œuvre écrite et publiée, il y a toute une vie parlée et vécue. Baudelaire dit lui-même que son œuvre explique l'autre et contient le secret de sa genèse.

Au terme de ce chapitre, nous dirons que le XIX<sup>e</sup> siècle était pour Baudelaire l'époque de toutes les angoisses tant intellectuelles que personnelles. Notons aussi que par sa volonté éprouvée, il n'a cessé d'affirmer une vision nouvelle de l'art, celle de la poésie moderne. Si l'on retient les jugements de ses critiques contemporains, Baudelaire paraît un névrosé aux nœuds complexes à qui il reste qu'à se brûler la cervelle. Or, le XIX<sup>e</sup> siècle a fait également la gloire de celui qui est considéré comme le disciple de Boileau ou le Musset blasé au romantisme hugolien. En effet, il y avait des esprits malveillants qui ont voulu faire passer Baudelaire pour un asocial, comme il y avait des esprits agréables, comme Asselineau, qui disait qu'il fût le plus exquis des hommes qui aient été donnés à cette époque. C'est ainsi que le XIX<sup>e</sup> siècle a porté Baudelaire au pinacle des poètes.

---

<sup>223</sup> Alcide Dusolien, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.36.

<sup>224</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.67.

# **CHAPITRE III**

## **ÉTUDE DE L'IMAGINAIRE LITTÉRAIRE BAUDELAIRIEN**

## INTRODUCTION

Après avoir montré précédemment le caractère essentiel du contexte de Baudelaire et le second Empire, ainsi que le baudelairisme et la critique, nous entamons dans ce chapitre l'étude de l'imaginaire baudelairien. Il est possible d'abord de s'interroger sur le rapport de l'imaginaire avec le réel et le symbolique. Ensuite, il est, de fait, indispensable de revisiter les différentes définitions du « sujet », car cette notion est souvent malmenée et utilisée d'une manière légère. Ce qui est supposé en psychanalyse ne l'est pas forcément en poésie du sujet, même si cette dernière traite des contenus inconscients. C'est pourquoi, il faudrait dès lors déterminer le sens des concepts qui embrassent le mouvement de l'acte créatif. Donc, dans la première section, il sera question d'étudier le sujet et son rapport avec l'imaginaire et son effet sur le langage.

La section d'après sera consacrée à des lectures de l'imaginaire baudelairien à travers les symboles. L'objectif est surtout d'interpréter les éléments d'échange subvertis dans le langage poétique. Par ailleurs, nous mettrons l'accent sur les différentes représentations du « symbole ». S'agit-il d'une représentation construite à partir d'une réalité ou d'un signe ou objet d'un désir refoulé ? Pour répondre à cette question, il sera inévitable d'aborder le symbolisme chez Baudelaire. À ce propos, nous prendrons comme exemple la lecture des poèmes « Correspondances » et « L'Ennemi » afin d'expliquer le rapport entre le symbole et la réalité humaine. En d'autres termes, comment le symbole se construit et que traduit-il dans l'imaginaire du sujet baudelairien. La dernière section de ce chapitre abordera l'imaginaire dramatique. L'objectif sera de scruter l'imaginaire littéraire à travers des textes tels que la série des quatre poèmes sur le « Spleen ». Enfin, l'analyse et la lecture heuristique des poèmes permettront d'expliquer la construction inconsciente de l'imaginaire dramatique baudelairien.

### III.1 LE SUJET ET L'IMAGINAIRE

"Le sujet et l'imaginaire", pourquoi ce titre ? En fait, le terme sujet est employé, et souvent compris, d'une manière ambiguë et légère. Il y a plusieurs sens du concept sujet selon les domaines où il s'emploie. Il y a une différence entre, par exemple, sujet scripteur, sujet objet, sujet acteur, sujet logique, ou encore « sujet créateur », ou « sujet fictif »<sup>225</sup> etc. En poétique du sujet, le sens est distinct. C'est par le sujet et l'imaginaire que se détermine une création. D'après C. Chelebourg, le sujet est la création langagière de l'auteur, et l'imaginaire représente le lieu où s'élabore cette création, où se constitue le narcissisme du sujet. En d'autres termes, l'étude de l'imaginaire de l'auteur et la façon dont il construit sa singularité implique une poétique subjective. C. Chelebourg précise que ce sujet est en fait le fruit de la création langagière du poète. Pour autant, la notion de sujet peut être abondante par-delà le champ de la littérature, car toute forme d'art est à sa manière un langage.

Longtemps, la critique a fait valoir la littérature et les arts dans un but « prosélyte » ou « polémique ». Plus clairement, c'était faire de la littérature un instrument de jouissance déployé pour attirer lecteurs et adeptes ou en faire un objet de controverse et de critique. Dans ce domaine, on a pris l'habitude d'émietter l'imaginaire en faisant la distinction entre le réel et le symbolique, la prose ou la poésie. L'imaginaire désigne un des trois plans du terrain psychanalytique (réel, symbolique, imaginaire). Il se définit notamment comme l'instant précis où la confection de l'expression s'écarte de sa vocation initiale qui représente les objets afin de mettre en scène les fantasmes d'un sujet. Ce dernier marque une empreinte individuelle. L'auteur révèle ce quelque chose prisé de son inconscient, autrement dit ce qui se passe au niveau du sujet. L'auteur écrit de lui, se construit par l'écriture et la vie fait partie de l'œuvre complète. Cette dernière se réalise dans un lieu appelé : « Galaxie de l'imaginaire »<sup>226</sup> ou « imaginaire littéraire » comme il est défini dans l'ouvrage de C. Chelebourg : *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*. C'est autour de ce lieu collectif et commun que s'articule notre recherche.

Étant donné que notre approche s'inscrit dans la théorie littéraire, il sera indispensable de se référer aux travaux réalisés sur l'inconscient du texte. Il est pertinent de citer sur ce plan Jean Bellemin-Noël<sup>227</sup> qui, dans *Vers l'inconscient du texte*, explique que l'inconscient de l'auteur

---

<sup>225</sup> Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p.244.

<sup>226</sup> Expression de M. Maffesoli, in Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, 1996, p.17.

<sup>227</sup> Jean Bellemin-Noël est né en Isère en 1931. Agrégé des lettres classiques, il choisit d'assurer des enseignements à l'université. J. Bellemin-Noël manifeste très tôt un vif intérêt au fonctionnement de l'esprit. Il découvre la psychanalyse dès 1948. Ses études en thèse l'amène progressivement à exploiter différemment le texte. À travers

apporte de la vie et de la singularité au texte. Pour reprendre les propos de J. Bellemin-Noël : « Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d'inconscience, ou — n'ayant pas peur du mot— d'inconscient »<sup>228</sup>. Parler d'une œuvre littéraire, c'est coopérer à sa propre découverte à mesure que le terrain s'ouvre au lecteur. Paradoxalement, une œuvre est un produit achevé, à la fois clos et « condamné au mutisme »<sup>229</sup>.

Le résultat des analyses de nos recherches en mémoire de magistère<sup>230</sup> nous projettent en partie sur ce que J. Bellemin-Noël appelle un être baptisé « style »<sup>231</sup>. Si l'on observe le style allégorique de Baudelaire, nous verrons comment l'inconscient met en scène une panoplie de figures, de mise en scène, de personnages, etc., pour entreprendre une reconstruction du noyau fantasmatique. Dans « cette galaxie de l'imaginaire »<sup>232</sup>, les mots suggèrent l'imprévisible de la pensée, « Le poème en sait plus que le poète et en dit plus qu'il ne pense »<sup>233</sup>. Il est tentant d'associer ce phénomène logé dans l'écriture à ce que C. Chelebourg appelle une réparation narcissique.

Les écrits de Baudelaire ne manquent pas de nuances, de réseaux d'images ou de figures de rhétorique. Dans le langage baudelairien, l'allégorie recèle des confidences, des désirs inconscients et des actes manqués infiltrés entre les lignes. Les lectures impliquées dans cette recherche, nous mettent au contact d'une autofiction où se déferle et se reconstruit une personnalité aux diverses facettes qui place le poète sous un air d'apitoiement, de réversibilité, d'humour noir, de sarcasme, de mysticisme, de satanisme ou encore de l'irréparable. En gros, c'est à travers l'écriture que le sujet se dit et se reconstruit. En effet, les écrits de Baudelaire proposent au lecteur un réseau élaboré de signes multiples d'où notre questionnement prend source. Notre problématique interroge donc cette structure inconsciente du texte qui, d'une certaine manière, ferait apparaître une obsession du paraître menant à une héroïsation du sujet.

---

des études faites sur de nombreux auteurs, il met au point son approche critique, la textanalyse (la psychanalyse du texte littéraire). Ces ouvrages : *Psychanalyse et littérature* et *Vers l'inconscient du texte* font partie de notre bibliographie. Tout chercheur ne peut passer sous silence ses travaux sur la psychanalyse. En outre, l'auteur a développé de façon considérable la génétique textuelle, l'autofiction et l'écriture de soi.

-Source :

[http://www.puf.com/Auteur:Jean\\_Bellemin-No%C3%ABl](http://www.puf.com/Auteur:Jean_Bellemin-No%C3%ABl) (Consulté le : 11/10/2013).

<sup>228</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002, p.5.

<sup>229</sup> Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p.249.

<sup>230</sup> Intitulé de notre mémoire de magistère : *Des métaphores obsédantes au mythe du héros dans les Fleurs du mal* de Baudelaire.

<sup>231</sup> Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979, p.249.

<sup>232</sup> Expression de M. Maffesoli, in Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, 1996, p.17.

<sup>233</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1972, p.5.

Baudelaire « amant de la muse plastique »<sup>234</sup> révèle à son lecteur deux ou trois mots clés à partir de *Mon cœur mis à nu* : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »<sup>235</sup>. Si nous apportons une lecture plus habile à ce passage, nous dirons que le poète exalte sa passion pour le culte et le devenir du poète. L'auteur réfléchit son image dans et par l'écriture. D'abord, « glorifier » est en quelque sorte synonyme d'exalter et ce qui est culte est sûrement adoré. Ensuite, le terme « culte », étymologiquement vient du latin *cultus*, dérivé du verbe *colere* qui veut dire au sens propre « cultiver »<sup>236</sup>. Le poète décrit sa passion comme une profession de foi qu'il cultive à travers l'art. Quant à l'adjectif « primitive », placé en dernier, c'est pour signifier que cette passion est dans « les origines de l'être ». Baudelaire désire retenir son « goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques »<sup>237</sup>.

Dans *Baudelaire et Freud*, Léo Bersani a consacré un chapitre intitulé : *L'amour des artistes* et dans lequel il parle de l'imaginaire dramatique qui façonne pour une grande part l'écriture baudelairienne. Bersani pense qu'en glorifiant le « culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »<sup>238</sup>, « Baudelaire avoue une passion qui peut éventuellement le changer en femme »<sup>239</sup> parce que le poète se donne intégralement à cette passion. Reprenant les propos de Bersani : « Pour se voir possédé par des images étrangères à lui, l'artiste doit s'offrir et s'ouvrir d'une manière qui pour Baudelaire évoque la sexualité féminine. La pénétrabilité du psychisme est fantasmé comme pénétrabilité sexuelle »<sup>240</sup>. Paradoxalement, Butor pense que le passage ci-dessus des *journaux intimes* suggère une nature d'inspiration féminine. En revanche, l'image masculine se rapporte uniquement à la vocation du poète et à la publication. Il serait question de pénétrabilité sexuelle, de « fantasmes », de « travestisme » ou encore de « prostitution » dans cette métamorphose. Ce qui nous intéresse dans cet autoportrait symbolique, c'est d'aller vers l'origine de ce « travestisme ». Nous apporterons plus d'éclaircissement à ces concepts et aux éléments qui se rapportent à l'imaginaire dramatique dans les chapitres qui suivent.

Avant de nous lancer dans un examen plus détaillé du sujet et sa poétique et de l'autoportrait symbolique, il serait important de développer ce qui est appelé une poétique du

---

<sup>234</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.10.

<sup>235</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.115.

<sup>236</sup> Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.217.

<sup>237</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.11.

<sup>238</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.115.

<sup>239</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981, p.20.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

scandale. Cette dernière ne serait pas née d'un néant, mais d'un imaginaire fugitif, dramatique et d'un amour orphelin. En effet, tout contribue à la détermination de l'imaginaire du sujet baudelairien. Comprendre la clé de l'imaginaire dramatique nous fournira des données pour comprendre l'origine des complexes chez Baudelaire. Des complexes qui le plongent, par exemple, dans une double posture de l'homme amoureux mais chez qui l'amour s'allie avec érotisation (nous étudierons cela dans le cycle de la femme dans la deuxième partie). Ou encore, l'obsession du paraître dans la composition et dans l'édition générée par le mépris qu'il a subi par certains de ses contemporains et qu'il voudrait transformer en vers :

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<sup>241</sup> !

La vocation poétique de Baudelaire le place par excellence au centre du monde littéraire, voire de la société. Si Hugo transforme le poète en prophète, pour l'auteur *des Fleurs du mal* être poète est à la fois « une bénédiction » et « une malédiction ». Il indique au début de son recueil que sa mère a été choisie « par un décret des puissances suprêmes »<sup>242</sup>. Il tient un discours d'imprécation à Dieu pour se venger d'avoir mis au monde « un monstre rabougri » ; cela se rapporte au poète lui-même<sup>243</sup>. « Déshérité », mais il sait que son mal est un remède « comme un divin remède à nos impuretés »<sup>244</sup>. La souffrance se fera sentir dans sa recherche du beau et de l'idéal : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu »<sup>245</sup>. Souffrir dans la volupté créative est par conséquent un mal positif.

Que retenir de la vie du poète ? Enfance volée par le départ, dictée par la fatalité ? Un génie mal compris, trop en avance sur son temps, trop idéaliste pour totalement se laisser succomber et trop écœuré pour avoir totalement la foi ? Alors, frustration et désarroi d'une vie où des intentions profondes oscillent entre le spleen et l'idéal.

### III.2 LECTURE DE L'IMAGINAIRE BAUDELAIRIEN À TRAVERS LES SYMBOLES : « CORRESPONDANCES » et « ENNEMI »

Par son découpage en espace de temps déterminé, par sa classification chronologique des générations, le XIX<sup>e</sup> siècle s'est approprié une structuration de mouvements parmi lesquels certains genres sont dominants. Le premier genre littéraire a été celui du roman avec Balzac,

---

<sup>241</sup> « Le mauvais vitrier », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.42.

<sup>242</sup> « Bénédiction », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

<sup>243</sup> Fanny Berrat et, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, France, 2006, p.53.

<sup>244</sup> « Bénédiction », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

<sup>245</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.30.

Stendhal, Zola, etc. « Si le roman fut la chair, la substance littéraire première au XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie en fut plutôt l'âme et le souffle »<sup>246</sup>. Puisque étouffée avant ce siècle, pendant la Révolution et l'Empire, la poésie ne va s'imposer qu'à partir de 1820 avec les publications de certains auteurs tels Lamartine ou Victor Hugo en 1848.

Quant à Baudelaire en tant que poète de la modernité et principal annonciateur du symbolisme, il fait de la poésie le flambeau de la contestation du réel. Ainsi, en 1860 Baudelaire devient le représentant de la spiritualité. Il cherche par-là, l'expression révélatrice et neuve qui surgit des profondeurs. Il montre son attachement passionné à l'imaginaire des faits et des idées. Il tente de rendre à la réalité une conception illusoire et légendaire dans l'imaginaire collectif.

De ce fait, Baudelaire avec son symbolisme va jusqu'à effleurer la folie longtemps oubliée par une littérature absorbée par la technique et le progrès scientifique. Alors que le réalisme vit son plein essor, Baudelaire, avec ses *Fleurs du mal*, conteste ce courant. Il influencera directement la poésie symboliste et surréaliste. Avec force, il annonce les *Correspondances* et attribue à la littérature le caractère symbolique de découverte des sens, des choses, pour pénétrer des vérités cachées :

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisse parfois sortir de confuses paroles :  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies  
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphant,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*<sup>247</sup>.

Sonnet publié dans la première édition (1857), *Correspondances* est considéré comme la définition la plus démonstrative de l'esthétique baudelairienne. Chez Baudelaire le choix de la modernité s'affirme avec le symbolisme. Dans l'élaboration de sa théorie des symboles, il met en image l'existence et le sens caché des choses qui se dérobent à la sensibilité et à la compréhension de l'être humain. L'imagination pour le poète, c'est d'accoupler des réalités

---

<sup>246</sup> Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature textes et documents XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1986, p.9.

<sup>247</sup> « Correspondances », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

dispersées et de reconstituer des symboles. En effet, loin de la tradition figée et de l'actualité artistique dérisoire, il annonce la théorie de la synesthésie. Dynamique et « combinatrice », la méthode synesthésique associe des « équivalences sensorielles ». Les métaphores exprimant un croisement de sens sont désignées comme « synesthésiques ». Nous retrouvons dans ces vers « une synesthésie de son », « une synesthésie de couleur », « une synesthésie du toucher ».

Cette théorie des correspondances est basée sur la perception personnelle de *l'auteur* :

Il n'y a de vérité, il n'y a de sens que recomposé, restructuré dans l'épreuve des mots et des images du poème. Dans un univers et une histoire aux relations perturbées, la vertu première de la poésie « moderne » est de faire se « correspondre » tout ce qui est séparé, éloigné, écartelé, dans le tissu, lui, cohérent et ordonné, du verbe poétique et de ses figures<sup>248</sup>.

À la lumière de cette citation, nous comprenons que le sens est une orientation donnée à une chose. L'action de percevoir se fait à partir de la dimension réelle et matérielle de ses éléments. Pour Baudelaire, le sens est toujours reconstitué à travers les réseaux de symboles structurés dans l'écriture. Il ajoute que seule la poésie moderne est capable de transposer l'expérience humaine dans toute sa complexité.

Nous entamons à présent une lecture descriptive du sonnet. Les deux quatrains constituent une théorisation du phénomène de synesthésie et les deux tercets illustrent ces analogies symboliques. Toutes les sensations se confondent pour révéler le sens caché du monde qui nous entoure. À première vue, « Nature » prend une majuscule tandis que « l'homme » non. Ce dernier est simplement introduit comme un élément de passage dans un moment éphémère (« passe »), alors que la nature est transposée majestueusement dans les éléments qui suivent (« Un temple », « vivants piliers »). Tout d'abord, c'est un lieu mystique où les choses contraires trouvent sens : « physique et métaphysique », « le sensible et l'invincible ». Ensuite, c'est un lieu grand et profond où se transvasent les parfums, les couleurs, les sens et toutes les émotions. C'est aussi un lieu mystique et inquiétant (« ténébreuse et profonde unité »), et par moment ces vers renferment une confusion, tout s'embrouille (« confuse » et « se confondent »).

Dans la troisième strophe, tous les sens s'éveillent : Baudelaire décrit des parfums à travers des sensations tactiles « chairs d'enfants ». L'esprit du poète se projette dans un souvenir d'enfant. Ce parfum-là lui est apparenté et est connu comme une sensation musicale douce (« hautbois »). Une autre sensation visuelle apparaît avec « vert » et « prairies ». Dans la troisième

---

<sup>248</sup> Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature textes et documents XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1986, p.384.

vers du tercet, le poète attribue au parfum une équivalence morale en employant des adjectifs tels que « corrompus, riches et triomphants ».

La quatrième strophe est introduite par la forte locution « ayant l'expansion ». Le poète est ivre de senteurs : « l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens », d'odeurs qui viennent d'orient, appréciées pour leurs exaltants parfums. Cependant, Baudelaire se laisse bercer par cette nature et cette envoûtante levée de délire à la fois douce et inquiétante, comme s'il était sous l'effet de la drogue.

En conclusion, les différents objets qui se trouvent dans la « nature » évoquent la symbolique des « Correspondances ». Considéré comme une définition de l'art baudelairien, le poème prête au symbole un sens caché en joignant le monde matériel au monde spirituel par la force organique du mot et la magie du verbe. Le poète va de l'autre côté des choses, perçoit ce qu'ordinairement nous ne percevons pas. Cette vision de l'artiste marque sa singularité : le poète est un parfait visionnaire et traducteur.

Le poème propose une diversité de lectures, chacune d'elles est une invitation, une rencontre, qui retient le lecteur par un détail, un terrain énigmatique unissant des correspondances entre formes, couleurs, parfums et autres éléments de la nature. Un reflet spirituel à la fois confus et enivrant où tout semble acte de conversation.

Dans une visée plus restreinte, Maurice Maeterlinck définit les images comme :

les assises en quelque sorte madréporiques sur lesquelles s'élèvent les îles du symbole. Une image peut faire dévier ma pensée ; si cette image est douée d'une vie organique, elle obéit aux lois de l'UNIVERS bien plus strictement que ma pensée ; et c'est pourquoi je suis convaincu qu'elle aura presque toujours raison contre ma pensée abstraite ; [...]<sup>249</sup>

Ce qui attire notre attention dans cette citation de Maurice Maeterlinck, c'est l'énoncé : « les assises en quelques sortes madréporiques sur lesquelles s'élèvent les îles du symbole ». C'est une excellente définition qui montre la mise en relation de la matière et du symbole. En effet, étymologiquement, il s'agit de deux choses rapprochées. Le symbole est donc une association de deux réalités. Il est le signe tangible de cette association.

Parler du courant d'érudition de l'auteur des *Fleurs du mal*, c'est aborder le symbolisme littéraire français, mouvement né en France (1880) en réaction contre « le moralisme », « le rationalisme » et « le productivisme » de l'ère industrielle. La naissance de l'école symboliste a été considérée à partir du *Manifeste symboliste* publié par Jean Moréas dans le *Figaro* du samedi

---

<sup>249</sup> Maurice Maeterlinck, in Henri Lemaître, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin -collection, 1965, p.114.

18 septembre 1886. Influencé par le « préraphaélisme anglais », le symbolisme apparaît comme une tendance qui s'oppose au positivisme scientifique et au naturalisme bourgeois. Le symbolisme est une discipline artistique qui jaillit de l'inconscient et manifeste une forme d'expression sensible et évocatoire. Malgré quelques visées floues et différentes dans la portée de la théorie symboliste, ce mouvement tient une originalité de par son extension géographique et de son contenu esthétique.

Quant aux valeurs, l'école symboliste met l'accent sur la faculté suggestive mises en œuvre par ses précurseurs, s'interrogeant sur les états psychiques intermédiaires de l'individu : fantasmes, rêves, etc. Les symbolistes, comme Baudelaire, suggèrent que seul cet art des symboles permet de traduire l'univers considéré comme « le symbole d'un autre monde ». Cette écriture se concentre sur le fond de la réalité humaine. Pour accéder à une quiétude, même illusoire, mais palpable, le poète se targue d'entrer en contact avec le sens caché des choses. Dans ce siècle de « la résurrection d'Orphée »<sup>250</sup>, Baudelaire et ses contemporains proclament un monde masqué par le monde sensible.

« L'Ennemi » est un poème qui assoit un thème commun aux romantiques. Baudelaire y transfigure en symboles son obsession de la fuite du temps et son regret de la jeunesse. Ainsi, nous pourrions voir dans ces vers un poète partagé entre la lumière et les ténèbres ; sans cesse tourmenté par « le drame fatal et insoluble de son langage »<sup>251</sup> :

*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par de brillants soleils ;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.*

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râtaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.*

*Et qui sait les fleurs nouvelles que je rêve  
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève  
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur ?*

*- Ô douleur ! Ô douleur ! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie <sup>252</sup> !*

Publié le 1er juin 1855 dans *la Revue des Deux Mondes* sous le titre collectif *Les Fleurs du mal*, ce poème est un sonnet lyrique évoquant le thème du « Temps ». La note la plus triste et la plus

---

<sup>250</sup> Henri Lemaitre, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965, p.11.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>252</sup> « L'Ennemi », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.49.

présente dans les poèmes de Baudelaire représente tout ce qui est pessimisme et mélancolie. D'ailleurs, le titre « L'Ennemi » est une allégorie qui est une allusion directe au temps. Le sonnet s'articule autour d'une métaphore filée, développée par une suite d'images à travers lesquelles défilent les moments de sa vie, ses états d'âme ; un lyrisme mélancolique peint à travers une série de symboles. Effectivement, « le symbole est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent sur l'image et la métaphore, comprennent l'emblème et l'allégorie.

« L'Ennemi » est la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'idée »<sup>253</sup>. L'obsession du temps est traduite à travers les trois périodes de sa vie : l'été = la jeunesse, l'automne = maturité, un futur inquiétant = l'hiver. Les trois premières strophes constituent un enchaînement d'épisodes de la vie de Baudelaire avec toutes les « variations » que le temps a engendrées. Il s'agit donc d'une triple métaphore.

#### Premier quatrain

L'ennemi, c'est le temps qui se nourrit de notre vie, qu'il épuise. Toutefois, le temps croît et se fortifie sur des générations ainsi détruites. L'auteur décrit sa jeunesse comme une saison d'été ravagée par les intempéries : orage, pluie, tonnerre sont synonymes de violence et de vicissitudes de la vie ; la nature se déchaîne.

#### Deuxième quatrain

Le poète est au bout de ses forces. Il fait défiler dans un cortège de symboles la métaphore du « jardin » : « *La pelle et les râteliers* » évoquent l'idée qu'il faudrait reconstruire cet espace dévasté et enrichir le sol stérile. Le terme « jardin » est aussi associé à un cimetière « *Les trous grands comme les tombeaux* ». C'est une période d'accablement intellectuel : « *J'ai touché l'automne des idées* ».

#### Premier tercet

La strophe représente une suite d'images du quatrain précédent. D'ailleurs, nous constatons un enchaînement sur le plan naturel « automne, eau, sol lavé, fleurs nouvelles », un enchaînement symbolique : le cycle des saisons, l'automne des idées, « Les fleurs nouvelles » ; la menace pèse sur son génie, le poète espère le retour de son énergie créative, son inspiration, « le mystique aliment ».

#### Deuxième tercet

---

<sup>253</sup> Henri de Régnier, in Henri Lemaitre, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin -collection, 1965, p.11

L'obsession du temps est un obscur ennemi, un vampire, un monstre, étouffant et épuisant, qui vide le corps de son sang. La souffrance ronge la vie. Ces images filées illustrent le bilan négatif du poète qui se situe entre spleen, malaise existentiel, perte de l'inspiration et crainte de la mort. Ce sonnet est en fait la clef de la moralité des *Fleurs du mal*. Asselineau, premier biographe du poète, ajoute qu'à travers le cliché de « l'orage » revivifié par les images, Baudelaire livre un bilan négatif. Il doute de ses capacités créatives. Néanmoins, il espère les « fleurs nouvelles » dans le poème qui suit intitulé *le Guignon*. *L'Ennemi* constitue un exemple de l'usage des symboles chez Baudelaire, de passer du relatif à l'absolu, du fini à l'infini.

### III.3 L'IMAGINAIRE DRAMATIQUE

Tout d'abord, « dramatique » vient de drame qui, au sens figuré, est issu du bas latin *drama*, action théâtrale et du grecque δράμα, de δράω, agir<sup>254</sup>. Or, l'acception dans laquelle nous entendons l'adjectif dramatique est d'ordre psychologique. D'une manière générale, l'adjectif dramatique se dit d'une personne dont le psychisme est alimenté de troubles conflictuels, prenant racine dès l'enfance, entre lui et les autres. Le sujet ressent des sentiments de désespoir, de peur et d'impuissance, et c'est ce qui se dégage à travers la personnalité de Baudelaire ; en particulier à travers son écriture.

Dans un même ordre d'idées, la question de l'imaginaire pour G. Durand se réfère au « substrat de la vie mentale »<sup>255</sup>, c'est-à-dire à ce qui existe dans un être et qui, justement, en constitue la réalité profonde. Dès les années 1950, G. Durand tente d'explorer cette structure de l'imaginaire pour en dégager les formes et les variantes<sup>256</sup>. Il est donc essentiel de préciser que l'imaginaire pensé par G. Durand s'inscrit dans ce qu'il appelle « le trajet anthropologique de l'imaginaire ». Car, en effet, l'imaginaire de chaque individu s'accomplit entre deux pôles : le pôle biologique et le pôle culturel. Par ailleurs, en poétique du sujet, le noyau autour duquel se construit la « logogenèse » affecte la création de chaque auteur.

En psychologie, tout ensemble de processus rationnel, rêves, désirs, hallucinations ou toute représentation mentale s'élabore à partir du terreau de l'imaginaire<sup>257</sup>. Donc, l'imaginaire détermine la représentation de l'objet étudié. Dans ce sens, la puissance des rêves, des symboles,

---

<sup>254</sup> Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.252.

<sup>255</sup> « Gilbert Durand, *la réhabilitation de l'imaginaire* », in [http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire\\_fr\\_14969.html](http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire_fr_14969.html) (Consulté : 15/10/2013).

<sup>256</sup> « Gilbert Durand, *la réhabilitation de l'imaginaire* », in [http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire\\_fr\\_14969.html](http://www.scienceshumaines.com/gilbert-durand-la-rehabilitation-de-l-imaginaire_fr_14969.html) (Consulté: 15/10/2013).

<sup>257</sup> « Le triangle dramatique : victime, persécuteur, sauveur », in <http://www.blog-psychologue.fr/article-triangle-dramatique-victime-bourreau-sauveur-64473759.html> (Consulté : 15/10/2013).

des images maternelles et paternelles sont enracinés dans l’imaginaire du sujet. Pour le cas de Baudelaire, nous avons identifié plusieurs motifs et dispositifs diégétiques dans ce trajet anthropologique de l’imaginaire que nous développerons dans la deuxième partie de la thèse. Ce dispositif justifie que la conscience subjective créatrice du poète se situe entre deux pôles. Autrement dit, la nature de l’image que se construit le Moi est régie par un « narcissisme primaire »<sup>258</sup> et par un « narcissisme secondaire »<sup>259</sup>.

D’ores et déjà, il serait tentant de souscrire l’adjectif dramatique à la difficulté d’être du poète, à tous les malheurs et bouleversements psychiques du Moi. D’après Lacan, la folie est un état de drame humain. C’est également une forme de condition humaine<sup>260</sup>. Cette dernière apparaît dans l’écriture de Baudelaire sous plusieurs formes ; par exemple, la figure du poète maudit, du dandy, du guignon, de l’irréductible :

*Un damné descendant sans lampe,  
Au bord d’un gouffre dont l’odeur  
Trahit l’humide profondeur,  
D’éternels escaliers sans rampe*<sup>261</sup>,

Le poète sous son air de poète maudit et damné cherche continuellement un remède à ce mal-être existentiel. Tous les éléments diégétiques précédemment cités montrent que le centre de la création littéraire de Baudelaire est animé par l’imaginaire dramatique. C’est en effet, à partir du Moi, à la fois, victime soumise (pauvre de moi) ou victime rebelle que se dégage le caractère dramatique. Baudelaire dévalorisé tente de compenser le sentiment d’être incompris et seul au monde par des revendications quelques fois agressives et provocatrices. Il transforme alors la médiocrité du monde en beauté. C’est ce qui est appelée « Transsubstantiation » :

*Par toi je change l’or en fer  
Et le paradis en enfer ;  
Dans le suaire des nuages*

*Je découvre un cadavre cher,  
Et sur les célestes rivages  
Je bâtis de grands sarcophages*<sup>262</sup>.

Cette transsubstantiation est bien illustrée par le sarcasme et l’humour noir. La réversibilité à l’œuvre et l’humour noir ôtent toute perspective d’apitoiement :

---

<sup>258</sup> Le narcissisme primaire se rapporte au grand autre, à la mère. Le narcissisme secondaire se rapporte au Petit autre. « Narcissisme », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté : 15/10/2013).

<sup>260</sup> Extrait d’une intervention sur l’exposé de Lucien Bonnafé « *Le personnage du psychiatre. Étude méthodologique* », est parue dans l’Évolution Psychiatrique, 1948, fascicule III, pp. 52-54. (Consulté : 15/10/2013).

<sup>261</sup> « L’Irréductible », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.93.

<sup>262</sup> « Alchimie de la douleur », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.90.

*Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe  
Vous crûtes vus évanouir*<sup>263</sup>.

En parcourant l'œuvre de Baudelaire, nous sommes saisis involontairement par des émotions étranges, brouillées, que renferme l'opacité des choses à travers un « microcosme poétique ». À l'intérieur de cet univers se place un côté de la condition humaine du poète, où l'écrivain : « désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue. S'il le fait à vide, il ne devient pas poète pour autant »<sup>264</sup>. L'engagement dans l'écriture poétique ne vient pas du néant. Celle-ci est régie par des motivations internes, un poids de départ. Pour reprendre les paroles de Christian Chelebourg, nous dirions : « une difficulté d'être »<sup>265</sup>. Les drames, les complexes, la passion, la colère, l'indignation envers soi ou envers l'autre peuvent transparaître dans l'œuvre ou chez l'auteur.

L'étude du sujet dans l'écriture fait obligatoirement appel à la notion d'imaginaire. Les formes d'expressions personnelles ou intimes comme celle de Baudelaire attestent une véritable dynamique affective. Interroger l'intimité en littérature relève donc de plusieurs approches : littéraires ou psychanalytiques. Néanmoins, le sens le plus profond du texte reste une énigme. À travers la poétique du sujet, nous approchons ce « microcosme poétique » baudelairien et tentons d'examiner le texte afin de découvrir les drames, les plaisirs et les intentions intimes qui ont nourri cette création.

Le concept d'imaginaire, comme il a été défini dans l'ouvrage de C. Chelebourg *L'imaginaire littéraire*, désigne « Tantôt la fantaisie d'un auteur, tantôt les différentes analogies poétiques contenues dans un texte, voire les éléments féériques ou fabuleux qu'il recèle »<sup>266</sup>. L'étude de l'imaginaire du sujet se fonde essentiellement sur l'identification des motifs récurrents : personnages, décors ou scénarii disséminés dans toute l'œuvre d'un auteur. L'objectif est plus exactement de s'interroger d'abord et avant tout sur les raisons de la récurrence de certains motifs dans l'écriture. En résumé, l'approche consiste à comprendre la présence constante ou variable de ces motifs dans la conscience de l'auteur. En poétique du sujet, les éléments récurrents peuvent être également des détails graphiques, thématiques, des calembours, des métaphores, etc. Ces motifs répétés et combinés mettent en lumière des complexes qui ont comme résultat ce que C. Chelebourg appelle : la psychomythie.

---

<sup>263</sup> « Une charogne », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.58.

<sup>264</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ?*, Coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 1948, p.25.

<sup>265</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.106.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.5.

L'œuvre de Baudelaire recèle une constellation de récurrences. Le poète est présent sous les figures du poète tourmenté, naufragé, épuisé, mélancolique, aigri ou encore sous les images de l'errance, de la mort et de la haine, incessamment évoquées. Ces figures que nous venons de citer rejoignent le cycle du poète maudit (déchu). Le poète rentre en confrontation avec « la double nature » : le sujet et le Moi. Dans un langage symbolique, l'auteur exprime la « difficulté d'être » de l'homme blessé et traumatisé.

L'imaginaire dramatique que nous évoquons fait place aux drames, aux blessures et aux expériences mal liquidées. Au seuil des *Fleurs du mal*, le poète annonce sa souffrance à travers le poème « Bénédiction » :

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,  
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes  
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :*

*— « Ah ! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,  
Plutôt que de nourrir cette dérision !  
Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères  
Où mon ventre a conçu mon expiation <sup>267</sup> !*

C'est dans l'art que Baudelaire s'est fait un chemin. « Poète » prend une majuscule, ce qui montre le poids et la glorification de cette vocation chez lui. Il apparaît dans ce monde, incompris par les personnes les plus proches qui doutent de ses capacités intellectuelles. Ces vers tracent le portrait d'un enfant conçu par la faute. Il est « dérision », c'est-à-dire objet de mépris qui entraîna « l'expiation », c'est-à-dire une souffrance imposée ou acceptée à la suite d'une faute et considérée comme une purification.

Enfant mal aimé, poète maudit par la société, amant humilié, ces états d'être ont engendré souffrance et solitude qui désormais feront partie de sa vocation d'artiste. Le poète a subi de dures épreuves dès son jeune âge : l'hérédité chargée, la perte du père, le remariage de sa mère, les femmes, ses goûts littéraires, ses comportements non conformistes et protestataire. D'emblée, un éprouvé s'impose ; tous les délires, les craintes, l'angoisse et la mélancolie s'expriment. L'obsession suscitée par l'image de la mélancolie, l'exil, l'horreur de la vie jalonnent effectivement tous les textes. Cette obsession évoquée à travers le mot, l'image et l'idée se verbalise sans relâche. Nous la constatons par exemple dans le cycle du spleen :

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle*

---

<sup>267</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

*Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,  
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,  
S'en va battant les murs de son aile timide  
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;*

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D'une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*

*Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lançant vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à geindre opiniâtement.*

*-Et de longs corbillards, sans tambours ni musique  
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,  
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir<sup>268</sup>.*

Ce poème, publié dans la première édition des *Fleurs du Mal* (1857), traduit le mieux le caractère maladif de l'angoisse du poète. L'image de la prison se précise en « cachot humide ». D'ailleurs, un peu plus loin, on y trouve « d'infâmes araignées ». L'ennui prend un caractère hallucinatoire dans ce « vide strictement borné »<sup>269</sup>. Une hystérie se remarque dans l'image du crâne dans le dernier vers : « *Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir* ». La lutte du poète contre le Spleen et l'Idéal se traduit sous une forme allégorique. *Spleen IV* s'articule autour d'une métaphore filée qui développe tout au long du poème le thème du spleen à travers une suite d'allégories qui repose sur l'emblème du ciel, de la terre et de l'eau.

#### Premier quatrain

Dans la première strophe, le poète adopte le profil de celui qui est écrasé par l'angoisse. Le ciel remplit l'esprit du poète d'une atmosphère lourde. Les premiers vers dégagent une impression d'étouffement. L'horizon qui ordinairement est source d'espoir et de lumière, diffuse dans la grandeur du jour l'obscurité. Cette suite de métaphores du ciel contient un véritable drame.

#### Deuxième quatrain

La terre pour le poète est une prison. Un « cachot » symbolise la tombe où s'achève la vie et se brise l'espérance. Cette dernière est comparée à la chauve-souris, taciturne vivant dans les ténèbres et les endroits morbides.

#### Troisième quatrain

---

<sup>268</sup> «Spleen IV», in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.88.

<sup>269</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.122.

Le thème du spleen se développe autour de la transposition allégorique de l'eau. La pluie laisse derrière elle d'énormes sillons où s'engouffrent les idées. C'est le mal du siècle.

#### Quatrième et cinquième quatrains

Ces vers annoncent le frisson et le remous, le poète subit un choc existentiel. Il est frustré. Il renonce à tout espoir. La douleur sonne comme une cloche et l'esprit s'éteint dans ces hurlements. La mort est présente par un champ lexico sémantique « de longs corbillards » des véhicules qui transportent les cercueils, « sans tambour ni musique » symbolise l'humeur taciturne et pesante de la mort qui accable l'âme du poète. Ce qui reste, un crâne sans esprit, un lieu vide, un état de crise qui a ramené Baudelaire à sa condition première du spleen. Le spleen triomphe sur l'idéal et l'élévation. Le poème reflète la difficulté d'être de la condition humaine. Le vers suivants : « *Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir* » signifie que le drame s'achève aux limites du désespoir et de l'image de la mort. L'écriture de Baudelaire évoque explicitement la « difficulté d'être » qui essaiment tout au long du trajet d'écriture des motifs permanents, thématiques, stylistiques, graphiques, etc. À travers le cycle du spleen, nous retrouvons une écriture d'angoisse, qui devient peu à peu une forme pratique de jouissance : le monde est « imaginarisé », « fictionnalisé ».

#### Dans « Spleen I »

Baudelaire peint sinistrement son ennui. Chaque objet manifeste cette impression. « Pluviôse » introduit le poème. Cette appellation se réfère au cinquième mois du calendrier républicain révolutionnaire (du 20 ou 21 janvier au 19 février) ; le froid, la misère, toute chose semble immobile, sans vie : « *Pour ne point parler de soi, Baudelaire prête son rhume à sa pendule* »<sup>270</sup>.

#### Dans « Spleen II »

« *J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mille ans* »<sup>271</sup>. Il s'agit dans ce poème des souvenirs qui évoquent une époque révolue « surannée ». Il y a dans ces vers une allusion au père de Baudelaire, collectionneur d'art et pastelliste : « *Où les pastels plaintifs et les pâles boucher,* ». Baudelaire connaît parfaitement ce grand mal être qui hantait autrefois les romantiques: « *Ah ! Vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous* »<sup>272</sup>. Baudelaire a souffert toute sa vie de ces états d'âme spleenétiques. Il est presque, comme dirait Nerval, « l'inconsolable »<sup>273</sup>.

#### Dans « Spleen III » :

---

<sup>270</sup> Prévost, in Baudelaire *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.118

<sup>271</sup> « Spleen II », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.85.

<sup>272</sup> Gustave Flaubert, in Baudelaire *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.120.

<sup>273</sup> Comme dans le poème *El Desdichado* de Gérard de Nerval, la mélancolie bat son comble dans *Spleen III*. Le poète est inconsolable. Les deux poèmes baignent dans le même climat onirique du spleen. On perçoit une confusion entre rêve et réalité ainsi que des troubles psychiques délirant dans les deux poèmes.

« *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* »<sup>274</sup>. Dans ce poème allégorique le roi baudelairien est assis au pied des muses, déchiré par l'ennui, rien ne peut lui apporter de consolation. Tout est morbide et insensé. Baudelaire se refuse même les plaisirs de la vie. Il va jusqu'à les dépeindre avec un air allégorique funeste : « *Son lit fleurdéliné se transforme en tombeau* » (LXXVII – Spleen, V-9, *les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire), alors que, tout en contraste, les fleurs de lys symbolisent la majesté et la noblesse.

L'imaginaire dramatique dans les écrits de Baudelaire se rattache intimement non seulement à ses premiers traumatismes d'enfance, mais aussi au moment où son imagination d'artiste tente le renouveau. Il suggère l'inédit de la pensée. Il s'est fait le chantre de la modernité. Il devient un flâneur qui va, court et cherche dans le grand désert des hommes un but plus élevé que celui d'un simple bohémien. Ce qui constitue l'imaginaire du sujet construit l'œuvre. Ce sujet qui peut se construire en son écriture peut alors vaincre « la difficulté d'être ».

---

<sup>274</sup> « Spleen III » in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.85.

## CONCLUSION

Par ce chapitre, "Étude de l'imaginaire baudelairien", nous avons voulu comprendre en particulier le rapport du sujet baudelairien au monde : face au réel et face à l'irréel. En écrivant, la conscience du poète découle souvent d'une intention intime. En effet, l'écriture baudelairienne dévoile une fiction avec laquelle la conscience se lie. Sous ce rapport, le sujet auctorial s'anime des pensées les plus profondes, des résidus d'expériences mal vécues, des affects, des rêves, des désirs, c'est-à-dire de tout ce qui constitue pour une grande part l'imaginaire dramatique du poète. Dans cette sphère de l'imaginaire, il y a toujours des objets existants, perdus ou désirés, qui influencent l'écriture du poète et transparaissent d'une manière symbolique dans sa logogenèse. C'est pourquoi, avant de passer aux prochaines étapes de la poétique du sujet, il était important d'expliquer dans ce chapitre le rapport entre le sujet, l'imaginaire dramatique et le langage des symboles.

Il y a dans l'écriture de certains écrivains, comme Baudelaire, une exigence narcissique et un signe lié à une blessure que le sujet tente de réparer par l'écriture. Partant de là, Baudelaire fut maudit et malheureux. La douleur de l'auteur causée par la plaie béante de la mort de son père et le remariage de sa mère est restée présente et pesante à jamais. Ainsi, le deuil et le drame se sont transformés en vœux œdipiens perdus. Sur le plan individuel, ces composantes de l'imaginaire dramatique se sont répercutées sur l'existence de Baudelaire ; non seulement sur son évolution, mais en outre, sur ses attitudes sociales et intellectuelles. Par conséquent, dans cette conscience de la solitude et dans ces états d'extrême mélancolie le poète transcende l'incommunicable et le traduit en symbole. C'est par l'ivresse de l'art et des symboles que Baudelaire entend rencontrer la littérature et ce qui se pense et s'invente au cœur même de la littérature.

## PROPOS RÉCAPITULATIFS

Notre étude est avant tout au cœur d'une démarche poétique. Le corpus s'inscrit en particulier dans le discours poétique : *Les Fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels*. Nous joignons à cette classification générique des genres les journaux intimes, les correspondances et tout ce que Baudelaire a publié de son vivant et tout ce qui a été publié à titre posthume. Le corpus ainsi sélectionné couvre une période correspondant essentiellement au Second Empire (1852 – 1870). L'héroïsation et l'obsession du paraître constituent les éléments clés de notre thème de recherche.

L'obsession du paraître et l'héroïsation se manifestent tant dans la vie de l'auteur que dans son œuvre. L'objectif de cette thèse est de rechercher d'une part, la nature de l'image que le poète construit et diffuse à travers cette masse de symboles et de réseaux imageants, d'autre part de comprendre les intentions intimes qui donnent à l'ensemble sa cohésion esthétique et thématique. En somme, notre étude est un recours à l'imaginaire du sujet, au dynamisme inconscient qui façonne l'essence créatrice de la pensée du poète. Pour analyser les représentations de l'imaginaire baudelairien, nous nous appuyerons sur la théorie de Christian Chelebourg : « la poétique du sujet ».

Nous avons vu au commencement les différentes définitions de la poétique. Depuis Aristote à Valéry, Bachelard, Todorov, Jean-Marie Klinkenberg, en passant par Jean Burgos. Cet aperçu nous a permis de distinguer l'évolution de ce concept, d'approfondir nos connaissances et de cerner ses divers champs d'étude avant d'arriver à la conception nouvelle de Christian Chelebourg. Ces premiers chapitres ont permis de définir la notion de l'imaginaire littéraire et de la poétique. Il s'agissait de faire la lumière sur les objectifs opérationnels. L'étude de Chelebourg de *Jules Verne l'œil et le ventre* fut l'occasion d'un premier questionnement sur ce que nous voudrions montrer au cours de cette thèse, ainsi que le procédé d'analyse sur lequel nous reviendrons dans la deuxième et la troisième partie.

**DEUXIÈME**  
**PARTIE :**  
**BAUDELAIRE :**  
**UNE POÉTIQUE DU SUJET**

## PROPOS LIMINAIRE

Dans le développement de sa rêverie créatrice, l'auteur des *Fleurs du mal* sait faire valoir son langage. Il s'efforce de rendre subtil et ineffable les moindres piètres pensées. Il sait, par un style ingénieux à la fois plein de nuances et de paradoxes, traduire ses profondes névroses. Vivant dans une réalité qui l'éloigne de ses paradis recherchés, il évoque d'une façon fracassante ses confidences et ses hallucinations jusqu'à la dépravation. Ces états d'angoisse constante qui tournent parfois à la folie, influencent son écriture et ordonnent le déploiement de certains motifs récurrents. Ces motifs sont présents dans son œuvre complète, dans sa poésie, ses caricatures, ses correspondances, ses journaux intimes, etc., comme une marque de fabrique. Ces récurrences participent à la réparation de troubles et des blessures chez l'auteur. Nous constatons des éléments de fond, c'est-à-dire thématiques, par exemple le cycle de la femme, le cycle du vin ou le cycle de l'art. Se trouvent également des motifs stylistiques comme la présence de certaines figures qui reviennent, des syllepse, calembours, métaphores, etc. Du côté des motifs thématiques et stylistiques, nous citons également des motifs graphiques et des photographies, mais nous ne nous intéresserons pas à ces derniers car leur analyse fait partie d'un autre champ de spécialité.

Le premier chapitre sera une introduction au corpus. D'abord, nous expliquerons les écrits du poète, leurs dates de parution ainsi que leurs particularités. En résumé, il est question d'expliquer en quoi le corpus est lié avec l'objet d'étude. Enfin, l'accent sera mis sur l'inscription du poète dans le corpus littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle et sur le choix de la classification générique des genres chez l'auteur. Au deuxième chapitre, nous procéderons à l'identification des récurrences : les motifs du bourreau et de la vampirisation. Il s'agira, dans un premier temps, de les identifier et de les définir. Dans un second temps, il sera temps d'analyser leur syntaxe au sein de l'imaginaire subjectif. Nous consacrerons le troisième chapitre également aux récurrences qui se rapportent aux cycles du vin et de l'art.

# **CHAPITRE I :**

## **INTRODUCTION AU CORPUS**

## INTRODUCTION

Comme l'indique l'intitulé de ce chapitre, l'objectif est de tracer le parcours littéraire de Baudelaire et de situer ses œuvres. La première section du chapitre portera sur l'intérêt de l'étude sur le corpus. Il s'agira d'un corpus général au sein duquel nous effectuerons une sélection. Nous avons premièrement l'œuvre complète de Baudelaire sur laquelle porte spécifiquement l'étude de la poétique du sujet. Celles-ci sont clairement les œuvres qui nous serviront d'appui dans cette recherche. Le corpus s'inscrit en particulier dans le discours poétique : *Les Fleurs du mal*, *Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels* et dans l'écriture intime comme *Les journaux intimes : Mon cœur mis à nu*, *Fusée*, *La Belgique déshabillée*. Nous joignons à l'œuvre intégrale tous les écrits et correspondances qui ont été publiés du vivant du poète ainsi qu'à titre posthume. Le corpus ainsi sélectionné couvre une période qui se situe essentiellement entre la Monarchie de Juillet en 1841, jusqu'à 1848 avec la Deuxième République et le Second Empire de 1851 à 1871.

D'après la chronologie des œuvres de Baudelaire citée dans les premières pages des *Écrits sur l'art*, la première publication date de 1841 avec la première pièce connue des *Fleurs du mal* : « À une dame créole ». Les dernières publications datent, elles, de janvier à juillet 1865, période durant laquelle Baudelaire publia ses dernières notes pour *Fusées*, *Les Épaves*, *Mon cœur mis à nu*. Avant de passer aux étapes subséquentes de l'analyse, nous ferons la lumière sur les caractéristiques de chaque œuvre et les thèmes qui les jalonnent. Ce travail de recherche est un recours à l'imaginaire du sujet, au dynamisme inconscient qui façonne l'essence créatrice de la pensée du poète. Par conséquent, chaque détail pertinent est un élément clé pour définir les motifs récurrents, les différents complexes et enfin les autoportraits symboliques à travers lesquels Baudelaire tente de désigner ce que le sujet est dans l'impossibilité de symboliser à cause de désirs refoulés.

## I.1 L'INTÉRÊT DE L'ÉTUDE SUR LE CORPUS

Il n'est que de feuilleter *Les fleurs du mal*, *Le Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels* et *les journaux intimes* pour constater d'une part l'ascèse et l'autoglorification de la fonction du poète (« *Je sais que vous gardez une place au Poète* »)<sup>275</sup> et d'autre part, la valorisation de la poésie. Elle est source de jeunesse éternelle. En ce sens, Baudelaire écrit : « Je tomberai au fond de la poitrine comme une ambrosie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureusement creusé. Notre intime réunion créera la poésie »<sup>276</sup>. En mythologie grecque, l'ambrosie, nourriture des dieux, remplace le vin. Elle préserve l'immortalité. Nous verrons, dans la troisième partie, comment le poète fait appel à d'innombrables *exempla* mythiques et bibliques. Ces derniers participent à une héroïsation du sujet.

Ce dont témoignent également ces écrits, c'est de la mélancolie, symptôme d'un état de l'art contemporain : « Horreur ! Je me souviens ! Je me souviens ! Oui ! Ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien »<sup>277</sup>. En effet, il y a dans ces images une mélancolie transitoire et permanente. Par ailleurs, c'est dans l'ivresse et avec le « Dawamesk »<sup>278</sup> que s'évade l'auteur des *Paradis artificiels* pour assouvir sa soif de l'infini. C'est une façon plus douce de consommer du haschich à la façon de Baudelaire et des poètes maudits. Lorsqu'il est absorbé, le Dawamesk provoque des sensations de bien-être et de plénitude, entraînant par la suite une aliénation mentale chez ses consommateurs.

Dans cette étude, nous sommes partie de l'idée essentielle que Baudelaire laisse transparaître par son écriture une certaine obsession du paraître centrée sur le Moi en s'attachant à certains motifs d'images, d'objets, de figures, de mots, de thèmes qui dissimulent des complexes en leurs fonds. De plus, le sujet héroïsé est clairement manifesté d'une manière consciente ou inconsciente dans le choix des genres où s'inscrit son écriture : la traduction, la poésie, les poèmes en prose. Le sujet héroïsé est présent sous ses airs de dandy et dans son obsession pour la composition et l'édition : la prostitution. De ce fait, nous estimons que le

---

<sup>275</sup> « Bénédiction », in Charles Baudelaire, *Œuvre complète*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

<sup>276</sup> « Du Vin et du Hachish », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.73.

<sup>277</sup> « La chambre double », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Librairie générale française, 1972, p.33.

<sup>278</sup> « La plus usitée de ces confitures, le *dawamesk*, est un mélange d'extrait gras, de sucre et de divers aromates, tels que vanille, cannelle, pistaches, amandes, musc. Quelquefois même on y ajoute un peu de cantharide, dans un but qui n'a rien de commun avec les résultats ordinaires du haschisch. Sous cette forme nouvelle, le haschisch n'a rien de désagréable, et on peut le prendre à la dose de quinze, vingt et trente grammes, soit enveloppé dans une feuille de pain à chanter, soit dans une tasse de café ».

-Source :

Charles Baudelaire, *Œuvre complète*, Paris, Seuil, 1968, p.569.

Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.9.

corpus se prête à la démarche de la poétique du sujet, car cette dernière est un parcours sur l'élaboration de « la psychomythie ».

Les poètes maudits comme Baudelaire adoptent l'écriture comme un mode de vie qui se révèle dans un style créatif improprement décadent, selon T. Gautier. Univers de la « fête interrompue »<sup>279</sup> selon Virginia Woolf, de « l'état de ravissement »<sup>280</sup> chez Georges Bataille, « une vraie liberté »<sup>281</sup> chez Proust. Selon Virginia Woolf<sup>282</sup>, l'écriture manifeste le sentiment « accablant et immense de la poésie de l'existence »<sup>283</sup>. En effet, l'écriture baudelairienne est un espace littéraire « combiné de chair et d'esprit, un mélange de solennité, de chaleur et d'amertume, d'éternité et d'intimité, une alliance rarissime de la volonté avec l'harmonie »<sup>284</sup>. Pour un auteur comme Baudelaire, écrire diminue le spleen mais le plonge dans les paradis artificiels de l'idéal et de la jeunesse perdue. C'est dans l'univers de la création littéraire qu'il peut aspirer à la beauté, à l'idéal et à l'élévation.

Dans l'écriture, le poète cherche un bonheur entretenu dans la nouveauté et dans la surprise créative. Il cherche le bonheur d'être autre, mais soi tout à la fois ; le bonheur de rendre réel ce qui n'est que dans la rêverie et le bonheur de réparer les blessures et de guérir les traumatismes par les mots. Baudelaire note à la fin de *Fusée* : « Je crois que j'ai dérivé dans ce que les gens du métier appellent un hors-d'œuvre. Cependant, je laisserai ces pages, — parce que je veux dater ma colère »<sup>285</sup>. Baudelaire écrit dans *Élévation* :

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillones gaiement l'immensité profonde  
Avec une indicible et male volupté*<sup>286</sup>.

Cette élévation permet par la force extatique de la création poétique d'atteindre le sens mystique, « *Le langage des fleurs et des choses muettes* »<sup>287</sup>. L'éther poétique le rend supérieur aux puissants de ce monde, lui permet d'entrer en communion avec la totalité du genre humain et d'accéder aux correspondances « *ayant l'expansion des choses infinies* »<sup>288</sup>. L'œuvre est signe

---

<sup>279</sup> Max Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p.11.

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Virginia Woolf née le 25 janvier 1882 - 28 mars 1941, femme de lettres anglaise et féministe. Elle fut une figure marquante de la société littéraire londonienne et un membre du Bloomsbury Group pendant l'entre-deux-guerres.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>284</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.268.

<sup>285</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, pp.84-85.

<sup>286</sup> « *Élévation* », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> « *Correspondances* », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

d'ascèse. Il suffit de lire la dernière strophe de « l'Albatros » pour comprendre les mystérieuses ivresses du génie et de la création :

*Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer<sup>289</sup>;*

Cette même image revient dans « Les foules », dans *Spleen de Paris* :

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<sup>290</sup>.

Quand nous lisons *les Fleurs du mal* ou *le Spleen de Paris*, nous sommes sans cesse heurtés à une quête constante de « la paix avec soi-même » disait Virginia Woolf, et au désir de gloire et d'affirmation de soi. Il s'agirait en effet dans l'écriture baudelairienne d'une exigence inassouvie de la vie. Ce bonheur étrange en vérité est dissimulé derrière ses expressions contradictoires et névrotiques. Nous reviendrons dans une étude détaillée à l'explication de l'ascèse et à la figuration de soi dans la troisième partie consacrée à Baudelaire : « l'obsession du paraître et héroïsation ».

Que de sens et de significations dans l'œuvre de Baudelaire ! Que de thèmes jalonnent son écriture : la chute, le spleen, l'élévation, le travestissement, la prostitution, l'obsession et l'héroïsation ! Toute une organisation thématique trace la trajectoire d'une vie et l'histoire d'une mémoire. C'est ce que nomme Philippe Lejeune<sup>291</sup>, dans son ouvrage *Moi aussi*, l'Autoportrait. Notre objectif est donc d'étudier l'autoportrait symbolique qui est à l'origine des complexes du sujet et que nous pouvons identifier et expliquer à travers les motifs récurrents dans l'œuvre complète. Notre intérêt pour cette œuvre n'a rien de commun avec celui de la psychanalyse. Ce qui nous intéresse, c'est l'imaginaire littéraire.

