



HAL
open science

**Le concept de "personnage poétique" dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire :
Fonctions et significations**

Walid Saket

► **To cite this version:**

Walid Saket. Le concept de "personnage poétique" dans Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire : Fonctions et significations. Linguistique. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2014. Français. NNT : 2014CLF20015 . tel-01300596

HAL Id: tel-01300596

<https://theses.hal.science/tel-01300596>

Submitted on 30 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)
École doctorale des Lettres, Sciences Humaines et Sociales

Faculté : UFR Lettres, Langues et Sciences Humaines

Laboratoire : C.E.L.I.S

Titre

Le concept de « personnage poétique » dans *Les Fleurs du Mal* et
Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire : Fonctions et
Significations.

Soutenu par : Walid Saket

Discipline : Lettres modernes et contemporaines

Directeur de thèse : Pascale Auraix -Jonchière

Dédicace :

Ce présent travail est sincèrement dédié à Mme Pascale-Auraix Jonchière pour toute son aide sans quoi il n'aurait jamais eu lieu. Je n'oublie pas, bien sûr, mon cher fils, RAYEN, ma chère fille, NOUR ainsi que, ma chère femme.

Table des matières

Introduction	4
PREMIÈRE PARTIE	9
La notion de personnage poétique dans <i>Les Fleurs du Mal</i> et <i>Le Spleen de Paris</i>	9
Chapitre 1	10
Aux origines de la notion de personnage depuis l'Antiquité jusqu'au XIX siècle. Une notion aux contours indéterminés :	10
A- Définition(s) du personnage :	10
B- La dimension référentielle du personnage : une longue tradition allant du Moyen-âge au dix-neuvième siècle :	27
Chapitre 2 :	57
Le traitement du personnage dans l'œuvre baudelairienne : Similitudes et différences entre la poésie en vers et la poésie en prose :	57
1- Les personnages :	58
2- Les figures allégoriques :	106
3- Les figures mythiques :	117
DEUXIÈME PARTIE	128
La fonction dialogique dans <i>Les Fleurs du Mal</i> et <i>Le Spleen de Paris</i> :	128
Chapitre 1	129
La quête identitaire : processus de dédoublement et de dépersonnalisation	129
Chapitre : 2	171
Les limites et les risques de la quête initiatique par L'esthétique de dépersonnalisation :	171
Chapitre : 3	185
La figure ou le personnage comme moyens de l'adressivité du texte poétique	185
TROISIÈME PARTIE	196
La fonction méta-poétique	196
Chapitre 1	197
L'expression des convictions et des revendications esthétiques du poète :	197
Chapitre 2	227
Le processus d'allégorisation : le rachat par la création	227
Chapitre 3	246
Incarnations de l'impersonnalité de la poésie baudelairienne :	246
Chapitre 4	257
Les personnages du <i>Spleen de Paris</i> comme incarnation d'une héroïsation du présent :	257
Chapitre 5	267
Des allégories du « beau » double :	267
Conclusion :	291
BIBLIOGRAPHIE	294

Introduction

Les théories traitant du concept de „personnage“ abondent, notamment au XXe siècle, avec les formalistes et les structuralistes qui s’inspirent des apports des travaux linguistiques. Assurément, c’est la complexité de cette notion qui est à l’origine des divergences et des approches variées qui ont tenté de la cerner. L’examen des études critiques relatives à ce concept permet de distinguer deux grandes approches différentes quant à cette notion. En effet, depuis le XIXe siècle c’est l’approche psychologique qui prévalait. On appréhendait alors „le personnage“ selon le principe de la *mimésis* comme s’il s’agissait d’une personne réelle. Cela s’explique par une longue tradition littéraire soucieuse de vraisemblance qui remonte aux origines de la littérature occidentale. Les critiques et les théoriciens adoptant cette perspective ont provoqué une confusion avec la notion de „personne“: Cette confusion est due au fait que „le personnage“ se présentait toujours comme un „être réel“ à dimension référentielle. Nous disons „être réel“ car selon cette approche psychologique, le personnage est généralement doté d’un portrait physique et psychologique favorisant ce que Roland Barthes appelle „l’effet de réel „. Cet effet est axé sur le lecteur qui parvient à se reconnaître dans le personnage en qui il peut identifier certaines qualités qui peuvent se trouver dans son environnement. Cette approche psychologique était en vogue notamment au XIXe siècle avec le roman réaliste. Les figures les plus représentatives de ce courant tels que Balzac, Flaubert et Zola présentaient leurs personnages au lecteur comme des „êtres réels“ ayant des qualités et des défauts qui existent chez l’individu de l’époque. La fiction réaliste était tellement fixée sur la reproduction fidèle du réel qu’elle se présentait comme une copie saisissante de celle-ci. Les romanciers réalistes cherchaient par les procédés de la description et de la caractérisation à rendre leurs personnages semblables aux individus de leur époque. A cette approche psychologique du personnage, s’opposent les tendances modernes qui considèrent le personnage comme un „être de papier“, notion n’induisant plus les mêmes relations avec la réalité. Parmi ces nouvelles tendances, on trouve la critique structurale qui cherche à étudier les composantes du texte littéraire d’une façon objective. Il s’agit d’une approche critique purement formelle tâchant d’envisager le texte littéraire suivant le

principe de l'immanence, qui est un concept clé des structuralistes. Cependant, cette approche structuraliste n'a pas pu résister très longtemps en raison de son excès de formalisme. En effet, le concept de „personnage“ ne pouvait pas être défini uniquement selon des critères formels qui le réduisent à des considérations trop abstraites ne tenant pas compte de sa complexité. Cela étant, certains critiques ont bien parlé de „l'impasse“ dans laquelle se sont trouvés les structuralistes dans leurs tentatives de définir „le personnage“. Cette impasse a comme cause principale le fait que ces derniers ont écarté la notion du „sens“ pour ne s'occuper que des formes et des structures. Mais on a pu constater que certains parmi eux ont été obligés de modifier leurs approches concernant le concept de „personnage“ car ils ont constaté que leur démarche strictement formelle est incapable de le cerner d'une façon plus efficace qui tiendrait compte de ses spécificités nécessitant des nuances théoriques. Vincent Jouve fait état de cette complexité : « *le personnage est toujours encore une des notions les plus problématiques de l'analyse littéraire. Le concept, s'il suscite toujours l'intérêt des chercheurs, semble résister à toute définition ou, pire, accepter n'importe laquelle*¹ »

La citation de Jouve conforte notre ambition consistant à tenter de définir „le concept de personnage poétique“ dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* de Baudelaire. Mais il faut noter que la grande difficulté réside ici dans le fait que la critique littéraire s'est principalement intéressée à l'étude du personnage romanesque (ou des personnages et des « actants » dans le domaine du théâtre). Toutes les critiques sont centrées sur le mode de fonctionnement de cette notion dans le récit. Ceci étant, il nous a semblé intéressant d'étudier ce concept dans un corpus de nature différente, à savoir le texte poétique. L'ambition est ample vu que cette notion ne peut pas fonctionner de la même façon quand on passe d'un genre littéraire à un autre. Face à un concept si problématique, toute tentative de définition systématique conduit à une impasse. Notre projet a pour fondement la comparaison de deux formes poétiques au fonctionnement différent : les poèmes en vers et les poèmes en prose. Il faut préciser, en effet, que l'écriture versifiée, plus concentrée et codifiée, est moins référentielle que le poème en prose. Dans ce dernier, on a affaire, généralement, à des êtres sociaux qui, évoqués selon les modes usuels du récit et parfois dotés de noms, de portraits physiques et psychologiques, acquièrent une certaine dimension référentielle et gagnent en épaisseur. Avant d'entamer notre travail, il convient de situer les deux œuvres dont on fait l'étude dans leur contexte historico-culturel.