## I.2 DESCRIPTION DU CORPUS

### I.2.1 LES TRADUCTIONS DES « HISTOIRES EXTRAORDINAIRES » DE POE

Commençons par les traductions des *Histoires extraordinaires* de Poe. C'est ainsi qu'en 1852, Baudelaire déclare qu'il ne s'intéresse plus à la politique bien qu'il ait au fond de lui une part de révolutionnarisme et qu'il ne manque jamais de préciser son idéologie :

Ne soutenait pas, comme certains sectaires fanatiques insensés de Goethe et autres poètes marmoréens et antihumains, que toute chose belle est essentiellement inutile ; mais il se

---

<sup>289</sup> « L'Albatros », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.44.

<sup>290</sup> « Les Foules », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.55.

proposait surtout pour objet la réfutation de ce qu'il appelait spirituellement la grande hérésie poétique des temps modernes. Cette hérésie, c'est l'idée d'utilité directe<sup>292</sup>.

C'est à cette période de sa vie qu'il a commencé à prendre possession de ses tendances intérieures. Mature, Baudelaire affirme sa doctrine, cette fois-ci avec moins de contradictions. Alors, il découvre les écrits théoriques d'Edgar Poe et y prend goût. Cependant, ses lectures le motivent d'avantage à prendre une autre direction dans son art qui oscille entre les fluctuations du passé et les tendances artistiques nouvelles. Dans une préface des *Histoires extraordinaires* Baudelaire livre la clef de son art :

Du sein d'un monde goulé, affamé de matérialités, Poe s'est élancé dans les rêves [...] C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel ; c'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau<sup>293</sup>.

Baudelaire se consacre avec effusion à cette traduction, l'effort déployé est à l'égal de l'effort du concepteur de l'œuvre, sinon supérieur. Ce travail original a fait de lui, non pas l'interprète, mais l'aède de Poe, car rien n'est laissé au hasard. Il met en avant cette apparence de fraternité artistique. Même l'usage de l'expression de la subjectivité nous trompe ; c'est du Poe que le lecteur lit, le « je » se fait naturellement relatif.

### I.2.2 « LES FLEURS DU MAL »

*Les Fleurs du mal* constitue l'œuvre majeure de Baudelaire. Ce recueil poétique est publié la première fois à Paris chez Auguste Poulet-Malassis et de Broise en 1857. « Une seconde édition augmentée de trente-cinq poèmes nouveaux »<sup>294</sup> est publiée chez les mêmes éditeurs en 1861, et l'édition définitive chez Michel Lévy<sup>295</sup> en 1868. En 1857, *Les Fleurs du mal* fut l'objet d'un procès. Certaines pièces du recueil ont été condamnées pour « offense à la morale religieuse » ainsi qu'à « la morale publique et aux bonnes mœurs »<sup>296</sup>. D'après Asselineau, ce procès causa à Baudelaire « un étonnement naïf »<sup>297</sup>. Baudelaire ne pouvait concevoir qu'une telle œuvre d'une si haute spiritualité puisse être l'objet d'une poursuite

---

<sup>292</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.316.

<sup>293</sup> Grange Batelière, *Alpha encyclopédie*, Paris, 1969, p.740.

<sup>294</sup> Jean-Pierre De Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, Paris, 1994, p.764.

<sup>295</sup> Michèl Levy, éditeur de renommé et « arbitre des élégances typographiques ». En 1848, il fonde la librairie Michèl frères qui devient très vite la première librairie en Europe. Cette dernière accueille dans ses rangs des auteurs prestigieux comme Dumas, Hugo, Baudelaire.

-Source :

Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 285.

<sup>296</sup> Jean-Pierre De Beaumarchais, Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, Paris, 1994, p.764.

<sup>297</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre (Éd. 1869)*, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.62.

judiciaire. Baudelaire s'est senti blessé et humilié. Baudelaire avait plusieurs fois annoncé son recueil sous les titres suivants : *les lesbiennes* puis *les Limbes*. Ses contemporains, tels que Gaëtan Picon, déclarent que c'est une « poésie du vécu, du réel »<sup>298</sup>. Dans le salon de 1846, Hoffmann déclare trouver « une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums »<sup>299</sup>. D'un lyrisme envoûtant et d'un verbe évocatoire, le recueil se perçoit comme une invite à l'amour, aux fantasmes et à la rêverie. Baudelaire y fait paraître dans un kaléidoscope d'images singulières son goût prononcé pour les arts plastiques et pour sa conception singulière de l'art poétique. Sa poésie a pour point de départ le destin de l'homme : « Il y a dans tout homme, à toute heure deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan »<sup>300</sup>. *Les Fleurs du mal* ne constituent pas une simple apologie de la douleur, mais l'auteur manifeste ses critiques et ses tendances intérieures ; son malaise existentiel d'un homme éternellement tourmenté.

Dans cette œuvre, le registre de l'imaginaire est relatif au sujet. Le travail poétique est conçu comme une « transsubstantiation » qui transforme la médiocrité du monde, la « laideur » en beauté. Cette opération alchimique complexe se produit à l'intérieur d'un déchirement. De plus, *Les Fleurs du mal* regroupent certains motifs récurrents qui construiront le mythe en arrière-plan. Nous exploiterons donc chaque élément du dispositif diégétique pour appréhender les motivations internes de la création littéraire.

Baudelaire, par horreur de la banalité, a recherché des sensations neuves et raffinées. Il s'est complu dans la peinture descriptive de la laideur et du vice. Par l'originalité singulière de ses vers, par sa perfection artistique et sa puissance suggestive, Baudelaire a exercé une influence profonde sur les poètes de l'école symboliste. Enfantée dans la douleur, étrange et inégalable, sa poésie oppose à la vulgarité du temps et le pur royaume de l'art.

Par ailleurs, son écriture dépasse le caractère simple de la confession, même si *Les Fleurs du mal* sont écrites à la première personne. Hugo Friedrich voyait qu'« avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne »<sup>301</sup>. En parlant des *Fleurs du mal*, Baudelaire écrit une lettre à Ancelle<sup>302</sup> lui résumant ces fleurs malades :

<sup>298</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.14.

<sup>299</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.9.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>301</sup> Hugo Friedrich, in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.235.

<sup>302</sup> Narcisse Désiré Ancelle, était maire de Neuilly-sur-Seine et notaire. Pour notre étude, il est important de souligner qu'il était aussi le tuteur de Baudelaire. En effet, il s'employa à gérer la fortune de celui-ci à partir du 21 septembre 1844. Fortune que le poète avait héritée de son père.

-Source : « Narcisse Ancelle, persécuteur ou protecteur de Baudelaire - Catherine Delons », in <http://www.lecture-ecriture.com/2719-Narcisse-Ancelle,-pers%C3%A9cuteur-ou-protecteur-de-Baudelaire-Catherine-Delons> (Consulté:22/02/2014).

Faut-il vous dire, à vous [M. Ancelle] qui ne l'avez pas plus deviné que les autres que dans ce livre atroce [Les Fleurs du mal], 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 (L. à Ancelle 18 fév. 1866)<sup>303</sup>.

*Les Fleurs du mal* est une peinture des tares de l'humanité et c'est ainsi que le recueil débute : par la provocation :

*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste*<sup>304</sup>.

Dans cette épigraphe « Au lecteur » pour un livre condamné, Baudelaire établit un lien entre le lecteur et le poète. Il présente les vices de la société et l'effondrement des forces morales. L'emploi de la première personne du pluriel vient appuyer l'idée d'un poème moralisateur. En fait, en lisant ce prologue, la première idée qui nous vient à l'esprit est « le mal » qui est associé à Satan. Ce dernier, assimilé à Hermès, « trismégiste » signifiant trois fois très grand en grec, marque une transformation littéraire. Hermès est également le dieu de toute parole. Il est aussi le dieu de la conciliation des contraires :

La parole, véhicule des échanges, expressions de la galanterie et des transports amoureux et message de connaissance, mais aussi la parole mensongère qui déguise la vérité, brouille les amants et discrédite les partages. Il est l'intermédiaire qui va des hommes à l'Olympe et de l'Olympe à Hadès<sup>305</sup>.

Le mal devient source d'inspiration sur laquelle repose la création poétique du recueil ; un mal inhérent même à la vie du poète. Par ailleurs, cela peut se rapporter à l'alchimie, à la transmutation de la matière. La poésie baudelairienne est une curiosité. Le poète y emploie les mots les plus creux, les plus brouillés, et il met en avant son horizon esthétique. Là, le mal devient ce beau étrange.

Baudelaire évoque Hermès pour montrer des points de similitude entre cette figure mythique et le poète. Hermès est alors synonyme de ruse, inventivité et maîtrise des choses. Comme le poète, il arrive à l'existence, sournoisement, comme une étrangeté divine. Il cause avec le silence, il saisit, il ensorcelle, il fait des divinations, il vient après le déluge s'enquérir des désirs du monde. C'est le dieu aux multiples pouvoirs et aux multiples ruses. Sous ses allures de bienfaiteurs, il est rusé, ambigu et trompeur. Son esprit créateur lui vaut la fierté de Zeus.

---

<sup>303</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.737.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>305</sup> Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.111.

Le poète se sert de son génie et transforme l'univers hostile des hommes en univers de beauté. L'alchimie verbale est montrée à travers les belles apparences du mal et du vice : « *berce longuement notre esprit enchanté* ». Le vice est séduisant, il faut donc le dépeindre d'une manière séduisante. Le poète parle du « riche métal », du « savant chimiste », ces qualificatifs se rapportent à l'intelligence et au génie du poète. Comparé au savant chimiste, le poète est le seul apte à transformer le mal en beauté ; à élever la matière du langage. Dans son livre *la démarche poétique*, Jacques Sojcher écrit que :

La parole poétique est l'intelligence de « notre engagement dans l'obscur possible terrestre, de notre rapport avec ce qui est », écrit Yves Bonnefoy, et qui ajoute : « la vérité de parole est une proximité...si un poète sait écrire Le pâle hortensia s'unit au myrte vert, ne doutons pas qu'il soit le plus près qu'il se peut des portes qui se dérobent<sup>306</sup> ».

En effet, la force du poète réside dans cette énergie de transformer les choses les plus obscures en éclatante clarté.

### I.2.3 « LES JOURNAUX INTIMES »

« Ivresse religieuse des grandes villes. - Panthéisme. Moi c'est tous ; Tous, c'est moi »<sup>307</sup>. Leur publication en 1887 fut peut-être le premier signe assuré de la gloire immortelle du poète. Dans les journaux intimes, précisément dans *Mon cœur mis à nu*, l'écriture baudelairienne révèle une figuration du Moi. Le sujet y est introspectif. Il s'inscrit dans une écriture intimiste avec effusion et spontanéité. Cette parole de l'immédiateté met le sujet au centre du monde, se tournant vers soi ou contre les autres :

De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. [...] (Je peux commencer *Mon cœur mis à nu* n'importe où, n'importe comment, et le continuer le jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive)<sup>308</sup>.

Les journaux intimes s'étendent sur trois parties : *Mon cœur mis à nu*, *Fusée* et *la Belgique déshabillée*. Ce qui a subsisté de l'œuvre de Baudelaire se trouve ici. Ces infimes extraits représentent ce qui reste après la destruction et la disparition d'une grande partie de ses écrits. Sans qu'ils soient d'une grande signification, ils tracent le but essentiel d'un ouvrage où l'auteur veut dévoiler sa vie.

Au début de l'année 1862, la santé de Baudelaire ne cesse de se dégrader. Il est atteint d'une attaque cérébrale. C'est avec une humeur noire et spleenétique qu'il dit avoir ressenti « Le

---

<sup>306</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Édition, 1976. p.108.

<sup>307</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.67.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p.89.

vent de l'imbécillité »<sup>309</sup>. Le poète continue à lutter contre sa maladie et, dès 1859, il projette de rédiger un ouvrage autobiographique intitulé : *Mon cœur mis à nu*. Il y exprime toute sa colère, son antipathie, ses rancœurs et le ridicule bourgeois :

D'une certaine jouissance sensuelle dans la société des extravagants.  
(Je peux commencer Mon cœur mis à nu n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive)<sup>310</sup>.

*Mon cœur mis à nu* vient en deuxième position après *Fusées* dans un ouvrage qui rassemble ce que Baudelaire appelle : *Journaux intimes*. Cette œuvre constitue un maillon fort du corpus, reproduisant un aphorisme dérisoire, qui aboutit à l'échec de son intransigeance. L'intérêt pour cet ouvrage est lié au thème de cette recherche sur l'obsession mythique du paraître et l'héroïsation. En effet, ce recueil dévoile un ensemble de sujets que le poète classe sous le nom de conduite, morale, méthode et hygiène s'adressant à lui-même. Or *Mon cœur mis à nu* ne mettait pas à nu le cœur du poète. Baudelaire écrivait ce qui formait son véritable Moi. Il exprime des opinions contraires au bon sens. C'est une façon de se détourner de soi, par dédain ou par ce que Chelebourg nomme « le complexe du paraître »<sup>311</sup>.

Dans *Mon cœur mis à nu*, il est possible de percevoir une poétique influencée par la pensée d'Edgar Poe, ainsi que par la « pensée maistrienne »<sup>312</sup>. Lorsque Baudelaire s'affirme en poète « maistrien », il défend sa position de contre révolutionnaire. Le rapport de Baudelaire à Joseph de Maistre se définit précisément dans une théorie de « l'apolitisme poétique ». Ce qui est doublement pertinent. D'une part, la « pensée maistrienne » est elle-même poétique et reflète une idéologie romantique révolutionnaire, d'autre part, elle est métaphorique, car son fondement est une analogie entre ordre du visible et ordre du spirituel<sup>313</sup>. Ce qui a été transmis à Baudelaire par J. de Maistre, c'est « un principe poétique » fondé sur la négativité intransigeante. Imprégné par la pensée maistrienne, Baudelaire peint le crime et s'élève contre le péché originel qui hante les

---

<sup>309</sup> Fanny Berat, Marie- Aude De Langehagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006, p.35.

<sup>310</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.89.

<sup>311</sup> Christian Chelebourg, *Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition*, la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « L'Écrivain chez son Éditeur », textes recueillis par Alain Buisine et Jean-Yves Mollier, pp. 35-51)].

<sup>312</sup> « La pensée maistrienne » est relative à la philosophie de Joseph de Maistre (1753-1821). Tout d'abord, il faudrait savoir que l'opinion maistrienne est née de son dégoût pour la révolution française. De là, née une métaphysique de l'autorité politique pour défendre son choix de contre-révolutionnaire. Dans ses fondements rigoureux de la philosophie de la contre révolution, J. Maistre défend sa position de la monarchie absolue temporaire.

-Source :

<https://sites.google.com/site/francoisrequet/philo/master2/baudelaire-et-la-philosophie>(Consulté:20/10/2013).

<sup>313</sup> Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p.240.

consciences. C'est ainsi qu'il saisit d'une manière analogique les signes de l'Histoire afin d'intensifier son héroïsme de dandy :

Ce que je pense du vote et du droit d'élection. Des droits de l'homme.  
Ce qu'il y a de vil dans une fonction quelconque.  
Un Dandy ne fait rien.  
Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté  
Pour le bafouer <sup>314</sup> ?

De la même façon, héroïque et outrée, il marque sa dépolitisation : il « traite la marseillaise d'« hymne de la canaille » »<sup>315</sup>. N'est-ce pas une image qui consolide d'elle-même le processus d'héroïcité dans le mal ? Baudelaire veut fuir toute instrumentalisation sous toutes ses formes utilitaires. C'est ainsi que Baudelaire exprime dans *Mon cœur mis à nu*, l'influence maïstrienne sur sa vision du monde :

Il n'y a d'intéressant sur la terre que les religions. Qu'est-ce que la Religion universelle ? Il y a une Religion universelle, faite pour les Alchimistes de la pensée, une Religion qui se dégage de l'homme considéré comme memento divin<sup>316</sup>.

Ce qui est frappant dans ce passage, c'est bien cette pensée contraire du religieux que cultive Baudelaire à travers son écriture. Il est important de faire la lumière sur cette dernière phrase du passage, « l'homme considéré comme un memento divin » signifierait que l'homme dispose en lui l'étoffe de tous les cultes<sup>317</sup>. Baudelaire parle, dans *Hygiène*, du massacre des innocents et voit le rôle du poète dans la société moderne comme une fonction sacrificielle.

En outre, sa volonté de fuir l'engagement politique est illustrée par « ses textes au flux saccadé »<sup>318</sup>. Rien ne soulage son mal, il est comme un patient qui se force à avaler des doses de vaccin et se donne la maladie au lieu de s'en guérir<sup>319</sup>. Mais, çà et là, apparaît une forme nouvelle conséquente de l'expérience et de l'apprentissage. En effet, elle tend à séparer de plus en plus le poète et sa dérision du monde ridicule, de la conception d'une société idéale, de la lâcheté et de la bêtise.

---

<sup>314</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, 1986, p.97.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>316</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, 1986, p.110.

<sup>317</sup> Notes à la page 608 de *Mon cœur mis à nu* : « Faut comprendre(...) que l'homme possède e lui(...) l'étoffe de tous les cultes(...) ou (...) que l'anthropologie nous renseigne sur Dieu dans la mesure où l'homme est un abrégé du créateur ? », se demande Jacques Crépet et Georges Blin. Daniel Vouga (*Baudelaire et Joseph de Maistre*, p.167) interprète ce fragment comme un reflet de la pensée de Maistre, qui concevait lui aussi une religion universelle : l'homme est un « memento divin » parce qu'il participe de l'éternité divine et parce qu'il doit reconnaître en lui la puissance de la Providence.

<sup>318</sup> Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, 1986, p.32.

<sup>319</sup> *Ibid.*

Par ailleurs, Baudelaire est voué à l'échec avec une promesse préalablement non tenue. En voulant mettre son cœur à nu et se tourner vers lui-même, il se contrarie et se retourne de plus belle contre le monde. La distinction du Moi de son univers baudelairien ne se fait pas attendre et son âme est bien mise à la débauche. Il se heurte indéfiniment à l'échec. En vain, Valéry lui reproche d'être trop faible pour se débarrasser de son « paradoxalisme »<sup>320</sup>. Plus sévèrement encore, Sartre dénonçait l'expérience de ses échecs et lui reproche de n'avoir pas pris rang dans la bataille pour la libération de l'homme<sup>321</sup>. Aussi, Rimbaud a trouvé une belle formule pour qualifier ces contradictions baudelairiennes en affirmant que les journaux intimes sont : « La nourriture de son impulsion créatrice »<sup>322</sup>.

En résumé, André Guyaux pense que dans *Fusée* l'intention autobiographique n'apparaît qu'en filigrane<sup>323</sup>. En revanche, dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire traduit avec violence le malaise de l'ambiguïté. Il affirme aussi sa supériorité de dandy et se tourne vers lui-même ou contre les autres. Enfin, dans le pamphlet *La Belgique déshabillée*, Baudelaire s'attaque aux Belges et, à travers eux, au genre humain.

#### I.2.4 « LES PARADIS ARTIFICIELS »

Dans *Les Paradis artificiels*, publié en 1860, l'écriture s'assigne une nouvelle voie, celle de l'ivresse comme une tentative de fuir encore une fois les contingences de la vie. Nous retrouvons cette intention dans la section du *Vin* du recueil *Les Fleurs du mal*. Baudelaire part d'une « métaphysique qui résulte d'une morale et qui conduit à une poétique »<sup>324</sup>. Cet ouvrage est une réplique glorieuse envers ceux qui ont critiqué les traductions *Les Histoires extraordinaires*, tel Armand de Pontmartin<sup>325</sup>, qui avait attaqué la préface. Dans les profondes méditations entamées par les « fêtes du cerveau »<sup>326</sup>, Baudelaire introduit la raison dans la déraison, la mesure dans la démesure et laisse place à l'illumination et l'exaltation des sens. Il écrit ce qu'il a apporté avec lui du pays du soleil artificiel :

---

<sup>320</sup> Paul Valéry, in Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, France, 1986, p.17.

<sup>321</sup> Jean-Paul Sartre, in Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, France, 1986, p.18.

<sup>322</sup> Arthur Rimbaud, in Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, France, 1986, p.17.

<sup>323</sup> André Guyaux, in Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, collections Folio classique, France, 1986, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>324</sup> Charles Baudelaire, « *Les Paradis artificiels* », Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.13.

<sup>325</sup> Armand de Pontmartin (1811-1890), est un critique et homme de lettre français. Il fut en outre le rédacteur en chef du *Correspondant*. Il s'attaqua aux partisans des encyclopédistes, et publia ses *Causeries Littéraires*, une sorte de pamphlet contre des personnalités de gauche.

<sup>326</sup> *Ibid*, p.17.

Mais, maintenant, comme tous, il ressent profondément la brûlure d'une implacable malédiction dont les échos se perpétuent dans ces enfers artificiels, qu'il a parés ironiquement du nom de « paradis ». Rêver ! on lui a appris à rêver ! La belle affaire ! si derrière cette porte d'or ne s'ouvrent que des marécages, où seul l'Ennui plonge les racines d'un arbre maudit <sup>327</sup> ?

Dans *Les paradis artificiels*, Baudelaire veut fuir et oublier le temps, le triste décor de la chambre des tortures, ses rideaux poudreux, ses mobiliers étroits, abîmés <sup>328</sup>. Il veut surtout oublier les instants sinistres marqués par l'hostilité et la maladie.

### I.2.5 LES POÈMES EN PROSE « SPLEEN DE PARIS »

En réalité, avant 1862, Baudelaire avait peu employé l'expression des *Petits poèmes en Prose*, alors que c'est sous ce titre que le recueil est connu. Comme Aloysius Bertrand <sup>329</sup>, Baudelaire a fait de son recueil une œuvre de miniaturiste où le poète est porté vers le secret de l'alchimie poétique <sup>330</sup>. Dans ses lettres adressées à Arsène Houssaye, Baudelaire appelait ses *Petits poèmes en prose* « ces babioles », « ces bagatelles ». Ces appellations sont, d'une certaine façon, « minorantes ».

*Les Petits poèmes en prose* représentent un art de la miniature relevant du petit genre. Les premières lueurs du thème de la modernité apparaissent dans les trois derniers écrits des *Petits poèmes en prose* publiés en 1861 dans *la Revue Fantaisiste*. Avant cette publication, *les Petits poèmes en prose* semblaient, par certains aspects, des doublets des *Fleurs du mal*. Les nouvelles démarches de cette écriture étaient parallèles au *Fleurs du mal*. C'est avec « Les Foules », « Les Veuves » et « Le Vieux Saltimbanques », que cet ultime Baudelaire est né. En effet, *Le Spleen de Paris* marque la première marche de la modernité baudelairienne.

« Dangereuse comme les poèmes en prose » <sup>331</sup>. Baudelaire redouble sa réflexion sur sa création : « Dangereuse comme la liberté absolue » <sup>332</sup>. Voulait-il dire que cette nouvelle poésie était libre et absolue ? Est-ce un commencement absolu de nouvelles lois de l'écriture qui dépassent toutes les règles rythmiques et les formes traditionnelles ? Tout cet absolutisme lié à la

---

<sup>327</sup> Collection « *Les vies passionnées* », Belgique, By les éditions Gérard & C ° Verviers, 1957, p.19.

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> Bertrand Louis, dit Alosiyus (1807-1841) est un poète, dramaturge et journaliste français, il était le disciple d'Hugo. Son chef-d'œuvre *Gaspard de la nuit* fut publié en 1842, par son ami David Dangers. *Gaspard de la nuit* est un recueil de poèmes en prose, écrit dans un style pittoresque. Alosiyus Bertrand propose à ses lecteurs une création littéraire d'inspiration « fantaisiste », ainsi que de thèmes qui vont au-delà des thèmes romantiques. Son don d'alchimiste inspira Baudelaire à écrire *Les petits poèmes en prose*. Alosiyus dit qu'il avait trouvé « la note éternelle », que le poète du *Spleen de Paris* recherchée passionnément.

-Source :

Henri Lemaître, *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, 1985, p.97.

<sup>330</sup> Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/Albin Michel, 1998, p.85.

<sup>331</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.9.

<sup>332</sup> *Ibid.* p.10.

liberté de l'être signifierait une sorte d'illumination totale. *Les petits poèmes en prose* représentent le seul recueil en prose écrit par Baudelaire. Les premières publications datent de 1862 sous le titre *des petits poèmes en prose*, dans *La Presse*. En 1864, l'année de son départ à Bruxelles pour des conférences, il publie dans *Le Figaro* : *Les Petits poèmes en prose* dont six sous le titre du *Spleen de Paris*.

L'année 1862 coïncide avec la mort d'Alphonse Baudelaire, frère du poète, ainsi que celle du peintre Eugène Delacroix. Quant à la vie politique et culturelle, cette année a vu apparaître des chefs-d'œuvre : *Salammbô* de Flaubert et *Les Misérables* d'Hugo. En 1864, s'il quitte Paris pour aller à Bruxelles ça n'est qu'un simple désir de rencontrer un public littéraire plus accueillant. Sa vocation pour *Le Spleen de Paris* est qualifiée de rupture et de création parallèle entre le poète du vers et le poète de la prose.

L'un des témoignages décrivant cette entreprise prosaïque novatrice et réjouissante est celui d'Yves Florenne<sup>333</sup>. Celui-ci livre dans la préface de l'œuvre que « Baudelaire est entré dans ses poèmes en prose comme dans une forêt inconnue, vierge à peu près, emplie de pièges, de prestiges et de périls, d'autant plus fascinante »<sup>334</sup>. D'après Nicolas Vallet, chez Baudelaire l'écriture novatrice des poèmes en prose n'est pas une rupture avec le vers. Cette entreprise progresse dans un rapport d'échange et de complémentarité à partir de l'ancien, c'est-à-dire à partir de son écriture poétique des *Fleurs du mal*. En décembre 1863, Baudelaire écrit une lettre à Victor Hugo : « Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant. J'ai essayé d'en fermer là-dedans toute l'amertume et toute la mauvaise humeur dont je suis plein »<sup>335</sup>.

La recherche d'un titre est passée par quatre phases successives mais qui ont pour inspiration commune la flânerie parisienne :

-1857-1861 : *Poèmes nocturnes* qui se rapportent à l'hymne à la nuit

-1861-1863 : plusieurs projets ont été cités : *Le Rodeur parisien*, *Le promeneur Solitaire*, *La Lueur et la Fumée*, *Rêvasserie* et enfin *Petites Poèmes en prose* (dans *la Presse*).

-1864 : *Le Spleen de Paris* (dans *le Figaro*).

-1866 : *Petits poèmes lycanthropes*.

---

<sup>333</sup> Yves Florenne (1928-1992) est un romancier, dramaturge et critique littéraire français. En 1966, Yves Florenne reçoit le prix de l'académie française pour son livre *Lettres de Diderot à Sophie Volland*.

-Source :

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/yves-florenne-2679.php>

<http://www.academie-francaise.fr/yves-florenne>(Consulté : 26/10/2013).

<sup>334</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>335</sup> Nicolas Vallet, *Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998, p.25.

L'essentiel dans cet exposé est de structurer les thèmes traités dans l'œuvre. Nous retrouvons les thèmes du recueillement nocturne, des souvenirs et des retrouvailles avec soi-même. Par ailleurs, le poète cultive une inspiration purement parisienne. *Les Petits poèmes en prose* est l'œuvre à laquelle il consacra les derniers moments de sa vie, mais qui ne sera publiée intégralement qu'en 1869, par Michel Levy, à titre posthume.

### I.3 BAUDELAIRE : UN CHOIX SPECIFIQUE DE GENRE

La poétique du sujet de C. Chelebourg se donne pour ambition de « travailler à l'échelle des œuvres complètes ». <sup>336</sup> C. Chelebourg part de l'idée essentielle que la poétique du sujet s'étend aux œuvres complètes parce que chaque œuvre représente un état différent, un moment singulier dans l'évolution de la vie de l'auteur. Cette théorie, ainsi conçue, s'avère très féconde, car elle permet au poéticien de retrouver le principe d'homogénéité, c'est-à-dire tous les éléments qui construisent l'identité, la cohésion et la cohérence de cet ensemble. La tâche du poéticien consiste, d'une part, au traitement de l'œuvre d'une manière diachronique, c'est-à-dire à l'appréhension d'un fait ou d'un ensemble de faits dans sa variation à travers le temps, d'autre part, de manière synchronique, c'est à dire d'analyser les différents composants d'une œuvre en dehors de leur évolution.

P. Verlaine écrit dans *Œuvres posthumes* (1867) :

C'était un écrivain éminent et un grand poète, on ne saurait trop l'affirmer.

La merveilleuse pureté de son style, son vers brillant, solide et souple, sa puissante et subtile imagination et par-dessus tout peut-être, la sensibilité toujours exquise, profonde souvent et cruelle dont témoignent ses moindres œuvres assurent à Charles Baudelaire une place parmi les plus pures gloires littéraires de ce temps, Balzac, et Hugo mis à part, bien entendu <sup>337</sup>.

Comme il est si bien dit dans ce passage, il est autant difficile de biographier le poète que d'expliquer son rapport à l'écriture. Néanmoins, nous essayons présentement d'apporter des réponses à nos interrogations. Nous pouvons comprendre *a priori* que l'intelligence innée du poète lui permet de se lancer dans tous les genres de création artistique. Toutefois, le poète a clairement déterminé son choix d'écriture. Cette capacité singulière à composer dans différents genres est plus qu'un désir de « goût, de l'érudition et de la curiosité » <sup>338</sup>.

L'intérêt de Charles Baudelaire pour la poésie, les poèmes en prose ou la traduction est

---

<sup>336</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1972, p.142.

<sup>337</sup> Charles Baudelaire, *Petits Classiques Larousse, Petits poèmes en prose*, Paris, Éditions Larousse, 2008, p.91.

<sup>338</sup> Fabrice Wilhelm, *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.140.

incontestablement lié à des intentions éminemment subjectives. D'après Roberto Calasso<sup>339</sup>, l'écriture poétique baudelairienne n'est pas « un commando de la vie »<sup>340</sup> comme elle est perçue chez Rimbaud. Elle est une voix sensible et dangereuse incessamment animée par « son goût de la destruction »<sup>341</sup>, « son goût de la déperdition »<sup>342</sup>, notamment par son désir de prouver et de se prouver quelque chose. Baudelaire écrit sur lui et à partir de lui. Ce qu'il révèle se produit au niveau du sujet comme une élaboration narcissique qui forme l'image du sujet pour lui-même. Pour ce faire, l'auteur emprunte au langage toutes les ruses capables de traduire cet imaginaire du sujet. Jean Bellemin-Noël écrit dans *Psychanalyse et littérature* que « certains de ses effets se reconnaissent dans le travail poétique du langage, et l'on peut évoquer à cette occasion la magnifique expression de Baudelaire parlant d'une « 'rhétorique profonde ' »<sup>343</sup>. En effet, en poétique du sujet, les motifs peuvent paraître autant implicites qu'explicites.

David Scott et Barbara Wright<sup>344</sup> citent dans l'introduction au livre *Baudelaire Spleen de Paris, La Fanfarlo* les propos de Jules Sandeau<sup>345</sup>: « M. Baudelaire écrit donc en prose ? »<sup>346</sup> En effet, Baudelaire écrit, c'est une évidence, mais il choisit d'écrire spécialement de la poésie, des journaux intimes et des poèmes en prose. Baudelaire choisit d'écrire de la poésie et de la prose mais sans les séparer ; elles sont même complémentaires. Baudelaire affirme : « Je suis assez content de mon spleen. En somme, c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail et de raillerie »<sup>347</sup>. Les propos du poète signifient que ces deux œuvres poétiques, celle en vers *Les Fleurs du mal* et celle en prose *Le Spleen de Paris*, seraient considérées comme un seul « ensemble », une sorte de « diptyque » formé de deux « pendants » indissociables. Les deux œuvres se voient l'une dans l'autre par « des effets de miroir ». Il y a comme un reflet de correspondances et de variations : « d'identité dans la différence et de

---

<sup>339</sup> Roberto Calasso est né en 1941 à Florence, en Toscane. C'est un écrivain et éditeur italien. Ses dernières œuvres *La Folie Baudelaire* (2011) et *La Folie qui vient des nymphes* (2012) démontrent de plus belle une écriture savamment érudite.

Source :

Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, quatrième de couverture.

<sup>340</sup> <http://www.franceculture.fr/oeuvre-la-folie-baudelaire-de-roberto-calasso>(Consulté:22/10/2013).

<sup>341</sup> Fabrice Wilhelm, *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, Paris, l'Harmattan, 2000, p.138.

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1972, p.32.

<sup>345</sup> Jules Sandeau (1811-1883) est un romancier et auteur dramatique français. Il rencontre Aurore Dupin Baronne Dudevant la future Georges Sand avec qui il se lie. Ensemble, ils s'engagent dans l'écriture d'un roman : *Rose et Blanche, ou la comédienne et la religieuse*, paru en 1861 sous le nom de Jules Sand.

-Source :

Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, 1998, p.645.

<sup>346</sup> Jules Sandeau cité in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, La Fanfarlo*, Paris, Flammarion, 1987, p.7.

<sup>347</sup> Nicolas Vallet, *Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998, p.26.

différence dans l'identité »<sup>348</sup>. En effet, d'après *le dictionnaire Larousse* « diptyque » signifie à l'origine se plier en deux, c'est le cas du *Spleen de Paris* et des *Fleurs du mal*.

Dans ces deux œuvres, les sujets se regardent et se complètent l'un l'autre. Nous citons d'abord comme l'emblème même de cette correspondance « L'Invitation au Voyage » en vers et « L'Invitation au Voyage » en prose. Cette correspondance n'est pas un hasard. Baudelaire s'est inspiré pour les deux écrits de la conception swedenborgienne<sup>349</sup>. Pour tenter d'éclairer l'effet miroir des œuvres dites « diptyque ». Nous citerons de plus l'exemple des textes en prose : « Le Crépuscule du soir » et « La solitude » qui s'associent aux deux textes en vers : « Le Crépuscule du matin » et « Le Crépuscule du soir ». Effectivement, ces textes se font face comme en miroir, mais chaque texte est un exemple de variation thématique. Nous identifierons et analyserons ces thèmes récurrents dans le chapitre suivant, consacré aux récurrences.

Il est significatif que Baudelaire insiste sur certains thèmes et figures imageantes. D'après les propos de Nicolas Vallet dans *Charles Baudelaire, Petits poèmes en proses*, il faut mettre les œuvres de Baudelaire en parallèle les unes avec les autres pour pouvoir déceler l'énigme du commencement et comprendre la portée de l'œuvre telle qu'elle a été rêvée et produite par son auteur. Baudelaire réfléchit en vers et en prose des pensées parallèles. D'après Nicolas Vallet encore une fois, Baudelaire incite le lecteur à opérer le rapprochement entre ses écrits en vers et en prose afin de montrer une sorte d'osmose. Chaque élément constitue un maillon filé. Lus horizontalement ou verticalement, les poèmes entretiennent une dualité interne imperturbable. Le poète a souligné ce point que si l'on devait critiquer ou lire l'œuvre, elle ne pourrait être prise d'une manière éparse.

Dans une introduction au livre *Baudelaire, Le Spleen de Paris, La Fanfarlo*, David Scott et Barbara Wright notent que Baudelaire n'a jamais cessé d'écrire en prose. Ses premières publications étaient en tant que critique d'art dans *les salons de 1845 et 1846*, et en tant que romancier débutant dans *La Fanfarlo* publiée en 1847. En fait, la vraie période de Baudelaire poète, c'est pendant les années cinquante avec l'apparition des *Fleurs du mal* en 1857. Une

---

<sup>348</sup> Nicolas Vallet, *Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998, p.27.

<sup>349</sup> « La conception swedenborgienne » se rapporte à la pensée du scientifique, théologien et philosophe suisse Emanuel Swedenborg (1688-1772). Au départ, Swedenborg était un mathématicien et un éminent astronome. La conception swedenborgienne des correspondances naît avec ses premières visions et rêves. En dressant ces derniers en ordre, dans une sorte de tableau systématique du monde surnaturel, Swedenborg affirme qu'il y a une correspondance entre le monde visible (matériel) et le monde invisible (spirituel). Parmi les auteurs influencés par cette conception : Baudelaire. Celui-ci affirme que cette révélation mystique swedenborgienne se rapproche de la faculté poétique d'exprimer le « mystère de la vie ». Le sonnet *Correspondances* est tout simplement un exemple qui illustre la profession de foi swedenborgienne.

-Source :

Nicolas Vallet, *Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998, pp. 126-127.

période qui fut marquée par ses différentes expositions telles que des articles sur les Beaux-arts en 1855, sans oublier ses divers écrits sur le haschich et l'opium publiés en 1860 sous le titre *Les Paradis artificiels*.

Baudelaire choisit également d'écrire des journaux intimes : *Fusée* (1851), *Mon cœur mis à nu* (1862-1864), *La Belgique déshabillé* ou encore l'essai *Le Joujou du pauvre*. Baudelaire présente, à travers les journaux intimes, l'artiste dans une société, selon lui aux valeurs marchandes, dépourvue d'humanisme. En effet, un écrivain peut choisir d'écrire des romans, du théâtre ou des contes, etc. Cela dépend de sa motivation et de ses tendances, etc. Quant à Baudelaire, c'est peu de dire que c'est uniquement une question de tendances artistiques. Si nous apportons une réflexion plus habile à la notion de genre en elle-même et les sujets littéraires que le poète expose, nous dirons que ce choix des genres révèle une sorte d'obsession du paraître artistique dans la composition et qui participe à une certaine auto-héroïsation du poète. Effectivement, dandy, poète déchu au sein d'un monde hostile, Baudelaire était en perpétuelle recherche d'une voix : celle de la modernité. Il aimait Hugo, admirait Lamartine et Musset, mais il ne voulait être ni l'un ni l'autre. Il voulait être Baudelaire. Pour Roberto Calasso :

Lorsqu'on lit Baudelaire, on a parfois l'impression qu'il est en train de poursuivre une pensée plus qu'une forme littéraire occasionnelle et que, en avançant de la sorte, il laisse tomber, comme par distraction ou par impatience, quelques vers pénétrants ou quelques éclats de prose. Qui devraient alors être considérés comme les épaves somptueuses d'une vision qui n'arrive jamais à se manifester pleinement. Ou qui peut-être ne le veut pas<sup>350</sup>.

En réalité, même si Baudelaire était au fond et principalement poète, il était aussi critique d'art et moraliste. Nous pouvons voir ci-après comment le poète sait s'interroger d'une manière profonde sur la création et l'homme : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée »<sup>351</sup>. Il a souvent intégré dans sa poésie et dans sa prose, sa critique et sa vision du monde. Dans ses articles du *Salon de 1846*, il livre par exemple son idée du romantisme : « Qui dit romantisme, dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts »<sup>352</sup>. Cette modernité que défend Baudelaire est une véritable continuité du romantisme. Ce dernier est perçu comme un mouvement libre prédisposé à atterrir sur des terres d'imagination nouvelle prêtes à être

---

<sup>350</sup> Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012, p.224.

<sup>351</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.54.

<sup>352</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.230.

féconder<sup>353</sup>. Pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon<sup>354</sup>, Baudelaire était « le prophète et le précurseur de la modernité comme valeur »<sup>355</sup>.

Pour revenir à cette identification courante entre Baudelaire et la modernité, il serait sans doute plus parlant de parler d'abord de l'attitude du poète envers cette notion de modernité. C'est à la fois avec peur et fascination qu'il se dirige vers cette peinture de la vie moderne. Le souci de la modernité se trouve dans cette quête intarissable du beau qui inspire l'artiste à des fins artistiques indémodables. En outre, l'idée de la modernité baudelairienne est recherchée assurément dans l'homme qu'il 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<sup>356</sup>.

Par ailleurs, le langage poétique peut être incarné par la prose, et c'est là, selon le poète, la vraie modernité. Les éléments de la modernité se trouvent dans les sujets parisiens abordés dans *Les petits poèmes en prose*, dans la presse, la photographie, dans l'immensité de la ville moderne, etc.

Baudelaire est poète, moraliste, critique et essayiste. Ces divers aspects illustrent son génie, son intelligence à soumettre l'art et la littérature de son temps à une analyse perspicace dont le poète a extrait toute la quintessence. L'objectif de cette section est de montrer les diverses formes de l'écriture baudelairienne. Son choix spécifique des genres résulte incontestablement d'une certaine poétique intérieure. À travers la poésie, Baudelaire dévoile son don d'alchimiste distingué. Il transcende son mal-être et le transforme en étrange beauté. À travers la prose, il exprime sa modernité et évalue sa potentialité créative.

Mais bien avant *Le Spleen de Paris*, *Les Fleurs du mal*, *Les Paradis artificiels*, *Les journaux intimes*, Baudelaire s'est fait un parfait traducteur de Poe avec ses traductions des *Histoires extraordinaires* en 1856 et des *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857. Son obsession de la composition va plus loin que son envie d'inventer et d'imposer des combinaisons littéraires novatrices. Pour les traductions, c'est un autre motif qui serait à l'origine de cette voie

---

<sup>353</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire moderne et antimoderne*, cours du 03-01-2012, Collège de France

<sup>354</sup> Antoine Compagnon est né en 1950 à Bruxelles. C'est un professeur et un historien de la littérature française. Il a été élu professeur au Collège de France en 2006. Il est également candidat à l'Académie française pour succéder à Pierre-Jean Rémy. Il est l'auteur de plusieurs œuvres de fiction et d'essais comme : *Le démon de la théorie*, *Baudelaire devant l'innombrable*, etc.

<sup>355</sup> Antoine Compagnon, *Baudelaire moderne et antimoderne*, cours du 03-01-2012, Collège de France.

<sup>356</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.149.

artistique où excelle le génie baudelairien. Cette idée sera traitée dans le troisième chapitre consacré, aux complexes du paraître.

## CONCLUSION

Baudelaire s'est fait le chantre de la modernité. Son génie lui a permis d'imposer de nouvelles combinaisons littéraires, produites tant en poésie qu'en prose. De plus, l'auteur des *Fleurs du mal* a su s'inspirer du classicisme, du romantisme, du parnasse. Il est en outre l'un des principaux inspirateurs du symbolisme littéraire français. Cependant, l'objectif de cette recherche ne vise pas à expliquer la prose ou la poésie, ni même l'effet de rupture ou de parallélisme entre les œuvres, mais à faire la lumière sur la matrice créative du poète.

L'intérêt du premier chapitre est d'introduire les éléments caractéristiques de sa vocation poétique afin d'infirmer ou de confirmer l'hypothèse selon laquelle l'inscription du poète dans certains genres littéraires relève d'une obsession artistique de la composition et d'une folie de l'art appelée la « Folie Baudelaire ». Ces trois mots, comme l'explique Roberto Calasso<sup>357</sup> dans *La Folie Baudelaire*, sont à l'origine de ce que Sainte-Beuve affirma sur l'état psychique fulgurant du poète : « Ce singulier kiosque fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite qui depuis quelque temps attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela " la Folie Baudelaire " »<sup>358</sup>. Selon R. Calasso, cette citation est un véritable indice qui explique savamment la folie poétique baudelairienne<sup>359</sup>.

Par conséquent, il serait possible d'affirmer tout d'abord que le choix du poète, tourné vers la poésie, les poèmes en prose ou la traduction, est influencé à coup sûr par sa vision de la modernité où Baudelaire traite de l'héroïsme de la vie moderne. Ensuite, cette tendance esthétique nouvelle des *Poèmes en prose* est elle-même une façon de se démarquer et de donner plus de poids aux *Fleurs du mal*. La poésie chez Baudelaire témoigne de sa supériorité littéraire. Elle traduit l'idéal du Moi baudelairien ainsi que sa conscience incessamment tourmentée. Elle incarne de plus cette figure du dandy qui est toujours à la fois dedans à la fois dehors, selon l'expression d'Antoine Compagnon. Baudelaire est ainsi défini comme un être contradictoire. L'écriture baudelairienne est constamment un retour aux sources les plus profondes.

---

<sup>358</sup> Sainte-Beuve, Lundi, 20 janvier 1862, Feuilleton du *Constitutionnel* : « Des prochaines élections à l'Académie. » *Nouveaux Lundis* (tome 1<sup>er</sup>), in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes Classiques Larousse, Paris, les éditions Larousse, 1959, p.91.

<sup>359</sup> «La Folie Baudelaire », in <http://www.franceculture.fr/oeuvre-la-folie-baudelaire-de-roberto-calasso> (Consulté: 24/10/2013).

Par ailleurs, la poésie permet non seulement d'extérioriser des traumatismes, mais de les réparer à travers l'écriture. Selon R. Calasso, l'intention de ce génie éternellement angoissé est de « s'exposer lui-même, comme un échantillon ethnographique capturé dans la forêt »<sup>360</sup>. Dans ce sens, l'écriture devient une quête des paradis perdus et d'autoglorification. En d'autres termes, la parole poétique rapproche le sujet du Moi comme il est perçu dans les journaux intimes. La poésie est le produit d'une intelligence transcendante de la réalité des choses. Cette « transcendantalité »<sup>361</sup> propre à un véritable « climat psychique »<sup>362</sup> constitue une impression qui va au-delà d'une simple perception ; c'est une communication profonde des choses. Outre cette façon baudelairienne d'intimer la poésie, il transparaît dans les poèmes en prose une envie intense du renouveau et de la modernité :

Quel est celui de nous qui n'a pas rêvé une prose particulière et poétique pour traduire les mouvements lyriques de l'esprit, les ondulations de la rêverie, et les soubresauts de la conscience ? Mon point de départ a été Aloysius Bertrand. Ce qu'il avait fait pour la vie ancienne et pittoresque, je voulais le faire pour la vie moderne et abstraite<sup>363</sup>.

Enfin, les traductions de Poe révèlent le talent de la traduction chez Baudelaire. Cette traduction était un modèle du genre qui fait toujours autorité : « en le découvrant, découvre une sorte d'alter égo et semble se découvrir lui-même. Il souligne les traits majeurs, selon lui chez E.A. Poe »<sup>364</sup>. En faisant la gloire de Poe, il faisait aussi la sienne et en le traduisant, il se traduisait lui-même.

---

<sup>360</sup> Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012, p.368.

<sup>361</sup> Les termes mis entre guillemets dans ce paragraphe sont empruntés de l'œuvre de Xavier Zubiri, *L'intelligence sentante : l'intelligence et Réalité*, édition l'Harmattan, 2005, p.97.

Xavier Zubiri précise à la page 97 que : « La transcendantalité est d'abord un caractère propre de ce qui constitue le terme formel de l'intellection. Or cela n'est pas l'« être » mais la « réalité ». [...] La transcendantalité ne signifie pas transcender *la réalité* mais transcender « dans » la réalité».

<sup>362</sup> Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012, p.114.

<sup>363</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.204.

<sup>364</sup> Nicolas Vallet, *Charles Baudelaire Petits poèmes en proses*, Bréal, Paris, 1998, p.124.

# **CHAPITRE II**

**COMPULSION ET RÉCURRENCES DANS  
LES ÉCRITS DE BAUDELAIRE :  
LES MOTIFS DU BOURREAU ET DU VAMPIRE**

## INTRODUCTION

Un parcours dans l'œuvre complète de Baudelaire montre la présence de réseaux d'images récurrentes que Christian Chelebourg appelle les motifs :

des éléments récurrents, personnages, décors ou scénarios, disséminés dans toute l'œuvre d'un auteur. Ils sont un peu, sur le plan diégétique, sa marque de fabrique. S'ils reviennent, c'est qu'ils ne peuvent pas ne pas revenir, c'est donc qu'ils participent activement au travail de réparation narcissique. Ils en sont les chevilles ouvrières, les unités sémantiques ; c'est donc par eux que le poéticien du sujet doit commencer son enquête. Il s'agira, dans un premier temps, de les identifier, de les définir ; dans un second temps, d'analyser leur syntaxe au sein de l'imaginaire subjectif<sup>365</sup>.

Ce deuxième chapitre consiste à relever les motifs récurrents qui hantent l'écriture du poète. Il s'agira, dans un premier temps, de les identifier et de les définir. Dans un second temps, d'analyser leur syntaxe au sein de l'imaginaire subjectif. Autrement dit, les motifs combinés aboutissent à des complexes. Ces derniers participent à l'élaboration d'autoportraits symboliques. En effet, la « psychomythie », comme la définit Chelebourg, est l'histoire que l'auteur se raconte pour réparer sa blessure narcissique.

La récurrence constitue une figure clé de la poétique du sujet. La récurrence n'est pas une répétition esthétique. Elle est ce qui revient dans l'œuvre au fil de sa progression et elle peut être définie comme « ce qui ne peut pas ne pas revenir »<sup>366</sup>. Elle résulte d'une compulsion. D'après le dictionnaire *Hachette*<sup>367</sup>, une compulsion est une contrainte interne, impérieuse, qui pousse le sujet à adopter certains comportements sous peine de sombrer dans l'angoisse. En psychanalyse, la compulsion est envisagée comme une nécessité de réaliser certaines actions. En effet, la réparation narcissique dynamise la création. Elle est poussée par un besoin impérieux du sujet de libérer et de réparer sa « difficulté d'être » à travers l'écriture.

La récurrence n'est pas donc une redondance esthétique. Selon C. Chelebourg, elle relève de « l'ordre du pulsionnel, du pathologique »<sup>368</sup>. L'écriture littéraire se construit en « dialectisant »<sup>369</sup> ces deux aspects langagiers. La motivation première de l'écriture est une première forme de « traumatisme » que l'auteur place au-devant de « la scène scripturale »<sup>370</sup>. Le mécanisme d'expression se mêle au caractère pulsionnel, comme l'imaginaire se compose de l'entrelacs de l'inconscient au conscient.

---

<sup>365</sup> «Motif», in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)(consulté: 18/10/2012).

<sup>366</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.112.

<sup>367</sup> Collection n°11-Edition 01-2007.

<sup>368</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.112.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> *Ibid.*

L'intention première de l'écriture s'ordonne de réparer les traumatismes du sujet.

Christian Chelebourg précise que la tâche du poéticien ne s'articule pas forcément autour des traumatismes infantiles qui intéressent le psychanalyste. Il s'agit particulièrement de chercher les traces des traumatismes à l'intérieur du texte. Les compulsions poussent le sujet à écrire. Le langage « auctorial » se constitue au fur et à mesure dans sa « logogenèse » de réseaux de motifs. Ces derniers dévoilent les structures profondes de l'imaginaire.

Nous exploitons, dans l'œuvre de Charles Baudelaire, plusieurs motifs se référant à différents complexes : la figure du bourreau, la vampirisation, la présence de certaines figures d'artistes, ainsi que le thème du vin. Pourquoi ces motifs et pas d'autres ? Il suffit de parcourir l'œuvre de Baudelaire pour voir se dessiner un entrelacs de motifs. Ces derniers mettent en lumière la présence de certains complexes ayant en commun « un spectre affectif »<sup>371</sup> : des amères humiliations infantiles, de l'abandon, l'horreur de la vie, l'extase de la vie, de l'orgueil, de la vengeance, de l'autoglorification, etc.

À notre sens, ces motifs renvoient quelque part à une même pensée inconsciente qui les noue. Ils sont à coup sûr indissociables de certaines attitudes de la personnalité du poète, tels que le sadisme ou la cruauté. Par ailleurs, ces motifs - bourreau, vampire, figures d'artiste, vin - qui font objet de notre étude développent une dynamique et expriment un projet de compromis possible. Ils sont également en rapport avec des objets réels non résolus. En effet, le Moi baudelairien s'identifie dans toute sa concentration au personnage du dandy qu'il loue sous d'autres noms ou en célébrant certaines figures d'artistes. Outre cette forme narcissique, l'orgueil du dandy pousse le poète à manifester une perversité cruelle identifiée à travers les motifs du bourreau et du vampire. En outre, le dandy est lui-même un masque. Cette apparence de dandy cache en deçà, les traits profonds d'une angoisse, transsubstantiée en force créatrice recherchée dans l'ivresse.

En définitive, ces motifs révèlent un Moi penché sur son souci narcissique. Il y a par conséquent, derrière chacun de ces éléments récurrents, une situation dramatique qui nous met sur les voies possibles de la « psychomythie » baudelairienne. Notre objectif est d'exploiter tout ce qui revient dans l'œuvre complète. Par ailleurs, il s'agit de repérer les échos textuels, les scènes, les personnages, les décors, tout ce qui fait office de motifs et renvoie aux préoccupations intimes du sujet. Ces réseaux de motifs seront saisis d'une manière explicite ou implicite car ce qui est émis par le sujet n'est pas toujours clairement constatable.

---

<sup>371</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1980, p.131.

## II.1 LE MOTIF DU BOURREAU

La double postulation des choses antithétiques dans l'œuvre de Baudelaire témoigne de la souffrance du poète maudit. Les différentes tendances de l'art chez Baudelaire embrassent le thème du mal, objet de souffrance, de fascination, d'exaltation ou de prostitution. Le mal est objet même de l'angoisse du poète, sa « difficulté d'être », ainsi que sa force créative. L'amour chez Baudelaire devient la mort ; cette dernière, sa délivrance. Toutes les choses qui font sa gloire et son génie sont également objet de torture. Baudelaire, déchiré par sa tension à la fois vers le mal et vers le bien, souffre d'une incapacité étrange qui l'empêche de prendre pleinement parti entre les deux et devient le « bourreau de lui-même ». Ce que mettent en scène plusieurs de ses poèmes: « Au lecteur », « *L'Héautontimorouménos* », « À une Madone », « Recueillement », « À celle qui est trop gaie », « L'Irrémédiable », « De profundis Clamavi, xxx ». Avant de passer en revue les motifs récurrents de l'image du bourreau, il serait important de préciser la frustration du poète au moment où la jouissance l'élève vers l'absolu.

Pierre Emmanuel<sup>372</sup>, en effet, parle de trois pôles qui constituent l'œuvre baudelairienne : le poète lui-même, la femme et Dieu. Il met l'accent sur le fait que Baudelaire ressent tout à la fois un violent mépris et une avide idolâtrie devant cet « être au féminin »<sup>373</sup>. Baudelaire, orphelin dans la vie, se retourne vers :

*l'Autre pôle*, la grande idole envoûtante du Néant. Cette fixation sur l'étrangeté fascinante de l'Autre a beau provoquer en lui de violents accès de mépris de soi-même qui prennent souvent la femme-idole pour objet, elle aiguise incomparablement le regard et les sens de Baudelaire. Elle fait de lui l'observateur tout ensemble cruel et ravi<sup>374</sup>.

Dans cette citation, Pierre Emmanuel explique cet attrait conscient ou inconscient de Baudelaire vers ces choses qu'il idolâtre, entre autres : « la femme ». Alors qu'en réalité, ce néant qui l'envoûte et l'anéantit le plonge aussi dans des tortures fatales. En somme, le sujet devient son propre bourreau. La figure du bourreau peut être illustrée *in absentia* ou *in praesentia* dans les poèmes qui suivent.

---

<sup>372</sup>Noël Mathieu, connu sous le pseudonyme de Pierre Emmanuel (1916-1984), est un poète français. Il était souvent perçu comme un poète d'inspiration chrétienne. Il fut élu à l'académie française en 1968. Il écrit dans la 4<sup>ème</sup> de couverture de son ouvrage *Baudelaire la femme et Dieu* : « Mon idée directrice est simple : plus un poète est grand, plus sa vie propre- quel qu'en soit le contenu- s'impose à lui comme un foyer d'une énigme universelle ».

<sup>373</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, p.11.

<sup>374</sup> *Ibid.*

## II.1.1 LE MOTIF DU BOURREAU DANS LE POÈME INCIPIT « AU LECTEUR »

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupe nos esprit et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*

*Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.*

*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.*

*C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;  
Chaque jour vers l'Enfers nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.*

*Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous voulons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.*

*Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.*

*Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants desseins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.*

*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognant, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,*

*Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !  
Quoiqu'il ne pousse, ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde ;*

*C'est l'Ennui !-l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
-Hypocrite lecteur,-mon semblable,-mon frère<sup>375</sup> !*

---

<sup>375</sup> « Au lecteur », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 43.

Ce qui illustre la présence de la figure du bourreau, c'est tout d'abord la première strophe. La tension du sujet est entre deux horizons opposés : le plaisir et le péché. Ce dernier nourrit ses pulsations créatrices et le plonge dans « l'aimable remord » qui le mène vers l'autodestruction. La femme est autant élévatrice que « Néant » destructeur. Le bourreau est évoqué surtout dans le deuxième vers : « *Occupent nos esprits et travaillent nos corps* », car le verbe « travailler »<sup>376</sup> étymologiquement, renvoie à la torture. La figure du bourreau est implicitement assimilée à la lâcheté de l'auteur à continuer dans la faute et le péché : « *Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches* ». Dépérir dans les avenues boueuses du vice et des vils aveux lui permettrait de purifier ses taches. Le bourreau<sup>377</sup> tel qu'il est perçu dans ses vers est frappé de remord. La lâcheté est bien exprimée dans la septième strophe : « *C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie* », ces vers donnent l'impression que le poète est tout à la fois conscient et se laisse piéger par « ces piteux destins ».

« *Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste* ». Ces vers décrivent l'image du poète meurtri par son propre génie. En effet, l'œuvre de Baudelaire entrelace des tentations extrêmes : Diable et Dieu, pureté et prostitution, le bien et le mal, l'enfer et le paradis, etc. Néanmoins, l'image du bourreau la plus frappante réside dans son culte pour l'art. Nous avons une double conséquence de l'amour pour l'art, d'une part, une auto-héroïsation, c'est-à-dire que Baudelaire trouve une élévation dans une sorte de prostitution artistique : « *Qu'est-ce que l'art ? Prostitution* »<sup>378</sup>. La prostitution devient ici un désir de reconnaissance. D'autre part, son art est une autodestruction, c'est-à-dire son propre crime. Le poète devient son propre bourreau, car il est incompris par la société. Son génie lui a valu l'hostilité de ses contemporains. Alors, humilié et déchu, il sombre et s'exile dans la souffrance d'un poète maudit. Nous retrouvons cette image parallèle dans « L'Albatros », que nous analyserons antérieurement.