¹ -Vincent Jouve, *L'effet Personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992.

Concernant *Les Fleurs du Mal*, ce recueil a été publié le 25 juin 1857 à Paris chez Poulet - Malassis. Les poèmes sont précédés d'une dédicace à Th. Gautier. Une seconde édition augmentée de 35 poèmes nouveaux est publiée en 1861. L'édition définitive des *Fleurs du Mal* a été publiée en 1868 après la mort de Baudelaire. Ce recueil a été mal accueilli par la critique. Seuls quelques-uns, dont son ami Barbey D'Aurevilly, l'on défendu. En effet, en août 1857, six mois après le procès de Madame Bovary, Baudelaire est condamné pour „offense à la morale publique et religieuse“. Le poète est condamné à 300 Francs d'amende et à la suppression de 6 poèmes. Ces 6 poèmes seront publiés, à nouveau, en 1864, en Belgique. Quant au *Spleen de Paris*, aussi intitulé *Les Petits Poèmes en prose*, a été publié en 1869 par Asselineau et Banville dans le cadre d'une édition «définitive» des œuvres poétiques et critiques de Baudelaire. Quelques-unes de ces pièces avaient été rédigées dans les années 1850, mais la plupart l'ont été entre 1860 et 1865, c'est-à-dire à une époque où Baudelaire n'écrivait presque plus de vers. L'intérêt de Baudelaire pour les poèmes en prose lui est venu de la lecture du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand. Baudelaire cherchait alors une nouvelle forme d'écriture souple qui lui permettrait d'exprimer des sujets plus originaux avec plus de liberté. Il a voulu interroger les potentiels de la prose qui le séduisait. Après l'expérience d'Aloysius Bertrand, Baudelaire devient convaincu que le poétique n'est pas l'apanage de l'œuvre en vers.

Pour revenir à notre sujet, nous essaierons de voir, durant notre travail, en nous inspirant des théories modernes, s'il peut être pertinent de parler de „personnage“ dans l'œuvre poétique de Baudelaire et dans quelle mesure. Pour ce faire, nous tenterons d'étudier les spécificités du traitement de cette notion aussi bien dans l'œuvre en vers que dans l'œuvre en prose de ce poète. Mais il faut dire qu'un problème important s'impose. En effet, on trouve dans les poèmes du *Spleen de Paris* certaines caractéristiques du récit qui le rattachent à la dimension référentielle à savoir les histoires courtes dont les sujets peuvent être comparés à des « personnages » par les descriptions surtout (les portraits). Nous verrons si cette perspective est suffisante pour parler vraiment de „personnage“ dans cette œuvre. Une autre question se pose, c'est que le poème en vers a ses propres spécificités génériques qui le distinguent de la prose. La poésie tend plus à l'abstraction et à l'idéalisation. Ces aspects entrent *a priori* en contradiction avec la notion de « personnage ». sans doute convient-il plutôt de parler de « figures » - archétypales ou allégoriques -, sans oublier les figures mythiques, majoritaires dans *Les Fleurs du Mal*.

Nous essayons dans notre analyse de démontrer les nuances qui s'imposent dans le fonctionnement du „personnage“ : Nous tenterons de repérer à partir du texte baudelairien les critères formels et sémantiques permettant de définir cette notion. Notons qu'il ne s'agit pas d'un simple travail systématique mais plutôt d'une expérimentation qui tiendra compte de la spécificité de l'univers poétique baudelairien. Conscient de la complexité de cette phase conceptuelle, nous essayerons d'investir les acquis de la critique moderne relative au concept du „personnage“ afin de pouvoir le définir en s'appuyant sur le texte baudelairien. On partira essentiellement des travaux de Vincent Jouve et de Philippe Hamon. Nous démontrerons dans notre analyse que le concept du „personnage „n'a pas la même pertinence dans l'œuvre en vers et l'œuvre en prose. Notre tâche sera alors de donner un statut à ces créatures peuplant aussi bien *Les Fleurs du Mal* que *Le Spleen de Paris*. Pour étudier cette notion de „personnage“, nous verrons alors quelles nuances à faire entre les deux genres : en l'occurrence l'œuvre en vers et l'œuvre en prose, qui ont une importante incidence sur le statut du „personnage“. Notre approche démontrera les limites que suggère ce concept quand on est face à un texte poétique. En effet, beaucoup de questions se posent dans ce sens : quelles différences de fonctionnement et de conceptualisation chaque genre impose-t-il à propos de cette notion ?

Mais la question la plus importante qui nous sollicite est la suivante : pourrait-on employer en poésie les mêmes critères que ceux qui sont utilisés généralement par la critique littéraire pour définir le personnage romanesque ? Nous tenterons de répondre à toutes ces questions par des analyses précises des deux œuvres baudelairiennes faisant l'objet de notre étude. Pour cela, on adoptera une démarche à la fois stylistique et sémantique. Nous présenterons au début de notre travail les différentes définitions modernes du concept de „personnage“ pour s'en inspirer dans notre analyse. On verra jusqu'à quel point ils sont applicables à l'œuvre baudelairienne ainsi que leurs limites. Notre principal objectif est de tenter de définir le concept de „personnage“ dans l'univers poétique baudelairien. Nous démontrerons que d'autres concepts limitrophes émergent au cours de notre analyse en l'occurrence les figures allégoriques et mythiques. Une fois le travail de conceptualisation achevé, nous étudierons les fonctions et les significations du „personnage“ ou de ses avatars dans les deux œuvres.

PREMIÈRE PARTIE

La notion de personnage poétique dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*

Chapitre 1

Aux origines de la notion du personnage depuis l'Antiquité jusqu'au XIX siècle. Une notion aux contours indéterminés :

A- Définition(s) du personnage :

De toutes les catégories narratives, la notion de « personnage » paraît la plus complexe et la plus difficile à cerner. Il n'est donc pas étonnant que les approches théoriques de la critique littéraire classique et moderne soient diverses et parfois contradictoires quant à cette notion ambiguë. A vrai dire, la complexité de ce concept est due à l'évolution, à travers l'histoire, des genres littéraires dans lesquels il est présent (roman, théâtre, poésie). Dès lors, un problème de cause à effet s'impose quant à cette notion. En effet, le concept d'« évolution » implique bien des changements et des modifications touchant les systèmes socioculturels. Ces changements subordonnés au principe de la durée, présupposent des « ruptures » et des « continuités », des « divergences » et des « convergences » quant à la notion de personnage. Conséquemment, étant subordonné à la durée, c'est-à-dire subissant une évolution, le statut du personnage est par définition un concept problématique. Il en résulte une multiplicité des approches le traitant. Notons que l'évolution du statut du personnage est étroitement liée à la question du genre : en l'occurrence, le roman. Les critiques littéraires classiques et modernes s'accordent sur le fait que le rapport entre les deux est quasiment métonymique puisque le personnage, surtout chez les classiques, constitue le pilier du roman. Si le concept métonymique repose sur le rapport de substitution du contenu par le contenant, le personnage semble être le contenant, contrairement à ce que l'on pense d'habitude. En fait, le roman classique est centré essentiellement sur lui. Ce dernier se prête à lire comme le tout qui reflète et distribue les fonctions dans le roman. La lecture des critiques classiques et modernes nous permet de voir des points de vue et des définitions divergents de la notion si complexe de personnage. Les approches sont certes opposées quant à cette notion mais on peut les classer en deux catégories. La première tendance confond „‘personne réelle’” et „‘personnage’” : Il s'agit de l'approche traditionnelle considérant celui-ci comme un être doté d'un certain psychologisme (personnage -caractère). La seconde est celle des structuralistes du XXe siècle dite immanentiste ou textualiste, ôtant à celui-ci tout aspect

psychologique et toute référence à la réalité. Philippe Hamon souligne bien cette complexité en disant : « *Que le personnage soit du roman, drépopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut, constitue l'un des points de fixations traditionnels de la critique (ancienne et nouvelle) et aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie. En effet, ce concept de personnage définit un champ d'études complexes* ² »