Quant à la strophe qui suit : « *C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent* », l'homme n'est qu'une marionnette que Satan commande. Baudelaire parle de la descente aux

---

<sup>376</sup> Travailler, XII<sup>e</sup>s, Lois de Guil., « tourmenter » et « souffrir », jusqu'au XVI<sup>e</sup>s. ; 1680, Richelet, « exécuter un ouvrage » ; se substitue en ce sens à *ouvrer* ; Lat. pop. tripaliâre, « torturer avec le tripalium ».

-Source :

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.844.

<sup>377</sup> Bourreau, 1302, Bersuire (*bourrel*) ; peut-être de *bourrer*, frapper, mais le suffixe est insolite. Bourreler 1554, ouest de Magny, « torturer » (jusqu'au XVII<sup>e</sup>s.) ; XVII<sup>e</sup>s., figuré. Th. de Viau ; réduit aujourd'hui à *bourreler de remord*.

-Source :

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.102.

<sup>378</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.65.

enfers qui se fait sans horreur. Il semble prendre plaisir dans les vils « appas » et les ténèbres qui puent. Il est condamné par son propre crime. Encore une fois, il s'agit de ses plaisirs infâmes avec les femmes : « *Ainsi qu'un débauché qui baise et qui mange...* ». Baudelaire prend goût à la prostitution sachant que ce péché demeure la première trajectoire vers la descente aux enfers de la maladie et de la mort.

Baudelaire continue dans la strophe qui suit à décrire les plaisirs abominables de la prostitution qui rendent le sujet sourd et inerte : « *Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes* ». L'auteur signifie cet état de perdition avec des mots tels que : « vaporisé » (réduit à néant), « catin » (prostituée), « appas » (avec cette graphie, a le sens classique de charmes, notamment celle d'une femme qui excite le désir masculin), ribote (se livre à des excès de table et de boisson, fait la noce).

Baudelaire décrit le milieu qui l'entoure comme le lieu des ménageries animales : « *Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, [...]* ». Il y dépeint le vice, la laideur et la méchanceté. Il décrit l'ennui comme un monstre plus infâme que les charognards, que les reptiles et les animaux venimeux cités dans les vers. Il s'agit d'un monstre capable de transformer le monde en débris, ou comme il est traduit dans ce vers « *Et dans un bâillement avalerait le monde* ». L'action du verbe « avaler » signifie au sens figuré éliminer toute trace de vie. Il met fin à son poème, à son mal : (« *C'est l'Ennui !—l'œil chargé d'un pleur involontaire* »).

L'ennui prend une majuscule, car c'est le monstre et le bourreau qui persécutent incessamment Baudelaire. Le poète maudit invite et maudit son lecteur au même degré que son mal : « *—Hypocrite lecteur, —mon semblable, —mon frère* ». La peine dernière du bourreau qu'il tend à son lecteur est une image de la communion qui le rapproche vers la délivrance. Celle-ci est surtout perçue dans l'amour et le rapprochement que sollicite le poète de son lecteur. On pourrait compléter ce vers par : « *Lis-moi, pour apprendre à m'aimer* »<sup>379</sup>. Ce vers extrait d'une « *Épigramme pour un livre condamné* » illustre parfaitement ce qu'exige le poète de son lecteur.

Pour conclure, nous dirons que le poème « *Au lecteur* » montre tout d'abord, un état d'accablement et de perdition totale. Le plaisir dans le pêché est toujours un bourreau sans merci, qu'il soit à l'origine une femme, cette idolâtrie envoutante du néant, ou son art, cette noble prostitution. L'attraction du beau et du mal se résume dans les vers suivants : « *Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste, Qui berce longuement notre esprit enchanté* ». Le poète est plus

---

<sup>379</sup> « *Épigramme pour un livre condamné* », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.43.

contemplatif qu'actif face au mal. Baudelaire est en proie au spleen, à la mort et aux vices mortels comme la débauche et la prostitution. Le poème démontre une esthétique satanique représentée à travers des motifs qui représentent le mal : Satan, démon, diable. Il est difficile dans ce poème de parler d'une façon explicite de la figure du bourreau. Néanmoins, il apparaît que le bourreau se rapporte à la vocation du poète, c'est-à-dire à son pouvoir de créativité. Cette dernière est au centre des préoccupations intimes du sujet.

La symbolique du bourreau se manifeste par conséquent à travers les destinataires de l'œuvre, c'est-à-dire les personnes qui sont à l'origine de sa difficulté d'être. Nous citons tout d'abord sa mère et le général Aupick. Sa mère a toujours pensé que la vocation de son fils est un échec pour toute la famille, et son beau-père aurait voulu que Baudelaire soit avocat. Ceci a influencé Baudelaire toute sa vie. C'est ce qui explique davantage ce besoin insatiable du poète de prouver à ses proches qu'il a du génie. Ensuite, les autres destinataires impliqués dans cette réparation sont les lecteurs et l'éditeur.

Effectivement, dans le titre même du poème et dans le dernier vers, le poète met en scène les vrais bourreaux de sa vie : ses lecteurs et son éditeur. Dans cette entreprise réparatrice, Baudelaire s'adresse à son éditeur Poulet-Malassis. Il est le premier à être impliqué dans cette stratégie narcissique. Il participe à la démarche profonde du sujet, car en reconnaissant la valeur du texte, il reconnaît le génie. C.Chelebourg écrit à ce sujet que Baudelaire : « cherche aussi à se concentrer puisqu'au terme du parcours il fait tout pour réunir l'ensemble de son œuvre chez un même éditeur, afin d'en mieux publier l'unité morale »<sup>380</sup>.

### II.1.2 LE MOTIF DU BOURREAU DANS LE CYCLE DE LA FEMME

La femme hante l'œuvre de Baudelaire. Elle est pour le poète objet de fascination, d'inspiration, de méfiance, un symbole étrange et attirant. La femme a pris place dans sa vie d'une manière curieuse. Plus d'une vingtaine de poèmes des *Fleurs du mal* embrassent le personnage de la femme. Chaque texte offre un regard et un spectacle à la fois ambivalent et singulier. Elle est adorée, aimée et source de douceur comme dans « l'Invitation au voyage » :

Mon enfant, ma soeur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas  
vivre ensemble!  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés

---

<sup>380</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.114.

De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.<sup>381</sup>

Dans *Un été avec Baudelaire*, Antoine Compagnon écrit qu'aucun poète n'a su parler des femmes et de l'amour comme Baudelaire. Or, il y a bien d'autres fragments dans *Mon cœur mis à nu*, non édités, où le poète manifeste une certaine misogynie :

La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux.—  
Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps.<sup>382</sup>

La femme est détestée. Elle est l'ange et le démon. Baudelaire va jusqu'à lui formuler des pensées terribles :

J'ai toujours été étonné qu'on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation peuvent-elles avoir avec Dieu ?<sup>383</sup>

Les pensées les plus viles sont formulées dans *Mon cœur mis à nu*. « Atrabilaire »<sup>384</sup>, comme il se décrit, Baudelaire en veut autant aux femmes qui l'ont tourmenté, qu'aux hommes qui l'ont persécuté. Il a témoigné de beaucoup d'amertume parfois bizarre envers les femmes qui ont partagé sa vie : sa mère, Caroline Archimbaut-Dufays, Jeanne Duval, surnommée la vénus noire, Marie Daubrun, surnommée l'initiatrice et la belle aux cheveux d'or, Apollonie Sabatier, la blonde madone, Sarah la Louchette, la prostituée juive. Néanmoins, il fait preuve de sentiments idéalistes, spirituels, et beaux comme il est exprimé dans son poème « Le Balcon » :

*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,  
Ô toi, tous mes plaisirs! Ô toi, tous mes devoirs!  
Tu te rappelleras la beauté des caresses,  
La douceur du foyer et le charme des soirs,  
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!*

*Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,  
Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses.  
Que ton sein m'était doux! Que ton cœur m'était bon!  
Nous avons dit souvent d'impérissables choses  
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.*<sup>385</sup>

<sup>381</sup> « L'Invitation au voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.72.

<sup>382</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, 1975, p.107.

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire*, France, Équateurs, 2015, p.122.

<sup>385</sup> « Le Balcon », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.63.

Baudelaire éprouve des sentiments contraires envers la femme. Sa fréquentation des femmes est une double postulation. Elle est objet de culte et de haine. Son amour pour la femme est d'une part spirituel, un moyen d'échapper au spleen et rejoindre l'idéal, d'autre part, indécent, une « descente aux enfers », un goût de la débauche et la prostitution. Dans l'imaginaire baudelairien, la femme est à la fois objet de fascination et source de dégoût, démon et beauté inaccessible. Cette image conserve une ambiguïté troublante qui fait osciller le poète entre le spleen et l'idéal. Elle est rassurante, animalisée et menaçante comme dans « La géante » :

*Du temps que la Nature en sa verve puissante  
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,  
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,  
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux*<sup>386</sup>.

Cet extrait du poème « La Géante », fait partie de la section *Spleen et idéal* des *Fleurs du Mal*. Il représente un idéal paradoxal : « enfant monstrueux », « jeune géante », « un chat voluptueux », « une sombre flamme », « des genoux énormes », « les soleils malsains ». Dans ce poème apparaît une autre figuration de beauté. Ici, le rapport entre l'homme et la femme est inversé. Le chat, ailleurs comparé à une femme, dans ce poème, s'identifie au poète, tandis que la *Géante* se transforme en paysage gradué. Ce premier vers, « la Nature en sa verve puissante », est en rapport avec la création du poète. « Verve<sup>387</sup> puissante » signifie d'une grande puissance. En un sens vieilli, ce mot signifie la fantaisie créatrice<sup>388</sup>. Ce poème rejoint le registre de la femme diable.

Toutefois, la femme est comparée à un ange immortel comme dans « Hymne » :

*À la très chère, à la très belle  
Qui remplit mon cœur de clarté,  
À l'ange, à l'idole immortelle,  
Salut en l'immortalité !  
Elle se répand dans ma vie  
Comme un air imprégné de sel,  
Et dans mon âme inassouvie  
Verse le goût de l'éternel*<sup>389</sup>.

Ce poème est dédié à la femme ange, la bien-aimée, avec qui les malheurs s'apaisent. Elle inspire la clarté, la beauté, la bonté, l'insouciance, l'immortalité, le parfum de l'éternel, la santé, la jeunesse et l'enfance. Encore, dans le même registre, la femme aimée, la figure de l'âme-sœur

<sup>386</sup> « La Géante », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.53.

<sup>387</sup> Verve, au début du XIII<sup>e</sup>., Rutebeuf, « inspiration ».

-Source :

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.876.

<sup>388</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.51.

<sup>389</sup> « Hymne », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.69.

est présente dans les poèmes : « Que diras-tu ce soir,... », « L'Invitation au voyage », « Le Beau navire ».

La femme est aussi infernale, sensuelle, diabolique, tentatrice, elle est symbole du mal. Baudelaire accentue les traits de ces femmes jusqu'à les vampiriser. Il en fait une véritable source de fantasme, d'érotisme, de prostitution, d'évasion par l'exotisme ou par le plaisir comme dans « Le serpent qui danse » :

*À te voir marcher en cadence,  
Belle d'abandon,  
On dirait un serpent qui danse  
Au bout d'un bâton<sup>390</sup>.*

Citons dans le même registre : « Le Vampire », « Les Bijoux », « Sed non Satiata », etc. Dans ce début d'exposé, nous voulons faire le point sur l'ambivalence de la femme et les thèmes dont elle fait objet. Dans l'ensemble de l'œuvre, nous pouvons reconnaître trois figures féminines archétypales : la mère, la sœur et l'amante. Si nous suivons le mouvement descriptif des trois sonnets précédents, extraits des *Fleurs du mal* : « La Géante », « Hymne », « Le Serpent qui danse », nous remarquerons que la femme se présente sous le portrait d'une belle monstruosité, d'un ange, d'un bourreau et d'un bel animal.

Baudelaire parle de cette créature comme la plus belle muse qui a poussé des poètes et des artistes à façonner leurs plus beaux chefs-d'œuvre. La femme au prisme des *Fleurs du mal*, c'est elle qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière. Elle fait naître chez le poète à la fois le désir et la répulsion. Elle incarne un érotisme animal comme dans « Les Bijoux » et dans « La Chevelure ». Elle symbolise également la tentation diabolique et condamne au châtement éternel comme dans « Le Vampire », « Un voyage à Cythère ». Enfin, à travers des poèmes comme « Bénédiction » ou « Les Métamorphoses du vampire », Baudelaire évoque le plaisir dans l'horreur. Néanmoins, elle est l'inspiratrice par excellence comme dans « Tu mettrais l'univers dans ta ruelle » ; un sonnet qui laisse transparaître une conciliation entre les contraires et permet d'accéder à l'idéal. Le poète voit la femme comme une idole, un regard où tout se suspend à son appel ; les désirs et les méditations. Une invitation au bonheur et au plaisir et quelquefois une énigme s'emparant de l'être révélateur :

C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensée dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut être, mais éblouissante,

---

<sup>390</sup> « Le Serpent qui danse », in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.58.

enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards<sup>391</sup>. Ce n'est pas, dis-je, un animal dont les membres, correctement assemblés, fournissent un parfait exemple d'harmonie ; ce n'est même pas le type de beauté pure, tel que peut le rêver le sculpteur dans ses plus sévères méditations ; non, ce ne serait pas encore suffisant pour en expliquer le mystérieux et complexe enchantement<sup>392</sup>.

Dans *Les Écrits sur l'Art II*, au chapitre consacré à la femme, Baudelaire dresse un portrait complexe et contradictoire de la femme :

L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances ; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts ; cet être terrible et incommunicable comme Dieu [...] <sup>393</sup>.

D'après ce portrait évanescent, le poète décrit la femme et lui attribue un aspect divin « L'incommunicable ». Cet aspect, synonyme des choses infinies et insondables, constitue une source de gravité qui est à la fois aveugle et illumine. D'après les deux citations précédentes la femme est « divine ». Un aspect que nous avons identifié dans le sonnet : « A une Madone ». Elle est décrite comme vénérée et richement ornée, angélique écrasant des pieds le serpent, et « Vierge aux Sept Glaives »<sup>394</sup>. Par ailleurs, il se voit subir et s'infliger tous les tourments, humiliations, lâchetés et vengeances. Ces propos évoquent un motif récurrent : l'image du bourreau que nous retrouvons dans plusieurs sonnets de Baudelaire, notamment dans « À celle qui est trop gaie », « Le Revenant », « L'Héautontimorouménos », etc.

#### 1- « L'Héautontimorouménos »

*Je te frapperai sans colère  
Et sans haine, comme un boucher,  
Comme Moïse le rocher !  
Et je ferai de ta paupière,*

*Pour abreuver mon Sahara,  
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 souleront  
Tes chers sanglots retentiront  
Comme un tambour qui bat la charge !*

---

<sup>391</sup> Notices et notes, in Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.408 : « Sur le Dandy et la femme, Baudelaire n'en était pas encore arrivé au syllogisme de Mon cœur mis à nu : « Éternelle supériorité du Dandy(...) —La femme est le contraire du Dandy —Donc elle doit faire horreur. »

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.177.

<sup>393</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.176.

<sup>394</sup> Cette Madone inspirée de l'art espagnol et peut-être de la célèbre légende du Jongleur de Notre-Dame, devient une statuette sur laquelle le poète exerce son envoûtement et sa vengeance.

-Source :

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.99.

*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 <sup>395</sup> !*

La dédicataire serait Jeanne Duval. Cette « Venus noire » est une véritable fleur du mal, le serpent qui danse, la femme plantureuse, l'érotique catin. C'est une figure à la fois exotique, démoniaque, qui tient de ce qui est hors de l'humain, à propos de laquelle il écrit : « Je me suis amusé à martyriser et j'ai été martyrisé à mon tour »<sup>396</sup>. « L'Héautontimorouménos » signifie : celui qui se punit lui-même. En grec, cela signifie « le bourreau de soi-même »<sup>397</sup>. Dans les trois premières strophes, Baudelaire parle de la victime. Il continue au bout de cette logique pour confesser le sadisme nécessaire, puisque la souffrance d'autrui sera la jouissance qui alimente son œuvre : « les larmes », « les eaux », « les sanglots ».

C'est dans la quatrième strophe qu'il parle de lui-même et de sa peine. Le titre se justifie à partir de : « *Ne suis-je pas un faux accord* ». Le poète finalement avoue son masochisme, c'est-à-dire une souffrance qu'il cultive lui-même. Il est à la fois la matière de son poème et son propre bourreau. Il a le sentiment d'être engagé dans une partie impossible. L'échec prend le visage de « l'Ironie », ce qui fait dire au poète : « *Grâce à la vorace Ironie* », « *Qui me secoue et qui me mord* ». Dandy, lucide, Baudelaire se regarde dans un miroir, il est conscient de la descente tragique.

Pour conclure, nous dirons que ce motif du bourreau s'identifie au poète victime de sa lucidité impitoyable. Le poète formule parfois des désirs contraires, il fait tout en négatif et se lance dans des aveux tragiques : « *Je suis la plaie et le couteau* ». Baudelaire détient tous les pouvoirs, il est son propre témoin et son propre bourreau ce qui lui fait dire : « *Et la victime et le*

---

<sup>395</sup> « L'Héautontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.91.

<sup>396</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bords 2003, p.127.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p.126.

*bourreau* ». Ce dédoublement de soi transparait dans l'image du vampire dans la dernière strophe : « *Je suis de mon cœur le vampire* ». Baudelaire jouit d'une lucidité impitoyable et est conscient de son pouvoir démiurgique de créer. Cette image du bourreau résulte du fait que le poète est dans une perpétuelle recherche d'une dualité irréalisable. Cette dernière est à l'origine d'un désir parental brisé.

D'après J.P. Sartre, Baudelaire effectue un effort extrême pour réaliser une dualité avortée ; « la possession finale du Moi par le Moi »<sup>398</sup>. Baudelaire étant son propre témoin, il tente de devenir aussi son propre bourreau, « L'Héautontimorouménos ». Ce dédoublement de l'être le pousse à réagir négativement : haïr ce qu'il faut aimer et vice versa. J.P. Sartre écrit :

Car la torture fait naître un couple étroitement uni dans lequel le bourreau s'approprie la victime. Puisqu'il n'a pas réussi à se voir, du moins se fouillera-t-il comme le couteau fouille la plaie, dans l'espoir d'atteindre ces « solitudes profondes » qui constituent sa vraie nature<sup>399</sup>.

Tout dans cette figure du vampire respire la cruauté. Cependant, les contraintes narcissiques pèsent sur le travail du poète, ici encore, il s'impose des supplices : « Ils tendent à faire naître une chair sous ses doigts, sa propre chair, pour que dans la douleur elle se reconnaisse sienne »<sup>400</sup>.

En poétique du sujet, les divers motifs dans l'imaginaire s'organisent en de véritables complexes. Ces derniers combinés, constituent le récit pour combler ses failles narcissiques. Dans « L'Héautontimorouménos », comme dans « Au lecteur », le poète cherche à apaiser sa « difficulté d'être ». Il tente de réparer des traumatismes dus à des complexes personnels. À travers son texte, Baudelaire s'adresse à des destinataires ultimes impliqués dans ce processus de réparation narcissique ; tels le démon, la muse Jeanne Duval et son éditeur Poulet-Malassis. Si ces personnages constituent les véritables bourreaux de la vie de Baudelaire, dans le texte, ils participent à la réparation des blessures dans l'imaginaire littéraire du sujet.

Le lien qui unit réciproquement la victime et le bourreau est sexuel. Ce que Baudelaire tentait de décrire implicitement, c'est incontestablement ce rapport étrange qu'il entretenait avec Jeanne Duval. À vingt ans, elle était figurante dans un petit théâtre. Elle entra dans la vie de Baudelaire pour ne plus en ressortir. Plusieurs poèmes lui sont dédiés. La « Vénus noire » a exercé sur les sens de Baudelaire un pouvoir tyrannique. D'une vertu douteuse et d'un esprit sot, elle le trompa et n'eut point de reconnaissance pour l'argent qu'elle obtenait de lui.

---

<sup>398</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.26.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p.27.

2- « À une Madone » *Ex-voto dans le goût espagnol*

*Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,  
Un autel souterrain au fond de ma détresse,  
Et creuser dans le coin le plus noir de mon cœur,  
Loin du désir mondain et du regard moqueur,  
Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,  
Où tu te dresseras, Statue émerveillée.  
Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal  
Savamment constellé de rimes de cristal,  
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ;  
Et dans ma Jalousie, ô mortelle Madone,  
Je saurai te tailler un Manteau, de façon  
Barbare, roide et lourd, et doublé de soupçon,  
Qui, comme une guérite, enfermera tes charmes ;  
Non de Perles brodé, mais de toutes mes Larmes !  
Ta Robe, ce sera mon Désir, frémissant,  
Onduleux, mon Désir qui monte et qui descend,  
Aux pointes se balance, aux vallons se repose,  
Et revêt d'un baiser tout ton corps blanc et rose.  
Je te ferai de mon Respect de beaux Souliers  
De satin, par tes pieds divins humiliés,  
Qui, les emprisonnant dans une molle étreinte,  
Comme un moule fidèle en garderont l'empreinte.  
Si je ne puis, malgré tout mon art diligent,  
Pour Marchepied tailler une Lune d'argent,  
Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles  
Sous tes talons, afin que tu foules et railles,  
Reine victorieuse et féconde en rachats,  
Ce monstre tout gonflé de haine et de crachats.  
Tu verras mes Penseurs, rangés comme les Cierges  
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,  
Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,  
Te regarder toujours avec des yeux de feu ;  
Et comme tout en moi te chérit et t'admire,  
Tout se fera Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe,  
Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux,  
En Vapeurs montera mon Esprit orangeux.*

*Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,  
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,  
Volupté noire ! des sept Péchés capitaux,  
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,  
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,  
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant<sup>401</sup> !*

Ce sonnet a pour actrice intime Marie Daubrun. Elle fait partie des personnes réelles que Baudelaire a connues. Il la fréquenta vers 1847. Bien que peu de choses soient dites sur elle, Marie Daubrun incarne « la femme aux yeux verts », jeune et belle comédienne aux cheveux d'or. Son portrait laisse transparaître une femme mystérieuse et qui ne laissa pas le poète

<sup>401</sup> « À une Madone », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.75.

indifférent. Il lui dédie plusieurs poèmes : « le Poison », « Ciel brouillé », « L'Invitation au voyage », « Sonnet d'automne ». Elle constitue un destinataire impliqué dans le traumatisme que le sujet s'applique à réparer. Auprès d'elle, il voulut oublier les précédents tourments amoureux. Marie Daubrun incarne le double aussi bien la sœur que l'amante, comme l'expriment les vers 1, 2, 3 suivants de « L'invitation au voyage »: « *Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble* ».

Au début de l'automne de 1859, Baudelaire avait écrit pour Marie Daubrun « Chant d'automne », un sonnet où il lui demandait d'être « Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère »<sup>402</sup>. Mais, quelque temps plus tard, elle quittait Paris avec Théodore de Banville. Une impulsion de jalousie inspira à Baudelaire la cruauté de son poème « À une madone », qu'il sous-titra ironiquement « ex-voto dans le goût espagnol »<sup>403</sup>. Le poème « À une Madone » montre une intention feutrée par le culte de la passion de l'être aimé et sacré. Le poète nous plonge dans deux atmosphères. La première partie est une description pleine d'idolâtrie pour la Madone. La seconde partie dépeint la rage sadique du poète envers la Madone.

Le poème « À une Madone » annonce une tonalité à la fois sensuelle, religieuse et rappelle « la vierge aux sept glaives », les sept douleurs que la mère du Christ dut subir. Marie est blessée par une épée qui s'enfonce dans sa poitrine et forme autour d'elle un sinistre halo. Cette représentation émouvante rappelle selon lui les souffrances de Marie. Elle a donné naissance à Jésus Christ et elle a connu la douleur incomparable de voir son fils mourir et suspendu à la croix. La deuxième partie débute par : « *Je mettrai le Serpent qui me mord les entrailles* ».

À partir des vers 37, 38 : « *Enfin, pour compléter ton rôle de Marie, /Et pour mêler l'amour avec la Barbarie* », le temps des vers change cruellement. La démarche narcissique du sujet est appréhendée par rapport au destinataire : Marie Daubrun. C'est à partir des vers 40, 44 : « *Bourreau plein de remord, je ferai sept couteaux* » que transparait la figure du bourreau et qu'explose « l'horrible souffle » rageur du poète. Après avoir vénéré la vierge, le poète se métamorphose en bourreau ; il plante les sept couteaux dans son cœur « pantelant », c'est-à-dire un cœur qui vient d'être tué et qui palpite encore. Le poème « À une Madone » fait état d'un

---

<sup>402</sup> « Chant d'Automne », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.74.

<sup>403</sup> Un ex-voto, 1643, Saint-Amant ; abréviation de la formule latine *ex-voto suscepto*, «suivant le vœu fait», formule latine de dédicace dans les inscriptions ; latin *votum, vœu, et susceptus*, pris.

-Source :

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.306.

désir de possession contradictoire à l'égard de la femme aimée : vénération et vengeance. Du point de vue de la poétique du sujet, nous dirons que c'est une manifestation d'un complexe récurrent qui domine toute la vie érotique, morale et intellectuelle de Baudelaire. Cette attitude contradictoire est à l'origine d'un complexe caractérisé par un sadomasochisme cruel et par le refus du bonheur. Il passe d'un sentiment extrême à un autre ; l'adorateur devient bourreau, l'idole, victime.

D'après nos impressions de lecture, le poème « À une Madone » donne un exemple saisissant de cet instinct pervers sadomasochiste mêlant l'amour avec l'horreur : « *Et pour mêler l'amour avec la barbarie* ». Cette alchimie poétique réfléchit le portrait d'un Moi qui se décrit, d'une part comme « *Bourreau plein de remords* », d'autre part, comme un Moi en détresse, impassible envers son idole : « *un jongleur insensible* ». L'image du bourreau est formulée dans une progression diégétique agressive. Dans la première partie du poème, le « sujet lyrique »<sup>404</sup> exprime un désir d'idolâtrie : « *Je ferai pour ta tête une énorme Couronne* » et d'admiration : « *Et comme tout en moi te chérit et t'admire* ». En outre, cette Madone devient une source de pureté, un parfum mystique qu'il voudrait « *Benjoin, Encens, Oliban, Myrrhe* » dans lequel s'évapore l'esprit torturé du poète : « *En Vapeurs montera mon Esprit orageux* ».

Quant à la deuxième partie, « le sujet lyrique » inverse d'une manière inattendue ses désirs. Il se métamorphose en bourreau faisant de son désir amoureux, son « désir frémissant », une cible de vengeance : « *Prenant le plus profond de ton amour pour cible* ». À la fin du poème, le bourreau assouvit sa soif de cruauté en enchaînant une série d'action sadomasochiste. Les reflets de la passion amoureuse adressés à l'être idolâtré s'assombrissent et s'achèvent par un crime. Le bourreau amoureux plantera sept couteaux dans le cœur de sa Madone : « *Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant* ».

Mais encore, cet instinct désireux du mal ne sera satisfait que lorsque le bourreau verra son idole baigner de sang : « *Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant* ». Ce poème est une sorte de miroir intérieur qui, à notre sens, fait apparaître une souffrance indissociable de la souffrance dépeinte dans « L'Héautontimorouménos ». Orphelin dans la vie, Baudelaire se voit priver de toute stabilité affective. Il se venge et devient bourreau des autres et de lui-même. C'est ainsi que le motif du bourreau contribue à l'élaboration d'une « psychomythie » réparatrice. Nous verrons apparaître dans la lecture du poème suivant « À celle qui est trop gaie » la même blessure, provoquant cette conjonction entre le bourreau actif et passif.

---

<sup>404</sup> Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p.33.

3- « À celle qui est trop gaie »

*Ta tête, ton geste, ton air  
Sont beaux comme un beau paysage;  
Le rire joue en ton visage  
Comme un vent frais dans ton ciel clair.*

*Le passant chagrin que tu frôles  
Est ébloui par la santé  
Que jaillit comme une clarté  
De tes bras et de tes épaules.*

*Les retentissantes couleurs  
Dont tu parsèmes tes toilettes  
Jettent dans l'esprit des poètes  
L'image d'un ballet de fleurs.*

*Ces robes folles sont l'emblème  
De ton esprit bariolé;  
Folle dont je suis affolé,  
Je te hais autant que je t'aime!*

*Quelquefois dans un beau jardin  
Où je trainais mon atonie,  
J'ai senti, comme une ironie,  
Le soleil déchiré mon sein;*

*Et le printemps et la verdure  
Ont tant humilié mon cœur,  
Que j'ai puni sur une fleur  
L'insolence de la Nature.*

*Ainsi je voudrais, une nuit,  
Quand l'heure des voluptés sonne,  
Vers les trésors de ta personne,  
Comme un lâche, ramper sans bruit,*

*Pour châtier ta chair joyeuse,  
Pour meurtrir ton sein pardonné,  
Et faire à ton flanc étonné  
Une blessure large et creuse,*

*Et, vertigineuse douceur!  
À travers ces lèvres nouvelles,  
Plus éclatantes et plus belles,  
T'infuser mon venin, ma sœur<sup>405</sup>!*

« À celle qui est trop gaie » fait partie des pièces condamnées pour outrage aux bonnes mœurs lors du procès des *Fleurs du mal* le 20 août 1857. Le destinataire intime pour qui ces vers ont été écrits est Apollonie Sabatier, rencontrée en 1852. Comme de Jeanne Duval, Baudelaire a fait d'elle une icône. Cette « actaïre » fait partie des héroïnes secondaires et des femmes

---

<sup>405</sup> « À celle qui est trop gaie », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.66.

fantasmées. Elle incarne pour le poète l'amour spirituel et mystique, « ange plein de gaité », la quête nostalgique et ardente d'un au-delà sentimental. Son talent de cantatrice et sa beauté fascinante ont fait d'elle la muse de plusieurs artistes. Baudelaire lui écrit des lettres anonymes et lui dédie plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* : « Tout entière », « Que diras- tu ce soir », « Le Flambeau Vivant », « Réversibilité », « Confession », « L'Aube Spirituelle », « À celle qui est trop gaie ». Apollonie Sabatier représente la femme idéale, une mondaine cultivée. Dans le poème « À celle qui est trop gaie », Baudelaire fait part d'un sadisme sexuel envers cette femme qu'il dit aimer et à qui il dit lui vouer un amour spirituel. Dans les premiers quatrains, il s'agit de l'exaltation de la femme aimée : « *Ta tête, ton geste, ton air* ».

Dans les dernières strophes, le poète exprime son humiliation et sa vengeance envers les femmes : « *Et le printemps et la verdure/ Ont tant humilié mon cœur, /Que j'ai puni sur une fleur / L'insolence de la Nature* ». Nous retrouvons aussi dans les vers 29, 30 une métaphore du désir, un sadisme Sexuel : « *Pour châtier ta chair joyeuse, /Pour meurtrir ton sein pardonné* ». Tandis que dans les vers 31, 32 le poète exprime métaphoriquement le désir d'ouvrir l'autre : « *Et faire à ton flanc étonné/Une blessure large et creuse* ». En fait, ce poème véhicule des thèmes récurrents dans *Les Fleurs du mal* : haine d'une certaine nature et sentiments contradictoires pour la femme aimée : « *une alliance antithétique de l'horreur et de la volupté* »<sup>406</sup>. Quant à l'image du bourreau, elle se matérialise à partir du vers 36 : « *T'infuser mon venin, ma sœur* ». Dans ces vers, le poète suggère à sa muse de lui infuser son poison.

### II.1.3 LE MOTIF DU BOURREAU ET SON RAPPORT À L'IMAGINAIRE SUBJECTIF

Dans les quatre poèmes : « Au lecteur », « L'Héautontimorouménos », « À une Madone » et « À celle qui est trop gaie », Baudelaire adopte la même posture à la fin de chaque poème. En effet, il prend sa revanche sur son habituel bourreau. Baudelaire déteste sa mère pour sa trahison; son remariage avec le Général Aupick, alors colonel, est le comble des misères. Depuis son jeune âge, il a vécu dans le drame de la peur de perdre l'être aimé, sa mère, qui devait être sa joie. Sa stabilité affective se transforme alors en haine, en vengeance et en bourreau. Toutes les femmes deviennent, pour le poète, autant l'antidote que le venin des fleurs du mal.

À la fois victime et bourreau de lui-même et des autres, adorateur sadomasochiste à travers l'écriture, Baudelaire adopte ces attitudes pour réparer ses traumatismes. Il a impliqué dans son texte les vrais bourreaux de sa vie. En premier lieu, il s'adresse à son premier lecteur et son éditeur, Auguste Poulet-Malassis, dans le sonnet « Au Lecteur ». L'éditeur apparaît comme

---

<sup>406</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.213.

un personnage médiateur engagé dans la stratégie narcissique. S'il reconnaît le texte de Baudelaire, le génie du poète sera reconnu à son tour. En second lieu, le poète implique les femmes qui ont partagé sa vie, les bourreaux réels de sa vie : « Marie Daubrun », « Jeanne Duval », « Apollonie Sabatier ». Il se fait adorateur et termine en bourreau. En aimant, il domine, mais il vénère aussi ses êtres aimés. Orgueilleux et malheureux, il trouvera de la consolation cynique et de la douceur à se faire bourreau et victime : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau »<sup>407</sup>. Par conséquent, il essaie de les entourer au point de les étouffer et de les meurtrir dans son imaginaire. La femme fait du poète son propre bourreau. Dans *Baudelaire, la femme et Dieu*, Pierre Emmanuel écrit [la femme] :

Elle aiguise incomparablement le regard et les sens de Baudelaire. Elle fait de lui l'observateur tout ensemble cruel et ravi, non seulement des moindres maniérismes des femmes, mais d'abord et par-dessus tout de cette nature suprêmement exotique, de cet élément paradisiaque et mortel, l'être au féminin<sup>408</sup>.

D'après les propos de Pierre Emmanuel, devant cet être au féminin, Baudelaire se fait « mâle » et se fait l'autre. Il semble rejeter dans son inconscient des désirs qui font partie de son être. Par conséquent, cette moitié qu'il ignore lui est aussi inconnue que celle de la femme. Dans ses sonnets, il engage un combat désespéré, mais nécessaire contre la mort et contre sa « difficulté d'être » :

Ce grand malade de la femme élabore-il un rituel initiatique, une alchimie de l'extase unifiante et une magie de la perdition, qui est aussi la distillation de son propre masochisme sublimé en volupté esthétique<sup>409</sup>.

La réparation de ses traumatismes se fait à travers ces illusions, ces symboles et cette logogénèse au service du narcissisme du sujet. Nous verrons dans les chapitres qui suivent l'origine de ces motifs et à quels complexes et autoportrait symbolique ils se combinent.

## II.2 LA VAMPIRISATION

« J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur »<sup>410</sup>. Le Moi, tel qu'il se présente ou se projette dans cette citation, paraît comme une forme de conflit œdipien entre lui et sa mère. De la boue, il a extrait de l'or. Face au drame et à « la tyrannie de la face humaine »<sup>411</sup>, il se sent continuellement agressé, donc il agresse. Certains diraient le « misanthrope moderne »<sup>412</sup>, un

---

<sup>407</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.89.

<sup>408</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, Paris, 1982, p.11.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>410</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p.12.

<sup>411</sup> Nicolas Vallet, *Charles Baudelaire Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998, p.88.

<sup>412</sup> *Ibid.*

nouvel « Alceste »<sup>413</sup> mélancolique qui matérialiserait dans son œuvre ses haines et ses fureurs jusqu'à l'autodestruction. Comme dans « L'Héautontimorouménos », « À celle qui est trop gaie » ou « À une Madone », il montre des attitudes contradictoires du martyr au bourreau et de la victime au sacrificateur.

Baudelaire fera tout en négatif. Il était constamment à la recherche de l'empreinte du père et il vénérât sa mère autant qu'il la vampirisait. C'est-à-dire que dans l'imaginaire baudelairien, la mère représente cette importance fondamentale à laquelle s'attache le désir œdipien. Lorsque cet objet désiré manque aux impératifs œdipiens, le désir d'amour est supplanté par le désir de haine. Ce dernier est transsubstantié en crime, précisément en une double allégorisation de soi et de l'autre, à l'exemple de la vampirisation. Le thème de la vampirisation est présent dans les textes de Baudelaire en particulier dans le cycle de la femme : « Tu mettrais l'univers », « Le Vampire », « Les Métamorphoses du vampire ». Il est également présent à travers des personnages, des décors, des scènes comme dans : « Le Voyage », « La Fontaine de sang », « Une charogne », etc. L'œuvre de Baudelaire déploie des thèmes qui assoient le principe du romantisme et du lyrisme. Toutefois, l'œuvre évoque des états sensoriels liés à l'angoisse la plus morbide.

La femme incarne d'une part la douceur, le plaisir charnel, le désir et la beauté, d'autre part l'animalité, la répulsion et le vampirisme. Baudelaire vampirise sa mère, la femme, le temps et lui-même. Le vampirisme évoque l'état d'autodestruction chez le poète. Par ailleurs, le vampirisme interpelle la recherche du côté sombre de l'immortalité, la vie éternelle, mais nocturne, etc. Dans les poèmes suivants, nous allons identifier des motifs susceptibles d'interpréter la vampirisation.

- « Le Vampire »

*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,*

*De mon esprit humilié  
Faire ton lit et ton domaine;  
—Infâme à qui je suis lié  
Comme le forçat à la chaîne,*

*Comme au jeu le joueur têtu,  
Comme à la bouteille l'ivrogne,  
Comme aux vermines la charogne,  
—Maudite, maudite sois-tu!*

---

<sup>413</sup> *Ibid.*

*J'ai prié le glaive rapide  
De conquérir ma liberté,  
Et j'ai dit au poison perfide  
De secourir ma lâcheté.*

*Hélas! Le poison et le glaive  
M'ont pris en dédain et m'ont dit :  
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève  
À ton esclavage maudit,*

*« Imbécile!— de son empire  
Si nos efforts te délivraient,  
Tes baisers ressusciteraient  
Le cadavre de ton vampire! »<sup>414</sup>*

« Le Vampire » a été publié pour la première fois dans *la Revue des Deux Mondes* en 1855 sous le titre de « Béatrice », puis dans *Les Fleurs du mal* en 1857. « Le Vampire » fait partie du cycle de Jeanne Duval qui en est la véritable « actrice ». Le poème est à la fois une déclaration de haine et un cri de révolte. Il s'adresse à l'instigatrice diabolique de la relation, « La Vénus noire » : « *Toi qui, comme un coup de couteau* » (Vers : 1), « *Toi qui, forte comme un troupeau* » (Vers : 3). Elle est dangereuse, tentatrice : « *De démon, vins, folle et parée* » (Vers : 4). Elle est également le vampire qui vide le poète de sa substance vitale. Cette vampirisation se justifie dès le titre : « Le Vampire ». Il s'agit de la femme et de sa représentation la plus inquiétante exerçant le pouvoir le plus absolu sur le poète. Nous retrouvons plusieurs allusions vampiriques à travers des détails stylistiques, comme la comparaison dans : « *Infâme à qui je suis lié/ comme le forçat à la chaîne* » (Vers : 7-8), le poète dépeint son esclavage et l'asservissement de cet être à la fois aimé et maudit. Dans la troisième strophe, le poète emploie une comparaison en utilisant un lexique relatif au vampire : « *Comme aux vermines la charogne* ».

Dans la quatrième strophe (Vers : 13-14) le poète décrit une tentative de libération illusoire : « *J'ai prié le glaive rapide/ De conquérir ma liberté* ». Cependant, c'est dans la dernière strophe (Vers : 23-24) que Baudelaire a recouru explicitement à l'image du vampire : « *Tes baisers ressusciteraient / Le cadavre de ton vampire* ». Le vampire est une créature qui n'appartient ni au monde des vivants ni au monde des morts. Il se nourrit et se fortifie du sang des vivants. Le poète se trouve à deux endroits à la fois dans le côté sombre de l'immortalité et condamné à vivre dans la mort.

---

<sup>414</sup> « Le Vampire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.59.

- La vampirisation apparaît clairement dans le poème « Les Métamorphoses du vampire » :

*La femme cependant, de sa bouche de fraise,  
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise,  
Et pétrissant ses seins sur le fer de son busc,  
Laisait couler ces mots tout imprégnés de musc :  
— « Moi, j'ai la lèvre humide, et je sais la science  
De perdre au fond d'un lit l'antique conscience.  
Je sèche tous les pleurs sur mes seins triomphants,  
Et fais rire les vieux du rire des enfants.  
Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles,  
La lune, le soleil, le ciel et les étoiles !  
Je suis, mon cher savant, si docte aux voluptés,  
Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés,  
Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,  
Timide et libertine, et fragile et robuste,  
Que sur ces matelas qui se pâment d'émoi,  
Les anges impuissants se damneraient pour moi ! »*

*Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,  
Et que languissamment je me tournais vers elle,  
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus  
Qu'une autre aux flancs ghuants, toute pleine de pus !  
Je fermai les deux yeux, dans ma froide épouvante,  
Et quand je les rouvris à la clarté vivante,  
À mes côtés, au lieu du mannequin puissant  
Qui semblait avoir fait provision de sang,  
Tremblaient confusément des débris de squelette,  
Qui d'eux-même rendaient le cri d'une girouette  
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,  
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver<sup>415</sup>.*

Publié en 1857, ce poème fait partie des « Épaves », les pièces condamnées des *Fleurs du mal*. Dans la première partie, le poète décrit violemment « les plaisirs de la chair »<sup>416</sup> par la dissemblance qui apparaît entre « la crudité érotique »<sup>417</sup> pour laquelle le poème fut condamné et la description répugnante de la deuxième partie. « Les Métamorphoses du vampire » fait partie du cycle de Jeanne Duval. Le poète évoque la femme tentatrice diabolique qu'elle représente. La vampirisation se précise dès le titre du poème « Les Métamorphoses du vampire » et à partir du (Vers : 1), « *La femme cependant, de sa bouche de fraise* ». La femme y vampirise ses amants. À partir des vers : 12, 13, « *Lorsque j'étouffe un homme en mes bras redoutés, / Ou lorsque j'abandonne aux morsures mon buste,* » le plaisir se métamorphose en horreur. Le vampire prend un visage de femme, celui de la « Venus noire ».

La métamorphose, qui continue dans l'ellipse entre les vers 16,17 et est annoncée par la voix intra diégétique du poète : « *Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle.* Il s'agit ici de

<sup>415</sup> « Les Métamorphoses du vampire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.116.

<sup>416</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.221.

<sup>417</sup> *Ibid.*

« l'anti-muse » : la femme animale. Dans les vers suivants, le vampirisme érotique se fortifie. C'est encore la femme-vampire que le poète dénonce jusqu'à l'horreur : « *À mes côtés, au lieu du mannequin puissant/ Qui semblait avoir fait provision de sang /Tremblaient confusément des débris de squelette* » (Vers : 23-24-25). L'évocation de la femme débouche sur la figure d'un vampire érotique avec une métamorphose cruelle : ici, le vampire ne se fortifie pas du sang de ses victimes, mais il pourrit sur place : « *Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus* » (Vers : 20). Cette transformation est la même que dénonce le poète dans le poème « Une Charogne ». Le sang meurtrit le vampire et transforme l'érotisme en infection. Sous les traits du vampire, le poète révèle des thèmes obsessionnels : une monstruosité érotique dans l'union avec la femme ainsi que l'amour et la mort. Dans ces derniers vers : « *Tremblaient confusément des débris de squelette* », il y a cette impression du poète évoquant l'image de sa syphilis.

- « Les Métamorphoses du vampire »

Comme dans « Les Métamorphoses du vampire », les allusions vampiriques parcourent le poème : « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle ». Ce poème est dédié à Sarah, dite Louchette<sup>418</sup>, une jeune prostituée juive que Baudelaire fréquenta pendant sa jeunesse. Elle aurait été une débauchée, menteuse et alcoolique. Son portrait était en effet peu flatteur. Néanmoins, physiquement, elle avait une démarche triomphale et des détails corporels sensuels.

*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,  
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.  
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,  
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier,  
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques  
Et des ifs flamboyants dans des fêtes publiques,  
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,  
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.*

*Machine aveugle et sourde, en cruauté 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 appâts ?  
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 péchés,  
— De toi, vil animal, — pour pétrir un génie ?*

*Ô fangeuse grandeur ! sublime ignominie<sup>419</sup> !*

<sup>418</sup> Yves-Gérard Le Dantec, *Baudelaire, Vie et œuvre de Charles Baudelaire*, La République des Lettres, Livre numérique (Format ePub), in <http://www.republique-des-lettres.com/ baudelaire-9782824900681.php> (Consulté: 9/3/2015).

<sup>419</sup> « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.57.

« Les Métamorphoses du vampire » s’inscrit dans la suite des pièces consacrées à l’amour charnel dans la section *Spleen et Idéal*. En premier lieu, le poète dépeint la femme débauchée : « *Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle, / Femme impure ! L’ennui rend ton âme cruelle* » (Vers : 1-2). Ici, « ruelle » par métonymie signifie alcôve, chambre à coucher. Le poète sous-entend un lieu de libertinage et de prostitution. Nous citons également « Appas ». Au sens classique, « appas » signifie le charme qu’exerce la femme libertine sur le désir masculin. Nous avons aussi, l’adjectif « fangeuse » qui serait une référence à la débauchée, cette reine des péchés avilissante et pleine de boue. Le poème s’achève sur le mot « ignominie ». Ce dernier se rapporte à la honte et l’infamie.

En second lieu, le poète dépeint la femme vampire. Elle est représentée à travers un rituel et le champ sémantique du vampire : « *Pour exercer tes dents à ce jeu singulier/ Il te faut chaque jour un cœur au râtelier* » (Vers : 3-4). Ici, « les dents » sont une caractéristique du vampire. Avec « les dents » celui-ci exerce sa morsure et sa succion. Cette technique pourrait s’assimiler à une sorte d’exorcisme sexuel. Dans le (Vers : 4), « Râtelier » signifie le support contenant le fourrage du bétail. Donc, c’est le cœur de la victime qui joue le rôle de nourriture pour le « vil animal »<sup>420</sup> ou la femme vampire.

Dans la deuxième partie, les allusions vampiriques se justifient dans l’expression : « buveur de sang ». Le sang est un élément récurrent dans la plupart des poèmes précédemment cités. D’après *Le dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, le sang vient converger dans « les schèmes de l’impureté », de la souillure physique et morale. C’est un terme lié « aux attributs de la mère dévorante »<sup>421</sup>. Dans les (Vers : 9-10) : « *Machine aveugle et sourde, en cruauté féconde !/Salutaire instrument, buveur du sang du monde* », ces vers décriraient par analogie le lien entre le mal et la création poétique. Comme la femme, celle-ci est démon et vampire, mais elle est le centre de la béance et de la faille de la création de l’artiste. Ainsi, le plaisir se mêle à l’horreur : « *Le sang du blessé devenait signe de la condition humaine* »<sup>422</sup>.

- « La Fontaine de sang » :

*Il me semble parfois que mon sang coule à flots,  
Ainsi qu’une fontaine aux rythmiques sanglots,  
Je l’entends bien qui coule avec un long murmure,  
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.*

---

<sup>420</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.59.

<sup>421</sup> (P.-J. Jouve, *sueur de sang*), in Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Sctrick, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p.163.

<sup>422</sup> *Ibid.*

*À travers la cité, comme dans un champ clos,  
Il s'en va, transformant les pavés en ilots,  
Désaltérant la soif de chaque créature,  
Et partout colorant en rouge la nature.*

*J'ai demandé souvent à des vins captieux  
D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ;  
Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine !*

*J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux ;  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles <sup>423</sup> !*

Le poète, dans ce poème, serait un vampire victime de la débauche et de la mort : « Ces cruelles filles » <sup>424</sup>. D'après Luc Benoist, une fontaine est le « symbole d'un perpétuel rajeunissement » <sup>425</sup>. Quant à l'emploi de « sang » dans le titre, il serait la source de toute l'ambiguïté du poète. D'après notre lecture, la première strophe comporte des symboles mêlés par métaphore à l'angoisse. Le sang qui coule témoigne de l'existence d'une blessure, c'est-à-dire sa « difficulté d'être ». Dans la deuxième strophe, le sang du poète transforme « les pavés en ilots » et abreuve « la soif de chaque créature ». Dans la troisième strophe, l'hémorragie sanguine se transforme, dans les vers 9, 10, 11, en hémorragie symbolique de l'ivresse. Sur ce point, Bachelard explique, dans *L'Eau et les rêves* que « Pour un psychisme marqué, le sang n'est jamais heureux » <sup>426</sup>. Enfin, dans la quatrième strophe, le poète est vampirisé par la mort et la débauche. Ces dernières sont présentées par « ces deux cruelles filles », « ces buveuses de sang » <sup>427</sup> qui se fortifient du sang du poète.

- « L'Ennemi »

*Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
Traversé çà et là par de brillants soleils;  
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.*

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées,  
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.*

*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?*

<sup>423</sup> « La Fontaine de sang », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.115.

<sup>424</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.175.

<sup>425</sup> Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.53.

<sup>426</sup> Gaston Bachelard, in Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Sctrick, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p.163.

<sup>427</sup> *Ibid.*

— Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie<sup>428</sup>!

L'allusion vampirique est précisée dans la quatrième strophe du poème « L'Ennemi ». Le poème a été publié le premier juin 1855 dans *La Revue des Deux Mondes* sous le titre collectif : *Les Fleurs du mal*.

D'après Asselineau, ami et premier biographe de Baudelaire, ce sonnet était à lui seul « la clef et la moralité du livre »<sup>429</sup>. Dans ce poème, l'auteur des *Fleurs du mal* est en proie à l'angoisse du temps/vampire. L'obsession du temps est l'obscur ennemi, un vampire, un monstre qui vide le corps de son sang. Les images de la métaphore filée, l'hyperbole exprimée par la présence de majuscule dans « Le Temps », « Ennemi » illustrent le bilan négatif du poète. Sa « difficulté d'être » le situe entre malaise existentiel, perte de l'inspiration et crainte de la mort. Plus loin, Asselineau ajoute :

J'aurais lu encore cet admirable sonnet, l'Ennemi, qui est comme le testament même du poète ; j'aurais lu ce final fulgurant et tumultueux, — un final à la Beethoven—des *Femmes damnées* (*descendez, descendez, lamentables victimes*)<sup>430</sup>.

Baudelaire se sent aussi damné dans le sens où son art est perçu comme un outrage aux bonnes mœurs. L'auteur des *Fleurs du mal* est déchu et accusé de férocité, de dépravation et d'hypocrisie religieuse<sup>431</sup>. Il perd ses forces et doute de ses capacités créatrices. Cette image de damnation et de déchéance se poursuit dans plusieurs autres poèmes comme « Le Mauvais Moines » : « Prenant pour atelier le champ des funérailles », « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite »<sup>432</sup>. Baudelaire vampirise le temps, s'entretient avec la mort et évoque les objets funestes. D'ici, la vampirisation peut alors être traduite par la froideur émotionnelle qui résulte du mal être existentiel.

### II.3 LA VAMPIRISATION ET SON RAPPORT À L'IMAGINAIRE SUBJECTIF

Mis à part la figure de la femme vampire, les allusions vampiriques se mêlent par métaphore à la prostitution, au travestissement, à l'angoisse du temps, comme à la propre condition du poète. D'après notre recherche, le désir inconscient auquel renvoie la vampirisation dans les poèmes précédents est tout d'abord l'envie obsessionnelle de posséder l'être aimé. D'un

<sup>428</sup> « L'Ennemi », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.49.

<sup>429</sup> Asselineau, in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.39.

<sup>430</sup> Charles Asselineau, in Charles Baudelaire, *sa vie et son œuvre (Éd. 1869)*, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.70.

<sup>431</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>432</sup> « Le mauvais Moine », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.49.

point de vue psychanalytique, le vampire symbolise un appétit de vivre non assouvi. L'image du vampire renvoie à un phénomène d'autodestruction. Selon Pierre Emmanuel :

Ce vampirisme de l'autopunition, que Baudelaire a remarquablement observé sur lui-même, il en induit l'une des images obsédantes de son œuvre, celle d'une irréversible sempiternité de douleur. Sempiternité dérivant d'un automatisme de la concupiscence de la mort elle-même n'arrête pas : témoin *le squelette laboureur*, ou cette autre carcasse qu'un « vieux désir » éperonne et pousse, « crédule, au sabbat du Plaisir ». Témoin surtout dans le Tonneau de la haine, l'identification de la Vengeance à la sorcière Erichtho, qui contraignait les morts, en les ressuscitant pour les ressaigner ensuite, à lui révéler l'avenir. C'est de ce sang inépuisable, sempiternellement versé, que la Haine avive sa soif éternelle<sup>433</sup>.

Du point de vue de la poétique du sujet, Baudelaire transfère sur lui-même et sur ses « actaires » sa faim dévoratrice. Cette obsession est à l'origine de son problème d'adaptation avec lui-même et avec son milieu social. Il y a surtout cette impression de la nostalgie de l'être aimé qui devient un instrument de vengeance. L'image du vampire devient ainsi une sorte de théâtralité violente. Sa « difficulté d'être » n'étant pas résolue, il la réinvente d'une manière récurrente dans ses poèmes afin de la réparer.

Le vampire acquiert une aura ambiguë dans sa démarche que certains chercheurs assimileraient à la grande figure du dandy romantique et révolté. Baudelaire méprisait la « canaille » et rejetait l'univers bourgeois. Consterné et anéanti par l'hostilité de la foule vis-à-vis de son génie, il inverse les forces psychiques sur lui-même. Il devint son propre vampire :

*Je suis de mon cœur le vampire,  
—Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés,  
Et qui ne peuvent plus sourire<sup>434</sup> !*

Dans l'œuvre de Baudelaire, le vampire se présente également comme une figure féminine symbolisée par le mal féminin. Dans les poèmes destinés à Jeanne Duval, le poète assigne au vampire un caractère effrayant. Le vampire exerce sur la victime un pouvoir érotique cruel. Il incarne aussi l'ambiguïté et le travestissement des rôles moraux. Ce qui s'explique et se réfère à « l'archétype du vampire » : hybride, mi-mort, mi-vivant.

---

<sup>433</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, pp.77-78.

<sup>434</sup> « L'Héontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.91.

## CONCLUSION

Au cours de ce chapitre, nous avons passé en revue les motifs récurrents du bourreau et de la vampirisation. Après avoir identifié et décrit ces motifs, nous avons tenté d'analyser leur structure au sein de l'imaginaire subjectif. Les récurrences qui s'articulent autour de la figure du bourreau montrent d'une part un certain accablement, une culpabilité, d'autre part un jeu initiatique dans lequel Baudelaire se fait maître et esclave, martyr et bourreau.

Le motif du bourreau fait partie d'un complexe lié à l'objet désiré : la femme. Le combat s'engage autant que l'objet désiré est refoulé. Dans le poème « Le Voyage », le poète livre son propre bilan de poète maudit. Il est en proie à l'angoisse du spleen. Il interpelle la mort, son seul salut. Mais aussi dans les vers 89, 90, 91, 92, Baudelaire propulse une description vile de la femme et de l'homme esclave:

*Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qu'assaisonne et parfume le sang ;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant* <sup>435</sup>;

Quant à la vampirisation, ce motif traduit le silence et le mal du génie. Le vampire est l'objet perdu, le vide, le manque constitutif, qui constitue l'identité, mais empêche aussi celle-ci de se clore sur elle-même et de « s'autocentrer ». Pour conclure, Barbey d'Aurevilly écrit dans son journal que « l'ennui est le démon et la structure même de son existence »<sup>436</sup>. Ils font du vampire l'incarnation la plus parfaite des désirs d'un monde et ses contradictions. Dans la plupart des poèmes, le vampire reste une figure féminine, une sorte d'exorcisme saphique caractérisé par toutes sortes de dessins qui s'opposent à la morale. Enfin, la vampirisation incarne, pour une grande part l'ambiguïté et le travestissement des rôles moraux.

---

<sup>435</sup> « Le Voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.122.

<sup>436</sup> <http://imaginaria.over-blog.com/article-le-theme-du-vampire-101127210.html> (Consulté: 12/12/2012).

**CHAPITRE III :**  
**COMPULSION ET RÉCURRENCES DANS**  
**LES ÉCRITS DE BAUDELAIRE :**  
**LE CYCLE DU VIN ET DE L'ART**

## INTRODUCTION

Pour Laurent Zimmermann<sup>437</sup>, penser la littérature c'est aussi penser à l'ivresse qu'elle entraîne. L'ivresse et la littérature sont une « réunion mouvante »<sup>438</sup>. La littérature engendre l'ivresse. De nombreux écrivains se sont intéressés à l'ivresse et certains, assez nombreux finalement, ont trouvé l'inspiration en faisant usage de drogues. Parmi ces auteurs, comme Baudelaire, plusieurs entendent accéder à cet art par le vin et le « dawamesk ». Dans ce chapitre, nous nous intéressons aux écrits consacrés au cycle du vin et de l'art. Nous montrerons d'abord que les écrits baudelairiens recèlent un réseau de motifs sur le vin. Ensuite, nous expliquerons leurs syntaxes au sein de l'imaginaire baudelairien. Il sera question également dans ce chapitre d'étudier les figures artistiques et subjectives récurrentes.

La poétique du sujet nous permet de saisir ce à quoi s'attachent ces éléments phares de la « logogénèse » baudelairienne, c'est-à-dire appréhender l'intention réparatrice du sujet. Baudelaire a consacré la troisième section des *Fleurs du mal* au vin. La section du *Vin* vient après les sections *Spleen et Idéal* et *Tableaux parisiens*. Elle comporte cinq poèmes qui comportent tous le mot « vin » dans leur titre : « L'Âme du vin », « Le Vin de chiffonniers », « Le Vin de l'assassin », « Le Vin du solitaire », « Le Vin des amants ». De plus, il suffit de parcourir *Les Paradis artificiels* pour constater une œuvre dédiée au culte du vin.

Nous identifierons dans un premier temps cet entrelacs d'images, de symboles, et d'échos textuels qui évoquent le thème du vin. Nous verrons aussi que le vin s'accorde avec les remords, les regrets, les rêveries douloureuses, l'angoisse et le génie même de l'auteur. Ces états d'âme, réservés à la conscience douloureuse de la rêverie, ne peuvent être lus qu'à travers l'univers d'interrelations qui existe entre l'homme et les choses. La poétique du sujet nous permet, en outre, de retisser la trame qui est à l'origine de l'intention créatrice du poète. Enfin, nous verrons ce à quoi se rapporte le vin chez Baudelaire.

---

<sup>437</sup> Laurent Zimmermann, docteur ès lettres (Université de Paris VIII), est l'auteur de travaux sur la littérature française moderne, la théorie littéraire et l'esthétique. Il a notamment publié *L'Aujourd'hui du roman (Cécile Défait, 2004)*, *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman (Cécile Défait, 2006)*, un numéro de la revue *Littérature* consacré à Georges Bataille (Larousse, 2008) et une co-translation du poète coréen Ko Un (*Dix mille vies*, Belin, 2008, préface de Michel Deguy).

-Source :

Laurent Zimmermann, *La littérature et l'ivresse Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann Éditeur, 2009, quatrième de couverture.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.5

### III.1 LE MOTIF DU VIN

Baudelaire n'est pas le seul à flairer quelques relents d'excitants tels que le vin, l'opium ou le haschisch. Il s'essaie, tâte et observe souvent l'effet de ces drogues sur l'esprit. Dans *Les Fleurs du mal*, on compte cinq poèmes consacrés au vin. Tous sont composés avant 1850. À cette époque, Baudelaire publie *Lesbos*, future pièce condamnée. Il peint une poésie à la manière de Courbet, exhortant le scandale, nourrissant l'image d'un poète insoumis et frondeur. Parallèlement, la section du vin témoignerait de l'époque socialisante de Baudelaire, en montrant un élan socialiste particulièrement humanitaire. Il se voit dans la figure du « chiffonnier », qui incarne le peuple et boit pour oublier son sort.

Auprès de G. Courbet et du chansonnier Pierre Dupont, il s'imprègne de la philosophie du vin et de l'art proudhonien<sup>439</sup>. Le vin pour Baudelaire était d'une part un lieu, une échappatoire à sa triste condition :

[...] Mais le vin, comme un Pactole nouveau, roule à travers l'humanité languissante un or intellectuel. Comme les bons rois, il règne par ses services et chante ses exploits par le gosier de ses sujets.

Il y a sur la boule terrestre une foule innombrable, innomée, dont le sommeil n'endormirait pas suffisamment les souffrances. Le vin compose pour eux des chants et des poèmes<sup>440</sup>.

D'autre part, l'ivresse devient chez Baudelaire un moyen d'évasion vers « le plein-mer de la rêverie »<sup>441</sup>, « jusqu'au rendez-vous du bonheur »<sup>442</sup>. Ainsi, dans *Les Paradis artificiels* Baudelaire se crée un refuge. Tandis que les jeunes gens de la bohème se rendent dans des cabarets parisiens pour boire, rêver et se révolter, Baudelaire, lui, fera de l'ivresse le territoire où s'exercera son art. :

Là où Baudelaire met en cause le goût de l'infini, qui pousse l'homme à fuir son habitacle de fange, Gautier, lui parle seulement de la nécessité d'éprouver une certaine excitation, celle que l'on peut demander aux chevaux, aux femmes des autres et aux réveils des matins triomphants<sup>443</sup>.

---

<sup>439</sup> « L'art proudhonien » ou « le proudhonisme » est une référence à Pierre Joseph Proudhon (1809-1865). Proudhon est paysan de souche et ouvrier de condition, manuel d'origine et intellectuel d'accession, praticien par profession et théoricien par vocation, pragmatique par tempérament et moraliste par caractère, économiste et sociologue par observation, politique et éducateur par induction, Proudhon apparaît comme un microcosme du peuple français.

-Source :

Michel Albin, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, 1998, p.551.

<sup>440</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.75.

<sup>441</sup> Fanny Berat et, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006, p.93.

<sup>442</sup> *Ibid.*

<sup>443</sup> « Introduction de Claude Pichois », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.13.

Pour notre part, nous tenterons d'identifier et d'analyser, dans les poèmes suivants, les variantes et les constantes sémantiques qui s'articulent autour du vin et de l'art.

### III.1.1 ECHOS TEXTUELS : « L'ÂME DU VIN » ET « DU VIN ET DU HASCHISCH »

*Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :  
« Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,  
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,  
Un chant plein de lumière et de fraternité!*

*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;  
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,*

*Car j'éprouve une joie immense quand je tombe  
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,  
Et sa chaude poitrine est une douce tombe  
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.*

*Entends-tu retentir les refrains des dimanches  
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant?  
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,  
Tu me glorifieras et tu seras content;*

*J'allumerai les yeux de ta femme ravie;  
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs  
Et serai pour ce frêle athlète de la vie  
L'huile qui raffermirait les muscles des lutteurs.*

*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<sup>444</sup>!*

« L'âme du vin » constitue le premier poème de la section du « Vin » des *Fleurs du mal*, publié en 1850 dans *le Magasin des familles*. Toutefois, sa composition remonte à 1844, vu que Théodore de Banville a cité quelques vers du poème en épigraphe de sa *chanson du vin* en 1844. Le poème entretient une correspondance avec le poème en prose des *Paradis artificiels* « Du vin et du Haschisch ». Tout d'abord, Baudelaire reprend le même style de la prose lyrique, ce qui est perçu dans la première strophe du poème.

---

<sup>444</sup> « L'âme du vin », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.107.

Pour le texte en prose le « Vin », Baudelaire commence également par la même formule lyrique. Nous retrouvons identiquement la même inspiration bachique qui marque un ton ardent et désordonné :

Il me semble parfois que j'entends dire au vin. Il parle avec son âme, avec cette voix des esprits qui n'est entendue que des esprits. — « Homme, mon bien-aimé, je veux pousser vers toi, en dépit de ma prison de verre et de mes verrous de liège, un chant plein de fraternité, un chant plein de joie, de lumière et d'espérance<sup>445</sup> ».

Parallèlement, ces deux textes débutent par la même fonction expressive. Le poète dans les deux cas prête la parole au vin. Il entend chanter le vin dans ses bouteilles et le vin qu'il entendit parlait avec son âme. Dans les deux extraits, la parole poétique dépasse l'effusion intime. La parole et l'esprit sont donnés au vin et le poète fait le truchement des voix intérieures.

Nous citons également autres échos textuels présents dans la troisième strophe de « l'âme du vin » :

*Car j'éprouve une joie immense quand je tombe  
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,  
Et sa chaude poitrine est une douce tombe  
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux<sup>446</sup>.*

Les mêmes échos textuels sont illustrés dans l'extrait suivant du « vin et du haschich » :

Je te payerai largement ma dette ; car j'éprouve une joie extraordinaire quand je tombe au fond d'un gosier altéré par le travail. La poitrine d'un honnête homme est un séjour qui me plaît bien mieux que ces caves mélancoliques et insensibles<sup>447</sup>.

Il s'agit, dans ces deux extraits, d'une symbiose entre l'homme et le vin. Le poète glorifie le vin pour le bienfait qu'il offre à la rêverie. Le vin est la récompense d'un homme laborieux. Le vin atténue les « chagrins journaliers » et anime « les vieilles espérances »<sup>448</sup>. Enfin, les deux textes se terminent par la même affirmation que le vin est une source d'inspiration. Par ailleurs, le vin permet d'accéder à l'essence divine qui projette l'être dans un au-delà de la création :

*En toi je tomberai, végétale ambroisie,  
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,  
Pour que notre amour naisse la poésie  
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur<sup>449</sup>!*

Quant au doublet de cette dernière strophe du poème « L'âme du vin », nous citons :

---

<sup>445</sup> « Le vin » extrait « Du Vin et du Haschisch », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.72.

<sup>446</sup> (Vers : 9-10-11-12) « L'Âme du vin », *Les Fleurs du mal*.

<sup>447</sup> « Le vin » extrait « Du Vin et du Haschisch », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.72.

<sup>448</sup> Fanny Berat et, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006, p.94.

<sup>449</sup> (Vers : 21-22-23-24) du poème « L'Âme du vin » des *Fleurs du mal*.

Je tomberai au fond de ta poitrine comme une ambroisie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureusement creusé. Notre intime réunion créera la poésie. A nous deux nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons, les fils de la Vierge, les parfums et toutes les choses ailées<sup>450</sup>.

Ces échos textuels présents sont toutefois nuancés par l'évocation de la tombe : « *En toi je tomberai, végétale ambroisie* », « *Je tomberai au fond de ta poitrine comme une* ». Ces deux textes reflètent un certain apaisement de chagrin et une réanimation des « vieilles espérances ». Mais, le poète semble s'enivrer du vin comme il s'enivre d'art et de poésie. En d'autres termes, c'est ce qui le rend éternel et triomphant. Il se nourrit d'ambroisie (nourriture des dieux en mythologie grecque). Le poète ajoute, vers la fin, que l'ivresse est un caveau joyeux où il accomplit son devoir « *comme un parfait chimiste et comme une âme sainte* »<sup>451</sup> avec enthousiasme :

Je fais dans l'estomac du travailleur un grand remue –ménage, et de là par des escaliers invisibles je monte dans son cerveau où j'exécute ma danse suprême<sup>452</sup>.

Ce que nous pouvons déduire de ces extraits, c'est cette interrelation qui existe entre le cycle du vin et le cycle de l'art. Dans l'imaginaire du sujet, le rapport entre l'homme et les choses ne se pense encore que magiquement, car ces choses ou objets du monde recèlent entre eux une myriade de sens pour l'homme. L'univers fait sens pour lui, mais ce monde prend sens à partir de lui. L'objet en soi n'a pas de signification, il n'acquiert du sens que dans la transcendance la plus profonde et la méditation la plus nue.

Le vin est une sorte d'hémorragie symbolique de l'ivresse. Toutefois, il ne faut pas négliger le lien entre le vin et le sang. Charles Baudelaire, dans l'obsession de sa propre héroïsation, ne se place pas comme Balzac, en Prométhée moderne, en « démiurge qui enfante un univers » ainsi que le décrit André Maurois<sup>453</sup>. Mais, au milieu de cette tension entre le bien et le mal, entre le beau et le laid, il est le créateur d'une troisième voie où le plaisir est dans la douleur. Il revient à plusieurs reprises dans son œuvre sur le vin et le sang. La symbolique biblique, alors, crée une nouvelle correspondance occulte mais toutefois explicite. En effet, la portée mystique du vin, sang de la terre, symbole de vie et d'immortalité, qui se change en sang

---

<sup>450</sup> « Le vin » extrait « Du Vin et du Haschisch », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.73.

<sup>451</sup> « Extrait du projet d'épilogue pour l'édition des *Fleurs du mal* », in Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.129.

<sup>452</sup> « Le vin » extrait « Du Vin et du Haschisch » des *Paradis artificiels*, pp.72-73.

<sup>453</sup> André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Hachette, 1965, Préface, p.2.

-André Maurois, Émile Herzog, dit Elbeuf (1885-1967). D'un esprit cultivé ondoyant et divers, Maurois fut confrencier mondain, essayiste, historien. Mais il donna le meilleur d'un talent dispersé dans ses célèbres biographies et surtout dans son chef d'œuvre *Prométhée ou la vie de Balzac*.

-Source :

Henri Lemaître, *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, 1985, p.506.

du Christ au moment de l'Eucharistie où l'on célèbre mort et résurrection de Jésus, place le lecteur en un lieu sacré et le poète comme gourou de cette vision du monde.

Cette interprétation du vin/sang entre dans la symbolique chrétienne et se retrouve dans l'art médiéval, notamment en l'église Saint-Etienne-du-Mont à Paris, à côté du Panthéon, dominant le Jardin du Luxembourg, quartier de l'enfance et de la vie d'adulte de Charles Baudelaire. En effet, un vitrail étonnant, datant du XVII<sup>e</sup> siècle se nomme « le Pressoir Mystique ». Selon la définition du *Larousse*, le pressoir mystique est « une image du Christ couché sous la vis du pressoir, donnant son sang pour laver le péché des hommes »<sup>454</sup>. Aussi allégorique qu'académique, ce thème a connu son âge d'or au Moyen-Âge, avec de nombreuses représentations assez brutales. Dans les églises de l'An Mil, on retrouvait fréquemment un Messie-fontaine-à-vin. On y voyait des moines appuyant sur la plaie de son flanc droit pour en faire jaillir des geysers de sang de treille. En l'église parisienne de Saint-Etienne-du-Mont, sur la Montagne Sainte-Geneviève, datant de la Renaissance, le pressoir mystique y est représenté d'une manière plus policée et apaisée. Toutefois, dans la liturgie catholique, cette transformation du vin en sang est réelle. La transsubstantiation est à prendre au sens littéral. Dans l'œuvre de Baudelaire, les deux s'interprètent, se mélangent, se boivent, et le vampire, surtout, entre dans cette symbolique.

En outre, le sens et la signification du vin ne peuvent être compris en dehors du rapport de l'égo envers l'objet. Pour pouvoir comprendre l'origine de cet univers d'images à la fois essentiel et immédiat, il nous faudrait le rapporter à la « transcendance » de l'objet du vin, sa rencontre avec l'égo. Le poète écrit avec son corps, sa sensibilité, son affectivité, ce qui lui permet de percevoir le monde et surtout de transposer son imaginaire littéraire : « voilà ce que chante le vin dans son langage mystérieux »<sup>455</sup>. Cependant, selon Antoine Adam, « L'âme du vin » est le seul poème sur le vin qui traduit le réconfort et l'apaisement et non pas l'évasion comme dans les autres poèmes du cycle du vin. Ce poème a été conçu avant que Baudelaire sombre dans une vision pessimiste du monde.

---

<sup>454</sup> « Pressoir mystique », in

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pressoir/63763/locution?q=le+pressoir#165388>(Consulté : 30/3/2014).

<sup>455</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.73.



*Détail du Pressoir Mystique (vitrail)  
Eglise Saint-Etienne-du-Mont (XVII<sup>ème</sup> siècle)*

### III.1.2 « LE VIN DES CHIFFONNIERS »

Ce poème évoque une idée similaire au poème en prose « Du Vin et du haschisch ». Baudelaire voit que le poète et l'ivrogne jouissent d'une même éloquence. Il y a dans « *l'ivresse de l'hyper-sublime* » une transformation de l'attraction horrible de la réalité en une attraction idéale. Le vin y est comparé à l'« éblouissant Pactole », le fleuve mythologique charriant de l'or. Nous citons ci-après les deux strophes qui marquent ce rapprochement entre le poète et l'ivrogne :

*On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,  
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,  
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,  
Épanche tout son cœur en glorieux projets.*

*Il prête des serments, dicte des lois sublimes,  
Terrasse les méchants, relève les victimes,  
Et sous le firmament comme un dais suspendu  
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.*

*Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage  
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge  
Ereintés et pliant sous un tas de débris,  
Vomissement confus de l'énorme Paris,*

[...]  
*C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole  
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ;  
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits  
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois<sup>456</sup>.*

Mis à part ces échos textuels, le poème a une portée symbolique. Cette dernière se perçoit dans la description nue de Paris à travers les scènes, les lieux « Vieux faubourg », les décors « labyrinthe fangeux » et les personnages « chiffonnier », « ces vieux maudits », etc. Ces motifs reviennent dans d'autres textes même éloignés. Ils reflètent d'une part l'image sordide d'un Paris aux rues boueuses, mais c'est un Paris auquel le poète ne peut se détacher. D'autre part, ces motifs représentent des éléments essentiels car ils dévoilent des structures profondes de l'imaginaire.

En poétique du sujet, le poéticien ne doit ignorer ni les « actaires » ni la chronologie des écrits parce qu'ils entrent dans la stratégie de réparation. En effet, ces éléments de la « logogénèse » nous ont permis de comprendre les préoccupations intimes du poète. Pour Baudelaire, c'est une période où règne une ambiance angoissante. À travers l'allégorie du chiffonnier, on perçoit des comportements comparables au poète perdu. Il s'en va glorifier le vin

---

<sup>456</sup> (Strophe : 2-7) « Le Vin du chiffonnier », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.107.

qui berce l'indolence des poètes maudits. L'artiste est impuissant, il ne peut créer sans le recours à l'alcool.

### III.1.3 « LE VIN DE L'ASSASSIN »

L'écriture chez Baudelaire est une véritable métamorphose du Moi, un art qui, de plus, lui permet d'atteindre l'idéal jusqu'à l'ivresse. Mais, cette ivresse est considérée par Baudelaire « comme 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 ; une espèce d'excitation angélique, un rappel à l'ordre sous une forme complimenteruse »<sup>457</sup>. Cette ivresse est celle qui guérit de toutes les autres. Dans « Le Vin de l'assassin », Baudelaire s'est inspiré de *Champavert* de Pétrus Borel, poète français surnommé « le lycanthrope ». Les critiques d'art attribuent à son écriture le caractère de romantisme frénétique. Baudelaire lui voua une grande admiration et lui rendit hommage avec deux poèmes qu'il publia en 1866 sous le titre de : « Petits poèmes lycanthropes ».

Le vin, dans ce poème, est libérateur des forces obscures. Nous citons les trois premières strophes :

*Ma femme est morte, je suis libre !  
Je puis donc boire tout mon soûl.  
Lorsque je rentrais sans un sou,  
Ses cris me déchiraient la fibre.*

*Autant qu'un roi je suis heureux;  
L'air est pur, le ciel admirable...  
Nous avions un été semblable  
Lorsque j'en devins amoureux!*

*L'horrible soif qui me déchire  
Aurait besoin pour s'assouvir  
D'autant de vin qu'en peut tenir  
Son tombeau ; —ce n'est pas peu dire :<sup>458</sup>*

Ces vers révèlent la conception baudelairienne de l'amour liée à la torture et à l'enfer. Mais la femme dans ces vers n'a rien de l'ivresse ni des paradis artificiels. La vision du poète sur le vin dans *Les Fleurs du mal* diffère de sa vision du vin dans *Les Paradis artificiels*. Dans ces vers, le vin n'est encore que l'expression des plaintes.

---

<sup>457</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.100.

<sup>458</sup> « Le Vin de l'assassin », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.p.109.

### III.1.4 « LE VIN DU SOLITAIRE »

« Le Vin du Solitaire » se situe dans la troisième section du recueil des *Fleurs du mal* intitulée le « Vin » dont il constitue le quatrième poème. Dans ce poème, le thème du vin est une tentative d'échapper au spleen avant la damnation, car Baudelaire se confond toujours avec la figure du pécheur et du débauché : « *Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur* ». Dans les deux premières strophes du poème, la femme est présente. Le poète cherche en elle l'éternel réconfort : « *Le regard singulier d'une femme galante* ». À travers la femme, Baudelaire évoque sa tentation de fuir sa solitude. Il espère un « rayon blanc » à son « humaine douleur » :

*Le regard singulier d'une femme galante  
Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc  
Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant,  
Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante*

*Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur ;  
Un baiser libertin de la maigre Adeline ;  
Les sons d'une musique énervante et câline,  
Semblable au cri lointain de l'humaine douleur<sup>459</sup>;*

Par ailleurs, nous voudrions mettre l'accent sur une double signification représentative du motif du vin dans l'imaginaire littéraire du poète. Dans les deux dernières strophes du poème, Baudelaire tente une autre diversion, celle du vin, afin d'oublier l'amertume qui assaille le solitaire. L'élan vers l'ivresse lui permet d'oublier sa propre tragédie :

*Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,  
Les baumes pénétrants que ta panse féconde  
Garde au cœur altéré du poète pieux ;*

*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<sup>460</sup>!*

À travers ces derniers tercets, le cycle du vin rejoint le cycle de l'art. Le vin rend le poète triomphant : « semblables aux Dieux ». Le vin reste attaché à la valorisation du poète et de l'art. La « bouteille profonde » ainsi que « les baumes pénétrants » aiguisent l'esprit. Boire provient du désir intellectuel de satisfaire le besoin des apports énergétiques dans la création. D'après Laurent Zimmermann, il y a une sorte de « théorivresse »<sup>461</sup>, une démarche spécifique permettant l'accès à une pensée de la littérature. En fait, l'ivresse est une activité difficile à définir. Cependant, elle offre au poète cette possibilité de renouveler et de créer. Baudelaire a

---

<sup>459</sup> « Le vin du solitaire », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, p.110.

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> Laurent Zimmermann, *La littérature et l'ivresse Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann Éditeur, 2009, pp.5-6.

particulièrement évoqué l'ivresse comme un mouvement d'inspiration et de métamorphose. Au-delà de toutes les variations historiques, l'ivresse offre au poète la capacité de se métamorphoser, de se renouveler, à travers ce langage qu'il crée dans toute son intensité. La chute est douloureuse pour le poète. Par conséquent, la création devient possible et triomphante dans l'état second qu'infère l'ivresse.

### III.1.5 ÉCHOS TEXTUELS : « LE VIN DES AMANTS », « ENNIVREZ-VOUS », « LA PRIÈRE D'UN PAÏEN »

« Le Vin des amants » est le dernier poème qui clôt la section du vin. L'alcool est-il encore une fantaisie ? Un délire spirituel ? Une plainte ? Ou une évasion comme dans les autres poèmes ? En fait, l'ivresse dans ce poème prend un ton d'élévation où l'amour se concilie avec le vin :

*Aujourd'hui l'espace est splendide !  
Sans mors, sans éperons, sans bride,  
Partons à cheval sur le vin  
Pour un ciel féérique et divin !*

*Comme deux anges que torture  
Une implacable calenture,  
Dans le bleu cristal du matin  
Suivons le mirage lointain !*

*Mollement balancés sur l'aile  
Du tourbillon intelligent,  
Dans un délire parallèle,  
Ma sœur, côte à côte nageant,  
Nous fuirons sans repos ni trêves  
Vers le paradis de mes rêves<sup>462</sup>!*

Ces vers rappellent d'autres échos textuels que nous retrouvons dans le poème en prose « Enivrez-vous » :

*Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est  
L'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible  
Fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous  
Penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.  
Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu,  
À votre guise mais enivrez-vous<sup>463</sup>.*

Également d'autres échos textuels qui transparaissent dans le poème « La prière d'un païen » :

*Ah ! ne ralentis pas tes flammes ;  
Réchauffe mon cœur engourdi,*

<sup>462</sup> « Le Vin des amants », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.110.

<sup>463</sup> Extrait du poème en prose « Enivrez-vous » Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.135.

*Volupté, torture des âmes !  
Diva ! supplicem exaudi !*

*Déesse dans l'air répandue,  
Flamme dans notre souterrain !  
Exauce une âme morfonduë,  
Qui te consacre un chant d'airain.*

*Volupté, sois toujours ma reine !  
Prends le masque d'une sirène  
Faitte de chair et de velours,*

*Ou verse-moi tes sommeils lourds  
Dans le vin informe et mystique  
Volupté, fantôme élastique<sup>464</sup>!*

« Le Vin des amants » et « La Prière d'un païen » font partie des *Fleurs du mal*. Le premier est composé avant 1850, alors que le deuxième est publié le 15 septembre 1861 dans la *Revue européenne*, et la troisième édition des *Fleurs du mal*. Quant au poème en prose « Enivrez-vous », il est extrait de *Spleen de Paris*, publié à titre posthume en 1864.

Après avoir compulsé ces textes, nous avons décelé des éléments communs au niveau de la modalité expressive et au niveau de l'idée développée. Tout d'abord, les éléments du vin ainsi associés sont fondateurs de la poétique de Baudelaire. En effet, quand le poète écrit dans En outre, dans « Le Vin des amants » (Vers : 3-4) « *Partons à cheval sur le vin* », quand il dit dans « Enivrez-vous », « *Il faut être toujours ivre* » et quand il s'exclame dans « La Prière d'un païen » (Vers : 3-4) : « *Volupté, torture des âmes !/ Diva ! supplicem exaudi !* », il énonce la loi symbolique qui régit sa poétique et sa « logogenèse ». Ces échos textuels répondent même à des impératifs pulsionnels.

Premièrement, « Le Vin des amants » a été écrit au moment où Baudelaire découvre des parfums d'ailleurs et réconcilie l'amour et l'alcool. Il prend goût à la poésie, cet art qu'il place au sommet de la hiérarchie littéraire. Deuxièmement, le sonnet « La Prière d'un païen » paraît en 1861. À cette date, Baudelaire dépose sa candidature à l'Académie française. Candidature qu'il retirera sous les conseils avisés de Sainte-Beuve. Il brigait le fauteuil de Lacordaire. Cette même année, il fait paraître la première mention de *Mon cœur mis à nu*. Il publie un nouveau recueil des *Fleurs du mal* et tente de se suicider. En troisième lieu, le poème en prose « Enivrez-vous » est écrit dans une époque où les hommes sont condamnés par leurs propres illusions.

---

<sup>464</sup> « La prière d'un païen », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.112.

Baudelaire écrit : « Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé par le désir de changer de lit », il faut partir et fuir « n'importe où, hors du monde » et s'enivrer sans trêve<sup>465</sup>.

Nous voudrions rappeler que notre objectif dans cette thèse est d'identifier, de décrire et d'analyser les divers motifs de l'imaginaire. Ces groupes organisés de motifs renvoient globalement aux fondements biographiques qui rendent nécessaire la création littéraire. La mise en relation textuelle permet par la suite d'identifier des complexes qui s'articulent pour constituer un récit. Ainsi, la « psychomythie » répare textuellement « la difficulté d'être » du poète. Baudelaire demeure attaché dans ses écrits à la valorisation du vin :

Comme compensation à l'angoisse ; mais il s'agit d'une méthode, et comme telle, il la trouve, au terme, ô combien faillible. C'est que, dans «sa double postulation simultanée, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan », le poète essaie de gagner l'idéal par « des paradis artificiels » mais rien n'est en mesure d'apporter aux pauvres la consolation, aux amants la joie, à l'exilé, comme il est lui-même sur cette terre, la paix. Rien, sinon la mort, ce « vieux capitaine »<sup>466</sup>.

Comme la plupart des poètes maudits, l'artiste impuissant a recourt à l'alcool pour créer. Or, les amis intimes de Baudelaire, comme le photographe Nadar<sup>467</sup> ou Le Vavas seur<sup>468</sup>, affirment n'avoir jamais vu Baudelaire gris ou même terminer une demi-bouteille de vin. Nous dirons donc que chez Baudelaire, le vin a une dimension ascensionnelle. Le vin est comme la femme, il délie l'esprit, génère la folie de l'art et suscite la fécondité universelle.

### III.2 VIN ET TRANSCENDANTALITÉ DANS L'IMAGINAIRE BAUDELAIRIEN

En poétique du sujet, il est essentiel d'étudier l'ensemble de la production d'un auteur et de la mettre en perspective avec les données auxquelles se relie l'œuvre. L'objectif de la poétique du sujet est de comprendre le sens intime du texte. Nous constatons ainsi que le motif du vin est employé d'une manière ascensionnelle. L'ivresse et l'art ne font qu'un chez Baudelaire. Le vin participe au principe de la poésie :

Le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme, — enthousiasme tout à fait indépendant de la passion qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la pâture de la raison<sup>469</sup>.

---

<sup>465</sup> Charles Baudelaire, *Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, (Extrait) quatrième de couverture.

<sup>466</sup> Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Scrick, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p.184.

<sup>467</sup> Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar (1820-1910), est un caricaturiste, photographe et aéronaute français.

<sup>468</sup> Gustave Le Vavas seur (1819-1896) poète et écrivain français. Il était l'ami de Baudelaire dans les années 1840.

<sup>469</sup> « Notes nouvelles su Edgar Poe », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.352.

D'après ce passage, l'enthousiasme se lie à une sorte d'ivresse spirituelle qui devient le leitmotiv de toute création littéraire. Le poète emprunte au vin son essence et les folles jouissances qu'il produit sur l'esprit. Dans *L'éloge du vin*, Omar Ibn-al-Faridh a écrit : « Le vin à nos esprits et la vigne à nos corps »<sup>470</sup>. Le vin était une boisson des dieux comparée au sang de Dionysos. Ce n'est pas par hasard que le motif du vin jalonne l'œuvre baudelairienne ; en ce sens, le poète cherche « les conditions dionysiaques » favorables à la création.

En poésie du sujet, ces motifs sont un pivot thématique autour duquel tournent les ruptures, les satisfactions et les traumatismes du poète. La permanence des figures dans l'œuvre explique la transformation et la réparation narcissique permettant de comprendre les échanges de l'imaginaire, du biographique et de l'écriture. La chute est douloureuse, elle engage soit une descente aux enfers, soit une élévation. Cette dernière est un désir continu éprouvé chez la personne mélancolique ; s'élever pour atteindre les hautes pensées de la méditation et de l'exaltation. Ainsi, la poésie devient ivresse et le vin une force d'enthousiasme platonicien. Enfin, le vin déclenche la parole poétique. Il permet de sortir de son Moi et d'être en fusion avec la nature et dans l'excitation profonde des « fêtes de cerveaux » : « voilà ce que chante le vin dans son langage mystérieux »<sup>471</sup>. Ces fêtes de cerveau de ces paradis artificiels sont le psaume de l'artiste qui apaisent son mal être existentiel. Baudelaire disait dans un extrait « Du Haschisch et du vin » :

Qu'ils sont grands les spectacles du vin, illuminés par le soleil intérieur ! Qu'elle est vraie et brûlante cette seconde jeunesse que l'homme puise en lui ! Mais combien sont redoutables aussi ses voluptés foudroyantes et ses enchantements énervants<sup>472</sup>.

### III.3 FIGURES D'ARTISTES

D'un écrit à un autre, nous retrouvons des analogies, des thèmes, des détails stylistiques, des scènes scripturales, des échos, des personnages ou des figures qui renvoient à une même intentionnalité créative. Dans cette partie, nous passerons en revue des figures d'artistes qui sont en conséquence des figures clés de l'écriture de Baudelaire. En effet, dans sa création littéraire le sujet auctorial se rattache à un inconscient collectif, tel que l'art, ou se projette dans certains modèles artistiques qui comble sa psyché individuelle. Nous expliquerons cette intentionnalité à la fin du chapitre.

---

<sup>470</sup> Omar ibn-al- Faridh, in Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Scrick, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p.83.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p.73.

### III.3.1 « LES PHARES »

« Les Phares » est le sixième poème des *Fleurs du mal* et l'écrit le plus exemplaire de « critique-poésie ». Il figure en frontispice des *Écrits sur l'art*. Ce n'est pas un hasard, car l'ordre est très caractéristique chez Baudelaire. De toute évidence, il apparaît comme un poème qui assoit l'architecture de l'œuvre poétique, en même temps que « *le plus beau chant inspiré par la muse plastique* »<sup>473</sup> :

*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,  
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,  
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,  
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;*

*Léonard de Vinci, miroir profond et sombre,  
Où des anges charmants, avec un doux souris  
Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre  
Des glaciers et des pins qui ferment leur pays ;*

*Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleure s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement ;*

*Michel-Ange, lieu vague où l'on voit des Hercules  
Se mêler à des Christs, et se lever tout droits  
Des fantômes puissants qui dans les crépuscules  
Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts ;*

*Colères de boxeur, impudences de faune  
Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,  
Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,  
Puget, mélancolique empereur des forçats ;*

*Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,  
Comme des papillons, errent en flamboyants,  
Décors frais et légers éclairés par des lustres  
Qui versent la folie à ce bal tournoyant ;*

*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 ;*

*Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapin toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;*

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;*

---

<sup>473</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.409.

*C'est pour les cœurs mortels un divin opium !*

*C'est un cri répété par mille sentinelles,  
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;  
C'est un phare allumé sur mille citadelles,  
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !*

*Car c'est vraiment, Seigneur le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité<sup>474</sup>!*

Les « Phares » est un hommage rendu aux plus grands peintres. Chaque strophe est un phare mettant en valeur l'esthétique de chaque artiste. Baudelaire manifestait un grand enthousiasme à propos de certains artistes. Il avoue son inspiration picturale consacrée aux artistes « phares » que sont Rubens, Vinci, Michel-Ange, Puget, Watteau, Goya et Delacroix. De toute évidence, ces portraits qu'il dresse témoignent du « goût permanent depuis l'enfance de toutes les représentations plastiques »<sup>475</sup>. « Les Phares » se présente d'une part comme un poème hommage aux artistes, d'autre part Baudelaire y annonce son motif : « Glorifier le culte des images »<sup>476</sup>.

Dès la première strophe, il parle de « *Rubens, ce fleuve de l'oubli [...] où la vie afflue et s'agite sans cesse* ». Ce peintre baroque, « Le Homère de la peinture » comme le surnomme Delacroix, partage avec Baudelaire la virtuosité de la technique. Il lui inspire l'art de la composition, le goût pour le bizarre, la création qui dépasse toutes normes et qui permet l'ouverture sur l'infini. Il n'est que de parcourir les poèmes « *Sed non Satiata* » ou encore « *À une Madone* » pour constater le baroque baudelairien. Selon Walter Benjamin, chez Baudelaire, on voit « un baroque banal » sur un fond d'aliénation moderne. C'est là où Baudelaire rompt avec la tradition poétique. À la deuxième strophe, l'auteur des « Phares » cite Léonard de Vinci, dans le vers 5. Le « *Miroir profond et sombre* », il est l'archétype et le symbole de l'homme de la Renaissance. Léonard de Vinci avec sa philosophie humaniste et son esprit universel en quête de savoir illimité, se place au premier rang des génies.

Quant à Baudelaire, il voit en ses caricatures un caractère hideux, froid, excentrique. Les portraits de Léonard de Vinci ne manquent pas de cruauté, mais de comique. On voit, selon Baudelaire, une absence d'abandon parce qu'il les réalise en savant, en géomètre et en professeur d'histoire naturelle. Mais il ajoute dans une œuvre dédiée à Delacroix qu'il n'y aurait jamais d'époque qui dépasserait son époque. Il emploie, dans les vers destinés à ce grand génie, un

---

<sup>474</sup> « Les Phares », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.48.

<sup>475</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.410.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p.51.

vocabulaire sombre et profond, égal à la profondeur d'esprit de ce grand savant du siècle de l'humanisme et de la Renaissance. Ses chefs-d'œuvre, comme l'écrit Baudelaire au vers 8 des « Phares », apparaissent sur « des glaciers et des pins » et referment en leur miroir les secrets d'un monde.

Dans *Le Salon de 1846, Qu'est-ce que le romantisme ?* Baudelaire note sur Rembrandt qu'il est un harmoniste apportant du renouveau au romantisme. À ce sujet, il dit : « combien l'effet sera donc nouveau et le romantisme adorable, si un puissant coloriste nous rend nos sentiments et nos rêves les plus chers avec une couleurs appropriée aux sujets »<sup>477</sup>. De plus, Baudelaire écrit que chacun de ces anciens maîtres a son « apanage », et qu'il est contraint de partager avec ses rivaux. Il ajoute également dans un article sur le dandy que Rembrandt avait la trame mélancolique, comme le signifie le vers 9 des « Phares » : « *Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures* ». Ce grand peintre graveur savait, à travers le geste et la couleur, peindre le « *drame naturel et vivant et le drame terrible et mélancolique* »<sup>478</sup>.

Au quatrième quatrain, Baudelaire cite Michel-Ange dans le vers 13 des « Phares » : « *Lieu vague où l'on voit des Hercules* », il est également cité dans le poème « L'Idéal » au vers 12 : « *Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange* »<sup>479</sup>. Baudelaire écrit dans *le Salon de 1846* que Michel-Ange partage avec Rubens l'imagination du dessin sans pour autant être coloriste. Encore une fois, Baudelaire note que Michel-Ange est l'inventeur par excellence de l'idéal chez les modernes. Naturaliste, doué d'un sens excellent, il peint les choses avec raison. Autant au crayon noir qu'à la couleur, il s'applique avec une ferveur incontestable.

« *Puget, mélancolique empereur des forçats* », ainsi fut qualifié Michel-Ange dans le vers 20 des « Phares ». Ses tableaux sont empreints de pathétisme et de mouvement. S'il est empereur des forçats, c'est qu'il se servait des forçats pour faire ses sculptures, à l'exemple des « Atlantes » de la porte de l'hôtel de ville de Toulon. Dans *le Salon de 1859*, Baudelaire le cite comme l'exemple par excellence de la sculpture. Ses œuvres sont vigoureusement confectionnées. La mélancolie qu'elles renferment recèle de la vie.

Au sixième quatrain des « Phares », Baudelaire écrit : « *Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres, / Comme des papillons, errent en flamboyant* ». À première vue, se perçoit un effet imminent du fugitif et de la lumière diffuse. En effet, ce grand peintre français exprime dans ses œuvres « *l'éphémère des choses dans des effets de lumière diffuse (L'embarquement à*

---

<sup>477</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Parsi, Seuil, 1968, p.230.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p.238.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p.53

Cythère) »<sup>480</sup> Pour Baudelaire, Watteau est le symbole d'un pré impressionnisme. Il suffirait de se laisser porter par son talent folâtre, agréable et riant pour constater son goût de l'idéal et de la rêverie humaine.

Au vers 25 des « Phares », Baudelaire écrit : « *Goya, cauchemar plein de choses inconnues* ». Ainsi, souligne l'auteur des *Fleurs du mal*, l'audace créative de Goya se déploie jusqu'au bord de la tombe. En parlant de quelques caricaturistes étrangers, Baudelaire décrit le dépassement de soi chez Goya à vouloir présider la destinée des grands écrivains. Le poète déduit que la qualité de ce peintre espagnol consiste à créer le monstrueux et le vraisemblable. En parlant de quelques coloristes, il écrit également qu'« il y a là-dedans une férocité et une brutalité de manière assez bien appropriées au sujet, et qui rappelle les violentes ébauches de Goya »<sup>481</sup>. N'est-ce pas ces mêmes traits transcendants du naturel et du cruel que nous retrouvons dans « La Béatrice », dans « L'Allégorie » et dans « Les Métamorphoses du vampire » ?

À la huitième strophe, Baudelaire articule les intentions du peintre Delacroix. Ces intentions matérielles qu'il fusionne avec les notes de Weber<sup>482</sup>. Celles-ci agissent sur l'esprit du peintre avec une puissance irrésistible et une force double, poétique et musicale. Delacroix annonce l'impressionnisme ainsi que l'art moderne. De plus, on ne peut passer sous silence le caractère violent de ses tons qui figure à l'exemple de « La barque de Dante » et « Les massacres de Scio ». Enfin, il serait injuste de se limiter à de tels propos envers ces deux grandes figures modernes. Néanmoins, nous parachevons ces portraits en rappelant les vers 29 à 32 des « Phares » : « *Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges, [...] / Passent, comme un soupir de Weber* ». En effet, d'une part Delacroix se rapproche de Léonard de Vinci par ses obsessions quant à la qualité des couleurs, sa curiosité incessante des objets mystérieux, d'autre part ses œuvres annoncent une sensibilité romantique qui rappelle les tons de Weber.

---

<sup>480</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.33.

<sup>481</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.243.

<sup>482</sup> Carl Maria von Weber (1786-1826) est un compositeur allemand. Il est l'auteur de deux célèbres opéras qui s'inscrivent particulièrement dans le romantisme allemand: *Der Freischütz*(1821) et *Euryanthe* (1823). Weber était très apprécié par Baudelaire. Dans le vers des « Phares » :« *Passent, comme un soupir étouffé de Weber* », les fanfares et Weber représentent « les idées de musique romantique qui réveillent les harmonies de la couleur ».

Source : « Baudelaire et Delacroix, ou la rencontre par l'esprit », in

<http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/418/ baudelaire-delacroix-ou-rencontre-esprit-27-02-2003-17221>(Consulté: 16/2/2014).

### III.3.2 « LES PHARES » : UNE TRAVÉE DE L'ART MODERNE

Baudelaire fait de son poème les « Phares » le plus illustre témoignage des artistes anciens et ceux de son temps en les mettant au niveau des plus grands maîtres. Ainsi, il leur a rendu hommage en peignant l'expression de leur palette et en décrivant la singularité de leur mouvement créatif. Par ailleurs, Baudelaire se projette dans ces portraits d'artistes hautement glorifiés. Ne serait-ce pas, en définitive, un principe sur lequel il développe toute sa poétique ou bien un témoignage qui lui servirait à parler de lui-même ou de son narcissisme littéraire ? À ce propos, nous citons la dernière strophe des « Phares » :

*Car c'est vraiment, Seigneur le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité<sup>483</sup>!*

C'est ainsi que Baudelaire résume la portée de son art poétique. Notre étude articulée sur le cycle de l'art nous permet de confirmer une des hypothèses qui se rapportent à l'obsession du paraître et à l'autoglorification de soi à travers l'art.

Il est opportun de signaler que Baudelaire écrivait, éditait dans des Salons (1845-1846-1859), en plus des expositions universelles comme celle de l'année 1855. Dans ces articles, Baudelaire véhicule ses aspirations à travers les portraits d'artistes. Il se modèle en eux. Tout poéticien ou chercheur apportant un regard habile sur ces expositions et ces portraits constatera cette autoglorification obsessionnelle du poète du *Spleen de Paris*. Un spleen qui le mènera vers les abîmes insondables de l'art et de la folie de l'art afin de trouver son vrai paraître, ou du moins un paraître idéalisé. En effet, Baudelaire retrouve dans ces portraits d'artistes des traces de lui. Nous citons comme exemples : la fécondité et le beau bizarre de Rubens, la cruauté et la froideur des tons chez Léonard de Vinci, l'harmonie le renouveau du romantisme et la trame mélancolique chez Rembrandt, la hardiesse de Michel-Ange et ses aspirations vers l'idéal, le pathétisme et le mouvement chez Puget, l'éphémère, l'effet de lumière et le signe pré expressionniste de Watteau, le monstrueux de Goya et la sensibilité romantique et moderne chez Delacroix , cet autre génie, son semblable.

Ces figures des « Phares » représentent un musée imaginaire qui étend à travers ces transpositions artistiques la grandeur de chaque artiste. Il semble que le poète cherche également à montrer, à travers cet éloge, sa vocation pour l'art moderne. Il serait possible de confirmer cette auto-héroïsation que réalise Baudelaire à travers les « Phares » en s'appropriant également une

---

<sup>483</sup> (Strophe : 11) des « Phares », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.48.

place au sommet des artistes phares. À la fin de l'article sur des « sujets amoureux », *Salon de 1846*, Baudelaire annonce son enthousiasme pour ces figures d'artistes et les motifs qui le rapprochent d'eux :

Je saurai garder les justes mesures, et mon rêve d'ailleurs se bornait à désirer ce poème immense de l'amour crayonné par les mains les plus pures, par Ingres, par Watteau, par Rubens, par Delacroix ! Les folâtres et élégantes princesses de Watteau, à côtés des Vénus sérieuses et reposées de M. Ingres ; splendides blancheurs de Rubens et de Jordaens, et de mornes beautés de Delacroix, telles qu'on peut se les figurer : grandes femmes pâles, noyées dans le satin<sup>484</sup>!

#### III.4 LES CORRESPONDANCES DANS « LES ÉCRITS SUR L'ART »

Nombreuses sont les figures d'artistes présentes dans l'œuvre de Baudelaire. Sur ce point, nous n'allons pas cataloguer ce que Baudelaire a rassemblé et commenté dans *Les Écrits sur l'art tome I et tome II*. Pour notre part, nous tentons de répondre à une question précise : que traduit cet attachement entre « l'amant de la muse plastique » et ces portraits d'artistes ? En quoi peuvent-ils nous aider à comprendre l'intention créative chez Baudelaire ? À première vue, nous comprenons que ces figures hautement décrites ne sont pas de simples éloges d'artistes. Dans la préface des *Écrits sur l'art Tome I*, Yves Florenne écrit sur le rapport qu'entretient Baudelaire avec cet univers :

Ce goût, c'est le plus riche héritage laissé par le père à l'orphelin de six ans. L'imprégnation par l'univers pictural se double, chez l'enfant, et se redouble, de la chaude plongée au sein du « monde féminin ». N'est ce pas dans cet « appareil ondoyant, scintillant et parfumé » que se sont élaborés le sentiment et la sensation des correspondances ?—Dans cet accord où se juxtapose et se résout la prise de possession, distinguée assez grossièrement en cinq sens, qui eux-mêmes se conjuguent, se multiplient, pour se dépasser en quelque sens total, à la fois sursensualisé et spiritualisé<sup>485</sup>.

Ceci étant dit, ces propos résument tout. La « pâte féminine » autant que la pâte masculine oriente et fascine l'esprit du poète. Baudelaire parle de Delacroix comme il parle de lui, il se modèle un autoportrait symbolique et, inconsciemment, il voit en celui-ci ce qu'il voulait être. Dans l'exposition universelle de 1855 Baudelaire écrit sur Delacroix :

[...]  
il fut un accord unique des facultés les plus étonnantes ; qu'il eut comme Rembrandt le sens de l'intimité et la magie profonde, l'esprit et la combinaison de décoration comme Rubens et Lebrun, la couleur féérique comme Véronèse, etc. ; mais qu'il eut aussi une qualité sui generis, indéfinissable et définissant la partie mélancolique et ardente du siècle, quelque chose de tout à fait nouveau, qui a fait de lui un artiste unique[...] <sup>486</sup>

<sup>484</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.239.

<sup>485</sup> Yves Florenne, in Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, pp.10-11.

<sup>486</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.370.

Ces portraits de Delacroix montrent à quel point le peintre restera le plus original des temps anciens et modernes. Baudelaire sait qu'en révélant des idées d'un ordre plus élevé, plus profond, plus subtil sur les artistes considérés comme « un motif de signe de croix pour les « arriéristes » et un symbole de ralliement entre toutes les oppositions »<sup>487</sup>, il se prodigue un véritable chemin de gloire.

Quant à la traduction des *Histoires extraordinaires*, l'auteur des *Fleurs du mal* a été pris d'enthousiasme dès ses premières lectures. Baudelaire a découvert E. A. Poe par les traductions de M<sup>me</sup> Adèle Meunier, publiées en feuilletons dans les journaux. À ce moment-là, une curiosité nouvelle s'empara de son esprit. À ce propos, C. Asselineau écrit :

Dès les premières lectures il s'enflamma d'admiration pour ce génie inconnu qui affinait au sien par tant de rapports. J'ai peu vu de possessions aussi complètes, aussi rapides, aussi absolues. À tout venant, où qu'il se trouvât, dans la rue, au café, dans une imprimerie, le matin, le soir, il allait demandant: —Connaissez-vous Edgard Poe ? Et, selon la réponse, il épanchait son enthousiasme, ou pressait de questions son auditeur<sup>488</sup>.

Dès lors, Baudelaire se mit au courant de toute l'actualité sur Poe. Il était enthousiaste à toutes les productions de Poe à tort ou à raison. Baudelaire disait : « Comment pouvait-on vivre sans connaître par le menu Poe, sa vie et ses œuvres ? »<sup>489</sup> Dans ce travail considérable des traductions, Baudelaire a livré « la mesure de sa puissance d'application et sa pénétrabilité d'esprit ; il a aussi livré sa méthode »<sup>490</sup>. Grâce à lui, cette traduction est naturalisée en langue étrangère, et grâce aux textes de Poe, Baudelaire se voit recommandé par la critique littéraire en France et à l'étranger. L'auteur des *Fleurs du mal* est accueilli. Il semble qu'en traduisant Poe, Baudelaire se traduit lui-même.

Le poète retrouvera ce type d'émotion en écoutant les œuvres de Wagner. Pour le compositeur de Parsifal, Baudelaire éprouve la plus grande jouissance. Cette magie musicale ressemblerait à cette même ivresse poétique qui façonne ses écrits. Dans une lettre adressée au compositeur le 17 février 1860, Baudelaire écrit : « il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer »<sup>491</sup>. Le poète distingue chez Wagner que sa musique « dramatique » doit exprimer les sentiments avec la même puissance que la parole. C'est ainsi que Baudelaire retrouve entre eux plusieurs traits communs comme cette espèce de mélancolie qui s'étend derrière les limites du

---

<sup>487</sup> *Ibid.*, p.205.

<sup>488</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre (Éd. 1869)*, Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.38.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p.45.

<sup>491</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.344.

beau : « C'est cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé »<sup>492</sup>.

En évoquant l'amour des artistes, Léo Bersani écrit que :

L'art ressemble à l'amour en ce que l'amant et l'artiste sortent l'un et l'autre d'eux-mêmes ; ils se perdent dans les autres. Il ne s'agit pas simplement d'une communion poétique. Baudelaire tient à décrire quelque chose de plus radical qu'une projection dans la vie des autres reposant sur une simple affinité<sup>493</sup>.

Baudelaire va donc chercher chez ces personnages qu'il place au-dessus de lui des éléments de lui-même afin de nourrir son image maléfique ou bénéfique. En ce sens, nous pouvons remarquer que les correspondances ne peuplent pas seulement l'œuvre de Baudelaire, mais qu'elles sortent de l'œuvre et que le poète les retrouve dans le monde artistique de son époque. En effet, elles sont autant de passerelles et de liens entre lui et les autres ; par conséquent, entre lui et lui-même. D'après Yves Florenne, « la spiritualité est inséparable d'une esthétique, —laquelle se manifeste volontiers comme une métaphysique. C'est bien pourquoi Baudelaire trouve dans Delacroix tout ce qu'il cherche, et s'y retrouve lui-même. En retour : il s'y représente »<sup>494</sup>. Ces propos expliquent le processus de « logogenèse » chez le poète.

Selon Chelebourg, la « logogenèse » est l'enchaînement logique par lequel l'imaginaire produit une sorte de langue étrangère<sup>495</sup>. Celle-ci est considérée comme un idiolecte « auctorial », c'est-à-dire le produit direct de la « logogenèse ». Proust écrit dans ce sens que pour comprendre l'idiolecte « auctorial », il faut que le poéticien, ou le lecteur, entende le lexique de l'auteur dans sa logique interne mise en place par le réseau de ses œuvres. Les correspondances et les figures d'artistes ainsi présentes, relèvent d'une intentionnalité que le sujet s'assigne dans l'élaboration de son narcissisme. En effet, Baudelaire se voit dans l'autre, il se cherche dans l'autre et il se retrouve dans le modèle de ces personnages. Par conséquent, cela devient un remède et un exorcisme contre ses propres manques. Cette « opération magique » que Chelebourg appelle la réparation narcissique participe à une auto glorification de soi. Baudelaire sait qu'en révélant des idées d'un ordre plus élevé, plus profond et plus subtil sur les artistes, il se fraie un véritable chemin de gloire.

---

<sup>492</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.514.

<sup>493</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Editions du Seuil, 1981, p.17.

<sup>494</sup> Yves Florenne, in Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.19.

<sup>495</sup> «Logogenèse», in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté: 09/11/2011).

## CONCLUSION

Ce chapitre a mis en avant une série de correspondances textuelles relatives au cycle du vin et de l'art. Il paraît opportun de synthétiser ici quelques-uns des aspects les plus significatifs du motif du vin dans l'œuvre. Le thème du vin chez l'auteur des *Paradis artificiels* revêt plusieurs formes. Tout d'abord, le vin est un moyen d'évasion. Baudelaire parle du vin et fait parler le vin. Cette ivresse qui dépasse l'effusion intime dans « Du vin et du haschisch » est semblable à l'inspiration bachique délirante que nous retrouvons dans le cycle du vin des *Fleurs du mal*.

Outre l'évasion et l'aspiration à l'idéal que traduit le vin dans *Les Fleurs du mal*, il est possible de distinguer un ton exprimant joie, réconfort et apaisement comme dans « Le Vin des amants ». Selon Georges Bonneville, ces poèmes ont été conçus avant que Baudelaire ne pense au titre et au plan des *Fleurs du mal* et avant que le poète n'opte pour une vision pessimiste du monde. À cette époque, Baudelaire fréquentait Courbet, Proudhon et Pierre Dupond. Tous aspiraient à l'espoir d'un monde meilleur et à une philosophie qui rejoint le principe des révolutionnaires de 1848 : « Dans ces milieux, note Antoine Adam, il existait une tradition qui célébrait dans le vin l'insigne bienfait de Dieu aux travailleurs, le consolateur du pauvre, le réconfort salubre des malheureux »<sup>496</sup>.

Par ailleurs, si Baudelaire vante le vin, c'est parce qu'il offre l'accès au monde des rêves. En effet, « Les spectacles du vin »<sup>497</sup> se pensent encore magiquement dans l'imaginaire du sujet. Mais surtout, ce qui est constaté montre une interrelation entre le cycle du vin et celui de l'art. L'ivresse spirituelle reflète une haute médiation de l'art. Elle devient le leitmotiv de la parole poétique. Nous verrons donc, dans la dernière partie de la thèse avec quel complexe et autoportrait s'organise le motif du vin.

Quant aux figures d'artistes présentes constamment dans l'œuvre, comme celle d'Edgard Poe, de Wagner ou de Delacroix, elles montrent de toute évidence une glorification dans laquelle Baudelaire se projette. Ces personnages lui inspirent les mêmes goûts, les mêmes sentiments quant à l'art. Le poète les place au-dessus de lui et voit en leurs portraits ce qu'il voulait être. Il se modèle ainsi un autoportrait symbolique à leur image. Baudelaire a donc trouvé un double en Poe et un désir d'auto-héroïsation quand il parle de Delacroix et de Wagner. Ainsi, il se place au rang éternel des grands génies. À la lumière de cette réflexion, ne pourrait-on pas parler alors

---

<sup>496</sup> Antoine Adam, in Georges Bonneville, *Profil d'une œuvre Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Hatier, Paris, 1987, p.29.

<sup>497</sup> « Du vin et du haschisch », in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Éditions Gallimard et librairie générale française, 1964, p.67.

d'une « égographie »<sup>498</sup> qui appellerait à une sorte de narcissisme obsessionnel ? Nous tenterons de répondre à cette question dans la dernière partie consacrée aux complexes et à la psychomythie.

### PROPOS RÉCAPITULATIFS

Dans le premier chapitre, nous avons élaboré une introduction au corpus. Ce travail nous a permis de confirmer l'hypothèse que le choix de Baudelaire porté sur la traduction, la poésie, les poèmes en prose et les journaux intimes est justifié par ses tendances intérieures pour l'art moderne et par son obsession de la composition. En effet, le poète des *Fleurs du mal* n'a pas laissé de roman. Selon Benjamin Constant, Baudelaire s'est inscrit vigoureusement dans l'art de la poésie et les poèmes en prose. Cette démarcation dans l'écriture a donné du poids aux *Fleurs du mal*.

En outre, les journaux intimes publiés à titre posthume montrent une certaine obsession centrée sur le Moi. Rédigés entre 1855 et 1865, les quarante huit feuillets étendent l'empire du mal sans logique ni contrainte, mais avec une provocation qui va jusqu'à l'outrage. Les journaux intimes sont comparables à un confiteur à caractère vocatif et lapidaire, il y a de l'autocritique, du monologue, de la confession, de la révolte et de la prière : « Donnez-moi la force de faire immédiatement mon devoir tous les jours et de devenir ainsi un héros et un saint »<sup>499</sup>.

Quant au choix de Baudelaire pour la traduction de Poe, il s'explique à travers ses motivations psychologiques. Il ressentait un enthousiasme et une grande affinité par rapport aux œuvres d'Edgar Poe. Il partage avec lui, d'une part son goût pour la mystification et la provocation, d'autre part sa théorie de l'art : la recherche du beau, l'intellect qui défend le sens moral et la croyance moderne dans le progrès. Par conséquent, il est possible d'affirmer qu'en traduisant Poe, Baudelaire traduisait une part de lui-même. Ainsi s'explique ce plaisir qui se transforme en autoglorification du Moi.

Dans le deuxième chapitre, nous avons passé en revue les motifs récurrents de la figure du bourreau et de la vampirisation. Deux motifs qui se rapportent à l'empire du mal. André Guyaux écrit dans la préface de *Mon cœur mis à nu* :

Sa « victime » et son bourreau se le partage. Ce n'est plus le bien qui équilibre le mal, mais un autre mal. La vengeance est une réponse au mal par le mal. C'est une thérapeutique : « *J'ai un besoin de vengeance comme un homme fatigué a besoin de son bain* » (à sa mère, 5 juin 1863)<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.114.

<sup>499</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.45.

<sup>500</sup> André Guyaux, in Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.32.

Le motif du bourreau est lié à l'objet désiré. Plus l'objet désiré est refoulé et perdu, plus le poète entretient le mal par le mal. Comme le dit explicitement André Guyaux, le poète se donne la maladie au lieu de s'en guérir. Donc, il devient son propre bourreau.

Quant à la vampirisation figurée dans les poèmes « Le Vampire », « La métamorphose du vampire », « L'Héautontimorouménos », etc., elle est une sorte d'exorcisme saphique s'opposant à la morale. Au cours de notre recherche, nous avons constaté que la figure du vampire est une incarnation par excellence des désirs d'un monde et ses contradictions. D'après nos lectures sur les différentes incarnations du vampire en littérature, nous constatons que la figure du vampire peut traduire une « allégorie du désir manqué », le refoulé, la sexualité. Dans ce sens, le motif du vampire devient symbole de force et d'érotisme cruel.