Cette citation laisse entendre que quels que soient les points d'analyse, la notion de « personnage » résiste toujours à toute délimitation définitive. De surcroît, il semble que ce qui rend la définition de cette notion aussi complexe, c'est la tendance générale des écrivains consistant à l'inscrire dans deux domaines différents d'une manière simultanée, à savoir le « réel » et la « fiction ». En effet, l'histoire littéraire nous présente justement une longue tradition confondant « personnage » et « personne ». « *Le terme *Personnage* désigne d'après la définition proposée par le dictionnaire Larousse une personne imaginaire représentée dans une œuvre de fiction* ³ ». Régine Atzenhoffer explique cette définition ambiguë en précisant que : « *Le mot *Personne* implique une référence au réel, alors que *Imaginaire* et *Fiction* renvoient à un univers non réel. Comme le démontre, V. Jouve le personnage appartient au monde de la fiction, mais *le* donne à lire comme être vivant. *Personne* signifie autant le personnage que la personne, l'être humain. Le personnage, même s'il semble être réel, ne l'est pas, et peut aussi être entendu, selon la formule de R. Pividal comme l'absence de tout être. Pour les lecteurs, cependant, il devient, au fil de la lecture, un être doté de qualités physiques et morales, ayant un statut social. Toute ambiguïté est là. Comment peut-on prêter intelligence, sentiments réflexions et actions à un être qui n'existe que par des signes couchés sur du papier* ⁴

Ainsi, se présente l'ambivalence du concept de personnage. Les critiques littéraires le considèrent comme « être de papier », c'est-à-dire, être purement fictif, mais la confusion

² - Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 2000, p.9.

³ - Régine Atzenhoffer, *Ecrire l'amour kitsch : approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berlin, Peter Lang, 2005, p.20.

⁴ - *Ibid.*, p.20.

entre personne et personnage entre dans la sphère du lecteur. Cependant pourrait-on définir le personnage à partir de la conception du lecteur ? Tout le problème est là. Cette notion oscille entre deux mondes différents, celui du critique littéraire et celui du lecteur. Le premier semble être plus lucide, car il dispose des matériaux critiques nécessaires pour aborder cette notion objectivement. Quant au second, il semble avoir une approche impressionniste, mais son rôle interprétatif n'est pas négligeable car il est le récepteur du texte. Selon la critique moderne, celui-ci participe à la construction du sens véhiculé par le texte : on pense notamment à Philippe Hamon et à son ouvrage *Du descriptif*.

Par ailleurs, l'ambiguïté de la notion de personnage, chez les classiques, ressort de leur souci de le présenter au lecteur comme s'il était un être vivant. C'est en fait une littérature dont l'intérêt principal est le respect de la vraisemblance. Cette notion est présente surtout chez les Grecs (Aristote) et chez les romanciers réalistes du XIXe siècle. Quoiqu'éloignées historiquement, ces deux « écoles » mettent en scène une littérature de la mimésis. Le critique littéraire Karl Canvat corrobore cette idée : « *Si l'on suit E. Auerbach, pour qui toute la littérature occidentale s'est construite autour de la mimésis, on est forcé de reconnaître que les révolutions du roman se sont précisément toujours faites autour de la question du réalisme, c'est-à-dire de la représentation de la réalité. Or de nombreuses préfaces et/ou manifestes de romans du XIXe et XXe siècles tendent précisément à codifier les relations du roman à la réalité* »⁵. A vrai dire l'ambiguïté du concept du personnage est le résultat de cette longue tradition confondant „personne réelle” et „personnage”. Si ce dernier est conçu en tant que tel c'est parce que la littérature classique veut toujours le confronter à l'épreuve du réalisme. Il en découle que cette notion semble être la victime de ce souci de réalisme. Cette idée est confirmée par un critique littéraire moderne à savoir Henri Mitterrand, qui précise que « *dans l'histoire du récit, le réalisme est de tous les temps ; mais à chaque époque il revenait sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres* »⁶.