Enfin, le troisième chapitre de cette deuxième partie est consacré au cycle de l'art et de l'ivresse. L'ivresse est un élément récurrent dans l'œuvre de Baudelaire. D'après Georges Bonneville, c'est une invite à toutes sortes d'évasions, L'auteur des *Paradis artificiels* écrit : « Il faut être toujours ivre. Tout est là, c'est l'unique question [...] Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous »<sup>501</sup>. De la passion bachique du verre à l'ivresse de l'art, bien que Baudelaire ne fût pas alcoolique, le vin est essentiellement présent dans l'œuvre. L'expérience qu'il a passée à l'hôtel Pimodan avec les écrivains et artistes qui s'y invitent à l'essai de l'ivresse déclencha sa folie pour l'art. Le vin provoquait chez Baudelaire un effet de « béatitude suprême ».

Après la section de *Spleen et idéal* où le poète traduit d'une manière constante son mal-être, les trois sections suivantes, « Tableaux Parisiens », « Le Vin », « Les Fleurs du mal », sont des tentatives de réponse à sa mélancolie. Dans la section du « Vin », Baudelaire s'aventure dans les paradis artificiels des drogues et noie son chagrin. Dans ses premiers essais, Baudelaire glorifie d'une part le vin qui « rend bon et sociable »<sup>502</sup>, d'autre part, il pense que le vin n'incite pas à l'action et détruit toute volonté. Les artistes se donnent alors un alibi : la consolation des malheurs humains. Dans une autre perspective ; boire, c'est se perdre. Dans les derniers poèmes de la section du vin comme dans « Le Vin de l'assassin », le vin est lié à la torture infernale entre le poète et les rapports qu'il entretient avec les femmes.

---

<sup>501</sup> Fanny Berat et, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, 2006, p.94.

<sup>502</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.303.

Enfin, nous constatons chez Baudelaire que le cycle du vin et le cycle de l'art mènent à une sorte d'autoglorification. L'ivresse intellectuelle ou la folie de l'art est déclenchée par cette substance que Baudelaire compare à l'homme dans *Les Paradis artificiels* :

Le vin est semblable à l'homme : on ne saura jamais jusqu'à quel point on peut l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr, ni de combien d'actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable<sup>503</sup>.

Ces propos rappellent également le poème du « Vin de l'assassin » où le poète révèle sa conception défaitiste de l'amour. Par ailleurs, le vin insuffle chez l'auteur une puissance créative, un vrai moment de symbiose et d'auto héroïsation de son être :

Notre intime réunion créera la poésie. A nous deux nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons, les fils de la Vierge, les parfums et toutes les choses ailées<sup>504</sup>.

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p.73.

**TROISIÈME**  
**PARTIE:**  
**VERS UNE PSYCHOMYTHIE**  
**BAUDELAIRIENNE**

## OBJECTIFS ET DÉMARCHE

La poétique du sujet recherche les motivations intimes qui déterminent la création littéraire. Les chapitres précédents montraient combien la diversité et l'omniprésence de certains motifs conditionnent l'œuvre de Baudelaire. Nous avons identifié plusieurs éléments récurrents comme : le motif du bourreau, le vampire, le cycle du vin, le cycle de l'art et le désir obsessionnel de se projeter à travers les figures d'artistes. Ces récurrences constituent un pivot autour duquel s'articule non seulement la « diégèse » baudelairienne, mais aussi elles contribuent fortement au travail de la réparation narcissique. Hormis ces motifs, nous citons l'obsession du poète pour l'édition comme l'explique Chelebourg dans son article : *Le complexe du paraître. L'imaginaire baudelairien de l'édition*. Cette obsession révèle une préoccupation narcissique qui manifeste et élabore une image réparatrice du Moi. Ce lieu constitue primo, un « tout ensemble »<sup>505</sup>, c'est-à-dire un espace d'écriture où se construisent l'œuvre et le sujet à l'intérieur de celle-ci pour vaincre sa « difficulté d'être ». *Secundo*, le texte, bien que réalisé par des entités linguistiques, constitue des unités communicationnelles<sup>506</sup>. Sous de telles hypothèses, le texte est alors une production de travail sur les signifiants : motifs, complexes combinés et autoportraits symboliques. Selon Chelebourg :

Le sujet c'est l'instance chargée de réparer, par le langage, une blessure narcissique. Il élabore un autoportrait symbolique, c'est-à-dire une image de lui-même que le langage, naturellement, refoule, mais qui se manifeste dans l'imagination et constitue la figuration de son *moi-idéal*. Le sujet actualise ce moi-idéal dans l'écriture ; il permet le déploiement d'un sens qui, à la faveur du jeu sur les signifiants, inscrit son identité symbolique dans le pluriel des signifiés<sup>507</sup>.

Dans un même ordre d'idées, les motifs que nous avons identifiés dans les chapitres précédents s'organisent pleinement en complexes qui dynamisent ces réseaux d'images récurrentes. Les complexes ainsi combinés donnent des autoportraits symboliques à travers lesquels se manifeste une figuration du Moi sublimée. Ainsi, le sujet répare sa « difficulté d'être ».

Les trois chapitres qui vont suivre prendront en compte les démarches stratégiques de la poétique du sujet. Nous étudierons, dans le premier chapitre, les complexes auxquels se rapportent les divers motifs de l'imaginaire. C'est-à-dire que nous expliquerons au sein de quels complexes s'organisent les motifs à l'intérieur de cette « psychomythie ». Ensuite, nous

---

<sup>505</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.106.

<sup>506</sup> Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p.594.

<sup>507</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.108.

identifierons les autoportraits symboliques. Ces derniers dessinent en creux les contours des traumatismes. Sur ce point, nous tenterons, à travers une mise en relation de l'œuvre et de la biographie, d'expliquer la « difficulté d'être » de Baudelaire. Par ailleurs, la démarche de la poétique du sujet nous permettra d'appréhender ce qui génère la création littéraire de l'auteur des *Fleurs du mal*, ses pulsions et ses motivations.

À ce stade, rappelons que notre thème de recherche s'articule autour de l'obsession du paraître et de l'éminence héroïque chez Baudelaire. Pour parvenir à expliquer cette obsession du paraître qui mènerait à une autoglorification du Moi, nous consacrerons le troisième chapitre de cette dernière partie à la « mythogenèse » héroïque et à la « psychomythie ». Nous utiliserons, pour développer la notion d'héroïsation, *Les structures et fonction du mythe héroïque* de Wunenburger ; sans oublier de mettre l'accent sur l'univers symbolique de l'ascension héroïque chez Baudelaire et ce à quoi elle se rapporte. Autrement dit, nous expliquerons à travers quels procédés ou quels symboles se manifeste cette obsession mythique du paraître qui va jusqu'à l'auto-héroïsation du sujet.

En définitive, les chapitres de cette dernière partie partagent le même projet. À travers l'écriture, et à travers donc cette « psychomythie », « ce mythe propre à la psyché individuelle »<sup>508</sup>, Baudelaire met en œuvre toutes les stratégies langagières au service de l'image qu'il veut donner de son Moi. Ces stratégies sont censées réparer ses blessures. L'auteur des *Fleurs du mal* se dessinera, d'une part, des autoportraits symboliques qui révèlent l'image de l'homme trahi. D'autre part, nous verrons comment le poète s'élève et s'auto glorifie dans l'art.

---

<sup>508</sup>«Psychomythie »,in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté: 21/02/2014).

# **CHAPITRE I :**

## **LOGOGENÈSE ET COMPLEXE**

## INTRODUCTION

Dans cette troisième partie, nous consacrerons le premier chapitre à l'étude des complexes. Les motifs repérés dans les chapitres précédents reproduisent d'une manière figurée la présence de certains complexes chez l'auteur. Nous citons le complexe du paraître de l'édition et les traductions de Poe, le complexe d'Hamlet, le complexe d'Œdipe, le complexe d'Hoffmann et le complexe narcissique. Par conséquent, ce chapitre portera sur l'étude de ses différents complexes auxquels se rapportent les motifs du bourreau, du vampire, le cycle de l'art, les figures d'artistes et le cycle du vin. Nous verrons ainsi les différents complexes qui sont à l'origine de cet aspect obsessionnel du paraître et d'auto-héroïsation, comme le nomme Chelebourg dans son ouvrage : « le culte de soi-même »<sup>509</sup>. Enfin, l'attention se portera sur cette entreprise énergique d'écriture et de réhabilitation de l'image de l'idéal et du modèle à l'intérieur de la « psychomythie ».

Il est important de cerner les thèmes qui révèlent de la façon la plus intime et la plus appuyée les tendances du poète. Georges Bonneville a étudié en particulier l'univers des *Fleurs du mal* pour expliquer la vision du monde de Baudelaire. Il discerne plusieurs thèmes abordés dans ses poèmes<sup>510</sup>. Tout d'abord, la quête d'un paradis perdu. Le vrai paradis perdu est l'enfance du poète. Baudelaire ne cesse d'écrire sur ce « vert paradis ». Outre le thème des paradis perdus, d'autres thèmes jalonnent l'œuvre du poète : la quête de l'ailleurs et le spleen. La quête de l'ailleurs, c'est le voyage, le rêve parisien, le vin et la mort. C'est aussi l'évasion par les sens : l'exotisme et l'érotisme démontrés dans le cycle de la femme. Quant au spleen, il est perçu souvent comme une mode à la Théophile Gautier<sup>511</sup>. Quant à lui, le spleen revêt un caractère macabre spécifique à l'inspiration des poètes maudits tel que Baudelaire.

---

<sup>509</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.112.

<sup>510</sup> Georges Bonneville, *Profil d'une œuvre Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Paris, Hatier, 1987, p.23.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p.36.

## I.1 LE COMPLEXE DU PARAÎTRE

La notion de « complexe » fait l'objet de plusieurs variations sémantiques. En psychanalyse, par exemple, le complexe est considéré comme « un ensemble de représentations, d'affects et de sentiments inconscients organisés selon une structure donnée, liée à une expérience traumatisante vécue par un sujet et qui conditionne son comportement »<sup>512</sup>. Il désigne un réseau organisé d'images qui renvoie à une situation vécue. En poétique du sujet :

On reconnaît un complexe à ce que les motifs mis en place dans l'œuvre agissent de façon flagrante dans la vie de l'écrivain. La confluence de ces dynamiques atteste alors de leur puissance, justifiant que les forces en jeu soient bien de celles qui motivent l'acte d'écriture, autrement dit de celles qui structurent l'histoire par laquelle le sujet répare sa « difficulté d'être<sup>513</sup> ».

Quant au « paraître », il s'agit d'un concept attribué au sens large à l'apparence. Un paraître signifie dans un sens une manifestation de soi, réelle ou semblable à l'être, mais qui reste au premier degré l'aspect visible du caractère ou de l'image. Dans un second sens, le paraître se rapporte à une représentation affective liée au complexe d'Œdipe. Jean Bellemin-Noël explique dans son ouvrage *Psychanalyse et littérature* que :

Les investissements affectifs, [...] régularisés par une satisfaction narcissique mesurée, à la fois exaltante et positive, reconnue par cette instance que Freud nommait globalement le Surmoi, où l'on spécifie de nos jours un aspect positif, non répressif nommé l'idéal du Moi. Soit dit en passant, la référence à une instance identificatoire (l'Idéal du Moi, c'est bel et bien la figure idéale intériorisée d'un Autre auquel le Moi cherche à s'identifier)<sup>514</sup>.

Ce qui nous intéresse dans la définition précédente, c'est uniquement le point de départ de cette manifestation que Jean Bellemin-Noël nomme « un paraître identificatoire ».

Rappelons que le concept du « paraître » apparaît en premier lieu dans notre thème. Il constitue un mot clé autour duquel s'articule notre problématique. Nous voudrions signifier par l'usage du « paraître » une certaine obsession narcissique liée « au culte de soi-même » comme il est dit dans la poétique du sujet de Christian Chelebourg. En effet, cette obsession de soi qui se déploie sur soi a pour cause chez Baudelaire la rupture maternelle par la trahison et le remariage. Celui-ci est le leitmotiv central de l'écriture baudelairienne. Dès les premières lectures, nous avons distingué de façon éclatante que l'œuvre baudelairienne est une concentration du Moi. Par conséquent, la question qui se pose est : comment se manifeste cette obsession du paraître et que traduit-elle ?

---

<sup>512</sup> *Dictionnaire Hachette*, Paris, Edition 2008, collection n°11 Edition n°1, 2007, p.352.

<sup>513</sup> « Complexe », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)(Consulté: 18/10/2012).

<sup>514</sup> Jean Bellemin- Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972, p.54.

Dans la préface de *Mon cœur mis à nu*, André Guyaux écrit :

Baudelaire se voit en contre-jour. Toute sa pensée, avec sa logique et sa raison, tourne autour d'un miroir imaginaire — entre les deux nations, entre lui et les autres —, où la comparaison relève plus de la logique que de la raison lorsqu'elle fait voir partout des miroirs<sup>515</sup>.

Qu'il soit un vrai ou un faux paraître, en tant que lecteur, nous le discernons à première vue à travers un conglomérat de figures subjectives. Effectivement, le poète ne cesse de se peindre en albatros, en dandy, en prince, en chiffonnier, en Vampire, en Héotontimorouménos ce qui en grec veut dire littéralement " bourreau de soi-même ", en amant, en assassin, en revenant, etc. Les figures du poète sont infinies. Elles reflètent les scènes du poète maudit. L'obsession du paraître se perçoit dans ce désir infini de l'édition comme l'a développé Christian Chelebourg, mais également dans la composition et l'inscription de Baudelaire dans un choix spécifique de genre comme la poésie, les poèmes en prose, la critique et la traduction, etc. L'obsession mythique du paraître est au centre de l'écriture baudelairienne.

### I.1.1 LE COMPLEXE DU PARAITRE ET LES TRADUCTIONS DE POE

Baudelaire entreprend de faire se réfléchir délibérément dans son écriture une certaine image de lui-même. Il écrit donc en prose et en vers. Il se fait moraliste et essayiste développant ainsi une esthétique assez personnelle à travers laquelle il manifeste les autoportraits d'un artiste à la recherche de soi et des paradis perdus. Cette écriture ainsi conçue serait le résultat d'un état d'être de Baudelaire. Par le même souffle d'écriture, Baudelaire se fait excellent traducteur.

L'obsession du paraître se perçoit dans sa démarche intellectuelle et critique des arts ainsi que dans son obsession de se projeter dans l'autre. Nous citons par exemple les traductions des *histoires extraordinaires* de Poe qui révèlent un véritable penchant narcissique. Baudelaire écrit à Théophile Thoré-Bürger<sup>516</sup>: « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait »<sup>517</sup>. Baudelaire a ainsi trouvé un double en Poe dont les penchants narcissiques et les malheurs de la vie lui rappellent ses propres souffrances et ses expériences. Ces douleurs se

---

<sup>515</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.37.

<sup>516</sup> Étienne-Joseph-Théophile Thoré, dit William Bürger, puis Théophile Thoré-Bürger (1807-1869), est un journaliste et critique et historien d'art, surtout connu pour sa redécouverte de Vermeer (peintre baroque néerlandais). Il s'est intéressé également au réalisme en peinture particulièrement l'art européen depuis la renaissance. Avocat de formation, engagé politiquement et substitut du roi, il crée en 1848 le quotidien *La Vraie République* qui fut rapidement interdit par la famille Cavaignac.

-Source :

« Inspiré de la notice de Jowell Frances Suzman », in <http://www.inha.fr/spip.php?article2551>(Consulté: 21/02/2014).

<sup>517</sup> Pierre Laforgue, *Baudelaire la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires, 2000, p.66.

rappellent aux années 1848 à 1853, une période pénible sur le plan existentiel pour Baudelaire qui était au comble des difficultés financières.

En effet, d'une part l'auto-projection de Baudelaire en Poe dans les traductions des *histoires extraordinaires* ont contribué à l'enrichissement de Baudelaire. D'autre part, les traductions procuraient à l'auteur une sorte de satisfaction. En somme, il s'auto-glorifie et retrouve son génie à travers l'image de Poe. La traduction lui a permis donc, de révéler ses goûts littéraires par des moyens esthétiques plus élevés. Le point de départ de cet hommage « auto-glorificateur » provient du fait qu'il partage avec Poe les mêmes goûts raffinés pour l'art. Également, comme Poe, Baudelaire méprise le peuple, la foule grossière et ne supportait pas que la réalité fût si dégradée. Quant à ses ambitions pour l'art, le fait que la foule ne comprenait pas la souveraineté du génie, pour Baudelaire, était un choc :

*Un malheureux ensorcelé  
Dans ses tâtonnements futiles,  
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,  
Cherchant la lumière et la clé*<sup>518</sup>;

Les vers ci-dessus sont la quatrième strophe du poème « L'Irrémédiable » des *Fleurs du mal*. Ce poème est publié dans *L'Artiste* le 10 mai 1857. D'après une annotation<sup>519</sup> des *Fleurs du mal*, Baudelaire s'est inspiré de ses études sur Poe pour écrire ce poème. Il relate tout au long du poème la condition difficile, les angoisses, la chute irrémédiable et « la providence diabolique »<sup>520</sup> que le poète affronte pour accéder à l'univers de la création littéraire.

Le paraître tel qu'il est abordé dans notre étude est envisagé comme l'image élaborée par l'imaginaire subjectif. Il devient une image dont le sujet puisse s'éprendre. En somme, c'est ce que Chelebourg appelle en poétique du sujet « la constitution du narcissisme », en passant par la « logogenèse » : « un processus par lequel l'imaginaire, dans son intentionnalité réparatrice, produit un idiolecte capable d'enregistrer et de servir le narcissisme du sujet »<sup>521</sup>. Nous reviendrons avec plus de détails sur le narcissisme baudelairien. Cette construction passera par la création littéraire à travers une médiation d'« actaires » chargés de reconnaître ce nouveau Moi. Sans doute, en traduisant Poe, Baudelaire se traduit lui-même, les « actaires » visés sont la foule. Dans son livre intitulé *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Walter

---

<sup>518</sup> « L'Irrémédiable », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.93.

<sup>519</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.128.

<sup>520</sup> *Ibid.*

<sup>521</sup> « Logogenèse », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté: 18/10/2012).

Benjamin montre par un effet de miroir comment Baudelaire vit le XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du choc de la foule.

Du point de vue de Benjamin Walter, en traduisant des modèles comme Poe, Baudelaire, d'une part, se traduit, d'autre part, adopte un genre qui s'intègre à ses choix de critique littéraire : « Chez Poe, Baudelaire a trouvé transcrite avec une force incomparable l'expérience d'un monde saisi par la rigidité cadavérique. C'est ce qui rendit Poe irremplaçable pour lui : il décrivait le monde dans lequel la poésie et le comportement de Baudelaire avaient leur justification. Cf. la tête de Méduse chez Nietzsche »<sup>522</sup>. Par conséquent, dans la traduction des *Histoires extraordinaires* de Poe, il procède à une sorte d'écriture de soi, c'est-à-dire qu'il compense ses manques et répare sa « difficulté d'être ». Chelebourg écrit que le complexe se reconnaît dans une œuvre lorsque les motifs agissent sur le plan diégétique d'une manière flagrante. C'est ce qui motive l'acte d'écriture.<sup>523</sup>

Baudelaire trouvait chez Poe ce qu'il voulait être, d'après l'expression de Bellemin-Noël : « une instance identificatoire »<sup>524</sup> qui répare la blessure narcissique de l'individu. À coup sûr, le complexe du paraître est soigneusement enchâssé dans cette écriture. Les traductions témoignent de l'excellence baudelairienne. Effectivement, le poète ne traduit pas uniquement, mais il écrit dans l'esprit de Poe si naturellement qu'on ne pourrait faire la différence. La méthode de Poe lui a servi également de fondement dans l'écriture des plus célèbres poèmes des *Fleurs du mal* comme « À une passante » ou « Le Vin de l'assassin ».

Encore plus que cet idéal parallèle des positions sociales et politiques que les deux auteurs partagent, Poe influence Baudelaire jusque dans le choix de ses formules, de ses tendances et de sa théorie. En conséquence, il est possible de confirmer notre hypothèse selon laquelle en traduisant Poe, il se traduit, s'écrit, se reconnaît dans l'autre. C'est ainsi que le poète répare sa « difficulté d'être » et s'empare de l'image de l'homme enchâssé par la foule. En conséquence, il justifie l'auto-projection obsessionnelle du poète en Poe.

### I.1.2 LE COMPLEXE DU PARAÎTRE ET L'ÉDITION

Que représente et que traduit le souci d'être édité chez Baudelaire ? Comment Christian Chelebourg explique-t-il cette stratégie éditoriale ? C'est dans son article *Le complexe du paraître l'imaginaire baudelairien de l'édition* que Christian Chelebourg répond à ces deux interrogations et très précisément à la première question. Il explique tout d'abord que ce désir

---

<sup>522</sup> Benjamin Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, p.242.

<sup>523</sup> « Complexe », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/1_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté: 15/11/2013).

<sup>524</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972, p.57.

d'éditer çà et là des écrits et de s'assurer à avoir une chaîne de prépublication signifie pour Baudelaire « une requête amoureuse »<sup>525</sup>. L'auteur souffrirait d'un comble d'incompréhension qui le pousserait à s'adresser incognito à son lecteur ou à le provoquer charnellement.

Baudelaire écrit sur lui et à partir de lui ; dans l'attente d'être rémunéré par son lecteur, sobre et bucolique homme de bien. C'est ainsi qu'il définit son lecteur dans *Les Fleurs du mal*, dans le célèbre vers qui ouvre le recueil : « - *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère* »<sup>526</sup>. L'acte de publier ce qui convient à autrui ressemblerait à un acte de « prostitution », c'est comme prêter son corps aux attraits sexuels et charnels contre une rémunération. Le poète se prostitue en écrivant, il publie avec une grandeur spirituelle dissipée dans ses écrits, il provoque et ébranle son lecteur. Chelebourg parle alors d'une « double prostitution »<sup>527</sup>. D'un côté, cet acte est perçu comme une part d'amour et de dévouement de la part du lecteur, tout en étant conçu comme un sentiment d'indécence pour le poète. D'un autre côté, accroître ses publications est une façon de confectionner un parfait portrait de lui-même, ce que Chelebourg nomme « le culte de soi-même »<sup>528</sup>.

Autrement dit, faire le dandy c'est cacher son mal-être pudiquement afin de dissimuler « le complexe du paraître ». Il va jusqu'à s'inscrire dans la traduction pour s'identifier subtilement à des auteurs comme Poe, de façon à s'attirer l'amour à lui seul. Il sert les intérêts d'autrui pour un simple recours à l'amour « D'une manière générale, la diffusion de l'écrit telle que la considère Baudelaire a pour fonction de véhiculer de l'amour de l'anonyme vers le personnel »<sup>529</sup>. Dans l'article *Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition*, Chelebourg se propose de comprendre et de donner un sens à cette manifestation de l'imaginaire.

L'édition pour Baudelaire ne signifie pas simplement mettre en vente ou commercialiser ses productions pour combler ses besoins en matière d'économie. Chelebourg explique que, dans l'édition, il y a une « charge inconsciente » guidée par des fantasmes. Ces derniers rendent l'intention d'éditer comme un désir bizarre de se livrer à son lecteur. Chelebourg explique que dans la structure de l'imaginaire baudelairien « la stratégie éditoriale » signifie se portraiturer et

---

<sup>525</sup> Chelebourg (Christian), « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « *L'Écrivain chez son Éditeur* », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIÉ [pp. 35-51]).

<sup>526</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.43.

<sup>527</sup> Chelebourg (Christian), « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « *L'Écrivain chez son Éditeur* », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIÉ [pp. 35-51]).

<sup>528</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.173.

<sup>529</sup> Chelebourg (Christian), « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « *L'Écrivain chez son Éditeur* », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIÉ [pp. 35-51]), p.3.

tout centrer sur son Moi, et c'est ce qui est reflété par excellence dans *Mon cœur mis à nu*. En résumé, nous constatons, d'après Chelebourg, que l'édition est suscitée par l'envie de se faire aimer par son public. Dans son inconscient, Baudelaire a un continuel désir d'entretenir un rapport affectif et étroit entre lui et son lecteur, et que la publication assure. Il suffirait de lire les différentes correspondances intimes et parfois anonymes qu'il envoyait à des femmes.

La première correspondance amoureuse est son poème : « À celle qui est trop gaie », écrit en 1852. Baudelaire dût renouveler cette opération six fois au cours des années 1853 et 1854. À chaque fois qu'il lui envoyait des vers c'était d'une manière anonyme. Sur ce point, Chelebourg avance des explications, « la diffusion de l'écrit telle que la considère Baudelaire a pour fonction de véhiculer de l'amour de l'anonyme vers le personnel »<sup>530</sup>. Ce jeu de correspondances anonymes entre Baudelaire et ses lecteurs soulignerait plusieurs paramètres dans l'imaginaire du sujet. D'abord, c'est par pudeur que Baudelaire reste masqué dans ses correspondances à la belle Sabatier. C'est en même temps une provocation extrêmement cynique, car en restant anonyme, il peut aussi réagir sans crainte aux attaques des critiques.

Quant à l'édition, Chelebourg précise clairement que « ce qui caractérise l'édition dans cette stratégie sentimentale, c'est qu'elle oriente la relation au bénéfice de l'auteur et démultiplie la passion dont il devient l'objet »<sup>531</sup>. C'est, par conséquent, une véritable « requête amoureuse » à vouloir combler toute rupture entre lui et son lecteur.

## I.2 LE PACTE DU MOI : COMPLEXE D'ŒDIPE OU D'HAMLET

Dans les chapitres précédents, nous avons articulé notre étude autour de quelques motifs insistants dans l'œuvre de Baudelaire. Parmi ces éléments qui reviennent sur le plan diégétique, le motif du bourreau et la vampirisation sont importants. En effet, ces motifs participent, d'une part, à la réparation narcissique, d'autre part, ils sont en rapport avec certains complexes qui ordonnent l'emploi de ces images. En effet, il y a dans cette mine des motifs qui renvoient aux préoccupations intimes du sujet. Le motif du bourreau, exploité en particulier dans les poèmes « Au Lecteur », « L'Héotontimorouménos », « À une Madone », « À celle qui est trop gaie », révèle une structure profonde de l'imaginaire.

Par ailleurs, le motif du bourreau est lié au mal et à la souffrance du poète. La figure du bourreau résulte d'une torture ou d'un traumatisme subjectif que le poète répare par l'écriture.

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, p.3.

<sup>531</sup> Chelebourg (Christian), « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXXV, n° 219, 1990-3, « L'Écrivain chez son Éditeur », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIÉ [pp. 35-51]), p.4.

Ainsi, les combinaisons imageantes regroupées sur ce thème témoignent de la souffrance du poète maudit. Par conséquent, toutes les choses qui font sa gloire et son génie deviennent objets de torture. C'est alors que, face à cette incapacité de prendre parti entre le bien et le mal, Baudelaire exprime avec autant de répugnance des images pleines de cruauté telle « L'Héontontimorouménos » qui signifie, comme il a été dit, le bourreau de soi-même.

Hormis le poème « Au Lecteur », dans lequel il implique dans sa stratégie réparatrice son éditeur Poulet-Malassis, la figure du bourreau se manifeste davantage dans les poèmes faisant partie du cycle de la femme. En fait, il a impliqué les bourreaux réels de sa vie. Dans chaque scénario, il se fait adorateur, victime et termine par se métamorphoser en son propre bourreau. D'après Pierre Emmanuel, devant l'être de la femme, Baudelaire se fait « mâle » et se fait l'autre. Autrement dit, il rejette dans son inconscient des désirs qui font partie de son être (la mort de son père et le remariage de sa mère) qui l'engagent dans un combat désespéré mais nécessaire contre sa « difficulté d'être ».

Quant au vampirisme, cette autopunition observée dans l'attitude du poète est l'une des images les plus obsédantes dans l'œuvre baudelairienne. Selon Pierre Emmanuel, c'est une image irréversible de la douleur. Un parcours plus attentif des poèmes « Le Vampire », « La Métamorphose du vampire », « Tu mettrais l'univers », etc. confirme la convoitise inlassable de la vengeance et de la haine. C'est toujours du moi dont il s'agit. Baudelaire se met en scène, exprime ses conflits intérieurs sous forme de récit allégorique. Il évoque des figures, tantôt proches, mère et maîtresses, tantôt anonymes, croisées au hasard comme les prostituées ou les débauchées. Baudelaire cultivera tout avec hystérie et fera tout en négatif allant jusqu'à vampiriser l'être qui lui a été arraché : sa mère. Ces états sur un fond d'angoisse physiologique et psychique auraient pour origine un *traumat* infantin jamais guéri. Baudelaire écrit « J'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi »<sup>532</sup>. Le Moi tel qui se projette dans les poèmes précédemment cités paraît en effet comme une forme de conflit œdipien entre lui et les autres, et surtout entre lui et sa mère. Baudelaire transpose son désir de haine et de vengeance dans la figure du vampire. Il ressuscite inlassablement des êtres chers.

Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit : « Ne me châtiez pas dans ma mère et ne châtiez pas ma mère à cause de moi. —Je vous recommande les âmes de mon père et de Mariette. —Donnez-moi la force de faire immédiatement mon devoir tous les jours et de devenir

---

<sup>532</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p.36.

ainsi un héros et un Saint »<sup>533</sup>. Dans une lettre adressée à sa mère, il écrit : « Ce que tu me dis de Mon cœur mis à nu m'est aussi désagréable que ta répugnance à me voir maître d'une grande administration »<sup>534</sup> ; et dans une lettre du 3 juin où il évoquait le projet d'obtenir la direction d'un théâtre, Baudelaire ajoute : « Eh bien ! oui, ce livre tant rêvé sera un livre de rancunes. À coup sûr ma mère et même mon beau-père y seront respectés »<sup>535</sup>. Ainsi, dans plusieurs correspondances et poèmes en prose comme « Le cordon », « Les bienfaits de la lune », « Le fou et la Venus » ou « Le désespoir de la vieille », Baudelaire exprime ses confessions sur sa mère, celles qui évoquent le mieux l'énigme maternelle, un amour qui oscille entre le désir maternel et le crime maternel. Par conséquent, c'est à partir de toutes ces données que nous avons formulé le titre ' ' le pacte du moi : complexe d'Œdipe ou d'Hamlet ' '. La confluence des motifs du bourreau et du vampire explique les motivations du Moi créateur. Cette intention articule un mouvement d'une pensée tragique partagé entre le complexe d'Œdipe et celui d'Hamlet.

Nous avons constaté au cours de notre recherche que certaines études ont démontré l'existence du complexe d'Œdipe dans l'œuvre baudelairienne. Un confluent de réseaux d'images atteste effectivement une puissante dynamique affective qui s'articule autour du complexe d'Œdipe, en particulier dans le poème « Bénédiction » des *Fleurs du mal*. Ce poème souligne la trahison qu'il a ressentie, encore enfant, lors du remariage de sa mère. Il décrit à travers l'utilisation d'expressions négatives sa colère : « épouvantée et pleine de blasphèmes » (v.2), « l'écume de sa haine » (v.17). Il est convaincu que le remariage de sa mère est à l'origine de tous ses malheurs. Il le montre d'ailleurs dans les vers suivants : « Elle-même prépare au fond de la Géhenne » (Vers : 19), « Les bûchers consacrés aux crimes maternels » (Vers : 20). Il explique également l'existence et la malédiction d'un poète maudit. Il implore les forces suprêmes d'accorder une place noble à ce poète déchu : « Je sais que vous gardez une place au Poète » (Vers : 61), « Dans les rangs des bien heureux des saintes Légions » (Vers : 62). Le poète va plus loin jusqu'à vampiriser sa mère, il lui reproche son peu d'attachement à la mémoire de son premier époux, plus précisément dans le poème : « La servante au grand cœur » :

*Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,  
Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres,  
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,  
Certes, ils doivent trouver les vivants bien ingrats*<sup>536</sup>,

<sup>533</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.106.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p.499.

<sup>535</sup> *Ibid.*

<sup>536</sup> « La Servante au grand cœur », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.104.

Ce complexe d'Œdipe est développé dans l'article *La double vie de Baudelaire : le trouble bipolaire et la dépendance à l'opium* de Kristen Murphy, qui pense que :

Le complexe d'Œdipe chez Baudelaire a eu un mauvais effet dans sa vie à l'égard des rapports sexuels avec les femmes. À cause de cela, Baudelaire a toujours choisi des femmes exotiques, laides, ou étrangères. C'était une facette du masochisme, ou « un comportement d'une personne qui trouve du plaisir à souffrir, qui recherche par goût la douleur et l'humiliation<sup>537</sup> ».

Les correspondances de Baudelaire à sa mère sont une preuve suffisante sur l'énigme maternelle et ce perpétuel cri : « *J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime* »<sup>538</sup>. La plupart des lettres commence ainsi : « Ma bonne chère mère, bien que je pense sans cesse à toi... »<sup>539</sup>; ou finissent comme suit : « Je t'aime bien. Écris-moi, si tu peux, quelques lignes »<sup>540</sup>. En effet, il y a un miroitement constant de certains motifs présents dans les lettres que Baudelaire adressait à sa mère. Ces motifs nourrissent le complexe d'Œdipe. D'après la réflexion existentielle sur les sources du mal, Benjamin Fondane reconnaît en Baudelaire un penseur existentiel tragique chez qui le complexe d'Œdipe n'a jamais été résolu. Ce qui affectera le poète dans son existence et par conséquent dans son écriture.

Toutefois, la réaction de Baudelaire à la mort de son père aurait pour origine non pas le complexe œdipien, mais le complexe d'Hamlet. Dans sa préface à *Hamlet et Œdipe* d'Ernest Jones, Jean Starobinski résume ainsi le mouvement de la pensée freudienne :

-Moi, c'est comme Œdipe.  
-Œdipe, c'était donc nous.  
-Hamlet, c'est encore Œdipe mais refoulé.  
-Hamlet, c'est le névrosé, l'hystérique dont j'ai à m'occuper quotidiennement<sup>541</sup>.

Baudelaire ne détestait pas son père. Au contraire, il a toujours éprouvé une grande admiration pour lui. Ce père a nourri chez le jeune Charles un goût et un amour pour les arts. Par conséquent Baudelaire se montrera plein de respect envers lui. Il ne pardonnera jamais à sa mère son remariage comme le *Hamlet* de Shakespeare. Il lui demande des comptes et l'incrimine de disperser allègrement les souvenirs de son premier mari. Le complexe est né d'un double drame. Pour Baudelaire, le paradis perdu était les promenades avec son père au jardin du Luxembourg,

---

<sup>537</sup> Murphy, Kristen *University of Rhode Island*, "La double vie de Baudelaire: le trouble bipolaire et la dépendance à l'opium" (2007). *Senior Honors Projects*. Paper 58.

-Source :

<http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/58> (consulté le: 18/10/2012).

<sup>538</sup> « De Profundis clamavi », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.59.

<sup>539</sup> Charles Baudelaire, *Lettres à sa mère*, Paris, l'école des loisirs, 1998, p.p. 212-213.

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p.55.

ces moments précieux et courts avec ce père qui a su très tôt animer chez Baudelaire le goût des arts en lui parlant des statues du jardin<sup>542</sup>. Les paradis perdus, c'était son enfance.

La mort du père et le remariage de sa mère représentent l'obsession d'un drame qui se répercuta sur sa vie d'enfant, d'adolescent et d'adulte. Cette frustration éprouvée chez l'enfant, d'ailleurs naturelle, le pousse à haïr son beau-père Aupick, officier austère, arriviste qui pénètre dans sa vie et à coup sûr voulait pour son beau-fils un avenir dans les rangs des grands : « C'était l'homme le plus incapable de soupçonner le génie chez un enfant difficile, dont il avait le tort d'être beau-père. Le futur poète apprendra à haïr à travers lui toutes les vertus bourgeoises. Tout ce qu'il aima dans sa vie : sa mère, la poésie, un monde délivré de contingences, le rêve, trouva en Aupick un obstacle »<sup>543</sup>.

La mère de Baudelaire occupe une place à part. Il n'est que voir l'effet de rupture produit par « la trahison » de son remariage qui a rendu leurs rapports complexes durant toute la vie. Il se comporta avec elle comme un éternel enfant. D'ailleurs, Aupick ne manque pas de le lui reprocher : « vous n'avez donc pas remarqué, lui écrit-il, qu'il y avait dans *Les Fleurs du mal* deux pièces vous concernant, ou du moins allusionnelles à des détails intimes de notre ancienne vie... »<sup>544</sup>, « Je n'ai pas oublié voisine de la ville... » ; et le suivant : « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse »<sup>545</sup>. Le grief de Baudelaire envers sa mère est doublement tragique car, selon lui, elle n'a pas su voir ce qui avait une valeur sacrée pour lui. Elle n'a pas compris le dessein de l'œuvre et le génie qui prodiguait ces fleurs. Celles-ci ne sont plus des fleurs pour le poète, mais des fleurs du mal. C'est ce qui justifie les blasphèmes dans « Bénédiction ». En fait, sa mère lui a été arrachée. Jeune et belle, une autre vie s'offrait à elle dans les bras du colonel Aupick qui allait devenir général et qui n'éprouvait point de tendresse pour le petit Charles et voulait lui assurer un avenir d'avocat.

Du point de vue de la psychanalyse, Hamlet et Œdipe sont des « images médiatrices »<sup>546</sup>. Dans *Les méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Daniel Bergez cite, à la page consacrée à « Freud lit Hamlet », ce qui suit :

Enfin, une tragédie fondée sur « le retour du refoulé » (*Œdipe*) aide à comprendre une autre tragédie fondée sur le refoulement (*Hamlet*). Si Œdipe est l'inconscient, Hamlet a un inconscient qu'Œdipe symbolise. À l'inverse, Hamlet est le gage de la vérité d'Œdipe comme principe explicatif universel, avant de devenir lui-même « prototype » du

---

<sup>542</sup> Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906, p.9.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p.6.

<sup>544</sup> Il s'agit des poèmes XCIX,

<sup>545</sup> Georges Bonneville, *Profil d'une œuvre Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Paris, Hatier, 1987, p.10.

<sup>546</sup> Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p.57.

refoulement hystérique. Cette pratique amorce une méthode qui cherchera à éclairer les textes les uns par les autres<sup>547</sup>.

Quant à Gaston Bachelard, ce qu'il appelle « complexe », ce sont les thèmes oniriques de l'inconscient collectif. Dans *La psychanalyse du feu*, il cite quelques-uns des plus célèbres « complexes », par exemple le complexe de Prométhée. Ce dernier fut puni par Zeus car il eut l'ambition d'égaliser les dieux, telle est sa passion : « Oui, j'ai délivré les hommes de l'obsession de la mort... j'ai installé en eux les aveugles espoirs... je leur ai fait présent du feu... De lui ils apprendront des arts sans nombre »<sup>548</sup>. Pour Bachelard, « le complexe de Prométhée est le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle »<sup>549</sup>. Ce qui nous intéresse n'est pas le complexe en psychanalyse, mais le complexe du point de vue de la poétique du sujet. Par conséquent, nous constatons que le motif du bourreau se rapporte au complexe d'Hamlet et le motif du vampire au complexe d'Œdipe. Ce dernier a été développé par Gaston Bachelard et inspiré par Jung.

### I.3 LE COMPLEXE D'HOFFMANN ET LE CYCLE DU VIN ET DE L'ART

« Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise »<sup>550</sup>. Les principaux intérêts de Gaston Bachelard en philosophie des sciences, poésie et littérature permettent de le désigner résolument comme philosophe, épistémologue et critique littéraire reconnu. Pour Bachelard, la conscience de l'auteur se matérialise dans son écriture. Elle est saisie à travers son texte et dans l'incarnation de ses images qui reviennent dans un arrière-plan du texte. Il est des images insistantes qui reviennent dans un vaste univers poétique. Ces « images privilégiées », comme Bachelard le montre dans sa causerie « L'imagination poétique, la poésie et ses éléments », ont des racines profondes dans le psychisme humain.

Nombreuses sont les interrogations des poéticiens cherchant les raisons de cette profondeur. Sur ce point, Bachelard explique que ces images insistantes, profondes et universelles appartiennent au cosmos et à la Nature humaine. La notion de cosmos fait appel à l'ordre de l'univers<sup>551</sup>. Selon les Grecs, ce cosmos est un espace harmonieux et clos sur lui-même : une essence en soi. Cette interprétation se donne à lire dans la causerie de Bachelard lorsqu'il parle de ces images insistantes qui « s'entredisent » dans ce vaste univers poétique. Celles-ci nous aident à lire l'inscription du langage au centre même de l'être humain. Toujours

---

<sup>547</sup> *Ibid.*

<sup>548</sup> Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.172.

<sup>549</sup> Roger Mucchielli, *Les complexes personnels*, Paris, ESF Editeur, 1994, p.17.

<sup>550</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Librairie générale française, 1972, p.135.

<sup>551</sup> Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.203.

dans la même perspective, Bachelard précise dans sa première causerie, « L'imagination poétique, la poésie et les éléments », que l'imagination poétique se caractérise par une portée psychologique incalculable. Elle fait de la poésie une ontologie poétique. Elle nous amène de l'origine des langues à la jeunesse toujours active du langage<sup>552</sup>.

Rappelons que l'obsession du paraître et de l'héroïsation constituent les mots clés de notre recherche. Nous sommes partie de l'hypothèse que des motifs insistants dans l'œuvre de Baudelaire, comme le motif du vin, permettent d'expliquer pour une part l'intention créatrice du poète. Dans les chapitres précédents, nous avons développé un volet sur le motif du vin à partir de certaines études élaborées sur ce sujet<sup>553</sup>. Nous avons également mis en place une série de correspondances textuelles entre les textes en prose des *Paradis artificiels* et les cinq poèmes du vin des *Fleurs du mal*.

Par ailleurs, nous avons relevé que le motif du vin est présent d'une manière insistante dans l'œuvre de Baudelaire. La portée poétique du vin revêt plusieurs aspects significatifs. Les textes exploités révèlent d'une part une inspiration bachique délirante, d'autre part, l'évasion et l'aspiration à l'idéal. Également, le vin pour Baudelaire permet l'accès au monde des rêves. Autrement dit, les spectacles de l'ivresse spirituelle se pensent magiquement dans l'imaginaire et illustrent une haute méditation de l'art poétique. Dans ce sens, Baudelaire écrit :

Si le vin disparaissait de la production humaine, je crois qu'il se ferait dans la santé et dans l'intellect de la planète un vide, une absence, une déféction beaucoup plus affreuse que tous les excès et les déviations dont on rend le vin responsable<sup>554</sup>.

Des *Fleurs du mal* aux *Paradis artificiels*, la création poétique baudelairienne ne cesse d'être un mouvement voué au culte de l'art. Pour cette raison le poète va chercher dans les drogues, « les eaux glauques »<sup>555</sup> des *Paradis artificiels*, des éléments déclencheurs de la parole poétique. Dans *Paradis artificiels*, il traite de la relation entre l'opium, le haschisch, le vin et la création littéraire. C'est ainsi que dans cette expérience se mêlent des aspirations métaphysiques, un goût de l'infini et des hallucinations de poète maudit. Cet aspect de l'utilité du vin, ainsi privilégiée dans l'écriture baudelairienne, nous rapproche des travaux de Gaston Bachelard sur le complexe d'Hoffmann.

Dans l'introduction des *Paradis artificiels*, Claude Pichois parle des variations hoffmannesques du « Club des Hachichins » et rend hommage à la grandeur de Baudelaire et à

---

<sup>552</sup> Notes rédigées à partir de : Gaston Bachelard : *L'imagination poétique : La poésie et les éléments*, in <http://www.youtube.com/watch?v=N-UaXGNsAm8> (Publié le 29 mars 2012 causerie n°1), (consulté : 16/1/2013).

<sup>553</sup> Les ouvrages sont cités dans la section consacrée au vin dans le troisième chapitre de la partie précédente.

<sup>554</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.75.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p.5.

l'originalité de l'œuvre. Quant au chapitre intitulé « Du Vin et du Hachish », Baudelaire fait référence à Hoffmann : « *J'ouvre le Kreisleriana du divin Hoffmann...* ». <sup>556</sup> Tout d'abord, le poète recommande le vin pour la gaîté de l'âme, pour les musiques religieuses et pour toutes les joies inconnues du vin. Ensuite, il décrit le vin et ce qu'il provoque dans les profondeurs de l'âme du buveur. Outre le sentiment du souvenir ou de l'oubli, le vin entraîne des sensations tempérées de patriotisme et de la passion du vin. Baudelaire revient à Hoffmann et évoque l'effet du vin. Autrement dit, il décrit le baromètre psychologique de l'âme tel que présenté dans la vision hoffmannesque :

Esprit légèrement ironique tempéré d'indulgence ; esprit de solitude avec profond mécontentement de moi-même ; gaîté musicale, enthousiasme musical, tempête musicale, gaîté sarcastique insupportable à moi-même, aspiration à sortir de mon moi, objectivité excessive, fusion de mon être avec la nature <sup>557</sup>.

Pour Baudelaire le vin chante et a un langage mystérieux :

Je tomberai au fond de la poitrine comme une ambrosie végétale. Je serai le grain qui fertilise le sillon douloureusement creusé. Notre intime réunion créera la poésie. À nous deux nous ferons un Dieu, et nous voltigerons vers l'infini, comme les oiseaux, les papillons, les fils de la vierge, les parfums et toutes les choses ailées <sup>558</sup>.

Dans cet extrait, le poète exprime la gloire du vin et sa nécessité pour la création poétique. Cette glorification du vin, cet état anormal de l'esprit est qualifié chez Baudelaire de « véritable grâce » <sup>559</sup>. La vision du vin, chez le poète, nous amène de toute évidence à penser au complexe d'Hoffmann, développé par Gaston Bachelard. Pour lui, l'homme imagine d'abord et perçoit les choses ensuite. D'après son étude, les rêves et les mythes se rapportent aux quatre éléments : air, eau, terre et feu. C'est donc autour de ce dernier que s'articule la *psychanalyse du feu*. Influencé par Jung, Bachelard développe une réflexion sur l'imagination. Il s'appuie pour cela sur les écrits de certains poètes et écrivains comme Lautréamont, Novalis ou Edgar Poe. Bachelard s'attache à décrire la rêverie du feu, la symbolique du feu et l'expérience du feu à la fois inventive et incendiaire <sup>560</sup>. Pour lui, tous les éléments qui se rapportent au feu sont douloureux. C'est seulement dans la rêverie créative que le mal se transforme en bien. C'est-à-dire que le psychisme est ordonné par des forces imaginaires capables de produire un effet antithétique aux choses.

À propos de l'alcool, Bachelard explique d'abord pourquoi l'alcool est une eau-de-feu : « L'eau-de-vie, c'est l'eau de feu. C'est une eau qui brûle la langue et qui s'enflamme à la moindre

---

<sup>556</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.70.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>560</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.6.

étincelle. Elle ne se borne pas à dissoudre et à détruire comme l'eau forte. Elle disparaît avec ce qu'elle brûle. Elle est la communion de la vie et du feu »<sup>561</sup>. Il montre ensuite que l'alcool a un aspect phénoménologique contradictoire. L'alcool apparaît à la conscience comme un faiseur de miracle, comme il le dit : « triomphe de l'activité thaumaturge de la pensée humaine »<sup>562</sup>. Outre la conception ordinaire de l'alcool comme liqueur d'accompagnement des soirées de fête, il est pour certain écrivains et poètes un moyen d'excitation qui peut mener à une poésie. En effet, chez Baudelaire l'alcool est un feu d'excitation qui flambe et délire l'esprit. L'alcool excite le génie. Chez d'autres écrivains, comme Edgar Poe, l'alcool donne l'oubli et la mort.

Dans *la psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard écrit que l'alcool est une eau-de-vie qui brûle devant les yeux extasiés, « elle réchauffe l'être au creux de l'estomac »<sup>563</sup>, « elle fait la preuve de la convergence des expériences intimes et objectives »<sup>564</sup>. Cette phénoménologie donne des complexes. Parmi ces complexes, nous citons celui d'Hoffmann. Plusieurs traits présents dans l'œuvre d'Hoffmann et abordés par Bachelard nous renvoient à une alcoologie présente chez Baudelaire. L'auteur des *Paradis artificiels* parle d'une « ivresse vertigineuse »<sup>565</sup> qui se rattache à une poésie d'excitation. Bachelard parle également du phénomène du feu et de la folie de l'ivresse : « Les démons du feu jouent un rôle primordial dans la rêverie hoffmannienne, il faut bien admettre que c'est la flamme paradoxale de l'alcool qui est l'inspiration première et que tout un plan de l'édifice hoffmannien s'éclaire dans cette lumière »<sup>566</sup>.

D'un point de vue baudelairien : « Le vin exalte la volonté »<sup>567</sup>. Baudelaire affirme de même dans *Les Paradis artificiels* que : « le vin est un support physique »<sup>568</sup>. Diverses analogies et motifs dessinent le cours d'un imaginaire placé sous le signe d'Hoffmann. Le vin, dans le monde baudelairien, est « une eau de feu ». Il y a une sorte de correspondance qui s'établit entre l'univers hoffmannien et l'univers baudelairien. Bachelard affirme que : « de toute évidence, l'alcool est un facteur de langage. Il enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe »<sup>569</sup>. Toutes ces idées s'accordent avec celles de Baudelaire :

L'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la

---

<sup>561</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.139.

<sup>562</sup> *Ibid.*

<sup>563</sup> *Ibid.*

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.89.

<sup>566</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.144.

<sup>567</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.92.

<sup>568</sup> *Ibid.*

<sup>569</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.145.

tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction<sup>570</sup>.

Pour Baudelaire, *Les Paradis artificiels* représentent l'évasion : « *Ce lieu de toutes les transfigurations* »<sup>571</sup>. L'ivresse reste alors, selon le poète, un privilège pour l'être qui sait tirer des jouissances nouvelles et subtiles de ces états d'excitation. Le motif du vin déploie une confluence dynamique, c'est-à-dire une structure diégétique par laquelle le sujet passe pour réparer sa « difficulté d'être ». Baudelaire ne cesse de parler du vin et fait parler cette substance. On dirait une âme ivre cherchant son support physique : « *Le vin rend bon et sociable* »<sup>572</sup>, « *Le vin est laborieux* »<sup>573</sup>, « *Le vin est utile, il produit des résultats fructifiant* »<sup>574</sup>. Il est si flagrant de distinguer cette dynamique qui justifie, pour une part, la motivation de l'acte de l'écriture chez le sujet.

Par conséquent, nous dirons que l'attitude intérieure de Baudelaire correspond parfaitement au complexe d'Hoffmann. Il entend par le vin disposer d'un esprit plus créatif quant aux principes de l'art. Il est donc possible de confirmer chez Baudelaire que ces constellations d'images tissées autour du motif du vin interpellent une puissante dynamique affective. Outre ce « *Je t'aime moi non plus* »<sup>575</sup> qui décrit la relation complexe entre lui et sa mère, il est également singulier de constater un autre double mépris entre lui et la foule. Effectivement, une double haine l'attache à un public masculin comme l'a remarqué Adrienne Monnier<sup>576</sup> :

Les lecteurs de Baudelaire sont les hommes. Les femmes ne l'aiment pas. Pour les hommes il incarne et transcende le côté ordurier de leur vie pulsionnelle. Si l'on va plus loin, la passion de Baudelaire, vue sous cet angle, est pour nombre de ses lecteurs le rachat de certains aspects de leur vie pulsionnelle<sup>577</sup>.

---

<sup>570</sup> « Une mort héroïque », in Charles, *Le spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.104.

<sup>571</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.98.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>575</sup> Fanny Berat, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Édition Studyrama, France, 2006, p.11.

<sup>576</sup> Adrienne Monnier (1892-1955), c'est une écrivaine et poétesse française. Elle est aussi une libraire, éditrice de livres, organisatrice de soirées et de rencontres littéraires. En 1915, elle ouvre une librairie : *La Maison des Amis du livre*, où elle organise des séances de lecture et accueille de nombreux musiciens et auteurs tels : Benjamin Walter, Paul Valéry, James Joys, Paul Fort, Louis Aragon, Nathalie Saraute, etc. Adrienne Monnier avait un but bien précis celui de présenter les plus audacieuses manifestations de « la littérature moderne ». Elle a publié la première traduction du roman de James Joyce *Ulysse* en 1922.

Source : « Adrienne Monnier », in

<http://www.imec-archives.com/fonds/librairie-la-maison-des-amis-des-livres-adrienne-monnier/>

(Consulté : 22/02/2014).

<sup>577</sup> Benjamin Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.230.

Ce qui en premier lieu est à signaler dans cette citation est la présence des « actaires », impliqués dans le processus de réparation narcissique. Deuxièmement, nous constatons que Baudelaire adopte une attitude héroïque envers les lecteurs masculins. Le rapport qu'il entretient avec les hommes est à l'origine d'une hostilité et d'un mépris. Peu de ses contemporains voyaient l'aspect sensible de son génie. C'est alors qu'il affiche au centre de sa poésie une difficulté d'être commune aux poètes maudits et qui s'auto-héroïse à travers son art. Il y a par conséquent un lien entre l'exaltation provoquée par le vin et l'inflation liée à l'héroïsation.

Le poète projette continuellement sur le plan cosmologique la thèse de vouloir chercher du renouveau à travers une écriture singulière. Il se lance comme un « maniaque révolté »<sup>578</sup> contre le côté ordurier de la vie pulsionnelle de l'homme et ses tendances artistiques dépourvues de modernisme. Au centre de sa poésie, le vin devint une substance qui déclenche la parole poétique. En somme, une eau-de-feu qui flambe et excite le génie. Bachelard explique cette tendance d'exaltation dans l'ivresse : « Or ce qui oriente les tendances psychologiques, ce sont les images primitives ; ce sont les spectacles et les impressions qui ont, subitement, donné un intérêt à ce qui n'en pas, un intérêt à l'objet. »<sup>579</sup>. Chez Baudelaire, le même intérêt est loué pour cette folie de l'ivresse. De ce fait, la correspondance entre Baudelaire et Hoffmann est fortement matérialisée.

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>579</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985, p.149.

## CONCLUSION

Pour conclure ce chapitre intitulé "Logogenèse et complexe", rappelons que nous sommes partie du travail qui a été fait sur les motifs récurrents dans l'œuvre complète de Charles Baudelaire. Ces motifs qui reviennent dans l'écriture du poète nous ont permis d'identifier des complexes : le complexe du paraître dans la composition, l'édition et la traduction, le complexe d'Hamlet et la recherche de la figure paternelle, le complexe d'Hoffmann, le complexe d'Œdipe et le complexe narcissique. D'après Christian Chelebourg, les motifs combinés et présents dans l'œuvre donnent des complexes. Ces derniers désignent un miroitement de réseaux imageants qui sont en rapport flagrant avec la vie de l'auteur. Ces complexes ordonnancés sont à l'origine de la force affective créatrice.

Nous constatons que ces différents complexes du poète et ces obsessions du paraître sont générés par un certain nombre de problématiques. Tout d'abord, par le drame de l'enfant orphelin. Ensuite, par le mépris de ses proches qui ne croient pas en son don. Enfin, ce qui résume la grande figure du complexe du poète maudit, par l'hostilité de ses contemporains qui voient en lui un fou, un artiste bizarre, ou encore comme le caractérise Jules Vallès « un fanfaron d'immoralité »<sup>580</sup>. Ce mauvais tournant dans l'existence de Baudelaire a fait naître chez lui le complexe du paraître qu'il répare et compense. Il le fait, d'une part, dans son obsession pour la composition. C'est-à-dire que dans le renouveau de l'écriture, il s'assigne une voie qu'il nomme la modernité. D'autre part, le complexe du paraître se distingue également dans son obsession pour l'édition, pour la traduction et cette envie de se voir dans l'autre lui permet finalement d'être lui-même. Enfin, nous dirons que l'inscription du poète dans certains genres littéraires montre une obsession de la composition et une folie dans l'art liée au complexe du paraître du poète déchu au milieu de cette foule. Avec une vie courte mais un génie inégalable, Baudelaire a su trouver du renouveau et transcender la réalité jusque dans sa volonté même de la traduire.

---

<sup>580</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.34.

# **CHAPITRE II :**

## **AUTO-PORTRAITS SYMBOLIQUES**

## INTRODUCTION

Dans le chapitre précédent intitulé ‘‘Logogenèse et complexe’’, nous avons identifié des complexes personnels qui constituent au départ des réseaux organisés de motifs. Ces derniers renvoient, selon la poétique du sujet, aux fondements biographiques qui motivent la création littéraires. À présent, nous focaliserons plus particulièrement sur l’étude des autoportraits symboliques chez Baudelaire. Rappelons d’emblée que la poétique du sujet prend en compte, dans sa démarche, les clivages et les divergences dans plusieurs œuvres d’un même auteur. Toutefois, elle doit s’attacher à chercher par-delà tous les écarts l’unité poétique d’une œuvre. Également, Chelebourg explique que la création dans toute sa diversité témoigne des diverses figures du « personnage qui est l’auteur »<sup>581</sup>.

Selon l’approche de Chelebourg, « l’autoportrait symbolique » est une image du sujet « auctorial » refoulée par le langage, mais qui s’établit dans l’imaginaire. Cette image est sublimée à tout âge et constitue la figuration du « moi idéal » que le sujet actualise et fait paraître dans son écriture. En effet, la poétique du sujet part du principe que l’imaginaire porte la trace des blessures narcissiques dans l’écriture, autrement dit dans la construction de l’autoportrait symbolique. Ce dernier dessine, en son fond, « les contours » des blessures que l’écriture narcissique répare. C’est le cas chez Baudelaire. Le sujet soumet la réalité à son narcissisme ainsi qu’à l’élaboration d’une image satisfaisante du moi. Baudelaire installe au-devant de « sa difficulté d’être » des autoportraits symboliques synthétisant ses complexes. Ces autoportraits, même s’ils apparaissent dans la réalité, font partie de l’imaginaire du sujet.