Mais quel statut le personnage peut-il avoir dans les œuvres d'autofiction si toute la littérature occidentale est „condamnée” au réalisme ? La réponse ne saurait être

⁵ -Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres : Pour une approche théorique et didactique de la notion du genre littéraire*, Paris, De Boeck, 1998, pp.225-226

⁶ -Henri Mitterrand, *La question du réalisme, dans le grand Atlas Universalis des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p.59.

catégorique. L'idée de réalisme renvoie obligatoirement à „l'effet de réel”, selon l'expression de Roland Barthes, et au principe de la vraisemblance dans la tragédie grecque antique. En effet, l'écrivain réaliste tente de rendre son personnage reconnaissable voire identifiable par le lecteur. Il s'efforce de l'ancrer dans la réalité par des procédés d'écriture particuliers (description psychologue, attribution d'un nom à ce dernier etc.). Ce principe d'effet de réel correspond à celui de la vraisemblance chez les dramaturges grecs. En effet, pour Aristote, « *la tragédie a une vocation didactique, c'est-à-dire qu'elle vise à enseigner une vérité morale ou métaphysique au public. On appelle cela catharsis grâce à laquelle l'âme du spectateur serait purifiée de ses passions excessives* ⁷ » Il s'avère donc que pour les Grecs, l'art a pour principale visée le réel et notamment le lecteur. Aristote donne dans sa *Poétique* la première définition du genre tragique, en disant que « *la tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin [...] C'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre* ⁸ » Là encore on retrouve le souci de vraisemblance suggéré par le mot „imitation”. Cela semble conforter la critique psychologisante du personnage. Ce rapide aperçu historique précisant la fonction mimétique de la littérature chez quelques écrivains antiques et modernes nous conduit à évoquer les différentes définitions célèbres de la notion de personnage. En fait, depuis Aristote jusqu'à nos jours, cette notion a toujours été un objet d'études riches et intarissables. Le personnage fait toujours couler l'encre. Les études traitant de cette notion ont connu un grand essor au XXe siècle avec les apports de la linguistique - surtout structurale R et de la psychanalyse (S. Freud). Mais pour être méthodique l'on doit remonter à Aristote pour mettre en place une approche diachronique de ce concept. Ce dernier disait : « *sans action il ne saurait y avoir de tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères* »⁹. Il est clair qu'il donne donc une place secondaire au personnage dans la littérature. Pour lui, ce qui importe c'est l'intrigue (l'histoire). Le personnage est réduit à un rôle fonctionnel. Pierre Létourneau approfondit la perception qu'a ce dernier du personnage en précisant que « *pour Aristote, le personnage tragique est d'abord et avant*

⁷ -Encyclopédie Universalis.

⁸ -Aristote, *Poétique, Chapitre VI*, Classiques de la philosophie, Lgf.

⁹ -Aristote, *Poétique, Chapitre IV*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.45.

*tout un personnage en action, c'est-à-dire celui qui accomplit les pragmata (les actions) et qui par conséquent, permet à l'histoire (muthos) d'advenir*¹⁰ ».