---

<sup>581</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l’oeil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, lettres modernes minard, Paris, 1999, p.108.

## II.1 LA SUBLIMATION

Lorsque nous nous sommes lancée dans cette dissection de l'imaginaire littéraire du sujet baudelairien, il est fort déduit que l'accomplissement du sujet auctorial dans l'art est quelque part déclenché par un processus psychique inconscient appelée « Sublimation ». En effet, ce concept est défini comme un :

Processus psychique inconscient qui rend compte, pour Freud, de l'aptitude de la pulsion sexuelle à remplacer un objet sexuel par un objet non sexuel (connoté de certaines valeurs et idéaux sociaux) et échanger son but sexuel initial contre un autre but, non sexuel, sans perdre notablement en intensité<sup>582</sup>.

Lacan et Freud insistent davantage sur le point suivant : « Quelque chose qui engage la dimension psychique de la perte et du manque et répond à l'intériorisation de coordonnées symboliques commande le procès de la sublimation »<sup>583</sup>. Dès lors, la question qui se pose est comment se manifeste cette dynamique psychique dans l'imaginaire du sujet baudelairien ? Est-elle le résultat d'un processus de manque comme il est souligné dans le passage ci-dessus ?

Avant de répondre à cette question et avant d'aborder les autoportraits symboliques engendrés par les complexes, nous expliquerons ce que Chelebourg appelle la sublimation. Celle-ci est l'une des stratégies de réparation narcissique. Elle découle même du narcissisme. Cela veut dire que le sujet affiche une image du Moi satisfaisante, sur le plan symbolique, face aux événements traumatiques. Pour Chelebourg, cette image devient incessamment répétée dans l'œuvre jusqu'à ce qu'un nouveau drame ou accident vienne tourmenter la vie de l'auteur.

En effet, les événements traumatiques peuvent influencer la création chez le poète. Nous citons par exemple le titre, *Les Fleurs du mal*. Au départ, le recueil était intitulé *Les Lesbiennes* que Baudelaire qualifie dans sa lettre du 7 mars 1857 de « titres pétards »<sup>584</sup>, car le but étant de choquer les bourgeois du Second Empire. Plus il est agressé, plus il agresse et cherche à sublimer une certaine apparence fracassante, autant dans la réalité qu'à travers son écriture. Ensuite, il envisage le titre *Lesbos* et *Femmes Damnées*, titre redoublé. Baudelaire garde le mystère du deuxième titre qu'il annonce plus tard, *Les Limbes*. Ce dernier s'oppose au « titres pétards ». Le mot a un sens plus socialiste et renvoie à une signification catholique. C'est en fonction d'un contexte interne que le sujet constitue un thème ou élabore une écriture à l'image de son Moi idéal. Dans une époque où le respect des mœurs se proclame, où l'on fait appel à une littérature pour éduquer le peuple, Baudelaire envisage un oxymore pour indigner la morale. Il se décide

---

<sup>582</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009, p.550.

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> Marchal-Jantzen Joël, *Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Paris, Bordas, 2003, p.42.

pour *Les Fleurs du mal*, titre que portera son œuvre officiellement. Cette œuvre affiche le caractère d'un personnage aux diverses figures : « *Le Ténébreux, le Vif, l'Inconsolé* » à la Nerval, un dandy, un Edgar Poe, un amoureux puritain, un poète maudit, un travesti ou encore un prostitué qui vend son âme à l'art.

D'autres exemples viendront appuyer l'hypothèse selon laquelle la « difficulté d'être » est le leitmotiv de la création littéraire. Selon Chelebourg, lorsqu'un auteur écrit un livre qui est lui, il se construit par l'écriture et répond à sa difficulté d'être. Par exemple, d'après Jean Bellemin-Noël :

le Baudelaire des *Petits poèmes en prose* met en scène, selon lui, les aventures du « moi créateur » déchiré entre les quatre figures subjectives que sont le Prince, l'Histriion, la Veuve et la Putain—quatre représentations qui, malgré leurs racines fantasmagiques, paraissent singulièrement réifiées<sup>585</sup>.

Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire adopte les attitudes du mendiant et du poète maudit angoissé, comme dans « Les deux bonne sœurs ». Il se projette également dans le portrait du « favori de l'enfer », « courtisan mal renté ». Nous citons également la figure du « Prince », de « l'Histriion » qui est explicitement présente dans « l'Albatros » où il concilie les deux aspects : noble et misérable. Il est le roi de l'azur, gauche et laid. Par ailleurs, dans *Les Paradis artificiel*, il se fait dandy orgueilleux et bohémien flâneur. En effet, l'œuvre de Baudelaire foisonne de toutes sortes de figures symboliques, parfois « antinomique », du poète.

Baudelaire accentue la dimension métaphysique du mal en écrivant le titre des *Fleurs du mal* avec un M Majuscule. Sartre écrit que le « mal » est « la « faute » commise avec la conscience du Bien et du Mal »<sup>586</sup>. De ce fait, nous dirons que la sublimation de l'image chez Baudelaire se fait autant par provocation que par sublimation mature. Chelebourg cite que :

La psychanalyse d'inspiration freudienne a depuis longtemps établi que l'écriture est réparation compulsive, répétée. La réparation, pour l'artiste, passe par la sublimation de la pulsion sexuelle, c'est-à-dire sa dériviation sur des objets non sexuels et socialement valorisés<sup>587</sup>.

En somme, la sublimation est la réparation narcissique des rapports douloureux ou des enjeux importants refoulés. Il peut s'agir également d'une manifestation auto-glorificatrice projetée sur des objets socialement valorisés et valorisant. En parcourant l'œuvre baudelairienne, nous sommes pris *a priori* entre une double nature, autrement dit un double paraître. Dandy,

---

<sup>585</sup> Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1972.p.142.

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, lettres modernes minard, 1999, p.108.

artiste narcissique ou poète maudit, il écrit dans *L'Essence du rire* : « L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature »<sup>588</sup>.

Avant de passer dans les pages suivantes aux divers autoportraits symboliques, citons un extrait d'une lettre de Baudelaire adressée à Alphonse Toussenel en 1856. En fait, c'est un autoportrait. Le poète se décrit, il sublime son génie et résume ce qu'il a été, un poète maudit :

Il y a bien longtemps que je te dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, — et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance. Mais quand je veux imprimer ces choses- là, on me dit que je suis fou, — et sur tout fou de moi-même — et que je ne hais les pédants que parce que mon éducation est manquée<sup>589</sup>.

L'extrait montre la parfaite image narcissique qu'il reflète de lui-même. Cet autoportrait dégage un narcissisme littéraire, car le poète résume implicitement sa pensée tragique. En somme, l'extrait laisse transparaître l'image obsessionnelle d'un génie qui n'a jamais été reconnu de son vivant. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire identifie la sublimation en l'être du dandy : « Le Dandy doit aspirer à un être sublime sans interruption ; il doit vivre et dormir devant un miroir »<sup>590</sup>. En d'autres termes, le dandy doit s'élever et aspirer à un idéal de vie. Le dandy se voit comme un être « héroïque et grandiose »<sup>591</sup>.

## II.2 NARCISSISME AU MIROIR

« Pour que Narcisse se contemple, il lui faut un visage, des traits, non le seul goût désincarné d'un regard tourné vers lui-même. Qu'un miroir vide se reflète au vide d'un autre miroir... »<sup>592</sup>. Selon Freud, et cette généralité est partagée par grand nombre de ceux qui l'ont suivi, l'estime de soi est abondamment nourrie par le narcissisme. Ce dernier, lorsqu'il n'est pas dosé, lorsqu'il est démesuré, provoque chez l'individu une obsession de l'image de soi. Le fondateur de la psychanalyse développe cette notion en 1914 dans sa *Métapsychologie*. Celle-ci va être entérinée par les behavioristes.

Toutefois, en dehors de la Seconde topique décrite par Freud ultérieurement, le narcissisme est un élément constitutif et analytique de plusieurs autres disciplines telles que la littérature. Le narcissisme, l'est comme tel, sans doute par la médiation de la psychanalyse, mais surtout, le narcissisme étant issue de la mythologie et dont le mythe est utilisé par la

---

<sup>588</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.378.

<sup>589</sup> Fanny Berat, Marie- Aude De Langenhagen, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, Paris, Studyrama, France, 2006, p.11.

<sup>590</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.91.

<sup>591</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.45.

<sup>592</sup> Michel Quesnel, *La création poétique*, Armand Colin / Masson, Paris, 1996, p.13.

psychanalyse, l'étude de caractère ne peut en aucun cas faire l'impasse sur les racines du mythe. En effet, à la fois pour l'observation en général de la littérature et de ce que Philippe Hamon appelle « le Personnel du roman »<sup>593</sup>, mais aussi et surtout pour notre étude présente, ce que l'on peut observer grâce à ce mythe sont les liens entre l'auteur et son œuvre. Il est possible de faire cette observation par exemple dans l'autofiction, entre l'auteur et le monde artistique, dans les écrits sur l'Art de Baudelaire, ou entre l'auteur et lui-même, ce qui est le thème développé ici.

Outre la perversion classique, développée par des cliniciens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tel que Näcké en Allemagne (1851-1913), le narcissisme consiste dans le fait que le patient traite son propre corps comme un objet de désir excessif. Le dysfonctionnement réel apparaît lorsque la frustration est là. En effet, la libido de l'individu ne passe désormais plus que par son corps. On parlera alors d'auto-érotisme. Il existe donc deux paliers de narcissisme : le premier, lié directement à l'enfance, qui correspond au stade où l'enfant est le centre préférentiel du monde qui l'entoure.

Alors que le narcissisme dit secondaire est considéré chez Freud, comme : « un mouvement régressif, pathologique, de retour sur le sujet lui-même, d'investissement accordés en principe définitivement au monde extérieur »<sup>594</sup>. C'est par cette acception que nous entrons dans un aspect particulier de la démarche de Baudelaire. En effet, où se situe l'investissement de soi chez ce poète manifestement en quête de sa propre image chez les autres artistes qui lui sont contemporains ? La problématique est donc la place de l'autobiographie, de l'écriture de soi, de « l'Egographie »<sup>595</sup> comme l'a appelée Chelebourg, dans son rapport au narcissisme, dans son lien à la faille, au défaut de fabrication de l'amour de soi<sup>596</sup>.

En sus de la conception psychanalytique du narcissisme, l'amour de soi symbolise aussi l'amour de sa propre personne : « Devant l'eau qui réfléchit son image, Narcisse sent que sa beauté continue, qu'elle n'est pas achevée, qu'il faut l'achever »<sup>597</sup>. Narcisse est fils du dieu Céphise et de la nymphe Liriopé<sup>598</sup>. Selon la mythologie grecque, Tirésias prédit que Narcisse vivra très vieux s'il parvient à ne jamais se regarder en face. Alors, beau et jeune, il attire les regards des femmes et des hommes. Égoïste et indifférent, il ne consent aucune attention aux autres. Il continue son chemin, consacre son temps à la chasse et ne s'intéresse qu'à lui-même, soucieux de sublimer son image. Narcisse n'a d'yeux que pour son égo. Effectivement, obsédé

---

<sup>593</sup> Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman*, Paris, Librairie Droz, 2e édition corrigée, 1998, p.327.

<sup>594</sup> Roland Chemama, Bernard Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2009, p.369.

<sup>595</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.114.

<sup>596</sup> Les données de cette problématique sont donc posées par rapport à la psychanalyse mais surtout au regard de l'histoire intime de l'auteur des *Fleurs du Mal*.

<sup>597</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Édition José Corti, 1942, p.35.

<sup>598</sup> Comte Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.142.

par cet amour de soi, il sème l'accablement et le désespoir autour de lui. Son ami Amnias se suicide et ses amoureuses crient vengeance. La nymphe Echo perd ses forces, alors que Némésis (fille de la nuit) décide de venger les victimes. Le mythe raconte que, un jour suffoquant de chaleur, Narcisse, assoiffé et épuisé, se penche sur une source d'eau pour boire. Soudain, il voit son reflet dans l'eau. Il s'en éprend et se précipite pour saisir « l'objet de son amour »<sup>599</sup>. C'est alors qu'il perd l'équilibre et se noie. Ainsi, Narcisse est mort sans jamais n'avoir eu d'égard que pour lui-même<sup>600</sup>.

De ce fait, nous dirons que le cycle diégétique de Narcisse s'apparente à certains éléments diégétiques présents dans la vie de Baudelaire comme les chaînons d'une chaîne. Tout d'abord, au seuil de son recueil *Les Fleurs du mal*, il traduit dans « Bénédiction » la « difficulté d'être » de l'enfant mal aimé, de l'amant humilié et de la souffrance du poète maudit par la société. Ensuite, Baudelaire, à l'image d'un Narcisse, est accablé à l'idée de perdre son génie. Alors, il écrit, crée et cherche continuellement du renouveau. Le processus de sublimation passe de la chute à l'élévation :

*Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,  
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé<sup>601</sup>,*

*Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archet ;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher<sup>602</sup>.*

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde<sup>603</sup>,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens<sup>604</sup>.*

À la lumière de ces extraits, nous constatons que l'enfant de « Bénédiction » se libère. C'est à travers la création poétique qu'il accède au monde de l'élévation et au monde mystique révélé dans le dernier extrait cité ci-dessus du poème « Élévation ». L'ascension pour Baudelaire ne doit se faire qu'à travers l'art. Il adopte des postures, telle la figure subjective du « Poète », du

<sup>599</sup> Comte Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.142.

<sup>600</sup> Ces notes sont extraites et reformulées à partir de l'ouvrage de Comte Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.142.

<sup>601</sup> (Vers 1-2) « Bénédiction », in *Les Fleurs du mal*.

<sup>602</sup> (Vers 13-14) « L'Albatros », in *Les Fleurs du mal*.

<sup>603</sup> (Vers 5-6) « Élévation », in *Les Fleurs du mal*.

<sup>604</sup> (Vers 12-13-14) « Correspondances », in *Les Fleurs du mal*.

« Prince », d'« un bon nageur ». Il s'auto-glorifie et cultive l'image de la volupté et de la mort comme le justifient ces extraits.

Il nous faut donc revenir aux définitions, car le mot narcissisme peut prêter à bien des confusions. Du point de vue de « la poétique du sujet » :

La constitution du narcissisme est au cœur de la définition lacanienne du registre de l'Imaginaire. Le sujet s'identifie en reconnaissant son image dans le miroir et en vérifiant qu'elle est aussi reconnue par le *grand Autre*, le plus souvent sa mère (narcissisme primaire). Il se construit par ailleurs en imitant son semblable, le *petit autre* (narcissisme secondaire). L'imaginaire subjectif élabore ainsi une image du Moi dont le sujet puisse s'éprendre. C'est pourquoi la réparation de cette image exige, d'une part, une nouvelle construction du Moi qui va passer par la création littéraire, de l'autre la médiation d'acteurs chargés de reconnaître ce nouveau Moi.<sup>605</sup>

Il s'agit donc chez Baudelaire d'une double figuration narcissique. *A priori*, un narcissisme primaire. Le poète a toujours éprouvé un sentiment de solitude après la mort de son père et le remariage de sa mère. Hormis les correspondances et les notes biographiques, plusieurs poèmes en prose témoignent de la relation qu'entretient Charles Baudelaire avec sa mère. Nous citons : « L'Étranger », « Les bienfaits de la lune », « La corde », « Le fou et la Venus », « Le désespoir de la vieille », etc. Narcisse s'est détourné du monde pour se vouer au culte de l'amour de soi. Baudelaire, à l'image de Narcisse, continue à idéaliser son image, à cultiver à travers l'écriture le culte de lui-même<sup>606</sup>.

Par conséquent, il se détourne du monde et se tourne sur lui-même, tout comme le beau Narcisse. Il sème le désespoir chez sa mère, croyant qu'elle n'a aucun égard pour lui. Dans le poème en prose « Le désespoir de la vieille », il illustre ces faits :

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.  
Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables. Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépète, et remplissait la maison de ses glapissements. Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin, se disant:-« Ah! pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer !»<sup>607</sup>.

D'après notre lecture, ce poème en prose offre une scène de vie quotidienne. Mais en fait, l'enfant est au centre de toute la progression diégétique. Tout d'abord, le poète emploie un ton

---

<sup>605</sup> « Le narcissisme », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)(Consulté: 9/2/2013).

<sup>606</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, p.114.

<sup>607</sup> « Le désespoir de la vieille », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.28.

ironique et dépréciatif quand il parle de cette vieille désespérée, comme il est justifié dans le titre. Cette vieille incarnerait la mère du poète. Vieille, repliée sur elle-même, elle prend l'enfant pour « un être joli » naïf et fragile comme elle.

Dans un deuxième moment, Baudelaire décrit le comportement agressif de l'enfant face à sa mère : « Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépité »<sup>608</sup>. Nous avons ici l'image d'un poète angoissé, rejetant tout élan affectif de la part de ce « grand Autre » : sa mère. L'enfant se suffit à lui-même. Toutefois, ce rejet est une stratégie narcissique. Ainsi, le sujet devient au centre de toutes les préoccupations maternelles. En outre, ce comportement narcissique est susceptible d'exercer un pouvoir de fascination pour le moi, tout comme le concept de narcissisme lui-même.

À la fin de la progression diégétique, la bonne vieille anéantie par un tel refus affectif se retire de l'action et se replie dans l'éternelle solitude. En fait, la seule voix que le poète fait parler, c'est celle de la vieille femme : - « Ah! pour nous, malheureuses vieilles femelles, l'âge est passé de plaire, même aux innocents; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer! »<sup>609</sup>. Cette parole exprime l'image d'une femme cruellement rejetée par son enfant. Par conséquent, cette impression de départ d'un tableau de vie quotidienne traduit en réalité une solitude des deux côtés, cruellement méditée. L'image baudelairienne montre la complétude d'un narcissisme primaire. Le sujet s'identifie en reconnaissant son image dans le miroir et en vérifiant qu'elle est aussi reconnue par le « grand Autre » : sa mère.

Pour Fabrice Wilhelm, le narcissisme baudelairien est d'un autre aspect suicidaire, car l'image du poète est environnée par une humeur mélancolique. Il a l'éternel sentiment d'avoir été abandonné par l'objet, par voie de conséquence, d'être oublié et écarté :

*Je suis de mon cœur le vampire,  
-Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés,  
Et qui ne peuvent plus sourire<sup>610</sup>!*

Fabrice Wilhelm fait remarquer que dans la mesure où l'on parle du narcissisme primaire, la haine de l'objet entraîne la haine du Moi. L'Idéal du Moi chez Baudelaire se constitue notamment à partir de la mère. La déception émanant de la mère conditionne l'identification mélancolique :

---

<sup>608</sup> « Le désespoir de la vieille », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.28.

<sup>609</sup> *Ibid.*

<sup>610</sup> « L'Héautontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.91.

[...] Puis elle s'étendit sur toi avec la tendresse souple d'une mère, et elle déposa ses couleurs sur ta face. Tes prunelles en sont restées vertes, et tes joues extraordinairement pâles. C'est en contemplant cette visiteuse que tes yeux se sont bizarrement agrandis ; et elle t'a si tendrement serrée à la gorge que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer. [...]<sup>611</sup>

Il s'agit là d'un « narcissisme blessé » et destructeur. Après que la mère lui a retiré toute satisfaction narcissique, il fera tout en négatif. Toutes les femmes, pour le sujet, seront considérées comme de véritables fleurs du mal : tantôt bourreau tantôt victime. Les chapitres précédents consacrés aux motifs du bourreau et du vampire justifient ce point.

En effet, Baudelaire vampirise la femme, l'idolâtre, la condamne, l'érotise, etc. La figure de la femme est animalisée, elle est à la fois son paradis perdu, sa gloire, sa descente aux enfers, son repos et son éternel tourment. Par conséquent, l'abandon provoque une ambivalence qui sera maintenue à l'égard de tous les substituts de l'objet. Fabrice Wilhelm fait également remarquer que, sous cet angle, le Moi devient substitut de l'objet. La relation entre le Moi et « le grand Autre », objet à l'origine du traumatisme, s'établit à présent entre le Moi et le Moi. Le sujet se hait et de là commence « l'auto-reproche » moral.

Par ailleurs, le sujet s'identifie également en reconnaissant son image dans le miroir et en vérifiant qu'elle est également reconnue par le « petit autre », le plus souvent, pour le cas Baudelaire : les femmes, la foule, ses éditeurs ou son beau-père. Pour cela, il se construit une image singulière en imitant son semblable. Il pourrait être possible à cet instant, de comparer ce « *petit autre* » au narcissisme secondaire élaboré par Freud et repris par Lacan. Il s'agit en quelque sorte, pour le premier, d'un déséquilibre existant entre l'amour de soi et l'amour des autres. En fait, si le sujet aime, il se déprécie automatiquement comme il va être détaillé plus tard au sujet de l'auteur des *Fleurs du mal*.

Pour Jacques Lacan, ce narcissisme secondaire apparaît lors de la séparation du Moi et de l'objet aimé. Il l'investi émotionnellement et dépasse les limites imposées. Il peut être vu comme une courroie de transmission conflictuelle qui intervient sur la mutation de l'amour en haine<sup>612</sup>. Sur ce point, Baudelaire entreprend, à travers son écriture narcissique, de transparaître un autoportrait symbolique. En somme, il se fabrique une figuration du moi idéal.

Dans les chapitres précédents, nous avons parlé d'une « auto-projection » de Baudelaire dans des portraits d'artistes tels que Poe, Delacroix, Wagner, etc. Ces figures d'artistes, ainsi

---

<sup>611</sup> « Les bienfaits de la lune », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.143.

<sup>612</sup> Michel Hanus, *Les Deuils dans la vie. Deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*, Serge Lebovici (Préface), Paris, Maloine, 2007.

glorifiées dans son œuvre, représentent des modèles de la perfection pour le poète. En traduisant Poe, en glorifiant Delacroix et Wagner, il s'« auto-héroïse » en « auto-parfait » et compense ses manques. Dans la préface des *Écrits sur l'art*, Yves Florenne écrit à ce propos :

Dans la Barque de Don Juan et dans la Barque de Dante c'est donc en Delacroix que Baudelaire se mire. Au cours de cette « opération magique » que la poésie est, tout comme la peinture, le poète devient le peintre même. Si Baudelaire a tant aimé Delacroix— « *Je ne le verrai plus jamais, jamais, jamais, celui que j'ai tant aimé !...* »—C'est ce qu'il voyait en lui, tel qu'il se voulait ; c'est aussi qu'il trouvait dans le modèle un recours et un exorcisme contre ses propres manques<sup>613</sup>.

Ces propos tels que repris par Florenne expriment non seulement un témoignage et un hommage à Delacroix, mais traduisent aussi une quête de « l'idéal du modèle ». En conséquence, les narcissismes primaire et secondaire chez le poète expliquent tout simplement l'amour de soi. Fabrice Wilhelm notait que :

Dans le cas des créateurs, et il s'agit ici d'un cas idéal, l'investigation serait bien une « sorte de compulsion et de substitut » de l'activité sexuelle mais qui, comme le dit Freud, peut agir librement au service de l'intérêt intellectuelle<sup>614</sup>.

C'est ainsi que se réalise la complétude narcissique chez les artistes. Pour conclure, nous reprenons les propos de Fabrice Wilhelm :

Si l'on admet que le désir originel est celui de maîtriser le monde et par la suite l'objet ou les objets œdipiens, il faut peut-être conclure que c'est encore ce désir de maîtrise du monde qui s'exerce, bien que de façon sublimée, dans les activités intellectuelles et artistiques. Ainsi l'artiste créerait parce qu'il aurait voulu maîtriser le monde et ses objets œdipiens mais n'y serait pas parvenu. Il trouverait dans sa création un moyen de satisfaire ce besoin narcissique autant que pulsionnel<sup>615</sup>.

En guise de conclusion, il est possible d'observer que chez le Baudelaire/poète aussi bien que chez le Baudelaire/critique littéraire, le processus de travail de lecture du monde est inévitablement lié à la création de son propre texte. On peut comprendre alors que l'un des ferments obsessionnels de Baudelaire se trouve dans la mystification de l'expression du Je. En effet, il transformera le jugement sur les autres en son propre regard afin de se définir lui-même. Cet état de poète lecteur peut s'apercevoir dans ce remaniement psychique qui fait ressortir toutes les blessures narcissiques qui sont restées jusqu'à présent enfouies, indicibles et refoulées. Par cette volonté de maîtriser les tenants et les aboutissants de la fiction intime engendrée par l'imaginaire, l'auteur des *Fleurs du mal* est sans doute en processus de restauration

---

<sup>613</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome 1*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.20.

<sup>614</sup> Fabrice Wilhelm, *Baudelaire, l'écriture du narcissisme*, France, l'Harmattan, 2000, p.263.

<sup>615</sup> *Ibid.*, pp.263-264.

métaphorique de sa propre histoire, et sans le savoir, il dévoile au grand jour la révélation de contenus inconscients qui se dérobaient encore aux yeux du lecteur.

### II.3 TRAVESTISME

C'est ainsi qu'après analyse apparaissent des objets d'études distincts et reliés : motif, complexe, autoportrait symbolique et psychomythie. La démarche critique en poétique du sujet se traduit par une succession d'étapes qui dépeignent un processus de l'imaginaire du sujet : la créativité littéraire. Dans son développement, l'écriture prend volontiers, comme le précise Chelebourg, une dimension « auto-commentative », c'est-à-dire qu'elle porte témoignage des processus à l'œuvre dans sa composition et plus particulièrement dans sa « logogenèse ». Celle-ci entend le processus par lequel l'imaginaire, dans son intentionnalité (le but que le sujet s'assigne dans l'élaboration de son narcissisme) réparatrice, produit une langue spécifique à l'auteur (un idiolecte) capable d'enregistrer et de servir son narcissisme.

À l'encontre de ce qui vient d'être dit, il convient de rappeler que les complexes identifiés dans le chapitre précédent constituent des clés de lecture appropriées quant à la question de l'autoportrait symbolique. Celui-ci ne fait pas essentiellement l'objet d'une figuration explicite ; il est représenté dans l'œuvre comme il peut se manifester dans la vie de l'auteur. Dans cette section, l'objectif est porté sur le développement plus ou moins complexe du concept de « travestisme » chez Baudelaire.

Dans un souci épistémologique, il est important d'éclaircir le sens du travestisme. D'après le dictionnaire étymologique *Larousse*, « travestissement » vient de « travestir » :

1580, Montaigne ; ital. Travestir, de tra, préf. exprimant la transformation, et de *vestir*, vêtir<sup>616</sup>.

« Travestir » tel qu'il se présente dans le dictionnaire de la langue française signifie :

1. Déguiser (pour un bal costumé, un rôle de théâtre) en faisant prendre l'habit d'une autre condition ou de l'autre sexe.
2. Fig. Donner une apparence mensongère ou trompeuse à... *Travestir la vérité.*— *Travestir la pensée de qqn*, la rendre d'une manière inexacte, la falsifier<sup>617</sup>.

D'après le dictionnaire de la langue française, le travestissement, en psychiatrie est défini comme :

---

<sup>616</sup> Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006, p.844.

<sup>617</sup> *Dictionnaire de la Langue Française, Encyclopédie Noms communs, Noms propres*, imprimé en Italie, 1995, Collection 52, Edition 03-©Hachette- Spadem- adagp, p.1290.

Adoption par un inverti des vêtements et du comportement social du sexe opposé. (On dit aussi travestissement)—Hapax, 1845 ; mil. XX<sup>e</sup>. Travestissement n.m. Action, manière de (se) travestir : habits permettant de se travestir. •Fig. *C'est un odieux travestissement de sa pensée.*—1692<sup>618</sup>.

Au centre de la démarche critique de la poétique du sujet, nous sommes partis de certaines composantes amenant d'une façon générale au concept du « travestisme ». En effet, chez Baudelaire, le travestisme n'est pas systématique. Il n'apparaît pas sous une forme explicite. C'est un paraître imaginaire qui se construit dans l'écriture symbolique baudelairienne. Ce travestissement de « la pensée » et de « l'écriture » synthétise certains complexes chez l'auteur que nous avons développés dans le chapitre précédent : le complexe du paraître, le complexe d'Hoffmann et le complexe d'Œdipe. Ici, le travestissement peut être entendu comme une forme d'autoportrait symbolique. Celui-ci apparaît dans l'imaginaire comme un élément diégétique signifiant. Également, cet idéal du Moi « auctorial » participe à la reconstitution du mythe dans lequel s'inscrit le sujet par le travail de l'écriture.

Cependant, les indices qui nous orientent vers la question du travestisme se présentent comme suit : tout d'abord, en écrivant, Baudelaire adopte une posture. Il se cherche des modèles comme Wagner, Delacroix, Poe, etc., qu'il place au-dessus de lui et dans lesquels il s'auto-projette. Toutefois, la recherche de modèles ne se rapporte pas directement au travestissement. En plus de ces indices, nous citons l'imposture ou la mystification : Baudelaire déguise certains faits et fait croire au lecteur qu'il se dévoile.

De plus, nous avons observé à plusieurs reprises que même si Baudelaire emploie le « je », il fait parler tout à tour une femme, une morte, la lune, une prostituée, sa mère, etc. Ensuite, chez Baudelaire, l'inspiration est féminine, car selon Léo Bersani, la poésie ou les journaux intimes « dévirilisent ». Léo Bersani explique en outre, dans son livre *Baudelaire et Freud*, que « les passages des journaux intimes [...] suggèrent que la nature même de l'inspiration poétique suffit à faire du poète une femme »<sup>619</sup>.

Par ailleurs, l'inspiration féminine se distingue quand Baudelaire entreprend, dans *Les Écrits sur l'art*, le chapitre sur « l'éloge du maquillage ». Dans un même ordre d'idées, l'inspiration féminine est également palpable dans ses pièces condamnées où culminent des thèmes comme le saphisme, l'érotisme, etc. En somme, le travestisme vu sous cet angle est relié au fantasme. Par exemple, la mise en scène du corps féminin dans les pièces condamnées : « Lesbos », « Le Léthé », « Les Métamorphose du vampire », « À celle qui est trop gaie », « Les

<sup>618</sup> *Dictionnaire de la Langue Française, Encyclopédie Noms communs, Noms propres*, imprimé en Italie, 1995, Collection 52, Edition 03-©Hachette- Spadem- adagp, p.1290.

<sup>619</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981, p.20.

Bijoux » et « Femmes damnées », est significative. Nous développerons ainsi ces indices dans les paragraphes qui suivent.

Dans le chapitre consacré au cycle de l'art, nous avons constaté que le poète place les figures d'artistes au-dessus de lui et voit en leurs portraits ce qu'il veut être. Il se modèle un autoportrait symbolique à leur image. Baudelaire a donc trouvé un double en Poe et exprime un désir d'auto-héroïsation quand il parle de Delacroix et de Wagner. Ainsi, il se place au rang universel des grands génies.

Nous sommes partie de l'idée qu'en écrivant, Baudelaire cherche toujours à être un autre, c'est à dire une forme de subordination qu'il adopte dans l'écriture. Donc, nous sommes tentés d'appeler cette forme de paraître un travestissement littéraire. Cet autoportrait symbolique est une sorte d'usurpation identitaire imaginaire qui découle d'une stratégie narcissique. En conséquence, cette obsession de se projeter dans d'autres personnages, de se pencher sur eux pour enfin parler de lui-même est perçue comme une sorte d'auto-projection artistique. Celle-ci participe à une autoglorification de soi qui est à l'origine du complexe du paraître et du narcissisme littéraire baudelairien.

Nous continuons à reprendre et à développer tour à tour les indices qui nous ont amenés à identifier chez Baudelaire l'image du travestissement. Voici donc ce qui a été révélé par Baudelaire dans une lettre adressée à Maître Ancelle:

Faut-il vous dire, à vous [Me. Ancelle] qui ne l'avez pas plus deviné que les autres que dans ce livre atroce[Les Fleurs du Mal], 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<sup>620</sup>.

*A priori*, si nous plaçons la lettre de Baudelaire au premier plan, c'est parce que seule l'écriture intime dévoile certaines facettes du sujet scripteur. Cet extrait révèle l'intentionnalité de Baudelaire quant à son écriture. Il laisse paraître une propension au mal et au bien, à la pureté et à la perversité, à la mystification et à l'imposture. Sa religion est chargée d'une double tentation, « l'une vers Dieu » et « l'autre vers Satan ». La première projette une face spirituelle et la deuxième une face bestiale. Baudelaire signifie d'une manière explicite dans cette lettre qu'il vouera son génie au culte de l'art pur : « c'est un livre d'art pur ». Comme il fera de son œuvre un ouvrage d'imposture : « *je mentirai comme un arracheur de dents* ». Le lecteur baudelairien, à l'approche de l'œuvre baudelairienne, aura cette impression d'« un cœur mis à nu » et croira

---

<sup>620</sup> « Lettre à Ancelle 18 février 1866 », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.737.

que Baudelaire dévoile tout. En fait, cette mystification n'est qu'un alibi pour ne rien dévoiler, ainsi que le justifie Louis Aguetant dans les propos ci-après :

Mais peut-être ces mystifications sont-elles surtout un alibi, par là, il réussit à ne rien livrer de son être intime, à vivre masqué, ce qui satisfait sa réserve farouche de sensitif replié sur soi, son besoin profond de solitude intérieure. L'inconvénient est que le masque finit par coller au visage; on a trop souvent pris pour le vrai Baudelaire un rôle qu'il revêtait par moment<sup>621</sup>.

Baudelaire dit « je », mais souvent ce « je » est intentionnellement masqué, parfois c'est une prostituée qui parle, une morte ou sa mère, voire la lune comme dans « Les bienfaits de la lune » :

« Tu subiras éternellement l'influence de mon baiser. Tu seras la reine des hommes aux yeux verts dont j'ai serré aussi la gorge dans mes caresses nocturnes [...] » Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant couché à tes pieds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité, de la fatidique marraine, de la nourrice empoisonneuse de tous les lunatiques<sup>622</sup>.

Il écrit et s'invente des personnages. Il s'agit dans ce cas d'un travestissement littéraire considéré comme une stratégie narcissique.

L'image du travestissement est aussi présente dans l'extrait ci-après du poème en prose « Les Foules » :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. Multitude, solitude : terme égaux et convertible pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peuplé sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

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.

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 sienne 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. Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses; et, au sein de la vaste famille que leur génie

---

<sup>621</sup> Louis Aguetant, *Lecture de Baudelaire: vie, psychologie, poétique : L'Invitation au voyage*, Paris, L'Harmattan, France, 2001, p.11.

<sup>622</sup> « Les bienfaits de la lune », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.143.

s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste<sup>623</sup>.

Au début du poème en prose, Baudelaire fait l'éloge du poète. Il jouit de l'art et s'auto-glorifie. L'art est un privilège qui n'est pas donné à tout le monde. Ainsi, il le montre dans l'hyperbole lorsqu'il dit : « Le poète jouit de cet incomparable privilège ». Dans « Les Foules », Baudelaire parle du travestissement, du masque chez certains et de la « Sainte prostitution » chez ceux qui ont consacré leur vie à l'œuvre humaine : prêtre, missionnaire ou pasteur. Selon lui, seule cette catégorie de gens peut jouir de la vraie ivresse qui se rapproche de l'ivresse de l'art.

Baudelaire visite des personnages et des professions. Par ailleurs, il est possible de repérer l'idée de la naissance et de la métamorphose lorsqu'il dit : « une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque ». En fait, « Les Foules » montre la volonté de la double posture chez Baudelaire. L'écriture rend possible une certaine résistance au mépris de la foule en créant des personnages qui lui permettent « d'être lui et les autres », de réaliser un autoportrait symbolique et réel tout à la fois. Par conséquent, ce poème exprime que le poète peut, en restant lui-même, s'identifier et se reconnaître dans l'Autre. Il a donc cette aptitude de transformer une chose en son contraire.

Le poète n'est pas un individu ordinaire. En effet, il jouit d'une inspiration orphique subtile, symbole du renouveau et du mysticisme. Le travestissement chez Baudelaire se perçoit dans les diverses figures auxquelles il s'identifie. En poésie, il est vrai, l'inspiration chez Baudelaire est de nature féminine. Le poète a le pouvoir de se transformer en être faible et fin pour enchanter le diable à la manière orphique. Est-ce à dire qu'il ne serait pas fort et vaillant, mais plutôt faible et capricieux en apparence ? En réalité, Il est capable, de par la magie de son verbe, de surpasser « les flots déchainés », comme Orphée : « il envoûte au moyen de son art les dieux, les hommes, les animaux et même les objets inanimés comme les pierres et les montagnes. [...]La nature lui fait cortège »<sup>624</sup>.

L'idée du masque et de la transformation appartiennent au domaine de l'art. Donc, par le travestissement, le poète cherche une mise en abyme apparente qui se réalise dans l'art. Le travestissement entraîne chez le poète un désir d'approcher tous les plaisirs de la perversion ; ou, plus encore, le désir d'opposition : aimer comme Œdipe ou haïr comme Hamlet, chercher la grâce dans les « paradis hoffmannesques » ou se prostituer dans les « paradis orphiques ». Dans ce cas, le travestissement dans l'art représente un second degré de la pensée de l'être.

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>624</sup> Fernand Comte, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996, p.105.

Par ailleurs, selon Jacques Sojcher:

Le mouvement circulaire fait de l'espace poétique le lieu toujours mouvant de la métamorphose, « le champ du devenir ». L'image approche ce qui se dérobe, sa course — notre course — est celle de la métamorphose<sup>625</sup>.

En poésie, le langage poétique semble un mouvement inachevé, connoté et inaccessible. D'après les propos extraits de *La démarche poétique* de Sojcher, la poésie convertit car elle représente l'incessante métamorphose du poète. Ce mouvement de métamorphose a pour but la réparation progressive de « la difficulté d'être ». Sojcher parle de la métamorphose et soutient que :

Les métamorphoses ne sont pas les mouvements d'une sublimation mais ceux d'une *réalisation* progressive, de l'apparition d'une continuité plus large, au-delà de la rupture et de la séparation<sup>626</sup>.

La métamorphose vue par Sojcher souligne l'idée que la poésie permet une nouvelle construction du moi qui passe par la création littéraire.

Lorsque Baudelaire se tourne vers un genre particulier, il se trace un chemin qui le conduira à se travestir pour se mettre en scène. Son inscription dans des genres spécifiques comme la poésie, les poèmes en prose, les journaux intimes ou la traduction explique cette tendance du travestissement artistique. L'auteur des *Fleurs du mal* se travestit dans des genres d'écriture comme il se travestit dans la réalité en affirmant constamment son originalité vestimentaire, comportementale et sociale jusqu'au moindre détail. Il passe d'un genre à un autre et d'une posture à une autre. Il est critique d'art littéraire, excellent traducteur de Poe et poète alchimiste. Toutefois, la question du mélange des genres paraît pertinente. Nous ne dirons pas que ce mélange est un autoportrait en tant que tel, mais, qu'il constitue l'une des composantes de l'autoportrait plus général du travesti. Le travestissement, vu dans ce sens, permet à Baudelaire d'atteindre son but : l'Art moderne. « Baudelaire travaillait en dandy »<sup>627</sup>, ce dernier serait une manière de se travestir pour paraître « héroïque et grandiose ». Le mélange des genres serait un procédé artificiel pour nourrir sa seule ambition : la gloire littéraire.

Par ailleurs, Léo Bersani explique dans son livre *Baudelaire et Freud*, la posture du travesti. Il cite tout d'abord l'exemple des *journaux intimes*. Ils sont perçus comme un éclatement de l'intégrité de l'artiste. Bersani souligne aussi que l'inspiration poétique suffit à faire du poète une femme :

---

<sup>625</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Édition, 1976, p.111.

<sup>626</sup> *Ibid.*

<sup>627</sup> Charles Asselineau, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.50.

Dans les *journaux intimes*, l'éclatement de l'intégrité de l'artiste est également vu comme un événement sexuel capital. Pour se voir possédé par des images étrangères à lui, l'artiste doit s'offrir et s'ouvrir d'une manière qui pour Baudelaire évoque la sexualité féminine. La pénétrabilité du psychisme est fantasmée comme pénétrabilité sexuelle et en glorifiant le « culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) », Baudelaire avoue aussi une passion qui peut éventuellement le changer en femme<sup>628</sup>.

Bersani pense aussi que le goût du féminin est une tendance essentiellement fantasmatique. Il reprend dans son ouvrage l'idée antithétique de Michel Butor selon laquelle les images de la sexualité masculine chez Baudelaire sont liées au fait que Baudelaire est poète. Néanmoins, ce rapport n'a rien à voir avec la nature de Baudelaire, mais avec son obsession de la publication et de la composition. Bersani reprend à ce propos l'idée de Butor : « Baudelaire associe volonté et virilité, mais la perte de la virilité ne peut être réduite à une perte de la volonté. Au contraire, la volonté est une sorte de virilité secondaire qui lutte contre une dévirilisation beaucoup plus fondamentale »<sup>629</sup>. Butor établit une distinction entre « le moi social » et « le moi créateur ». En d'autres termes, le « Moi créateur » est au service du Moi baudelairien et renvoie aux préoccupations du poète. Par conséquent, « le Moi créateur » est une deuxième voie qui révèle la vocation du poète.

D'un autre point de vue, l'attrait à la féminisation est palpable dans son écriture, en particulier dans la posture qu'il prend quand il parle de la toilette d'une femme :

*Les retentissantes couleurs  
Dont tu parsèmes tes toilettes  
Jettent dans l'esprit des poètes  
L'image d'un ballet de Fleurs*<sup>630</sup>.

L'écriture poétique chez Baudelaire comporte une inspiration féminine comme nous le constatons dans l'extrait ci-après de « L'éloge du maquillage » :

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<sup>631</sup>.

Ce passage est tiré de son étude sur *Constantin Guy, le peintre de la vie moderne*. En fait, le véritable contexte de ces propos est imprégné d'une éthique de « l'art positif ». À notre avis, cet extrait dégage une poétique de l'artifice qui se rapproche du dandysme. Il est vrai que le dandy

---

<sup>628</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981, pp.19-20.

<sup>629</sup> *Ibid.*

<sup>630</sup> « À celle qui est trop gaie », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.66.

<sup>631</sup> « L'éloge du maquillage », in Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.183.

est porteur de masque. Outre l'inspiration féminine comme le travestisme, nous citons particulièrement le travestisme bestiaire dans les poèmes « Les Métamorphoses du vampire », « Le Vampire », « À une Madone » et « L'Héautontimorouménos ». On voit, dans ces œuvres, un rituel du travestisme bestiaire, le contraste entre la crudité érotique, « le réalisme repoussant », la femme aimée et la femme démoniaque. Dans ces poèmes, extraits des *Fleurs du mal*, le plaisir tourne à l'horreur, de l'idolâtrie à l'érotisme bestiaire :

*À mes côtés, au lieu du mannequin puissant  
Qui semblait avoir fait provision de sang,  
Tremblaient confusément des débris de squelette*<sup>632</sup>,

En fin de compte, C. Baudelaire finit par se métamorphoser en vampire. Ces poèmes sont une véritable comédie du travestisme dans laquelle l'obsession est toujours la même et où le même mouvement se décharge. Baudelaire accuse sa mère. « Les objets œdipiens », comme il est dit chez Wilhelm sur Fabrice Wilhelm Baudelaire, l'écriture du Narcisse dans lequel il développe abondamment l'idée de narcissisme liée au complexe d'œdipe, sont essentiellement à l'origine de ce travestisme. On entend par objets œdipiens tout ce que le sujet utilise pour symboliser et qui est lié avec la relation à la mère ou au couple parental. L'artiste a donc déguisé sa pensée derrière le costume du dandy. Finalement, que cela soit dans ses écrits ou dans sa manière d'être, Baudelaire court après la publication. Dans ce sens, se travestir, se déguiser en dandy, adopter des attitudes provocatrices, avoir un goût immodéré pour la toilette et porter des couleurs voyantes, n'est-ce pas une manière d'inscrire son nom dans la mémoire des Parisiens et des Bruxellois ; n'y a-t-il pas là une publication symbolique, c'est-à-dire un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit ? Avec l'utilisation du déguisement il veut imprimer son nom, dans la mémoire collective comme on imprimerait un texte sur du papier.

#### II.4 L'ARTISTE PROSTITUÉ

Rappelons qu'en poétique du sujet la motivation première de l'écriture est toujours une première forme de traumatisme dont le sujet cherche à réduire les effets. C'est ce que Christian Chelebourg nomme la réparation narcissique. Le sujet élabore une image de lui-même que le langage refoule, mais qui se manifeste dans l'imaginaire et constitue *un moi-idéal*. Le sujet élabore donc un autoportrait symbolique. Les complexes identifiés dans le chapitre précédent nous projettent vers un autre processus d'identification aliénante du Moi chez Baudelaire : la prostitution. L'autoportrait symbolique de l'artiste prostitué résulte essentiellement d'une démarche narcissique. Celle-ci constitue une véritable quête amoureuse du sujet auctorial à l'égard de deux destinataires : les lecteurs et l'éditeur.

---

<sup>632</sup> « Les métamorphoses du vampire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.116.

D'un point de vue général, se prostituer consiste à faire commerce de son corps. Le terme « Prostituer », tel que défini dans le *Dictionnaire de la langue française* est :

- 1- Inciter, livrer (qqn) au commerce charnel pour l'argent, par intérêt.
- 2- Litt. Avilir par intérêt. *Prostituer son talent.* V. pron. *Écrivain qui se prostitue*, qui écrit ce qui convient à ceux dont il sert les intérêts. Syn. Se vendre.—Lat. *prostituere*, « exposer en public » [...].<sup>633</sup>

La prostitution est un concept assez prisé dans l'œuvre baudelairienne. D'une part, le poète la sublime et la compare à un art noble : « Qu'est- ce que l'art ? Prostitution »<sup>634</sup>. D'autre part, il la personnifie et la compare à « une fourmière » ou à « un ver », comme dans le poème des *Fleurs du mal* « Le Crépuscule du soir » :

[...]  
*La Prostitution s'allume dans les rues ;  
Comme une fourmière elle ouvre ses issues ;  
Partout elle se fraye un occulte chemin,*  
  
*Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;  
Elle remue au sein de la cité des fanges  
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange,*  
[...]<sup>635</sup>

Ces vers ont été publiés pour la première fois le 1<sup>er</sup> février 1852 dans *la Semaine théâtrale*. Dans un commentaire des *Fleurs du mal*, il est noté que ce poème a été inspiré par une phrase de Joseph de Maistre, dans *les Soirées de Saint-Petersbourg* : « La nuit est une complice naturelle constamment à l'ordre de tous les vices »<sup>636</sup>. Baudelaire décrit le temps des passions, de la volupté et du crime dans les bas-fonds des nuits urbaines souillées de débauche. Mais, c'est aussi, pour Baudelaire, le temps du recueillement et de la compassion<sup>637</sup>.

À la première page de *Fusées*, Baudelaire 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<sup>638</sup>.

L'amour peut dériver d'un sentiment généreux : le goût de la prostitution ; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété<sup>639</sup>.

Dans la partie des journaux intimes réservée à *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire écrit :

---

<sup>633</sup> *Dictionnaire De la Langue Française, Encyclopédie Noms communs, Noms propres*, imprimé en Italie, 1995, Collection 52, Edition 03-©Hachette- Spadem-adagp, p.1037.

<sup>634</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.65.

<sup>635</sup> « Le Crépuscule du soir », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.102.

<sup>636</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Les éditions Larousse, 1959, N° 4915, p.68.

<sup>637</sup> Notes reformulées à partir d'un commentaire extrait de :

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.151.

<sup>638</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.65.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p.66.

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<sup>640</sup>.

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?<sup>641</sup>

D'après notre lecture, Baudelaire voit de la beauté dans la prostitution. Il l'associe à la prostitution de l'artiste. En effet, l'art, c'est la prostitution. C'est aussi un plaisir noble qui permet à l'artiste de se sacrifier et de se donner. L'amour est la plus noble prostitution. Outre le sens de dépravation et de débauche, la prostitution est « une sémantique transcendée » chez Baudelaire. Dans l'art, il lui attribue « un lustre métaphorique inédit »<sup>642</sup>. Elle est conçue comme une sorte d'ascèse et participe à l'élévation du sujet « auctorial ». Autrement dit, se profile ici une véritable volonté narcissique. Par cette optique, Baudelaire adoptera la posture du poète maudit.

La question de l'artiste prostitué découle d'une multitude de lectures appliquées et d'observations. Nous sommes partie essentiellement de l'étude de Christian Chelebourg : *Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition* ; ouvrage dans lequel il interprète l'obsession de l'édition comme une double prostitution du lecteur et du sujet « auctorial ». Chelebourg note que Baudelaire conçoit la prostitution chez le lecteur comme un acte de générosité. Ensuite, l'auteur entend l'acte de l'artiste prostitué comme une indécence rachetée par la spiritualité. Cependant, la traduction en tant qu'activité d'écriture est conçue comme un moyen plus aisé pour séduire son lecteur. Donc, la traduction est une noble prostitution. Il n'est que de voir l'obsession de Baudelaire et son enthousiasme pour les traductions des *Histoires Extraordinaires* d'Edgard Poe.

Par ailleurs, C. Chelebourg ajoute que chez le poète des *Fleurs du mal*, l'éditeur ne représente pas un commerçant, mais un premier amoureux chargé de lui en attirer d'autres<sup>643</sup>. C'est-à-dire que si l'éditeur reconnaît le texte et l'apprécie, le poète sera incontestablement reconnu. À partir de là, Baudelaire devient obsessionnellement envahi par ce désir insatiable de vouloir éditer partout. Sur la fin, Baudelaire rassemble tous ses écrits et tente de les publier chez un même éditeur : Auguste Poulet Malassis. Cela devient une préoccupation primordiale chez l'auteur. Il devient clair que l'édition pour Charles Baudelaire est une véritable quête amoureuse.

---

<sup>640</sup> *Ibid.*, p.114.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>642</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.561.

<sup>643</sup> Christian Chelebourg, « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », la *Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « L'Écrivain chez son Éditeur », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIER [pp. 35-51]).

Pour conclure, reprenons les mots du poète : « le goût » de la prostitution, c'est l'« Horreur de la solitude », le désir d' « être eux »<sup>644</sup>.

## II.5 BAUDELAIRE DANDY

D'un point de vue général, un autoportrait est une représentation de l'artiste par lui-même. En poétique du sujet, on considère que « toute œuvre est un autoportrait symbolique »<sup>645</sup>. En outre, l'artiste peut se projeter dans d'autres personnages afin de donner une image de ce qu'il voudrait être, projeter ses fantasmes, ses rêves et compenser ses manques dans un faux paraître. Pour Baudelaire, se construire une image autre que la sienne et se propulser dans un personnage ou une philosophie du comportement comme le dandysme serait-il uniquement le désir de manifester une certaine élégance et de présenter un raffinement particulier ? Nous répondrons à cette question en essayant de faire le lien entre les motifs récurrents décelés dans l'œuvre et les complexes combinés pour expliquer le paraître dandy chez Baudelaire.

La fortune, le luxe et l'oisiveté font de cet homme « un parfait chimiste »<sup>646</sup>, insatiable et constamment à la recherche du beau et de la gloire littéraire. Habitué à faire subir son autorité à tout le monde dès son jeune âge, il ne connaît rien à part l'esthétisme et la jouissance de son élégance. Maître d'une physionomie de nature hautement caractéristique, le dandy est fantasmatique et se préfère une allure physique et spirituelle irréprochable. Ce comportement, aussi complexe soit-il, est ancien, selon les biographes d'Oscar Wilde, le dandysme date de 1780. César, Catilina, Alcibiade, chacun de ses personnages représentent un type de dandy. Chateaubriand, quant à lui, l'a vécu dans la nature. Il y a tant d'autres exemples : le gilet rouge de Théophile Gautier, Nerval et son homard, les écrits d'Oscar Wilde, les stratagèmes et les provocations de Tristan Corbières et Baudelaire qui se fait teindre les cheveux en vert. Le dandysme prédomine au XIX<sup>e</sup> siècle chez les poètes romantiques de la « jeune France »<sup>647</sup> qui aspire à la gloire et la reconnaissance.

Chez les dandys, l'amour est le passe-temps naturel, mais qui n'est pas vraiment son but principal. Quant à l'argent, il est indispensable à ces gens oisifs et passionnés, mais ceux-ci ne le voient pas comme essentiel. De même, si certains pensent que le dandy a un goût démesuré des

---

<sup>644</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.561.

<sup>645</sup> Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité: enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2010, p.56.

<sup>646</sup> « Projet d'Épilogue », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.129.

<sup>647</sup> « Jeune-France » est une expression créée par le *Figaro* pour désigner, dans un sens critique, les jeunes romantiques regroupés vers 1830 autour de Pétrus Borel, Gérard de Nerval et Théophile Gautier.

-Source :

Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, p.992.

toilettes et de l'élégance apparente, cela ne représente qu'un élément essentiel pour sa distinction au sein de sa société aristocrate. Le dandysme ne vise paradoxalement que la supériorité matérielle et spirituelle tout en cherchant une perfection vestimentaire et une originalité esthétique par ses toilettes. Le dandy se résout à une simplicité unique pour la distinction que celle-ci permet. En fait, le dandysme est cette soif illimitée de faire de soi un être unique dans sa distinction en usant de l'aspect extérieur de son apparence matérielle. Le dandysme est également un hommage sacré de soi-même se nourrissant de bonheur trouvé chez les autres. Il est aussi la volonté de toujours surprendre l'autre.

Baudelaire écrit dans *le peintre de la vie moderne* :

En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion.

[...]

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est encore que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés, dégoutés, 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 la décadence...<sup>648</sup>

D'après ce passage, il est donc possible de rapprocher dandysme et « culte de l'art », comme une prétention à l'élégance qui lutte contre l'angoisse et contre l'uniformisation des modes de vie. D'après *Les Écrits sur l'art*, annotés par Yves Florenne, le dandysme dans certains cas relève du spiritualisme et du stoïcisme – une religion des temps modernes. Un dandy n'est jamais grossier ou ordinaire et ne tombe jamais à un état inférieur. Même s'il lui arrivait à commettre un crime, il ne serait pas déshonoré, alors qu'une faute banale pourrait se remuer en un affront irréparable. Aussi paradoxal que ce comportement de dandy puisse paraître, il ne faut pas s'en étonner : « Il y a une grandeur dans toutes les folies et une force dans les excès »<sup>649</sup>. Pour se donner une force spirituelle intarissable, le dandy se prête à toutes sortes d'exercices.

En effet, d'après Chelebourg, le complexe du paraître de l'édition traduit une obsession du paraître qui aspire au culte de son Moi. Dans *Mon cœur mis à nu*, le dandysme illustre un désengagement politique qui définit la posture baudelairienne après 1848. Selon Baudelaire, « être un grand homme et un saint pour soi-même, voilà l'unique chose importante »<sup>650</sup>. Dans *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Asselineau cite en bas de page ce qui suit :

---

<sup>648</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.560.

<sup>649</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.173.

<sup>650</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.108.

Ce mot de dandy, Baudelaire l'employait fréquemment dans sa conversation et dans ses écrits, en le prenant dans un sens particulier. –héroïque et grandiose. Le dandy était à ses yeux l'homme parfait, souverainement indépendant ne relevant que de lui-même, et régnant sur le monde en le dédaignant. L'écrivain-dandy était celui qui méprise l'opinion commune et ne s'attache qu'au beau, et encore selon sa conception particulière<sup>651</sup>.

À la lumière de ces notes, on pourrait comprendre que Baudelaire fait du dandysme une « hygiène », « une moral » et presque une métaphysique. Le dandysme baudelairien pourrait être interprété comme une autodéfense nécessaire contre les tentations contemporaines. En somme, une forme d'ascèse. Pour Baudelaire, tout ce qui est naturel est frappé de corruption ; ce qui est naturel est dégradé par le mal. C'est là où résiderait la source du paraître dandy chez l'auteur du *Spleen de Paris*.

## II.6 BAUDELAIRE AMOUREUX

Le beau et le mal sont toujours liés à l'enfance du poète. Chez Baudelaire, il ne s'agit pas vraiment d'amour mais de désir – celui de s'approprier la personne et de la posséder. L'autoportrait symbolique de Baudelaire amoureux est en rapport avec l'effet qu'à produit la rupture avec sa mère. En effet, avec elle, Baudelaire entretenait une relation étrange que plusieurs biographes n'arrivent pas à déterminer. Nous avons abordé au dernier chapitre de la partie précédente le complexe d'Hamlet et la recherche de la figure paternelle. En fait, ce complexe est né d'une « difficulté d'être ». Les amours orphelines de l'enfant, sa séparation d'avec sa mère vue comme une trahison de sa part, a poussé le poète à voir dans toute femme une fleur du mal. Par conséquent, la passion que Baudelaire éprouve pour une femme est ambivalente. En effet, elle est à la fois tendre, diabolique et bestiale. On peut le constater dans plusieurs de ses poèmes, à travers sa conversation avec les chats, chiens, serpent... :

*Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ;  
Retiens les griffes de ta patte,  
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 de 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,*

---

<sup>651</sup> Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012, p.45.

*Un air subtil, un dangereux parfum  
Nagent autour de son corps brun*<sup>652</sup>.