Cette conception fonctionnelle du personnage va se modifier à la Renaissance où celui-ci devient une instance narrative douée d'un certain psychologisme : « *A la renaissance et avec l'humanisme, le personnage est devenu de plus en plus, équivalent d'une personne, d'un individu. Dans les œuvres dramatiques, fondées sur le réel, le personnage n'est plus lié à l'action mais il incarne une essence psychologique*¹¹ » constate Marcel de Grève. Evolution certes importante, car elle va se poursuivre surtout au XIXe siècle. Cependant la critique moderne nous livre d'autres définitions du personnage basées sur les apports de la linguistique structurale. Les grands théoriciens de cette école purement formaliste sont Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Philippe Hamon et Vincent Jouve. Ces critiques représentent ce que Pierre Létourneau appelle la tendance textualiste ou immanentiste. C'est que ces théoriciens refusent toute épaisseur psychologique au personnage et tout rapport entre lui et la réalité. Le personnage pour eux, est une pure instance fictive, voire un pur être de papier dont la définition repose non pas sur un « effet de psychologie » ou sur sa relation avec la réalité (selon la règle de la mimésis) mais sur ses relations avec les autres catégories narratives du texte. Le personnage, pour ces critiques littéraires, tire son essence du texte loin de tout débordement de ce cadre textuel : « *L'analyse structurale refuse d'aborder le personnage littéraire comme la transposition d'une personne en essence. Les formalistes russes Boris Tomachevki alla jusqu'à lui dénier toute nécessité dans le récit. Ainsi dans un article intitulé "La thématique" il déclarait que le héros n'est pas nécessaire à la fable ; la fable comme système de motifs peut entièrement se passer du héros et de ses traits caractéristiques*¹² » L'auteur ajoute que : « *Vladimir Propp donne au personnage une conception purement fonctionnelle. En parlant donc d'une analyse du conte russe, il aboutit à l'énumération de trente et une fonctions (parmi lesquelles, l'interdiction, la médiation, le manque, la réparation du manque, le départ, le retour du héros, la punition, le mariage) qui suivent le même ordre, et la même délimitation de sept sphères d'actions.*

¹⁰ -Pierre Létourneau, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, Montréal, Médiaspaul, 2006, p.13.

¹¹ -Marcel de Grève, www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PERSONNAGECharacter_n.html

¹² -*Ibid.*

*Celles-ci correspondent à autant de rôles que les personnages peuvent assumer et qui les définissent de ce qu'ils font avancer l'action bref par leurs rôles actanciels, selon l'expression de Greimas. Mais, selon Barthes, les personnages se définissent, non seulement par des fonctions, mais par des R informants r et par des R indices r (ou qualifications), cette fois de l'ordre de l'R être r. Les informants sont des éléments d'information facilement repérables sur les personnages, qui permettent de les situer dans une structuration taxinomique, selon un nombre d'axes limités : le nom, le prénom, l'âge, le sexe, le milieu social, la profession, l'appartenance à un pays, à une époque*¹³

Ce qui ressort de ces théories structuralistes c'est leur volonté d'inscrire le personnage, selon des taxinomies, c'est-à-dire suivant des classifications systématiques. Leur souci est de conférer à cette notion un aspect purement linguistique, définissable suivant des règles « distributionnelles » selon l'expression de Bloomfield, le chef de file du distributionnalisme. En effet, des termes comme « action », « fonction » ou « rôle » sont purement inspirés de la linguistique formaliste dont le credo est l'immanence du langage. Le critique littéraire Pierre Létourneau précise bien cette tendance immanentiste remarquée chez ces théoriciens en disant que :

*malgré la diversité des positions et des perspectives propres à chacun des auteurs dont vient de présenter (Barthes, Greimas, Propp) l'une ou l'autre des idées maîtresses, il reste que ceux-ci partagent un point commun : celui d'être tous les représentants d'un courant que l'on peut appeler la position textualiste ou immanentiste. Par cette expression, on entend le fait que pour Propp, Greimas, Brémond, Barthes ou les autres, le personnage est clairement circonscrit par la somme des énoncés qui en rendent compte dans tel ou tel récit. Autrement dit, pour ces auteurs, et à l'encontre de leurs prédécesseurs intéressés davantage par l'être psychologique du personnage, il ne saurait être question de confondre une figure narrative avec une personne. Le personnage est une réalité qui appartient au texte et rien qu'au texte et il n'existe pratiquement aucune possibilité de communication entre le monde réel et celui du texte*¹⁴

¹³ -Ibid.