« Le Chat » est le premier d'une série de poèmes sur ce thème. Ce sonnet hétérométrique opère une espèce de confusion entre « chat » et « femme ». Au début, le poète dépeint une sorte de démonstration affectueuse entre un animal et son propriétaire. Puis, cette distraction subtile se transforme en jeu charnel entre un homme et une femme dangereuse et envoûtante. Il dépeint cette métamorphose animale dangereuse à travers certains adjectifs : « sur mon cœur amoureux » et des verbes qui humanisent cette métaphore animale : « Viens », « laisse-moi plonger », « Lorsque mes doigts caressent », « ma main s'enivre du plaisir ». Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire explique sa double tentation, à la fois vers Dieu (cela relève de l'ascèse spirituelle) et vers Satan (décrivant une sorte de descente aux enfers dans la débauche et l'érotisation) :

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 de 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<sup>653</sup>.

Comme nous l'avons montré dans le chapitre réservé au cycle de la femme et dans les poèmes « À une Madone », « La Fanfarlo », etc., l'amour est objet de culte et de haine. La femme est donc elle-même une « Fleur du mal » comme nous l'avons constaté dans les pièces condamnées comme « Les Bijoux ».

Dans *le salon de 1859 (religion, histoire et fantaisie)*, Baudelaire écrit :

Pour moi, si j'étais invité à représenter l'Amour, il me semble que je le peindrais sous la forme d'un cheval enragé qui dévore son maître, ou bien d'un démon aux yeux cernés par la débauche et l'insomnie, trainant, comme un spectre ou un galérien, des chaînes bruyantes à ses chevilles, et secouant d'une main une fiole de poison, de l'autre le poignard sanglant du crime<sup>654</sup>.

D'après cette citation, l'auteur dépeint l'image de l'amoureux. Ainsi se voit-il en proie à la faiblesse humaine qui mène à la prostitution, à la débauche et à la mort. L'auteur *des maximes consolantes sur l'amour* ne voit pas l'amour d'un bon œil, mais comme quelque chose de maléfique qui pourrait entraîner la mort. Le cheval, qui représente la fidélité, selon *le dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, est également considéré comme un animal bénéfique. Sa familiarisation avec l'homme est née d'une longue évolution biologique, puis d'un

<sup>652</sup> « Le Chat », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.61.

<sup>653</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.96.

<sup>654</sup> Charles Baudelaire par Rémi Duhart, *Aphorismes*, collection « Arléa-poche », France, 2010, p.19.

dressage laborieux. L'homme a toujours entouré le cheval par divers soins jusqu'à ce que celui-ci devienne une « noble conquête ».

Dès les débuts de la psychanalyse, Freud déduisait chez un jeune patient, « le petit Hans »<sup>655</sup>, un symptôme d'anxiété, face à la castration notamment ; la terreur du cheval était liée chez lui à une terreur œdipienne. Selon Freud, le fantasme de l'animal est un substitut inconscient du phallus malfaisant, à la fois craint et désiré. Cette vision psychanalytique de l'archétype du cheval, nous rapproche de l'image du « cheval enragé » que Baudelaire utilise dans la citation ci-dessus. En comparant l'amour à cette figure, Baudelaire décrit l'amour sous toutes ses formes, même les plus horribles soient-elles. L'amour est aussi représenté en diable. Ce dernier utilise l'amour comme une ruse. Le cheval, qui est un herbivore, se métamorphose en créature carnivore, jouissant des restes du crime ; une image qui se rapproche des motifs récurrents du « vampire » présents dans *Les fleurs du mal*.

---

<sup>655</sup> Ce paragraphe a été reformulé à partir des données suivantes :  
Claude Aziza, Claude Olivieri, Robert Strick, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Fernand Nathan, 1981, p.57.

## CONCLUSION

Au terme de ce chapitre, nous ferons le point sur le processus d'identification des autoportraits symboliques chez Baudelaire. Prenons le cheminement à rebours. Au cours de cette recherche articulée sur l'obsession du paraître et l'héroïsation, nous avons décelé plusieurs complexes qui ordonnent le déploiement des motifs dans l'œuvre baudelairienne. Nous citons le complexe du paraître, le complexe d'Œdipe et d'Hamlet et pour finir le complexe d'Hofmann. Chaque complexe s'organise en autoportraits symboliques. En effet, Baudelaire se construit une identité double figurant un idéal du Moi auctorial.

En premier lieu, il est possible d'observer chez le Baudelaire poète aussi bien que chez le Baudelaire traducteur ou encore le critique littéraire, une constante obsession vers les objets perdus, qu'ils soient d'ordre social ou d'ordre individuel (intime). Les objets perdus liés au Moi auctorial se rapportent à la tragédie du poète maudit. Quant aux objets perdus se rapportant au « moi intime », ils entretiennent une relation avec ce que Wilhelm nomme « objets œdipiens ». En second lieu, l'écriture narcissique comme celle de Baudelaire se donne la tâche de réparer la « difficulté d'être ». Par conséquent, « toute œuvre est un autoportrait symbolique »<sup>656</sup> en vue de réparer par la sublimation du Moi le vécu malheureux et indigent.

Comme cela a été développé tout au long de ce chapitre, le Moi, créateur, auctorial, social ou intime, affiche une double « figuration de soi » qui peut être représentée dans l'œuvre ou qui peut transparaître dans la vie de l'auteur. Toutefois, cette figuration appartient essentiellement à l'imaginaire du sujet. Baudelaire, s'affiche alors en artiste narcissique qui voit dans le type de Poe, de Delacroix, de Wagner, etc. son idéal et compense dans cette auto-projection obsessionnelle ses manques réels. Il se fait aussi artiste travesti. Celui-ci ne fait pas l'objet d'une figuration explicite, mais il s'agit d'un travestissement littéraire. Par conséquent, Baudelaire met en scène un paraître sublimé et héroïsé. Il met en avant-scène un prince, un dandy, un histrion héroïque prêt à mourir, un dandy historique et mélancolique, « un soleil couchant » et « l'astre qui décline », un dandy légendaire manifestant « l'ascèse du dandy ». L'auteur des *Fleurs du mal* explique ce caractère dans *Les écrits sur l'art* :

Le caractère de la beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. C'est ce qui est, dans ces images, parfaitement exprimé<sup>657</sup>.

---

<sup>656</sup> Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité: enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Éditions scientifiques internationales, 2010, p.56.

<sup>657</sup> Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p.176.

Enfin, Baudelaire châtie les sources du mal. Il voit de la beauté dans la prostitution comme il l'exemplifie dans le poème dédié à Sara La Louchette. Il se fait artiste prostitué, comme l'a démontré Bersani dans son *Baudelaire et Freud*. De plus, cet autoportrait d'artiste prostitué est intimement lié à l'obsession de Baudelaire pour l'édition et la composition. Sur ce point, nous reprenons les propos de Christian Chelebourg qui indique qu'éditer, chez Baudelaire, signifie se peindre et paraître. Ce dernier point est le point essentiel de tout le processus de l'écriture narcissique baudelairienne.

Pour conclure nous citons ci-après les propos de Léo Bersani :

Dans sa poésie, le « cœur multiplié » de Baudelaire vit des drames de vies qu'il reconnaît, du moins au début, comme différentes de la sienne. Son exaltation tient justement à la secrète invasion de son être par d'autres existences, à ce qu'il rentre dans des rôles qui lui sont étrangers<sup>658</sup>.

C'est de cette façon que Bersani explique le processus d'identification du Moi baudelairien. Ainsi donc, en manifestant des autoportraits symboliques, le poète voudrait se donner en spectacle au monde. Celui-ci est vu par lui comme le théâtre des obsessions, des fantasmes ainsi que des lamentations. Ce qui est à retenir, finalement, c'est ce désir obsessionnel que le monde reconnaisse son art.

---

<sup>658</sup> Léo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981, p.129.

# **CHAPITRE III:**

## **MYTHOGENÈSE HÉROÏQUE ET PSYCHOMYTHIE**

## INTRODUCTION

Les représentations des données d'une œuvre littéraire enfermeraient sous chaque mot une multitude de sens ou d'images qui sont comme « le reflet du cosmos »<sup>659</sup>. De ce fait, les œuvres de Baudelaire sont écrites dans une sorte de langue étrangère. Cette langue est idiolectale, c'est-à-dire qu'elle est le produit direct de la logogenèse. Sur ce point, Christian Chelebourg explique que si l'on veut cerner le sens d'une œuvre pour son auteur, il faut entendre le lexique dans la logique interne de sa création. Par conséquent, cette logique interne consiste à examiner chaque point de convergence entre le littéraire et le biographique. Christian Chelebourg ajoute que la mise en relation du textuel et du biographique mène la poétique du sujet à proposer une psychomythie de la création. Donc, la tâche du poéticien est de rechercher quelle fiction intime, générée par l'imaginaire, fonde la démarche narcissique du créateur.

Ce chapitre vient conclure ce qui a été étudié dans les chapitres précédents, c'est-à-dire l'étude des motifs, des complexes et des autoportraits symboliques. Ces derniers marquent les spécificités d'une langue idiolectale engendrée par l'imaginaire du sujet. À l'intérieur de la psychomythie, les divers éléments de l'imaginaire articulent un récit — selon l'expression de Christian Chelebourg, une logogenèse — qui apaise la difficulté d'être du sujet et répare textuellement les traumatismes biographiques. À ce stade de la réflexion, nous allons tenter à notre tour de proposer un sens à la psychomythie baudelairienne, d'envisager ce qui la nourrit et la manière dont la psychomythie répond aux différents complexes. Plus précisément, nous avons constaté au cours de cette recherche que l'obsession mythique du paraître conduit à une logogenèse héroïque. Par conséquent, nous ferons le point sur cette ascension héroïque qui nourrit pour une grande part la psychomythie baudelairienne.

---

<sup>659</sup> « Croce Benedetto », in Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.44.

### III.1 MYTHOGENÈSE HÉROÏQUE : UNE ÉLÉVATION DANS L'ART

Nous arrivons, dans ce dernier chapitre, à l'hypothèse du sujet héroïsant et héroïsé. Il y a dans les écrits de Baudelaire, au bout de ses lèvres et de sa plume, des mots fréquents, des images identificatoires qui seraient inévitablement le signe d'une certaine obsession narcissique du poète. Comme « objet de psychanalyse »<sup>660</sup>, le narcissisme émergerait d'un point de malaise et de défi à l'autre comme « Une auto-admiration »<sup>661</sup> ou une « auto-envie »<sup>662</sup>. Dans une acception approximative, le narcissisme reste un état de sujet à la dérive dans l'univers des désirs possibles et impossibles. Il peut être un trait comparable au sujet autodestructeur et auto-glorificateur qui se cherche dans un : « aller-retour entre sa propre image, sa représentation de lui-même son moi-idéal et ce qu'il aime, envie, désire, voire idéalise »<sup>663</sup>.

Au-delà des contre-affections baudelairiennes et des tonalités négatives présentes dans son œuvre, on retrouve sans peine une haute fréquence de motifs rappelant une obsession d'héroïsation. En effet, à partir de ce qui a été décelé tout au long de la démarche de la poétique du sujet, il serait tentant d'affirmer que l'écriture baudelairienne révèle une « mythogenèse héroïque ». Il apparaît cependant nécessaire de revisiter la notion de mythogenèse et de préciser ce que cette notion recouvre. Ce terme comprend mythe et genèse. Dans l'usage introduit par les théoriciens de l'imaginaire, ce concept est à entendre comme l'ensemble des procédés permettant de donner le jour à un récit mythique. La mythogenèse va de pair avec la construction de l'histoire d'un mythe. Tout d'abord, le mythe dit collectif ou individuel est défini comme « une structure narrative, un récit qui, sur un mode allégorique ou métaphorique, vise à répondre à des contradictions, des questions, en particulier, celles des origines »<sup>664</sup>.

Aussi, le mythe est une « forme discursive de la vérité »<sup>665</sup>, pour Sartre : « une dimension irrécusable de l'expérience humaine »<sup>666</sup>. Cette dimension du mythe relève d'un savoir symbolique qui tente d'articuler une vérité ou d'expliquer une impossibilité. Il y a dans cette organisation sémantique et syntaxique du mythe la réponse à certaine étrangeté langagière. C'est cette mise en ordre des signifiants qui nous intéresse. Les rêves, les fantasmes, les actes manqués peuvent contribuer à la genèse d'un mythe, c'est-à-dire à son émergence et à sa formation, d'où le terme mythogenèse. En outre, la structure psychique d'un individu recouvre

---

<sup>660</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2009, p.371.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.368.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p.368.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p.369.

<sup>664</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2009, p.362.

<sup>665</sup> *Ibid.*

<sup>666</sup> *Ibid.*

des valeurs symboliques qu'un écrivain traduit dans toutes les formes étranges et bizarres du langage.

Il y a dans les poèmes baudelairiens un désir excessif de triomphe à travers son mysticisme et dans sa manière de célébrer l'ivresse et l'art :

*Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,  
—Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,  
Qui nous rend triomphant et semblable aux Dieux<sup>667</sup>!*

Comme nous ne manquerons point de songer qu'il existe bien d'autres aspects ascétiques de triomphe liés à la pensée du poète. Selon Martine Xiberras et d'après sa lecture durandienne de l'imaginaire<sup>668</sup>; les images, les symboles et les mythes ont rapport avec le fonctionnement de l'imaginaire. Il est fort constaté que chez Baudelaire l'héroïsation évoque une pathologie du poète-maudit à vouloir se faire héros contre la fatalité de la maladie, de la mort et contre sa propre tragédie. Les analyses durandiennes, proposent une théorie et une pratique de l'imaginaire facilitant la compréhension et l'accès à « l'immensité du continent de l'imaginaire »<sup>669</sup>.

Notre étude privilégie la question épistémologique du concept « héroïque ». Il est donc impossible d'aborder la mythogenèse héroïque sans se référer à la synthèse de Gilbert Durand. Selon lui, le radical héroïque (héroïsation, héroïcité) désigne l'une des composantes essentielles de l'imagination<sup>670</sup>. L'imaginaire est donc divisé, premièrement en « régime diurne »<sup>671</sup>, celui-ci renvoie à la lumière, au combat des héros contre la monstruosité ainsi qu'aux différentes « figures de la transcendance »<sup>672</sup>. Sur ce point, nous constatons que chez Baudelaire l'éminence héroïque apparaît comme une sorte de désir d'autoglorification, de dépasser les monstruosité et d'accéder de sa supériorité au reste du monde. En somme, il s'agit d'un éclatement de Moi, d'élévation à une condition quasi divine, à travers la figure du poète et à travers l'art. Les extraits suivants de « Châtiment de l'orgueil » illustrent par excellence cette transcendance héroïque quasi divine du poète :

*Après avoir franchi vers les célestes gloires  
Des chemins singuliers à lui-même inconnus,  
Où les purs Esprits seuls peut-être étaient venus, —*

---

<sup>667</sup> « Le Vin du solitaire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.93.

<sup>668</sup> Martine Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002, p.7.

<sup>669</sup> Martine Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002, p.5.

<sup>670</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.5.

<sup>671</sup> Martine Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002, p.6.

<sup>672</sup> *Ibid.*

*Comme un homme monté trop haut, pris de panique,  
S'écria, transporté d'un orgueil satanique :  
« Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut !  
Mais, si j'avais voulu t'attaquer au défaut  
De l'armure, ta honte égalerait ta gloire,  
Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire ! »*<sup>673</sup>

Vu que l'imaginaire représente les « linéaments symboliques, les bassins mythologiques, les trop-pleins de l'imagination »<sup>674</sup>, un versant où se situe l'absolue jouissance ; Baudelaire libère dans ces vers un processus de sublimation, celui de l'autoglorification ou avec un terme plus approprié : de l'auto-héroïsation. Celle-ci est établie à travers des images ascensionnelles comme il est observé dans ces vers : « *Franchi vers les célestes gloires* », « *des chemins singuliers* », « *les purs Esprits* ». Paradoxalement, dans le vers suivant, le poète exprime son angoisse dans ce mouvement ascensionnel héroïque : « *monté trop haut, pris de panique* ».

Quant au « régime nocturne », celui-ci se divise en deux catégories : « mystique et synthétique ». L'imagination mystique ne lutte plus contre les monstres, mais tente de les adoucir par euphémisation, alors que l'imagination synthétique, à son tour, intègre ces oppositions pour les équilibrer dans ce que G. Durand appelle une logique de la *coïncidentia oppositorum*<sup>675</sup>. Cette conception durandienne de la mythogenèse héroïque est fort appuyée dans les travaux du philosophe Wunenburger. « Le régime nocturne » fait appel à l'imagination mystique du poète et tente soigneusement d'équilibrer et d'adoucir sa conscience livrée au mal. Le poète pris d'« orgueil satanique » tente alors de soulager sa psyché à travers un enchaînement d'images blasphématoires : « *Jésus, petit Jésus ! je t'ai poussé bien haut* », « *ta honte égalerait ta gloire* ». Cette allégorie du poète maudit marque un soulagement dans le blasphème. C'est-à-dire que dans la conscience du mal aboutit le plaisir suprême d'auto-héroïsation : « *Et tu ne serais plus qu'un fœtus dérisoire* ». Dans les vers de « L'Irrémédiable », le poète procède de la même façon et tente par un mode emblématique de satisfaire son désir d'héroïsation dans la conscience du mal :

*Un phare ironique, infernal,  
Flambeau des grâces sataniques,  
Soulagement et gloire uniques,  
— La conscience dans le Mal*<sup>676</sup>!

<sup>673</sup> « Châtiment de l'orgueil », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.52.

<sup>674</sup> Martine Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002, p.3.

<sup>675</sup> Martine Xiberras, Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002, p.6.

<sup>676</sup> « L'Irrémédiable », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.93.

Au sujet du mythe héroïque en littérature, nous soulevons d'emblée les principales définitions d'ordre épistémologique nécessaire à la compréhension des concepts opératoires liés à l'héroïsation. Du point de vue du « structuralisme figuratif »<sup>677</sup> durandien, il ne faut pas confondre l'héroïcité et l'héroïsation. Le premier désigne l'aboutissement et le deuxième l'évolution. Wunenburger revient sur le fait que l'histoire et la littérature s'entrelacent. Ce croisement nourrit, pour une grande part, le produit sémantique et syntaxique de l'imaginaire. Ce dernier se pense en accord avec le réel et le symbolique. Le réel étant de l'ordre de l'impossible, tout imaginaire devient alors un registre de leurre afin de permettre au Moi de projeter symboliquement ses désirs. À l'intérieur du récit héroïque, la diégèse porte sur l'héroïcité en tant qu'élément contribuant selon Platon à l'« éthique du héros » et à l'« archétype du guerrier ». Pour comprendre la mythogenèse héroïque, il faut élucider toutes les structures diégétiques et iconographiques produites par l'imaginaire et qui apparaissent sous forme de textes ou d'images visuelles.

La question de la mythogenèse héroïque suppose préalablement l'étude du mythe du héros, son devenir, son éthique, ainsi que sa fonction politique, son héroïcité et son pouvoir. Dans le processus d'héroïsation, le héros cherche à confronter l'autre, c'est-à-dire à affronter la vie sous le mode du combat. Cette attitude face à la vie est une volonté d'acquérir du pouvoir et de réaliser un besoin de reconnaissance. À partir de l'étude faite sur le type de héros présents dans l'imaginaire indo-européens, Wunenburger écrit que ce processus d'héroïsation est « l'attitude, la posture héroïque, non pas comme quelque chose d'accidentel, de contingent, mais comme une des formes de la destinée humaine, et qui correspondrait à une vérité non seulement anthropologique, mais cosmologique »<sup>678</sup>.

Quant à l'héroïcité, elle serait le résultat d'une métamorphose du héros. L'héroïcité apporte à l'individu des instances de jouissances et enrichit son identité. Or, pour qu'il y ait « moi fort »<sup>679</sup>, il faut qu'il ait une altérité « médiatisée par l'autre autre, c'est-à-dire l'adversaire »<sup>680</sup>. Ce qui est le plus important à retenir pour notre étude, c'est de comprendre d'une manière générale qu'il y a chez l'individu des instances de chute, de tensions paroxystiques qui le poussent à surmonter le mal et à triompher. Dans cette logique diégétique de

---

<sup>677</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.75.

<sup>678</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.78.

<sup>679</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2009, p.368.

<sup>680</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.79.

l'imagination, l'héroïcité fait valoir des principes humains. Elle n'est pas uniquement un devenir propre au Héros mythique, il y a dans ce processus un arrière-plan universel, commun aux êtres humains et qui se déclenche d'un imaginaire dramatique commun à la matière de l'esprit.

Le guerrier construit son récit mythique à travers une série d'épreuves, de combats, d'affronts et de victoires. Le poète, lui, construit son héroïcité à partir de sa difficulté d'être, en s'élevant dans son art. Cette tendance à l'héroïsation constatée chez Charles Baudelaire, est bien manifestée à travers son admiration du remord, dans son paraître dandy, dans son désir obsessionnel de se faire publier chez ce personnage important de la république des lettres, Poulet-Malassis ou bien chez Michel Lévy. L'héroïsation est symbolique chez Baudelaire, elle est exprimée à travers sa quête de la modernité. L'ascension héroïque chez le poète est par ailleurs manifestée à travers les exemples mythiques et bibliques présents dans son œuvre.

### III.2 LA SYMBOLIQUE DE L'ASCENSION HÉROÏQUE:

Il n'existe que trois êtres respectables :  
Le prêtre, le guerrier, le poète, Savoir, tuer et créer.  
Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l'écurie, c'est-à-dire pour exercer ce qu'on appelle des *professions*<sup>681</sup>.

Extrait de *Mon cœur mis à nu*, ce passage affiche un caractère d'autoglorification et de dédain à la fois. Il y a là une psychologie qui va du pessimisme de l'esprit décadent à l'hyper héroïcité. Si nous nous penchons sur ces trois mots : « prêtre », « guerrier », « poète », nous constatons qu'ils sont révélateurs d'une philosophie proche, pour ne pas dire commune. Ces vocations naissent pour la plupart dans ce que nous appelons situation impasse – en poétique du sujet : une difficulté d'être. Ces figures type du « prêtre » et du « poète » s'isolent, méditent et s'élèvent. Leur culte est rendu à un appel aux idéaux, à l'honneur, au respect et traduisent « sainteté », « tempérance », « générosité »<sup>682</sup>, tout comme le « guerrier ». Le prêtre rend présent Dieu là où l'homme sombre dans la décadence. Le guerrier se donne à la guerre parfois comme un sacerdoce et sa guerre doit servir la paix. Quant au poète, il s'adonne à son art tout en recherchant un idéal.

En somme, religion, histoire et littérature ont longtemps fait figure de paix ou de lutte dans une société donnée. La prière est divine, le combat pour la paix est honorifique et la parole poétique est céleste. « La poésie, écrit Baudelaire, est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est

---

<sup>681</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.97.

<sup>682</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p.78.

complètement vrai que dans un autre monde »<sup>683</sup>. *Les Fleurs du mal* est une œuvre qui a été subtilement conçue par son auteur. Les poèmes entretiennent une dualité interne imperturbable dont chaque forme langagière doit être interprétée dans son intention humaine. Le poète a souligné le fait que si l'on devait critiquer ou lire l'œuvre, elle ne pouvait être prise d'une manière éparse, le recueil constituant « ce parfait ensemble ».

Les allusions autobiographiques recèlent « un chemin de croix avant que ne triomphe la poésie »<sup>684</sup>. En effet, les emprunts d'exemples bibliques et la présence du religieux sont perçus dès le survol des titres. Le recueil s'achève par « le voyage » évoquant le thème de « la Mort » où Baudelaire réemploie des images de *L'Odyssée*. Dans *Les Fleurs du mal* tous les fragments théoriques de sa poétique se côtoient :

Le goût de l'archaïsme ou du mot rare n'exclut pas celui de la nomination la plus directe, le jeu des sonorités crée de subtiles musiques, métaphores et comparaisons s'enchaînent, s'entremêlent et vont de pair avec un riche arsenal de figures que la rhétorique baudelairienne manie avec dextérité<sup>685</sup>.

Hormis ce kaléidoscope de métaphores obsédantes émises dans *Les Fleurs du mal*, nous retrouvons des exemples de figures mythiques et bibliques, parfois itératives, apparaissant comme un faisceau qui illustre une symbolique et une thématique récurrentes.

« Les exemples du passé touchent sans comparaison plus les hommes que ceux de leur siècle »<sup>686</sup>. Étymologiquement, « exemple » est un mot français qui vient du latin *exemplum*. De 1080 à 1810, la signification est passée par plusieurs définitions : « modèle à conserver », « copie d'un ouvrage », « échantillon », « modèle », « qui sert de leçon », enfin « caractère de ce qui peut servir d'exemple »<sup>687</sup>. Aux théoriciens littéraires, un exemple fournit un vaste champ d'investigation du fait de la richesse et de la diversité de leurs sources d'inspiration. Un exemple mythique renferme une représentation abstraite. L'imaginaire contemporain recrée le mythe pour se reconstruire une image, se projeter ou pour émettre une hypothèse servant à une thèse. L'exemple a toujours un pouvoir étonnant dans nos esprits à toute époque et à tout âge comme une parole mythique qui remonte des profondeurs du monde qu'on se redit et qu'on écoute.

En mythologie, l'exemple d'Orphée, héros grec, joueur de lyre et de cithare, est l'aède mythique de Thrace dont la légende a inspiré un large mouvement de pensée au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., l'orphisme. Il représente le prototype du poète enchanteur. « Les dieux s'inclinent »

---

<sup>683</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.11.

<sup>684</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classique Bordas, 2003, p.23.

<sup>685</sup> De Beaumarchais Jean-Pierre, Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994, p.766.

<sup>686</sup> Pierre Oster, *Le Robert, Dictionnaire de citations françaises*, Paris, 1990, p.226.

<sup>687</sup> *Larousse étymologique et historique du français*, 2006, p.301.

devant son pouvoir envoûtant de musicien, de poète, « la nature lui fait cortège »<sup>688</sup>. La poésie a été représentée par le mythe d'Orphée comme une inspiration venue de l'au-delà où l'homme affronte la mort et même le 7<sup>ème</sup> art s'inspire du mythique Orphée. Dans « La Chevelure », Baudelaire parle du triomphe d'Orphée d'une façon allégorique :

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé<sup>689</sup> !*

Au-delà du thème de l'exotisme et de l'éloge lyrique évoqués dans ce poème, il serait question également d'orphisme. Orphée inconsolable pleure sa bien-aimée Eurydice. Dans sa quête du bonheur. Il se rend aux Enfers à la recherche de sa Dulcinée et apporte des renseignements permettant de dépasser le cap de la mort et de la malédiction ce qui lui permet d'accéder au pays des bienheureux. Dans la même visée, citons également : « La Mort des Amants » :

*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 cieus 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,  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
Les miroirs ternis et les flammes mortes<sup>690</sup>.*

Le mythe est vivant car il traduit notre rapport au monde. Il reflète dans toutes les époques le comportement et l'activité de l'être humain et rehausse certains principes moraux. Il y a un choix subjectif intervenant dans tout apport à un mythe particulier dans un texte. Souvent, chez Baudelaire, la reprise d'un mythe résume l'intention sémantique de tonalité de son poème comme c'est le cas dans « La Chevelure ». Peut-on dire qu'il y a interaction entre la pensée psychique du poète et la structuration du mythe ? Selon Freud : « la question de la vérité se construit en même temps que l'objet scientifique, s'arrachant à la gangue mythique, que la vérité

---

<sup>688</sup> Comte Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1988, p.155.

<sup>689</sup> « La Chevelure », in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Classique Bordas, 2003, p.55.

<sup>690</sup> « La Mort des amants », in Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Classique Bordas, Paris, 2003, p.55.

de son objet, l'inconscient, se déchiffre dans le mythe. Inversement la science des névroses recèle la clé de la mythologie »<sup>691</sup>. D'après ces propos freudiens, il apparaît dans le langage de l'imaginaire et du mythe, l'expression symbolique d'un drame. Pour Gilbert Durand : « le mythe nous regarde au plus profond de notre regard »<sup>692</sup>.

De surcroît, Baudelaire cherche par cet apport au mythe à atteindre l'extase et l'idéal dans une inspiration profonde de « souffle » et d'« âme ». Mais encore, l'illumination orphique lui dicte ses plus beaux vers dans un mouvement énergétique créatif, chute, exil, mort, élévation. Orphée est en proie à l'amour et à la mort et donc le poète dans un déséquilibre possible de son esprit cherche continuellement l'ascension héroïque :

les récits héroïques peuvent être rapprochés de ce que la psychanalyse appelle « le roman familial » ou le roman de nos origines. Il s'agit d'un rapport à notre enfance perdue qui subsiste sous formes « de légende », c'est-à-dire une reconstruction de notre propre histoire où l'on a corrigé et déformé les événements insupportables ou douloureux de l'existence pour préserver une image de soi<sup>693</sup>.

Le héros est une composante fondamentale de l'imaginaire. Le mythe d'Orphée est signe d'une profonde rêverie. Orphée est proche des dieux, il est celui qui reçoit un don. De son périple aux Enfers, il révèle le secret des bienheureux, la clé de passer le cap de la mort et d'éviter d'être maudit. Enfin, nous pouvons dire que dans les écrits de Baudelaire, il y a une certaine symbolique d'une ascension héroïque proche de l'orphisme.

### III.3 EXEMPLES MYTHIQUES DANS « LES FLEURS DU MAL »

« Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur mythisme »<sup>694</sup>. Qui entend « je, poétique », entend « Je, lyrique » et dans la narration lyrique, la charge poétique du mythe est bien présente et porte des émotions érotiques ou héroïques. *Les Fleurs du mal* regorge d'exemples sur les mythes antiques, orientaux ou modernes. L'âme de l'homme a besoin de mythe, de symbole et de spiritualité. Ce qui domine dans son inconscient, c'est l'intentionnalité progressive du triomphe. De cette façon, le sujet se rattache à un inconscient collectif tel que l'art ou se projeter dans certains modèles, qui comblent la psyché individuelle et compensent

---

<sup>691</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Larousse, 2009, p.362.

<sup>692</sup> Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, S.A., 1996, p.185.

<sup>693</sup> Paul-Augustin Deproost, Laurence Van Ypersele Myriam Wathee Delmotte, « Héros et héroïsation : approches théoriques », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, p.2.

<sup>694</sup> CL.Lévi-Strauss, in *La collection Poétiques comparatistes, Mythe et littérature*, Paris, Éditions Lucie, 2008, p.86.

manque et perte des objets de choix (objet désiré). C'est ainsi que l'imaginaire littéraire du sujet s'opère pour alimenter la « fantaisie créatrice », qui est source de sa rêverie.

Nombreuses sont les figures mythiques qui s'invitent dans *Les Fleurs du mal*. S'il y a des exemples de figures de la mythologie grecque marquées par une tonalité négative, proche de la pensée tragique du poète, il en est d'autres dont la tonalité est héroïque ou neutre. Il y a d'abord, dans le poème « J'aime le souvenir de ces époques nues », le nom de « Phoebus » et de « Cybèle » qui reviennent dans plusieurs vers :

*J'aime le souvenir de ces époques nues,  
Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.  
[...]  
Cybèle alors, fertiles en produits généreux,  
Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux<sup>695</sup>,*

*Les regardant passer, redouble sa chanson;  
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure<sup>696</sup>,*

« Phoebus », autre nom d'Apollon, dieu du soleil et de la poésie, est un exemple de mythe que l'on retrouve une seconde fois dans « La Muse malade » :

*Comme les sons nombreux des syllabes antiques,  
Phoebus, et le grand Pan, le seigneur des moissons<sup>697</sup>.*

À côté de « Phoebus », dieu de la lumière, le poète cite « Cybèle », déesse de la terre et de la fécondité, née d'une pierre et fécondée par « Zeus ». Louve au cœur tendre, elle abreuve l'univers, selon les paroles du poète. Puis, il y a la présence du « grand Pan ». Dans la mythologie grecque, « Le grand Pan » est dieu des bergers et des troupeaux, dans lequel les anciens virent une incarnation de l'Univers, le Tout *pan* en grec. Citons maintenant un autre exemple, celui de « Sisyphe » :

*Pour soulever un poids si lourd,  
Sisyphe, il faudrait ton courage<sup>698</sup>!*

Albert Camus souligne dans son essai *Le mythe de Sisyphe* que ce mythe traite d'une sensibilité de l'absurde et du châtement. « Sisyphe » est comme un soleil qui s'élève pour replonger dans une descente obscure de l'effort vain. Le héros se voit condamné à rouler un rocher interminablement et tente de soulever un poids si lourd qui, inévitablement, lui retombe dessus. « Sisyphe » est bien un symbole du héros absurde, or chez Baudelaire « Sisyphe » est symbole

---

<sup>695</sup> « J'aime le souvenir de ces époques nues », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

<sup>696</sup> « Bohémien en voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.51.

<sup>697</sup> « La Muse malade », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.49.

<sup>698</sup> « Le Guignon », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.55.

de courage et marque une tonalité assez positive du fait que ce courage, même s'il est absurde, est aussi héroïque.

À côté du caractère extraordinaire du mythe, le récit mythique symbolise un modèle héroïque. Autrement dit, il révèle un système de valeurs idéales qui peut être l'image par laquelle Baudelaire se projette ou s'identifie inconsciemment. En outre, cette évocation des figures mythiques suscitent une constellation d'images qui incarne rêverie et fantasmes du sujet auctorial. De cette façon, le poète accède à une supériorité et s'arrache à la banalité de la vie et trouve renouveau et gloire dans le langage imaginaire du mythe, ainsi Baudelaire le justifie dans ce vers : « *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* »<sup>699</sup>.

Comme nous pouvons le constater, plusieurs noms propres appartenant au vocabulaire de la mythologie grecque se rencontrent dans *Les Fleurs du mal*. Le poème « Le Voyage » est une Odyssée baudelairienne. « L'Imagination qui dresse son orgie »<sup>700</sup> souffle un récit où défilent « La Circé » qualifiée de « tyrannique », et « aux dangereuses parfums ». Il y a aussi « Le Lotus parfumé », sans oublier les « Pylades », ni l'accueillante « Electre » :

*Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;  
D'autres, l'horreur de leurs berceau, et quelques-uns,  
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,  
La Circé tyrannique aux dangereux parfums*<sup>701</sup>.

Dans *l'Odyssée*, « Circé » est une magicienne qui transforme les compagnons d'Ulysse en cochons.

*Le Lotus parfumé! C'est ici qu'on vendange  
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim*<sup>702</sup>;

Dans *l'Odyssée*, le « Lotus » est une fleur magique qui apporte l'oubli. Il est raconté également par Homère, dans son neuvième chant de *l'Odyssée* que le lotus faisait perdre aux étrangers le souvenir de leur patrie. Dans la culture musulmane, le « Lotus » est l'arbre qui sert de limite au Paradis et marque la limite entre l'être et l'absolu. C'est un arbre tellement beau que personne n'arrive à s'en souvenir ou à le décrire. Dans la culture chinoise, le « Lotus » est le symbole de la renaissance. Bouddha est né dans une fleur de lotus.

*Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.  
« Pour rafraichir ton cœur nage vers ton Électre »*<sup>703</sup>!

---

<sup>699</sup> « Le Voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.122.

<sup>700</sup> *Ibid.*

<sup>701</sup> *Ibid.*

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> « Le Voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.122.

Dans l'Illiade, « Pylade » est l'ami d'Oreste. Dans ces vers, « Nos Pylades » symbolise l'amitié fidèle. Quant à « Électre », dans la tragédie grecque, elle est sœur d'Oreste. Celle-ci attend inlassablement le retour de son frère et tente d'éloigner de lui les divinités maléfiques qui l'assaillent. « Électre » représente le symbole de l'amour fidèle et apaisant. Par ailleurs, le mythe d'« Électre » a inspiré le psychiatre Carl Gustave Jung a créé son concept théorique du complexe d'Électre. Ce terme se rapporte donc à l'héroïne grecque, fille d'Agamemnon, qui a vengé son père en assassinant sa mère. Jung considérait que « le complexe d'Électre » est comparable à celui d'Œdipe. Toutefois, Freud s'opposa à cette proposition en insistant sur le fait que le complexe d'Électre et celui d'Œdipe ne manifestent pas les mêmes investissements amoureux et hostiles que l'enfant fait sur les parents.

#### III.4 EXEMPLES BIBLIQUES DANS *LES FLEURS DU MAL*

Un survol des titres du recueil des *Fleurs du mal* suffit à se rendre compte de la présence du religieux au sein des textes : « Bénédiction », « Abel et Caïn », « De profundis clamavi », « Le mauvais moine », « Les deux bonne sœurs », « L'Héautontimorouménos », etc. D'ailleurs, avant le titre *Les Fleurs du mal*, Baudelaire avait envisagé *Les Limbes*, étant le « lieu où sont accueillis les enfants morts avant d'être baptisés et les âmes des Justes de l'Ancien Testament avant la rédemption christique »<sup>704</sup>. De ce fait, le recueil, sans être pour autant un ouvrage chrétien, foisonne d'exemples bibliques, de lieux sacrés, de personnages, d'idées chrétiennes sur la charité, de pitié, de présences du Diable et de Dieu, de transferts du sacré vers le profane, etc. :

Je veux dire que l'art moderne a une tendance essentiellement démoniaque. Et il semble que cette part infernale de l'homme, que l'homme prend plaisir à s'expliquer à lui-même, augmente journellement, comme si le Diable s'amusait à la grossir » (écrit-il dans Théodore de Banville)<sup>705</sup>.

Le mythe biblique chez Charles Baudelaire est présent à travers la grande mythologie chrétienne. La redondance mythémique des figures bibliques fait partie intégrante de la culture du poète et se fait fortement sentir, notamment dans le poème : « Bénédiction ». Ce titre porte une signification biblique, du latin ecclésiastique *Benedictus*, nom latin de saint Benoît<sup>706</sup>. « Bénédiction » apparaît comme un parcours biographique du poète. Dans ce poème, il semble décrire davantage la malédiction dont il est victime de la part des hommes, ce thème est commun chez les romantiques.

---

<sup>704</sup> Berat Fanny, De Langenhagen Marie-Aude, *Panorama d'un Auteur, Baudelaire*, France, Groupe Studyrama, 2006, pp.68-69.

<sup>705</sup> *Ibid.*

<sup>706</sup> *Larousse étymologique et historique du français*, 2006, p.80.

Citons d'abord quelques vers du poème « Bénédiction » à travers lesquels le poète trace son chemin de croix, manifeste sa passion du Christ et cherche le recueillement :

*Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange,  
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil*<sup>707</sup>,

Commençons par le mot « Ange », du latin ecclésiastique angélus, représente un envoyé de Dieu qui transmet un message divin. Ce terme est souvent utilisé par le poète et fait partie des mots qui évoque chez Baudelaire la plénitude. Baudelaire décrit l'enfant-génie qui trouve sous la protection d'un ange une exaltation quasi divine dans la nature. Ensuite, il y a dans les vers ci-après une allusion au trajet du Christ pendant sa Passion. Dans la tradition catholique, le « chemin de la croix » désigne un acte dévotionnel commémorant les quatorze moments rapportés dans la Bible. Chaque vendredi saint, a lieu dans les églises une cérémonie commémorant ce « chemin de croix ».

*Il 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*<sup>708</sup>.

Quant au terme « pèlerinage », cité dans le troisième vers, il désigne un voyage réalisé par un saint ou un croyant vers un lieu de communion ou un endroit sacré, selon l'identité religieuse du pèlerin.

*Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,  
De genuflexions, de viandes et de vins,  
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire  
Usurper en riant les hommages divins*<sup>709</sup>!

Le « nard », l'« encens », la « myrrhe » sont des parfums d'Orient souvent cités dans la Bible.

*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*<sup>710</sup>.

« Saintes Légions », « l'éternelle fête », « Des Trônes, des vertus, des Dominations », nous avons ici des termes de théologie : trois des ordres de la hiérarchie céleste. Le poète souligne qu'on ne peut dissocier la spiritualité de la création poétique et que la condition d'un être gisant au large de sa solitude fait partie également de l'engagement poétique. Une solitude qui le mène dans les abîmes insondables du bien et du mal, à la rencontre surnaturelle des figures transcendantes de Dieu et de Satan.

---

<sup>707</sup> « Bénédiction », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.43.

<sup>708</sup> *Ibid.*

<sup>709</sup> *Ibid.*

<sup>710</sup> *Ibid.*

En guise de conclusion, nous déduisons que le processus d'auto-héroïsation chez Baudelaire ne se limite pas uniquement à l'emploi des exemples mythiques et bibliques. De la traduction aux journaux intimes, en passant par *Les Fleurs du mal*, *Les Paradis artificiels* et *Les poèmes en prose*, Baudelaire a toujours manifesté à travers son écriture. Cette conception d'autoglorification artistique chez Baudelaire correspond en fait parfaitement à ce que nomme Fabrice Wilhelm comme l'écriture narcissique. De ce fait, à l'emploi des exemples mythiques et bibliques s'ajoute un autre aspect d'élévation dans l'art, tel l'usage répété du latin par l'auteur. En effet, Baudelaire lisait couramment le Latin et employait des références religieuses latines comme « Sed non Satiata », etc. Le latin, en tant que langue liturgique, concourt notamment à l'élévation par le sacré.

Dans cette écriture, où se traquent raison et passion, la part du mythe et du sacré permet au poète d'être lui-même et un autre en même temps. Ces exemples mythiques et bibliques auxquels Charles Baudelaire fait appel pourraient, d'une part, permettre une forme d'auto-héroïsation, un processus évolutif de mise en valeur du sujet créateur. Cette auto-héroïsation devient objet d'une représentation inconsciente, existant en correspondance avec les pulsions créatives de l'imaginaire. D'autre part, on y remarque un jeu de transfert du Moi.

Ces exemples, tantôt montrent le non-dit, tantôt détournent le sens du dit ou l'illustrent. Ces représentations mythiques évoquent des réalités intimes sous un autre aspect : le poète mythifie, humanise, personnifie, concrétise ou anime l'inanimé. En écrivant, le poète ramène l'inconscient à la conscience. C'est dans la continuité des poèmes que ces associations libres peuvent se comprendre et le lien s'établit entre ces figures et ces emblèmes qui disent ce que nous ne pouvons ni saisir, ni évoquer ; l'absent et le présent.

L'écriture de Baudelaire nous offre un répertoire infini de figures importantes à citer en exemple. La vie d'un saint constitue un exemple à suivre pour les croyants, comme modèle parfait à imiter. L'éloquence sacrée fait appel à des exemples sacrés. Qu'il s'agisse d'écrits démonstratifs ou poétiques, le discours argumentatif recourt aux exemples comme une assise sur laquelle se construit toute une thèse.

### III.5 LA PSYCHOMYTHIE BAUDELAIRIENNE

L'intentionnalité créative chez Baudelaire jaillit d'un imaginaire nourri de désirs fatalement déçus. L'auteur des *Fleurs du mal* se détourne des « miasmes morbides »<sup>711</sup>, de sa difficulté d'être, c'est-à-dire de ses pensées traumatisantes, et fonde son propre dépassement.

Celui qui regarde du 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<sup>712</sup>.

Cet extrait du poème en prose « Les Fenêtres » justifie d'une façon éclatante une rigueur intellectuelle en plus d'une claire conscience artistique : le génie s'unit à l'intelligence. Ainsi se déclenche un mécanisme de création littéraire qui situe le poète à un rang aussi élevé que sa création. Au-delà de la quête de sa modernité, nous constatons derrière les attitudes de Baudelaire une faculté de voir dans le désert de la grande ville, ou encore derrière des fenêtres fermées.

La poétique du sujet rend compte du rapport entre l'homme et le langage dans son fond et dans sa forme. D'abord, une écriture comme celle de Baudelaire évoque avant tout une expérience humaine. De plus, la création poétique s'enracine dans un désir de mettre en scène, selon Wunenburger, « la propre dramaturgie de la création »<sup>713</sup>. Baudelaire propose des réflexions qui dépassent parfois tout anecdotisme. Si à travers les fenêtres fermées le poète entrevoit plus que la clarté du jour, il perçoit dans les profondeurs de la mer la chute, non seulement de l'homme, mais de la beauté dans les déchirures du mal :

*Homme libre, toujours tu chéris la mer!  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer*<sup>714</sup>.

Il suffit de parcourir ces vers pour déceler une allégorie qui évoque le thème de la liberté. L'homme et la mer sont subtilement mêlés. Le parallélisme entre l'âme du poète et la mer touche l'infini. On voit des vibrations poétiques d'une poésie moderne avec « ses contenus

---

<sup>711</sup> « Élévation », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.46.

<sup>712</sup> « Les Fenêtres », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.139.

<sup>713</sup> Max Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p.6.

<sup>714</sup> « L'homme et la mer », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.52.

magiques et brûlants comme des acides »<sup>715</sup>. Toutefois, si Baudelaire exprime la conscience de l'homme dans les vers précédents, il ne manquera d'employer obsessionnellement le « je » :

*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*<sup>716</sup>!

La majorité de ses poèmes sont écrits à la première personne du singulier, même si parfois, il laisse place à la dépersonnalisation : « Baudelaire est un homme dont le seul centre d'intérêt est lui-même »<sup>717</sup>.

Par ailleurs, dans son ouvrage *Le mythe de l'écriture*, Max Bilen écrit que la question de la création n'était pas uniquement affaire d'esthétique ou de philosophie, mais avant tout expérience humaine. Dans la préface du même ouvrage, Wunemberger note que « L'écriture devient ainsi l'occasion d'une métamorphose du Moi qui par une décréation de soi, atteint à l'absolu impersonnel, proche de l'extase mystique ou de l'illumination de l'initié »<sup>718</sup>. Cet autre aspect de la « décréation » de soi montre que la création est sujette à représentations diverses et contradictoires chez Baudelaire.

Dans un même ordre d'idées, nous ne pouvons passer sous silence la vision de Sojcher. Selon lui :

La création poétique et la récréation de la lecture sont les démarches d'un retour et d'une dépossession qui nous approchent de la *vérité* singulière et duplice de la poésie : la métaphore de l'absence, l'opacité de la présence<sup>719</sup>.

Soit, Jacques Sojcher souligne la particularité de toute création poétique. Les mots ou le « lisible » ne sont autres que la trame du poème et du monde. La création poétique est un lieu où le poète se livre, se décharge, se vide, se soulève et s'effondre, se dissimule et se dévoile. Sojcher ajoute :

Appelons création poétique cette réinvention, cette découverte, cette relation décevante et heureuse entre l'homme et le monde. La création poétique, à l'aurore de son surgissement, c'est l'être ajourné. Puis vient midi qui aveugle et minuit qui retourne l'œil<sup>720</sup>.

---

<sup>715</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Barcelone, Liber duplexe, 1999, p.22.

<sup>716</sup> « L'Héautontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.91.

<sup>717</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Barcelone, Liber duplexe, 1999, p.47.

<sup>718</sup> Max Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p.6.

<sup>719</sup> Jacques Sojcher, *La démarche poétique*, Paris, union générale d'Édition, 1976, p.12.

<sup>720</sup> *Ibid.*, pp.37-38.

Les propos de Sojcher mettent une fois de plus l'accent sur la poésie : « poésie-dessaisie », « trou de la vérité », « cœur de la vérité »<sup>721</sup> comme disait déjà Artaud avant Bonnefoy. La création poétique engendre une parole qui « ouvre et fend l'opaque »<sup>722</sup>. Elle est par excellence l'être insaisissable, le visage perdu, le corps nu ou encore un miroir mensonger. Toutefois, le sujet répare et sublime par l'écriture les problèmes de son vécu. Ce dernier rappelle le principe de Chelebourg selon lequel c'est justement la fiction intime du poète qui nourrit sa psychomythie. De ce fait, l'œuvre demeure « un autoportrait symbolique » généré par l'imaginaire du sujet.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Corbière, Rimbaud, Mallarmé etc. se sont maudits eux-mêmes en exagérant leurs réactions. Dans *Les Poètes Maudits*, Verlaine qualifie Tristan Corbière de « Dédaigneux et Railleurs »<sup>723</sup>, il disait aussi que « son goût était dans le dégoût »<sup>724</sup>. Mallarmé était l'homme fou à « la cruauté exquise »<sup>725</sup>. Quant à Arthur Rimbaud, « Goguenard et pince-sans-rire »<sup>726</sup>, il avait un visage « d'ange en exil »<sup>727</sup> à la maturité effrayante. Il n'a vécu que trente-sept automnes, mais a laissé derrière lui une notoriété, « la rimbaldite ». Ce terme qualifie aujourd'hui, une espèce de scénographie auctoriale propre aux poètes maudits. La « rimbaldite » « désigne en général un poète qui, incompris dès sa jeunesse, rejette les valeurs de la société, se conduit de manière provocante, dangereuse, asociale ou autodestructrice (en particulier avec la consommation d'alcool et de drogues) »<sup>728</sup>.

Autant dire que ces écrivains portent en eux un génie absolu et l'indéfinissable « cachet de la mélancolie »<sup>729</sup>. Il s'agit outre mesure d'une amplification et d'une posture sociale, comme un miroir déformant dans lequel ils ont perdu leur image propre. Ils en sont venus, avec l'aide de Verlaine et de son recueil *Les Poètes Maudits*, à devenir des stéréotypes culturels ; autrement dit : les Poètes maudits. Du point de vue psychologique, on parlera de la névrose narcissique, passive – agressive envers soi. Le poète se déteste car il est homme et déteste la société car elle est constituée de semblables. Baudelaire se fait « prince-dandy » et « poète maudit ». Ces figures deviennent un véritable instrument de légitimation. Le poète devient la métaphore de la société décadente et qui dit décadente, dit sa bohème, son grotesque, sa marginalité, sa mélancolie, son symbolisme. La création comme accès à une transcendance porte en corolaire l'idée d'une

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>722</sup> *Ibid.*, pp.37-38.

<sup>723</sup> Paul Verlaine, *Les poète Maudits* (Livre numérique), Paris, Léon Vanier, 1884, p.8.

<sup>724</sup> *Ibid.*, 1884, p.8.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>727</sup> Paul Verlaine, *Les poète Maudits* (Livre numérique), Paris, Léon Vanier, 1884, p.29.

<sup>728</sup> Myriam Bendhif-Syllas, *Une histoire de l'écrivain maudit*, in *Acta Fabula*, vol. 6, n° 2, 2005. (Consulté le 27/12/2013).

<sup>729</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.342.

malédiction : le poète est différent, donc incompris, comme le montre le poème « L'Albatros » de Baudelaire.

En 1857, quand Baudelaire fait publier tout le recueil des poèmes des *Fleurs du mal* avec certains écrits inédits dans plusieurs revues, il est poursuivi en justice. Il se voit condamné pour immoralité et son œuvre expurgée de plusieurs passages. Cette situation le touche profondément et le détruit. Il est alors sujet à la faiblesse de la maladie et à l'appauvrissement. Baudelaire est dans la misère et les impôts accentuent sa souffrance morale. En 1866, au cours d'une conférence qu'il tient en Belgique pour essayer de se relever de ses malheurs, Baudelaire est pris d'un malaise auquel succéderont la paralysie et l'aphasie qui dureront jusqu'à sa mort.

Quoi qu'on en dise, tous les écrits de Baudelaire trouvent une correspondance entre eux. Ils ressassent les différentes étapes de la vie du poète : ses drames, ses obsessions, sa chute et son élévation jusqu'à l'effondrement du génie. Effectivement, les œuvres de Baudelaire développent un aspect particulier de sa poétique. Il n'est que de parcourir le dernier poème des *Fleurs du mal*, « Le Voyage », pour comprendre que ce qui motive sa création fait partie intégrante de son Moi. De surcroît, on peut saisir une constellation de figures subjectives qui témoignent une puissante dynamique affective. Il a tracé l'itinéraire de sa vie. Dans ces vers, dès la première strophe, apparaît l'attitude de l'enfant amoureux encore enthousiaste dans son paradis enfantin :

*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers est égal à son vaste appétit.  
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !*

Pour les strophes 7-8, le poète laisse transparaître l'attitude d'un pauvre amoureux noyé par ses rêves. Hélas, il semble bien loin de son enfance, c'est un vieux vagabond, un voyageur solitaire qui rêve aux éthers des paradis perdus :

*O le pauvre amoureux des pays chimériques !  
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer  
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amérique  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?*

*Tel le vieux vagabond piétinant, dans la boue,  
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;  
Son œil ensorcelé découvre une Capoue  
Partout où la chandelle illumine un taudis.*

*Etonnant voyageur ! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.*

Dans la sixième partie du poème « voyage », Baudelaire prend de plus en plus conscience que son mal l'accable. Il évoque la lésine et le péché fatal. Il avilit la femme. Baudelaire se fait alors victime puis prend sa relève en bourreau :

*Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qui s'assaisonne et parfume le sang ;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;*

Quant aux strophes 26-27-29, il interpelle le ciel, le génie s'élève et s'auto-glorifie. Baudelaire est un hardi amant, un mangeur d'opium qui arrive à sa fin et cherche la délivrance dans les tombes funestes de la mort. En conséquence, nous remarquons comment ce récit allégorique déploie un dispositif déterminant de la fiction intime du poète :

*L'Humanité bavarde, ivre de son génie,  
Et, folle maintenant comme elle était jadis,  
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :  
« O mon semblable, ô mon maître, je te maudit ! »*

*Et les moins sots, hardis amants de la Démence,  
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,  
Et se réfugie dans l'opium immense !  
—Tel est du globe entier l'éternel bulletin. »*

[...]  
*Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;  
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit  
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,  
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,*

Du point de vue baudelairien, le poète écrit dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* que le principe de la poésie est purement un désir humain. C'est aussi l'aspiration à la beauté supérieure. Baudelaire ajoute que « la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme, – enthousiasme tout à fait indépendant de la passion qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité qui est la pâture de la raison »<sup>730</sup>.

Dans les chapitres consacrés aux motifs, plusieurs thématiques, échos textuels, scènes, personnages et décors, font mine de récurrences. Celles-ci renvoient aux préoccupations intimes du sujet. Nous avons constaté combien les motifs du bourreau et du vampire parcourent d'une façon flagrante les poèmes dédiés au cycle de la femme. Cela justifie une forte charge affective qui participe pleinement au complexe d'Œdipe et au complexe d'Hamlet. En effet, à l'intérieur de la psychomythie, les complexes structurent l'histoire par laquelle le sujet répare sa « difficulté

---

<sup>730</sup> Charles Baudelaire, in Rémi Duhart, *Aphorismes*, Paris, collection « Arléa-poche », 2010, p.113.

d'être ». Ils disent assez que toute la diégèse tourne autour de la rupture et de la perte de l'objet désiré. Ainsi, il répond dans le premier poème en prose « L'Étranger » du *Spleen de Paris* :

— 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 d'une parole dont le  
sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu<sup>731</sup>.

En ces lieux marqués par le poids de la solitude et de la mélancolie, il concilie son mal avec le mal, prenant parfois le caractère obsessionnel du suicide. Baudelaire devient l'observateur cruel et ravi, le bourreau et la victime. Il est tantôt vampire tantôt vampirisé. Par conséquent, il fera tout en négatif. Les objets désirés deviennent objets vampirisés et haïs. Il intègre de la sorte ces figures à son imaginaire et met en cohérence, sur le plan de la psychomythie, son traumatisme et sa création. L'un comme l'autre sont chargés de le nourrir et offrent la possibilité d'atténuer et de contrôler ses symptômes.

La langue poétique baudelairienne fait rebondir la pensée et libère sous les signifiants un microcosme inconnu. Ainsi, les motifs accrochés les uns aux autres, de même que les complexes qu'ils transfèrent, débordent d'un « jeu baudelairien ». La poétique du sujet baudelairien est centrée sur son narcissisme, son obsessionnel complexe du paraître et son désir d'auto-héroïsation nés de sa difficulté d'être : fils déçu, fils sacrifié, désamour maternel et l'éternel recherche de l'empreinte paternelle. En somme, il s'est révolté contre les vrais bourreaux de sa vie (les destinataires intimes) : mère, beau-père, éditeur. Il invite le lecteur à partager avec lui les mêmes souffrances que celles que génère sa poétique :

*Mais si, sans se laisser charmer,  
Ton œil sait plonger dans les gouffres,  
Lis-moi, pour apprendre à m'aimer ;*

*Âme curieuse qui souffres  
Et vas cherchant ton paradis,  
Plains-moi !...Sinon, je te maudis<sup>732</sup>!*

Outre les figures du bourreau et du vampire, le motif du vin, nous l'avons vu, dynamise une série de textes. Baudelaire consacre au vin toute une section des *Fleurs du mal*. Il dédie même *Les paradis artificiels* au culte de l'ivresse. Évasion, aspiration à l'idéal, réconfort comme dans « Le Vin des amants », inspiration bachique comme dans « L'âme du vin » ou encore accès à la rêverie la plus délirante comme dans « Les spectacles du vin ». L'ivresse pour Baudelaire

<sup>731</sup> Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Librairie générale française, 1972, p.27.

<sup>732</sup> « Épigraphe pour un livre condamné », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.43.

ressemble à un tombeau joyeux où s'enthousiasme le poète. L'univers du vin est un microcosme qui alimente la création la plus nue et la plus profonde du poète. Le cycle du vin participe pleinement au complexe d'Hoffmann.

Par ailleurs, quant aux figures d'artistes qui reviennent de façon récurrente, elles visent à rassasier l'appétit auto-glorificateur du sujet. Le poème « Les Phares », par exemple, représente la synthèse la plus signifiante quant au dessein de Baudelaire :

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité<sup>733</sup>!*

À côtés des figures d'artistes, l'obsession de la composition et de l'édition viennent justifier une folie dans l'art. L'acte « égographique » représente, pour le poète, la plus noble prostitution. Cette écriture ainsi conçue s'inscrit dans le « culte de soi-même » qui définit par excellence son dandysme et répare l'abandon et la trahison de sa mère. Pour conclure, nous dirons que ces motifs et ces complexes consistent à définir la cohérence profonde du récit. Ils constituent les principaux traits idiolectaux, ainsi que les composantes qui relient la création au sujet baudelairien. L'œuvre est chargée de compenser, selon Chelebourg, « l'inadéquation des pulsions du sujet ». Par conséquent, toutes les composantes de la logogenèse identifiées renvoient aux fondements qui rendent nécessaire la création littéraire et nourrissent la psychomythie baudelairienne.

---

<sup>733</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.48.

## CONCLUSION

La poétique du sujet baudelairien découle d'une tension filiale feutrée. Ce qui nourrit la psychomythie baudelairienne est la nature même de son œuvre. Ce qui le démarque de ses prédécesseurs réside dans son originalité. Dans la partie consacrée aux motifs, nous avons observé des images puisées dans l'Antiquité païenne : « La Muse vénale », la poésie biblique « L'Héautontimorouménos », dans la théologie classique : « Au Lecteur » ou encore des images puisées chez ses contemporains comme Poe : « Le Flambeau vivant », Gautier : « J'ai plus de souvenir... », ou chez ses prédécesseurs immédiats comme Hugo : « Les Deux Bonnes sœurs », etc. Sur ces bases, Baudelaire est parvenu à faire une œuvre où il exprime son propre Moi. En guise de conclusion, nous empruntons les propos de Jean-Paul Sartre :

Tel est le terme des efforts de Baudelaire : s'emparer de soi-même, dans son éternelle « différence », réaliser son altérité en s'identifiant au Monde tout entier. Allégé, évidé, rempli de symboles et de signes, ce monde qui l'enveloppe dans son immense totalité, n'est autre que lui-même ; et c'est lui-même que ce Narcisse veut éteindre et contempler<sup>734</sup>?

Cette citation formulée sous forme de question-réponse résume tout à fait la tendance de l'inspiration de Baudelaire. Celle-ci est visible dans l'architecture d'un grand nombre de poèmes des *Fleurs du mal*. Que ce soit dans les traductions d'Edgar Poe, où Baudelaire trouva une affinité fraternelle littéraire, dans le *Spleen de Paris*, où il développe une tendance moderne de l'écriture, sans oublier dans *Les Paradis artificiels*, où il évoque une folie de l'ivresse, tout ceci est perçu comme une tentative pour l'homme d'échapper aux contingences de la vie. Quant à *Mon cœur mis à nu*, *Fusée*, et *La Belgique deshabillée*, Baudelaire y exprime sa pensée la plus profonde. Laissons à présent Baudelaire exprimer lui-même le principe qui nourrit son écriture :

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'une manière plus concise, ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants<sup>735</sup>?

---

<sup>734</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003, p.223.

<sup>735</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.216.

## PROPOS RÉCAPITULATIFS

Les trois chapitres précédents ont longuement insisté sur l'objectif et la démarche de la psychomythie baudelairienne. Pour ce faire, nous avons étudié au préalable les œuvres complètes de l'auteur. Celles-ci se composent à la fois des œuvres publiées et des œuvres posthumes, des manuscrits et des correspondances qui portent les traits du poète, ses « émotions esthétiques »<sup>736</sup> et ses « sentiments idéalisés »<sup>737</sup>. En poétique du sujet, la tâche du poéticien consiste à retrouver « le principe d'homogénéité de cet ensemble qu'il traite en diachronie comme en synchronie »<sup>738</sup>. L'analyse diachronique permet d'appréhender un fait ou un ensemble de faits linguistiques dans son évolution à travers le temps. Quant à l'étude synchronique, elle permet au poéticien de vérifier l'état d'une langue considérée dans son fonctionnement à un moment donné. Ce principe d'analyse de la poétique du sujet s'adapte parfaitement à une écriture comme celle de Baudelaire, car c'est une écriture intime, « une écriture de soi », soumise à une certaine logique interne qui embrasse le cours d'une vie.

« Y-a-t-il une Providence diabolique qui prépare le malheur dès le berceau ? »<sup>739</sup>. Il y a dans cette question posée par Baudelaire, une réponse à sa vocation d'écriture. Baudelaire fait partie de ces écrivains auxquels il est arrivé une étrange malédiction ; l'hérésie des poètes maudits dont le génie et le malheur s'animent l'un de l'autre. Les écrits de Baudelaire ne sont jamais dénués du Moi (narcissisme). En effet, la production de Baudelaire est née d'une contemplation extrêmement concentrée sur une image « mythique » de soi. Pour cerner le processus de la création poétique chez Baudelaire, empruntons les propos de Walter Benjamin : « Sa poésie jaillit de la coopération de ses tendances qui lui étaient naturelles »<sup>740</sup>. En somme, c'est tout l'aspect sensitif de son génie qui constitue l'originalité de ses écrits. La démarche suivie dans la poétique du sujet nous a permis d'identifier les différents complexes qui se rattachent d'une manière flagrante à la vie du poète. Ces complexes ordonnent et motivent la force affective de sa création. *A posteriori*, plusieurs formes d'autoportraits symboliques ont été identifiées dans le deuxième chapitre de cette partie. Il est également apparu que ces autoportraits reconstruisent une identité où figure un idéal du Moi auctorial. Par conséquent, toute œuvre, comme l'affirme C. Chelebourg, est « un autoportrait symbolique ».

---

<sup>736</sup> Collection « *Les vies passionnées* », By les éditions Gérard & C<sup>o</sup> Verviers – Belgique, p.332.

<sup>737</sup> *Ibid.*

<sup>738</sup> « La poétique du sujet », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

(Consulté : 11/ 4/ 2013).

<sup>739</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.319.

<sup>740</sup> Benjamin Walter, *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002, p.232.

À travers ces propos récapitulatifs, il est essentiel de mettre en lumière également les notions d'héroïsation et de psychomythie baudelairienne. Ces deux derniers points de notre recherche ont été envisagés dans le dernier chapitre de cette partie. L'héroïsation, ainsi employée, désigne une tendance d'autoglorification de soi. Tout au long de notre recherche, nous avons constaté une attitude ascétique envers l'art. Les récurrences et les attitudes du poète dans son écriture nous aident à expliquer l'héroïsation. Celle-ci est un élément du processus de sublimation chez le poète. D'une part, elle relève du paraître paradoxal du dandy et des propensions spirituelles du poète maudit, d'autre part, l'autoglorification réduit le mépris, la haine de l'homme déchiré et amoureux de sa mère. Le mal et le bien deviennent sa prison. L'amour et la débauche jaillissent en lui comme sous une chape de flammes. La femme lui fait horreur et la solitude ne le quitte plus. Par conséquent, la psychomythie baudelairienne se nourrit pour une grande part du désir obsessionnel désincarné dans la recherche de l'amour maternel qui le lui a été exclusivement retiré et s'ajoute à cela l'empreinte du père qui ne l'a jamais quitté.

# **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Au terme de cette recherche intitulée – « Baudelaire et l’obsession mythique du paraître : vers une éminence héroïque », nous avons tenté de mettre en lumière la poétique du sujet baudelairien. Nombreux sont les chercheurs qui se sont penchés sur l’écriture de Baudelaire. Quant à la présente thèse, son objectif était précis : il s’agissait d’approcher la fiction baudelairienne qui participe à l’élaboration de son écriture, c’est-à-dire de retrouver dans l’imaginaire littéraire du sujet les intentions intimes du poète. En d’autres termes, montrer comment se manifeste cette obsession mythique du paraître dans l’écriture baudelairienne et quels sont les motifs qui connotent cette autoglorification.

Nous sommes partie de l’idée que l’écriture de Baudelaire ressasse une mine de motifs, de complexes et d’autoportraits symboliques où se révélerait une obsession mythique du paraître. Cette dernière mènerait à une héroïsation du sujet. Avant de répondre à notre question initiale, il est essentiel de rappeler que notre thème s’inscrit dans le contexte littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. L’écriture baudelairienne s’est créée dans un trajet de soi à soi : de la vie, des « frustrations éprouvées »<sup>741</sup>, au déclin de la vie, au recueillement, à « l’immanence de la mort »<sup>742</sup>. Il suffit de parcourir *Les Fleurs du mal*, *Les poèmes en prose*, *Les Paradis artificiels*, *Les Journaux intimes* ou *Les traductions des Histoires extraordinaires d’Edgar Allan Poe*, pour se rendre compte de ce trajet de soi à soi. Chaque écrit de Baudelaire est un signe d’un moment donné de sa vie. Entre la chute, l’exil et l’élan vers l’élévation, le poète métaphorise ses drames, ses plaisirs et sa gloire. Il s’autorise des postures, utilise des figures subjectives dans un langage idiolectal qui est en fait une écriture particulièrement narcissique et « égographique ».

Afin de répondre à nos interrogations, nous avons utilisé la poétique du sujet de Christian Chelebourg. Elle nous a permis d’appréhender l’expérience de Baudelaire à travers l’imaginaire littéraire en nous interrogeant sur son geste créateur. En effet, cette approche a pour principe – « une conception de l’écriture comme élaboration et manifestation d’une image du moi »<sup>743</sup>. Elle s’opère sur l’ensemble des œuvres complètes afin de dégager les motivations intimes de l’auteur.

En outre, le registre où se révèle le Moi transparaît dans la langue de l’auteur : un idiolecte. Par conséquent, la tâche du poéticien consiste d’une part à repérer les constantes idiolectales de l’écriture ainsi que ses « actaires » intimes, d’autre part à identifier les motifs, les différents complexes ainsi que les autoportraits symboliques. C’est donc à travers cette « logogenèse » que le poète procède à une réparation narcissique de sa « difficulté d’être » et

---

<sup>741</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l’œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, lettres modernes Minard, 1999, p.223.

<sup>742</sup> Michel Quesnel, *La création poétique*, Paris, Armand Colin / Masson, 1996, p.122.

<sup>743</sup> Christian Chelebourg, *Jules Verne l’œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, p.14.

c'est ce que Chelebourg appelle « la psychomythie », c'est-à-dire la fiction que se raconte le sujet « auctorial » pour réparer sa « difficulté d'être » – ses traumatismes. C'est aussi, comme l'explique Chelebourg, « le mythe dans lequel il s'inscrit par le travail d'écriture. Ce mythe propre à la psyché individuelle est au fond ce qui dynamise toute la création ; c'est le principe d'unification des différents paramètres constitutifs de la singularité d'un auteur »<sup>744</sup>.

Chez Baudelaire, la création poétique s'enracine dans un désir de mettre en forme – « la propre dramaturgie de la création »<sup>745</sup>. Baudelaire reprend sans cesse des détails graphiques, des personnages, des thèmes, des détails stylistiques ou des figures subjectives. Ces motifs sont une représentation de l'imaginaire du sujet. Ils participent à l'intentionnalité. C'est ce que l'on peut repérer des buts que le sujet s'assigne dans l'élaboration de son narcissisme.

La première partie constitue une synthèse de l'imaginaire littéraire baudelairien. Celle-ci a permis de comprendre les dispositifs de l'imaginaire afin d'expliquer l'intentionnalité ou la « logogenèse », c'est-à-dire d'appréhender ce qu'est un idiolecte et ce qui a pu servir le narcissisme du sujet. Ainsi, se trouvent articulées les intentions du poète pour l'art et son inscription dans certains genres et catégories artistiques. Sur un autre plan, ce chapitre retrace de façon détaillée les déterminations à l'œuvre dans le processus de création. À partir de l'imaginaire baudelairien, ce « registre du leurre et d'identification »<sup>746</sup>, nous avons pu dégager les composantes des fictions et les caractéristiques de la personnalité de Baudelaire : l'empreinte du père, la trahison de la mère, la quête inassouvie de l'édition, les problèmes d'argent, l'exotisme, les femmes, les paradis artificiels, son admiration pour les monuments et pour certains artistes modèles, etc.

L'œuvre de Baudelaire est par conséquent une recréation de soi-même : « Je suis un autre. Un autre que vous tous qui me faites souffrir. Vous pouvez me persécuter dans ma chair, non dans mon ' altérité ' »<sup>747</sup>. Selon J-P. Sartre, il y a chez lui comme une affirmation de la « revendication et du défi »<sup>748</sup>. Cette déclaration montre à quel point l'auteur se présente persécuté et incompris parce que tout le monde l'abandonne.

Ensuite, nous avons montré dans la deuxième partie comment il se fait vampire et bourreau, et comment il se venge des vrais bourreaux de sa vie. Il destine à ses « actaires », à travers ses œuvres, une métaphore de la vengeance, utilisant le pouvoir du langage pour attaquer

---

<sup>744</sup> « La psychomythie », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm) (Consulté le:6/6/2013).

<sup>745</sup> Jean Jacques Wunenburger, in Max Bilen, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999, p.6.

<sup>746</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009, p.267.

<sup>747</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.22.

<sup>748</sup> *Ibid.*

l'autre. La poétique du sujet baudelairien procède d'une écriture singulière qui se veut autant narcissique qu'« égographique »<sup>749</sup>. Baudelaire, un névrosé moderne, souffrant, maudit, mourant dans sa solitude dépeint dans son œuvre un scénario auctorial animé par le culte de soi-même.

Le premier chapitre de la deuxième partie, vient appuyer l'hypothèse de départ selon laquelle l'inscription consciente ou inconsciente du poète dans un choix d'écriture spécifique comme la poésie, les poèmes en prose, les journaux intimes ou la traduction, est aussi en rapport avec le sujet héroïsé ou héroïsant. En fait, la relation à l'auto-héroïsation que nous avons observé se rapporte aux différents complexes de l'auteur liés aux frustrations éprouvées notamment sur le plan maternel et paternel. L'imaginaire est le réceptacle de notre affectivité la plus sombre et la plus étrange. Grâce au processus de la poétique, nous pouvons proposer d'ores et déjà une lecture de l'idiote bachelairien. L'intention de Baudelaire dans sa vocation de poète était d'atteindre, à travers la métaphore du mal-être existentiel, le Beau et l'idéal de l'art et de la perfection. En effet, l'obsession de la composition et son inscription dans cette classification des genres lui a valu le titre de chantre de la modernité.

En ce qui a trait à Poe, en le traduisant, Baudelaire avoue tout d'abord prendre du plaisir à introduire une forme de beauté nouvelle. Le poète considère avant tout que traduire Poe est un plaisir, celui de plaire, à accroître davantage. Ainsi, il s'auto-projette dans un modèle artistique qu'il veut d'une part glorifier et faire connaître, d'autre part, en se faisant l'Aède de Poe, il s'auto-glorifiait lui-même : « Il faut c'est-à-dire je désire, qu'Edgar Poe, qui n'est pas connu en Amérique, devienne un grand homme pour la France »<sup>750</sup>. Effectivement, en traducteur de Poe, Baudelaire exprime non seulement son enthousiasme pour une esthétique qu'il admire, ce « beau bizarre »<sup>751</sup>, mais il veut, par ce dévouement, une consécration pour sa propre gloire. Dans une lettre adressée à sa mère, il explique sa motivation profonde pour les traductions : « comprends-tu maintenant, pourquoi, au milieu de l'affreuse solitude qui m'entourne, j'ai si bien compris le génie d'Edgar Poe, et pourquoi j'ai si bien écrit son abominable vie ? »<sup>752</sup>

Quant à la poésie, Baudelaire écrit : « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui »<sup>753</sup>. Pourrait-on comprendre que l'art poétique est le lieu de toutes les métamorphoses de l'être ? Ce que nous avons constaté essentiellement, c'est que la poésie est l'art le plus immédiat, fugitif et contingent. Cette immédiateté centrée sur le Moi la

---

<sup>749</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.114.

<sup>750</sup> Claire Hennequet, « Baudelaire traducteur de Poe » (2005).

URL : <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com/> (Consulté : 08/6/2013).

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> *Ibid.*

<sup>753</sup> « Les Foules », in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.54.

rapproche de la particularité des journaux intimes. Par ailleurs, la poésie est perçue comme un transfert de la pensée et comme une métamorphose du réel usurpé et réinventé dans la fiction du poète. Baudelaire, lui, voit dans la poésie l'art le plus glorificateur. D'autant plus que le plus bel aspect du langage qui satisfait le poète est l'ineffable besoin de l'ascension héroïque :

*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*<sup>754</sup>.

Quant à l'écriture des *Paradis artificiels*, Claude Pichois écrit :

*Les Paradis artificiels* sont autant que le *Spleen de Paris* un extraordinaire poème en prose, le seul ouvrage qui, au dix-neuvième siècle, et peut être de toute notre littérature, ait vraiment annexé à celle-ci, par les prestiges d'une langue qui se souvient de Bossuet et de Chateaubriand, les excitants, leurs délices méphitiques et leurs gloires orageuses, — tout ce qui, pour les autres, est sujet, littérairement, d'anecdote ou de scandales, — ces autres qui dans *artificiels* ne savent pas déchiffrer la profondeur du ciel<sup>755</sup>.

À la lumière de ce qui précède, ce langage, exalté par l'effet des drogues, a quelque chose d'« hoffmanesque » qui invite à la joie et à l'ivresse. Ces « eaux glauques et miroitantes »<sup>756</sup> ont été d'une part la plus glorieuse réplique de Baudelaire aux reproches de ses contemporains sur les *Traductions extraordinaires*, d'autre part, derrière ces « fêtes du cerveau »<sup>757</sup>, le poète se livre en toute intimité, car l'ivresse cultive l'idéal de la création poétique. C'est l'hypothèse que nous avons confirmée au chapitre III de la deuxième partie. Tout bien considéré, nous dirons que cette obsession d'atteindre la perfection de l'art s'est vue concrétisée dans *Le Spleen de Paris*. En effet, c'est un genre que Baudelaire a voulu un idéal de la création littéraire : le fugitif, le contingent, la modernité. Un univers exaltant pour admirer en silence son désarroi et son éternelle solitude.

Dans les chapitres II et III de la deuxième partie, notre étude a été consacrée aux motifs récurrents dans les œuvres complètes de Baudelaire. En effet, la « logogenèse » baudelairienne accentue certains éléments diégétiques signifiants. Les motifs récurrents, définis, témoignent en conséquence d'une dynamique de l'imaginaire et de l'intentionnalité de l'auteur. Parmi ces motifs qui occupent de façon flagrante une grande part de son imaginaire littéraire, le lecteur retrouve les motifs du bourreau, de la vampirisation et du vin. La conclusion à laquelle nous sommes parvenues s'avère riche de sens. Tout d'abord, le jeu baudelairien sur l'image

---

<sup>754</sup> « Bénédiction », *Ibid.*

<sup>755</sup> Claude Pichois, in Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.20.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>757</sup> Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964, p.17.

allégorique du bourreau suggère la damnation du poète, car toutes les choses qui ont été source de jouissance pour lui deviennent source d'auto-torture. Cette allégorie du bourreau, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre II de la deuxième partie, est à l'origine du complexe d'Hamlet et du complexe d'Œdipe. Baudelaire s'est fait « L'Héautontimorouménos » :

*Je suis la plaie et le couteau  
Et la victime et le bourreau*<sup>758</sup>

Aussi, selon J-P. Sartre, le poète afflige les mêmes supplices aux vrais bourreaux de sa vie en leur faisant connaître les mêmes souffrances. En effet, les faire souffrir, c'est autant les posséder que les détruire. Par ailleurs, Dans son essai *Baudelaire*, J.P. Sartre note :

Ce « tête à tête », à peine est-il ébauché qu'il s'évanouit : il n'y a qu'une tête. L'effort de Baudelaire va être pour pousser à l'extrême cette esquisse avortée de dualité qu'est la conscience réflexive. S'il est lucide, originellement, ce n'est pas pour se rendre un compte exact de ses fautes, c'est *pour être deux*. Et s'il veut être deux c'est pour réaliser dans ce couple la possession finale du Moi par le Moi. Il exaspérera donc sa lucidité : il n'était que son propre témoin, il va tenter de devenir son propre bourreau : l'Héautontimorouménos. Car la torture fait naître un couple étroitement uni dans lequel le bourreau s'approprie la victime<sup>759</sup>.

Ce passage illustre parfaitement l'allégorie du bourreau, la tonalité négative l'emporte sur le positif. Il n'y a qu'à parcourir ces textes : « À celle qui est trop gaie », « À une Madone », « Le désespoir de la vieille », « Un voyage à Cythère » pour se rendre compte de la double attitude qu'il prend face à la femme et à la foule. En effet, il est autant l'adorateur que le bourreau cruel. Il est le bourreau qui fait souffrir sa proie et qui souffre de ses remords :

*Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux  
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,  
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,*<sup>760</sup>

Par contre, « Le voyage » est le seul poème où le bourreau éprouve de la joie

*Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qui s'assaisonne et parfume le sang*<sup>761</sup>;

Parfois, cet « Héautontimorouménos » se sent un homme de plus, terriblement rejeté des siens, qui envisage le suicide et devient le bourreau de lui-même :

Je me tue, écrit-il dans sa fameuse lettre de 1845, parce que je suis inutile aux autres — et dangereux à moi-même<sup>762</sup>.

<sup>758</sup> « L'Héautontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.11.

<sup>759</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.24.

<sup>760</sup> « À une Madone », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.75.

<sup>761</sup> « Le voyage », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.124.

<sup>762</sup> Charles Baudelaire, in Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.29.

Par conséquent, à travers cette allégorie du bourreau, Baudelaire répare sa difficulté d'être en s'adressant aux vrais bourreaux de sa vie : Aupick, sa mère, les femmes et les éditeurs.

Quant au motif du vampire, cette figure exprime par métonymie l'image mentale d'un homme déchu :

*Je suis de mon cœur le vampire,  
—Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamnés,  
Et qui ne peuvent plus sourire<sup>763</sup>!*

Ces mêmes raisons, coupure ombilicale, perte de la force paternelle, ont inspiré en lui toutes les atrocités qu'il métaphorise dans son écriture. Cela est également illustré dans « l'atroce apostrophe » que la mère lance à Dieu dans le poème « Bénédiction ». Pour lui, les tortures de l'amour physique jaillissent du côté sombre et vil du cœur. C'est ainsi qu'il fera tout en négatif, car la jouissance extrême pour Baudelaire réside dans la certitude de faire du mal. Il se sent agressé, par conséquent il agresse. Il éprouve un sentiment de dégoût de toutes les choses et surtout de tous les plaisirs :

*« [...]   
Imbécile!— de son empire  
Si nos efforts te délivraient,  
Tes baisers ressusciteraient  
Le cadavre de ton vampire! »<sup>764</sup>*

Selon nous, d'une part la vampirisation incarne l'ambiguïté ainsi que le travestissement des rôles moraux. D'autre part, la haine qui découle de l'absence de l'objet désiré rend d'un côté Baudelaire, victime, une figure d'autopunition, d'un autre côté le transforme en vampire, une figure de la vengeance. En définitive, le fait que Baudelaire souffre d'une « difficulté d'être » l'a poussé effectivement inconsciemment à faire tout en négatif jusqu'à se vampiriser et vampiriser les personnes aimées, ainsi qu'à être son propre bourreau.

Quant au motif du vin, Baudelaire lui a consacré toute une section des *Fleurs du mal* qui porte le titre de *Vin*, ainsi que tout un chapitre des *Paradis artificiels* intitulé *Du Vin et du hachisch*. De toute évidence, la « logogenèse » baudelairienne fait rejaillir une mine de motifs sur le vin, car c'est le symbole irréfutable d'une époque qualifiée de décadente par les dandys. Les drogues, quant à elles, sont excessivement prisées pour différentes raisons. Elles sont un moyen d'évasion, de délire, mais particulièrement des substances d'ivresse intellectuelle. Nous avons remarqué dans les écrits de Baudelaire que l'ivresse a un caractère ascensionnel, car le vin

---

<sup>763</sup> « L'Héautontimorouménos », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.91.

<sup>764</sup> « Le Vampire », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.59.

a permis au poète d'accéder à une suprématie de l'art et d'atteindre un haut niveau de méditation et d'exaltation. En somme, un enthousiasme « hoffmanesque » qui mène à l'auto-élévation de l'artiste. En conséquence, le vin est étroitement lié au complexe d'Hoffman comme cela a été expliqué au chapitre I de la troisième partie.

La dernière section du chapitre III, consacrée aux figures d'artiste a affirmé le postulat suivant : peindre et glorifier les plus illustres artistes, comme dans les écrits sur l'art ou « Les Phares », a servi à Baudelaire à parler de lui-même et de son propre narcissisme littéraire, mais encore à expliquer que cette manière de peindre une parfaite image du Moi, cette écriture penchée sur le « culte de soi-même », ce paraître obsessionnel, est une façon de s'auto-héroïser. Le culte voué à certaines figures d'artistes devient aussi une stratégie. Ainsi, la dernière strophe des « Phares » témoigne du désir profond d'auto-glorification :

*Car c'est vraiment, Seigneur le meilleur témoignage  
Que nous puissions donner de notre dignité  
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge  
Et vient mourir au bord de votre éternité<sup>765</sup>!*

Suivant les étapes de la poétique du sujet, nous avons étudié les complexes au chapitre I de la troisième partie. En effet, les motifs identifiés et définis dans les chapitres précédents ont soutenu plusieurs origines à cette dynamique de réseau imageant : en premier lieu, le complexe du paraître dans la composition, l'édition et la traduction. Nous sommes partie de l'idée que la démarche narcissique du sujet implique des « actaires » susceptibles de participer au succès de l'entreprise réparatrice. Cette motivation profonde vient du fait que l'enfant Baudelaire grandit et veut regarder par-dessus les épaules des parents et se faire reconnaître. D'ici, commence l'expérience propre de sa transcendance. D'un côté, il se lance obsessionnellement dans la composition, il se fait critique d'art, traducteur, moraliste, poète, etc. D'un autre côté, il cherche à se faire éditer à tout prix. Chelebourg qualifie cet acte de « prostitution », car cette quête amoureuse de l'édition reflète un véritable culte de soi-même. Il s'agit dans ce cas d'une création typiquement « égographique ». Ce concept a été proposé par Yves Coirault. « Égographie », de « Égo » signifiant « moi », « graphie » désignant l'acte d'écriture. Selon Y. Coiraut, ce terme accueille « le récit de soi égocentré »<sup>766</sup>. Une création comme celle de Baudelaire est qualifiée d'« égographique » parce le sujet est totalement impliqué dans son écriture. Nous retrouvons une inclusion continuelle du Moi d'une manière la plus vivace et qui ressurgit à chaque fois dans sa « logogenèse ». Baudelaire écrit :

---

<sup>765</sup> « Les Phares », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.48.

<sup>766</sup> « Soi-même comme témoin », in [http : //www.fabula.org/revue/cr /187.php](http://www.fabula.org/revue/cr/187.php) (Consulté le 11/06/2013).

De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là<sup>767</sup>.

Le premier venu, pourvu qu'il sache amuser, a le droit de parler de lui-même<sup>768</sup>.

Dans ces propos, l'auteur de *Mon cœur mis à nu* emploie deux termes opposés : « centralisation » et « vaporisation ». D'après Max Milner, il s'agit d'un « dilemme »<sup>769</sup>. Quant à Emerson (1803-1882), la « centralisation » est féconde, positive, donc active<sup>770</sup>. En ce qui concerne la « vaporisation », c'est un emploi négatif qui se rattache à une « dispersion », par conséquent à la détérioration du *Moi*. Nous avons en effet constaté un emploi répété de ce terme dans le poème liminaire « Au Lecteur » :

*Et le riche métal de notre volonté  
Et tout vaporisé par ce savant chimiste*<sup>771</sup>.

Pour Baudelaire, ce « déferlement égographique » est dans le fond le lieu de toutes les opérations narcissiques, c'est-à-dire de l'autoréparation. Mais encore plus, sur les feuillets de *Mon cœur mis à nu*, il note :

Histoire de ma traduction d'*Edgar Poe*.  
Histoire des *Fleurs du mal*, humiliation par le malentendu, et mon procès.  
Histoire de mes rapports avec tous les hommes célèbres de ce temps<sup>772</sup>

Nous constatons que le poète évoque d'une manière extrêmement personnelle les détails de sa vie intime et recense ses motivations et ses soucis : l'écriture des traductions, la condamnation de 1857 et le procès. À partir de ce qui a été démontré dans le chapitre I de la troisième partie, d'une part nous pouvons déduire que l'obsession de la composition et de l'édition se rattache au complexe du paraître. D'autre part, la quête de l'édition, telle qu'elle a été cernée par Chelebourg, traduit dans ces cas-là un narcissisme secondaire. Baudelaire a voulu se faire une place dans le monde et la faire ensuite reconnaître à sa mère.

Hormis le complexe du paraître, nous avons identifié le complexe d'Hamlet et de la recherche de la figure paternelle, ainsi que le complexe d'Œdipe. Ces complexes sont en rapport avec les motifs du bourreau et du vampire. Quant au complexe narcissique, il se rattache souvent à une captation avide de l'autre, ainsi qu'à l'identification du *Moi* ; un *Moi* rejeté et un *Moi* voulu. Cette disponibilité que Baudelaire veut dans ce monde extérieur est un processus de

---

<sup>767</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.89.

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.582.

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> « Au Lecteur », in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.43.

<sup>772</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.98.

reconnaissance et la résolution du complexe d'Œdipe. Enfin, le dernier complexe que nous avons identifié est le complexe d'Hoffman. Celui-ci se rapporte au motif du vin, comme nous l'avons explicité précédemment.

Rappelons à ce stade que le travail de réparation est un procédé à travers lequel l'auteur installe au-devant de « la scène scripturale » sa « difficulté d'être », c'est alors que l'intention première de l'écriture est toujours de réduire les traumatismes à travers le travail de la réparation narcissique. Dans cette dernière partie, nous avons vu en effet comment les complexes combinés renvoient à des autoportraits symboliques. En premier lieu, nous avons tenté de qualifier l'auto-projection obsessionnelle manifestée par l'auteur à travers des artistes comme Poe, Wagner, Delacroix, etc., de travestissement littéraire.

Par les divers autoportraits symboliques, Baudelaire met en scène un paraître sublimé et héroïsé. L'« Histron » compense ainsi ses rapports douloureux avec le monde extérieur. Nous avons identifié en second lieu un autoportrait particulièrement symbolique d'artiste prostitué. Cette figuration implicite du Moi se rattache également au complexe du paraître de la composition et de l'édition, en d'autres termes « se peindre et paraître »<sup>773</sup>. Le poète doit aspirer à un parfait paraître, voué au culte de soi-même. Léo Bersani l'explique par le désir de se donner en spectacle au monde. Tout bien considéré, cette part de fiction narcissique est entendue comme une défense efficace pour réparer « sa difficulté d'être ».

Résulte également du complexe du paraître, l'autoportrait symbolique de l'Histron dandy. Cet autoportrait affiche tout à fait le syndrome du poète maudit du XIX<sup>e</sup> siècle. Être dandy, c'est être supérieur, comme il l'écrit dans *Mon cœur mis à nu* :

Éternelle supériorité du Dandy.  
Qu'est-ce que le Dandy ?<sup>774</sup>

Le dandysme se résout en toute simplicité à cette distinction unique du sujet, comme hommage sacré à soi-même. Le dandy reflète raffinement, oisiveté, luxe, fortune et désengagement politique. En résumé, voyou, voyant ou dandy à l'esprit prophétique, Baudelaire éprouve constamment une envie insatiable de reconnaissance. En dernier lieu, nous avons identifié l'autoportrait symbolique de Baudelaire amoureux. En fait, l'imagination esthétique chez le poète ne peut se détacher de l'intensité des sensations érotiques.

---

<sup>773</sup> Christian Chelebourg, note de lecture.

<sup>774</sup> Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986, p.95.

Dès lors, nous sommes tentés d'affirmer que la « psychomythie » baudelairienne se nourrit en premier lieu « d'un amour rédempteur qui l'arracherait au chaos, aux affres du remords et de la concupiscence ». <sup>775</sup> Il s'ensuit donc le fait que la « psychomythie » baudelairienne découle inévitablement du rapport à la mère. Baudelaire est un être extrêmement intelligent, capable de s'enfanter spirituellement, c'est-à-dire d'être le père et la mère. Sur ce point, Pierre Emmanuel écrit :

Il était le même orphelin de père et de mère, et, de plus, *un avortant*. Un être né à jamais avant terme, sorti trop tôt de sa mère, et qui n'a vécu que de l'espoir d'y rentrer <sup>776</sup>.

En résumé, sans cette énorme idolâtrie féminine et cette immaturité qui le rend enfant à tout âge, il n'aurait peut-être pas écrit ces quelques chefs-d'œuvre de la poésie moderne. La « difficulté d'être » propre à certaines personnes est un don par lequel elles progressent ou régressent. Pour le cas de Baudelaire, cette « difficulté d'être » est le leitmotiv de sa création. Il voit dans l'écriture une thérapie, une libération, une grâce ; ainsi, il déclare « Mes humiliations ont été des grâces de Dieu » <sup>777</sup>. Il a fait de sa création un art objectif et subjectif. Ainsi, obsession du paraître et auto-héroïsation font consciemment ou inconsciemment partie indissociable de son Moi :

Ce que je sais, c'est ce que j'éprouve un dégoût complet de toutes choses, et surtout, et surtout de tout plaisir (ce n'est pas un mal) et que le seul sentiment sur lequel je me sente encore vivre, est un vague désir de célébrité, de vengeance et de fortune <sup>778</sup>.

En fin de compte, tous ces éléments, qui ont nourri la « psychomythie » baudelairienne, laissent entendre qu'il s'agit d'une création à caractère « égographique ».

Walter Benjamin a montré dans son livre consacré à Charles Baudelaire comment le poète est enchâssé dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Il nous éclaire également que cette écriture teintée d'héroïsme est un problème en soi, « une difficulté d'être », comme le signifie Christian Chelebourg en poétique du sujet. En échos, empruntons ce passage de Paul Valéry cité par Walter Benjamin :

Le problème de Baudelaire pouvait donc — devait donc — se posait ainsi : être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. Je ne dis pas que ce propos fut conscient, mais il était nécessairement chez Baudelaire, et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d'État <sup>779</sup>.

---

<sup>775</sup> Collection « *Les vies passionnées* », By les éditions Gérard & C<sup>o</sup> Verviers – Belgique, p.332.

<sup>776</sup> Pierre Emmanuel, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982, p.12.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>778</sup> Collection « *Les vies passionnées* », By les éditions Gérard & C<sup>o</sup> Verviers – Belgique, p.333.

<sup>779</sup> Paul Valéry, in Benjamin Walter, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 2002, p.159.

Dans la même réflexion, Walter Benjamin précise qu'écrire, pour Baudelaire, est destiné à une fonction. Ces expériences vécues ont contribué à une certaine émancipation du poète en matière de production. Frustré par cette insuffisance ressentie chez l'humain, par des sensations manquantes et par des traumatismes de ses expériences mal vécues, Baudelaire s'est lancé dans les rêves, cherchant à faire du vécu de l'oubli et de l'invécu (pensé) une réalité. En définitive, il a voulu que son œuvre soit reconnue. En effet, n'y a-t-il pas là une part de réponse à ce désir perpétuel d'héroïsation qui s'est traduit dans *Les Fleurs du mal* et dans ses œuvres posthumes, et surtout dans les journaux intimes, là où il y a concentration du Moi ? L'essentiel de son essence créatrice est ordonnée par son mal-être existentiel. À mesure que l'onde de choc se faisait davantage sentir, les impressions devenaient fortes et les expressions singulières. W. Benjamin ajoute :

Il faut que la conscience se défende de façon plus continue contre l'excitation ; mieux elle y réussit et moins les impressions particulières pénètrent dans l'expérience, mais plus important aussi devient, par là même, le rôle de l'expérience vécue<sup>780</sup>.

Ce choc précis dans la conscience serait la plus performante réflexion qui mène à l'ascension créative dans l'art.

L'originalité de l'écriture de Baudelaire est ailleurs, dans le subtil travail de l'imaginaire poétique. Si l'obsession du paraître est la soif insatiable de se mettre au centre du monde, pour Baudelaire, elle serait une conséquence de sa « difficulté d'être ». À cet égard, il s'oppose au monde tel qu'il est perçu par ses sens et conçu par sa raison. Ainsi, par la force des circonstances, il se détourne du monde extérieur et se plonge dans le monde spirituel de l'art, dans l'ivresse poétique et dans les « Correspondances » où l'imaginaire littéraire n'est autre que le monde des esprits, invisibles aux vivants ordinaires. C'est un monde éternel que seuls les poètes et les esprits ivres peuvent atteindre. Le mythe du poète maudit est né de la difficulté vaincue dans son écriture. « Il vivra comme un des rares génies qui ont le plus pathétiquement incarnés les éternels tourments de la conscience, les éternelles angoisses de la destinée humaine »<sup>781</sup>.

Au terme de cette recherche, quelques idées apparaissent quant au caractère « égographique » d'une écriture comme celle de Baudelaire<sup>782</sup>. Derrière cette apparence légère du dandy, il y aurait donc souvent une détresse plus vive et, par conséquent, un paraître où se

---

<sup>780</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>781</sup> Grange Batelière, *alpha encyclopédie*, Paris, 1969, p.740.

<sup>782</sup> Pour certains critiques, le plaisir de choquer était lié à une enfance difficile, pour d'autres, il s'agissait de diriger une carrière artistique. Pour Baudelaire, l'enfant qui était en lui – criait toujours, voulant attirer l'attention de sa mère occupée ailleurs.

cache quelque chose de plus profond. Dans un certain sens, comme le dit J-P. Sartre le « Dandysme représente un idéal plus élevé que la poésie »<sup>783</sup> ou encore « un club de suicidés »<sup>784</sup>. Pour prolonger ces recherches, il serait possible de les élargir d'un point de vue comparatiste et de réfléchir à la problématique suivante : ces auteurs, maîtres du dandysme, comme Théophile Gautier, Oscar Wilde ou encore Georges Brummell, portent-ils tous en eux ce double paraître ?

---

<sup>783</sup> Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, coll. Folio essais, 1947, p.134.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p.136.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## I- ŒUVRES DE CHARLES BAUDELAIRE

- 1- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, choix de poèmes Classique Larousse, Paris, Larousse, 1959, N° 4915.
- 2- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 2003.
- 3- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Booking international, 1993.
- 4- BAUDELAIRE Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1986.
- 5- BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art Tome I*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.
- 6- BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art Tome II*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.
- 7- BAUDELAIRE Charles, *Lettres à sa mère*, Paris, L'école des loisirs, 1998.
- 8- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.
- 9- BAUDELAIRE Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et librairie générale française, 1964.
- 10- BAUDELAIRE Charles, *Le spleen de Paris « Petits poèmes en prose »*, Paris, Librairie générale française, 1972.
- 11- BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris, La Fanfarlo*, Paris, Flammarion, 1987.
- 12- BAUDELAIRE Charles, *Petits Classiques Larousse, Petits poèmes en prose*, Paris, Larousse, 2008.

## II- OUVRAGES

- 1- ABRY Emile, BERNES Jacques, CROUZET Paul, Leger Jean, *Les Grands Écrivains de France illustrés (XIX siècle)*, Paris, Édition Didier -Privat, 1938.
- 2- AGUETTANT Louis, *Lecture de Baudelaire: vie, psychologie, poétique : L'Invitation au voyage*, France, Édition L'Harmattan, 2001.
- 3- ALBERTINI Pierre, *La France du XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*, Paris, Hachette, 2012.
- 4- ASSELINEAU Charles, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Éd. 1869), Paris, Hachette Livre BNF, 2012.
- 5- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, "Folio Essais", 1985.
- 6- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Edition José Corti, 1942.
- 7- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972.
- 8- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- 9- BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1972.

- 10- BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.
- 11- BENOIST Luc, *Signes, symboles et mythes*, Presses universitaires de France, 2009.
- 12- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistiques générales*, Paris, Gallimard, 1966.
- 13- BERAT Fanny et DE LANGENHAGEN, Marie-Aude, *Panorama d'un auteur Baudelaire*, France, Studyrama, 2006.
- 14- BERGEZ Daniel, BARBÉRIS Pierre, DE BIASI Pierre-Marc, MARINI Marcelle, VALENCY Gisèle, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1990.
- 15- BERSANI Léo, *Baudelaire et Freud*, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1981.
- 16- BILEN Max, *Le mythe de l'écriture*, Orléans, Paradigme, 1999.
- 17- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Folio essai, 1988.
- 18- BLIN Georges, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011.
- 19- BONNEVILLE Georges, *Profil d'une œuvre Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Paris, Hatier, 1987.
- 20- BORDAS Éric, *L'analyse littéraire : Notions et repères*, Paris, Nathan, 2002.
- 21- BRUNEL Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Presses universitaires de France, 1ère édition, 1992.
- 22- BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- 23- CALASSO Roberto, *La Folie Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012.
- 24- CASTEX Pierre Georges Becker, et SURER Paul, *Manuel des Études littéraires françaises*, Paris, Hachette, 1953.
- 25- CHELEBOURG Christian, *Jules Verne l'œil et le ventre une poétique du sujet*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999.
- 26- CHELEBOURG Christian, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000.
- 27- Collection Littérature et langages, *le conte, la poésie*, Paris, Fernand Nathan, 1980.
- 28- Collection Poétiques comparatistes, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie Éditions, 2008.
- 29- Collection « *Les vies passionnées* », Belgique, By les Éditions Gérard & C ° Vervier, 1957.
- 30- Collection « *Que sais-je ?* », *Mythes et littérature*, Presses universitaires de France, 2002.
- 31- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- 32- COMPAGNON Antoine, *Un été avec Baudelaire*, France, Équateurs/France inter, 2015.
- 33- COMTE Fernand, *Les grandes figures des mythologies*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

- 34- CRÉPET Eugène, *Charles Baudelaire, Étude biographique*, Paris, A. Messein Succ, 1906.
- 35- D'ARCIER Éléonore Faivre, MADOU Jean-Pol, VAN EYND Laurent, *Mythe et création: théorie, figures*, Publications Fac St Louis, 2005.
- 36- DELACROIX Maurice / HALLYN Fernand, *Méthodes du texte*, Paris-Grembloux, Duculot, 1987.
- 37- Dominique Rincé, Bernard Lecherbonnier, *Littérature textes et documents XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nathan, 1986.
- 38- DURAND Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- 39- DURAND Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Michel Albin, S.A., 1996.
- 40- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1960.
- 41- DURRENMATT Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005.
- 42- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- 43- ELIADE Mircea, *Aspect du mythe*, France, Collection Folio essai, 2009.
- 44- ELIADE Mircea, *Mythes rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- 45- EMMANUEL Pierre, *Baudelaire la femme et Dieu*, Paris, Seuil, 1982.
- 46- FOGLIA Aurélie, *Histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2014.
- 47- FRAISSE Emmanuel et MOURALIS Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001.
- 48- FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988.
- 49- FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Barcelone, Liber duplexe, 1999.
- 50- GARDES-TAMINE, HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2003.
- 51- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, t. II, 1994.
- 52- GENETTE Gérard, *Palimpsestes- La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- 53- GUIRAUD Pierre, *La stylistique*, Presse de France, 1955.
- 54- GUYAUX André, *Baudelaire: un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne (Mémoire de la critique), 2007.
- 55- HAMON Philippe, *le Personnel du Roman*, Paris, Librairie Droz, 2e édition corrigée, 1998.
- 56- HANUS Michel, *Les Deuils dans la vie. Deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*, Serge Lebovici (Préface), Paris, Maloine, 2007.

- 57- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Édition Droz, 1999.
- 58- LAFORGUE Pierre, *Baudelaire la peinture et le romantisme*, Lyon, Presses universitaires, 2000.
- 59- LE DANTEC Yves-Gérard, *Baudelaire : vie et œuvre de Charles Baudelaire*, Paris, République des lettres, 2012.
- 60- LEMAITRE Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris, Armand Colin, 1965.
- 61- MARCHAL-JANTZEN Joël, *Les Fleurs du Mal Charles Baudelaire*, Paris, Bordas, 2003.
- 62- MAUROIS André, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Paris, Hachette, 1965.
- 63- MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1980
- 64- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- 65- MUCHIELLI Roger, *Les complexes personnels*, Paris, ESF Éditeur, 1994.
- 66- KOKELBERG Jean, *Les techniques du Style*, Paris, Nathan, 1994.
- 67- PERES Yves et LEWIS Day. *Clefs pour la poésie*, Poitiers France, Seghers, 1973.
- 68- PICHOS Claude, *Œuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Pléiade, 2006.
- 69- PICHOS Claude, *Auguste Poulet Malassis : l'éditeur de Baudelaire*, Paris, Fayard, 1996.
- 70- POE Edgar, *Traduction Charles Baudelaire, Nouvelles Histoires extraordinaires*, Librairie générale française, 1972.
- 71- POE Edgar, *traduction Charles Baudelaire, Histoires extraordinaires*, Librairie générale Française, 1972.
- 72- QUESNEL Michel, *La création poétique*, Paris, Armand Colin / Masson, 1996.
- 73- RIFFATERRE Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- 74- ROGER Jérôme, *La critique littéraire*, Paris, Nathan, 2001.
- 75- ROMMERU Claude, *Clés pour la littérature*, Paris, Édition du temps, 1998.
- 76- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1947.
- 77- SOJCHER Jacques, *La démarche poétique*, Union générale d'Édition, France, 1976.
- 78- TELLIER Arnaud, *Expériences traumatiques et écriture*, Édition Economica, 1998.
- 79- TODOROV Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? .2 Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- 80- TOURSEL Nadine, VASSEVIÈRE Jacques, *Littératures : Textes Théoriques et Critiques*, Paris, Nathan, 1994.
- 81- STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989.

- 82- VALLET Nicolas, *Charles Baudelaire Petits poèmes en proses*, Paris, Bréal, 1998.
- 83- VERLAINE Paul, *Les poète Maudits* (Livre numérique), Paris, Léon Vanier, 1884.
- 84- WALTER Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2002.
- 85- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Littérature et ritualité: enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Éditions scientifiques internationales, Bruxelles, 2010.
- 86- WILHELM Fabrice, *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, France, Éditions l'Harmattan, 2000.
- 87- XAVIER Zubiri, *L'intelligence sentante : l'intelligence et Réalité*, France, l'Harmattan, 2005.
- 88- XIBERRAS Martine, *Pratique de l'imaginaire : lecture de Gilbert Durand*, Presse de l'Université de Laval, 2002.
- 89- ZIMMERMANN Laurent, *La littérature et l'ivresse Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*, Paris, Hermann Éditeur, 2009.

### III- PÉRIODIQUES

- 1- ADAM(Jean-Michel ), « Les problèmes du discours poétique selon Benveniste », *Semen* [Online], 33 | 2012, Online since 26 April 2012, connection on 03 November 2014. URL : <http://semen.revues.org/9454>.
- 2- CHELEBOURG (Christian), « Le complexe du paraître, L'imaginaire baudelairien de l'édition », *la Revue des Sciences Humaines* (tome LXXXV, n° 219, 1990-3, « L'Écrivain chez son Éditeur », textes recueillis par Alain BUISINE et Jean-Yves MOLLIER [pp. 35-51])
- 3- DEPROOST (Paul-Augustin), VAN YPERSELE (Laurence), WATHEE DELMOTTE (Myriam), « Héros et héroïisation : approches théoriques », *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, p.1-33.
- 4- WUNENBURGER (Jean-Jacques), « Structures et fonctions du mythe héroïque », dans *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, n° 1, 2002-2003, p. 75-88.

#### IV-SITES INTERNET

- 1- [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)
- 2- <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/hor/pisonstrad.html>
- 3- <http://www.fabula.org/atelier>
- 4- <http://www.signosemio.com/todorov/>
- 5- [http://www.scienceshumaines.com/penser-l-imaginaire\\_fr\\_10564.html](http://www.scienceshumaines.com/penser-l-imaginaire_fr_10564.html)
- 6- <http://www.implications-philosophiques.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/07/Bachelard.pdf>
- 7- [http://stl.recherche.univlille3.fr/colloques/20102011/JESartre\\_Imaginaire\\_presentation.pdf](http://stl.recherche.univlille3.fr/colloques/20102011/JESartre_Imaginaire_presentation.pdf)
- 8- [http://www.gestalt-idf.com/doc/gilbert\\_durand.pdf](http://www.gestalt-idf.com/doc/gilbert_durand.pdf)
- 9- <http://litterae.pagesperso-orange.fr/page3.3.baudelaire.html>
- 10- <http://www.blog-psychologue.fr/article-triangle-dramatique-victime-bourreau-sauveur-64473759.html>
- 11- <http://www.evene.fr/celebre/biographie/yves-florenne-2679.php>
- 12- <http://www.academie-francaise.fr/yves-florenne>
- 13- <http://imaginaria.over-blog.com/article-le-theme-du-vampire-101127210.html>
- 14- <http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/418/ baudelaire-delacroix-ou-rencontre-esprit-27-02-2003-17221>
- 15- <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/58>
- 16- <http://www.imec-archives.com/fonds/librairie-la-maison-des-amis-des-livres-adrienne-monnier/>
- 17- <http://www.kontrekulture.com/produit/les-juifs-rois-de-l-epoque-histoire-de-la-feodalite-financiere>
- 18- <http://www.lecture-ecriture.com/2719-Narcisse-Ancelle,-pers%C3%A9cuteur-ou-protecteur-de-Baudelaire-Catherine-Delons>
- 19- <http://baudelaire-traducteur-de-poe.blogspot.com>
- 20- [http://www.pur-editions.fr/couvertures/1326102517\\_doc.pdf](http://www.pur-editions.fr/couvertures/1326102517_doc.pdf)

#### V- DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET ANTHOLOGIES

- 1- ALBAN Claude, *Mille citations littéraires indispensables*, Paris, Ellipses, 2001.
- 2- ALBIN Michel, *Dictionnaire des littératures de langue française XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Encyclopédie Universalis/ Albin Michel, 1998.

- 3- ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- 4- AZIZA Claude, OLIVIERI Claude, SCTRICK Robert, *dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Paris, Nathan, 1981.
- 5- BAUDELAIRE Charles, *Aphorismes*, Paris, Arléa, 2010.
- 6- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- 7- CHEMAMA Roland, VANDERMERSCH Bernard, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009.
- 8- DE BEAUMARCHAIS Jean-Pierre, COUTY Daniel, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.
- 9- *Dictionnaire HACHETTE Edition 2008*, collection n°11 Édition n°1, Paris, 2007.
- 10- *Dictionnaire De la Langue Française, Encyclopédie Noms communs, Noms propres*, Italie, Collection 52, Édition 03-©Hachette- Spadem- adagp, 1995.
- 11- DUBOIS Jean, MITTERAND Henri, DAUZAT Albert, *Dictionnaire étymologique et historique du Français*, Paris, Larousse, 2006.
- 12- DUCROT Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- 13- GRANGE BATELIERE, *alpha encyclopédie*, Paris, 1969.
- 14- LEMAITRE Henri, *Dictionnaire Bordas de Littérature française*, Paris, Bordas, 1985.
- 15- OSTER Pierre, *Le Robert, Dictionnaire de citations françaises*, Paris, la nouvelle édition 1993.
- 16- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Édition Le Robert, 1998.

## VI- DOCUMENTAIRES

- 1- <https://www.youtube.com/watch?v=NNICQwSKH9I> [Baudelaire moderne et antimoderne » (1/13) par Antoine Compagnon].
- 2- <https://www.youtube.com/watch?v=N-UaXGNsAm8> [Gaston Bachelard : L'imagination poétique, La poésie et les éléments].
- 3- *Documentaire, Stéphane Mallarmé à Volvins*, TV5 Orient, 27/08/2007, 22 : 45mn
- 4- <http://www.franceculture.fr/oeuvre-la-folie-baudelaire-de-roberto-calasso>

**GLOSSAIRE :**  
Lexique de la poétique  
du sujet

- 1- **Actaire** : L'actaire est la personne à qui est destiné l'acte de création littéraire. L'actaire peut être un destinataire réel impliqué dans un événement inassimilable par le sujet ou une figure imaginaire.
- 2- **Autoportrait symbolique** : L'autoportrait symbolique se définit comme une projection d'une image idéalisée du sujet lui-même. Cette figuration de *l'idéal du moi* est déployée dans l'imaginaire et maintenue dans l'inconscient.
- 3- **Combinaison imageante** : On entend par une combinaison imageante une association de mots (propres ou figurés) présents dans une figure analogique comme la personnification, la métaphore ou la comparaison.
- 4- **Complexe** : Cette appellation désigne chez Freud un ensemble de conduites inconscientes. Selon Bachelard, le complexe renvoie aux réseaux d'images présents dans la rêverie. En poésie du sujet, les complexes représentent un réseau organisé de motifs. Les complexes de nature personnelle renvoient à des éléments biographiques qui motivent le geste créatif.
- 5- **Difficulté d'être** : Une difficulté d'être peut être une blessure ou des expériences émotives inassimilables que le sujet auctorial met au-devant de la scène scripturale. Cette difficulté d'être est à l'origine même de la création littéraire et la façonne.
- 6- **Idiolecte** : Un idiolecte est la langue du sujet auctorial. C'est un langage propre au sujet parce qu'il porte les traces de sa difficulté d'être. De plus parce qu'il est généré par les structures de l'imaginaire du sujet. Selon Barthes, l'idiolecte est une « constante individuelle de parole »<sup>785</sup>.  
En subvertissant la langue de l'échange à son profit, l'imaginaire du sujet invente une langue originale, ce que les linguistes appellent un idiolecte, une « constante individuelle de parole », selon Barthes. L'idiolecte auctorial est le produit direct de la logogenèse.
- 7- **Imaginaire** : En poésie du sujet : « l'imaginaire est considéré comme le moyen par lequel le sujet soumet la réalité à son narcissisme »<sup>786</sup>.
- 8- **Intentionnalité** : L'intentionnalité, c'est le but que se donne le sujet dans l'élaboration de son moi-idéal.
- 9- **Logogenèse** : Le produit idiolectale découle d'une logogenèse. D'après Chelebourg : « La production de l'idiolecte procède d'une véritable logogenèse : l'imaginaire engendre la langue singulière du sujet en faisant subir à la langue de l'échange une série de distorsion dont l'ensemble est constitutif d'un style »<sup>787</sup>.
- 10- **Motif** : Les motifs sont des unités récurrentes présentes dans l'œuvre complète d'un auteur. Ces motifs peuvent être des thèmes, des personnages, des décors, des scénarios, des calembours, des syllepses, des échos textuels, des scènes qui constituent le récit, etc. Les motifs participent à la confection de l'œuvre et à l'élaboration de sa singularité.
- 11- **Narcissisme** : Le narcissisme est une instance psychique d'auto-admiration, c'est-à-dire l'amour du sujet pour lui-même. Freud introduit ce concept pour signifier l'état de

<sup>785</sup> « Idiolecte », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

<sup>786</sup> « Christian Chelebourg, l'imaginaire », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

<sup>787</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poésie du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.118.

régression du sujet sur lui-même. Lacan écrit que c'est « par l'image, ou celle reflétée par le miroir que l'enfant appréhende son corps »<sup>788</sup>. Le sujet reconnaît son image dans le miroir et désire aussi qu'elle soit reconnue par « le grand autre » ou « le petit autre ». Il s'agira par ailleurs d'une folie passionnelle vouée au culte de soi-même. En poétique du sujet, le narcissisme est une représentation idéale du Moi que le sujet construit à travers sa création littéraire et dont il s'éprend.

**12- Œuvres complètes** : Les œuvres complètes sont composées de tout ce que l'auteur a écrit et a publié de son vivant ou à titre posthume : « des manuscrits, des brouillons, de la correspondance, des notes, des journaux, des dossiers recueillis, etc. »<sup>789</sup>.

**13- Poétique du sujet**: La poétique du sujet relève des théories littéraires. C'est une approche qui s'intègre aux études de l'imaginaire. Elle cherche à l'intérieur de la fiction du sujet auctorial les motivations intimes qui déterminent son geste créatif.

**14- Psychomythie** : C'est la fiction que l'auteur se raconte pour réparer ses atteintes narcissiques : « c'est le mythe dans lequel il s'inscrit par le travail d'écriture. Ce mythe propre à la psyché individuelle est au fond, ce qui dynamise toute la création »<sup>790</sup>.

**15- Rêverie** : La rêverie constitue cette dimension complexe onirique. C'est aussi, l'une des voies d'accès à l'inconscient. L'imaginaire alimente le narcissisme à partir des objets de la rêverie. Cette dernière est dite créative car elle est au fondement de la pensée et de l'imaginaire.

**16- Sublimation** : En poétique du sujet, la sublimation c'est la réparation d'une image douloureuse du moi. Le sujet cherche à créer une image idéale qui puisse satisfaire à ses exigences. Elle est définie comme : « l'adoption d'une image du moi qui satisfasse aux exigences du symboliques face à un évènement traumatique »<sup>791</sup>. Selon Paul Ricœur, la sublimation « découle du narcissisme »<sup>792</sup>, c'est cette définition qu'on retient pour l'étude de la poétique du sujet.

**17- Sujet** : Selon Freud, le sujet désigne « le sujet du désir » et se distingue du sujet biologique. Dans la psychanalyse lacanienne, le sujet ne représente ni le *moi* freudien ni l'individu. Selon Lacan, le sujet désigne « ce qui ex-siste au langage »<sup>793</sup>, c'est-à-dire que le sujet est castré et n'existe et ne s'identifie que par rapport à l'Autre. En poétique du sujet, le créateur est envisagé comme « sujet, à la fois sujet écrivain et premier sujet de son écriture car en écrivain *pour* lui, et, *sur* lui, du moins à *partir de* lui »<sup>794</sup>.

---

<sup>788</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009, p.370.

<sup>789</sup> « Œuvres complètes », in

[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

<sup>790</sup> « Psychomythie », in [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l\\_auteur\\_et\\_son\\_imaginaire/Chelebourg.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Chelebourg.htm)

<sup>791</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.109.

<sup>792</sup> *Ibid.*

<sup>793</sup> Roland Chemama, Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Espagne, Larousse, 2009, p.554.

<sup>794</sup> Christian Chelebourg, *L'imaginaire littéraire, Des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Nathan, 2000, p.106.