¹⁴ -Pierre Létourneau, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, op. cit, p.20.

Il s'avère donc que ces critiques littéraires provoquent une rupture totale avec une longue tradition confondant personnage et personne. Autrement dit, ils ont rompu avec la conception classique du personnage basée sur la mimésis. Désormais, le personnage, pour eux, ne peut être étudié qu'à partir du texte dans lequel il fonctionne. Il est clair aussi que ces théoriciens partagent le souci de l'autonomie du texte littéraire et par conséquent celle de ses composantes narratives ; cela nous rappelle célèbre formule flaubertienne « *écrire un roman sur rien* »¹⁵. En fait, ces théoriciens approfondissent cette idée. Flaubert voulait dire que le vrai roman qu'il conçoit c'est celui qui « *se tient uniquement par le style* »¹⁶. Ces théories trouvent aussi un écho chez Paul Valéry pour qui « *Les belles œuvres sont filles de leurs formes* »¹⁷ Le culte de la forme chez ces théoriciens et ces créateurs, que l'on vient de citer, coïncide donc avec la perspective de l'immanence et de l'autonomie du texte littéraire. Nous voyons clairement que cette tendance textualiste qui a prédominé dans une grande partie du XXe siècle est en totale rupture avec les concepts psychologues qu'avaient les classiques du personnage et par conséquent elle rompt totalement avec la conception mimétique de la littérature constatée chez ces derniers. Dans la même perspective Pierre Létourneau cite Macdonald qui selon lui « *entreprind de distinguer soigneusement entre le personnage et la personne* » Macdonald rappelle que si les personnages jouent des rôles, les personnes, elles, vivent leur vie. De même, si le personnage peut être compris complètement à partir d'un certain nombre d'énoncés, le être humain demeure quant à lui mystérieux et opaque. Le personnage est dès lors envisagé comme une réalité marquée par la finitude découlant du fait qu'il n'exécède pas le texte dans lequel il apparaît »¹⁸. Macdonald rejetant « l'illusion réaliste » précise que « *le seul moyen de découvrir des faits concernant un personnage c'est de consulter le texte de l'auteur, il contient tout ce qu'il y a à découvrir* »¹⁹

Il s'agit donc d'une démythification de « l'illusion réaliste » des romanciers du XIXe siècle et du principe de la vraisemblance de leurs prédécesseurs. Exclusion de toute portée

¹⁵ -Gustave Flaubert, *Correspondance : Année 1852*, Rouen, Editions Louis Conard, 2003.

¹⁶ -*Ibid.*

¹⁷ -Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1996.

¹⁸ -Pierre Létourneau, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, op. cit, p.20.

¹⁹ -*Ibid.*, pp .20-21.

psychologique et de tout rapport entre le personnage et le réel et un pur formalisme, tels sont les principes de la critique dite textualiste et immanentiste. C'est le principe même de la littérarité du texte prôné par les structuralistes selon qui le corpus (le texte) n'est analysable objectivement que si on en exclut tout débordement et toute référence à un autre monde que lui-même. Par ailleurs, à cette tendance dite textualiste on peut rattacher la pensée de Philippe Hamon. Lui aussi focalise ses études du personnage sur le texte littéraire. Il reste malgré ses positions nuancées un critique structuraliste. Nous disons « positions nuancées » car cet auteur a critiqué l'aspect trop abstrait des théories formalistes qu'on a évoquées antérieurement. Dans son livre *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon - Maquart d'Emile Zola*, il démontre les insuffisances des théories traditionnelles réservées à l'étude du personnage en précisant que : « *La tradition rhétorique ancienne ne semble pas avoir réservé une place de choix à l'étude du phénomène - personnage. Pour Aristote, le personnage n'est pas l'élément le plus important de l'œuvre et même si les rhétoriques classiques postérieures enregistrent dans leurs taxonomies soit des règles de construction stéréotypées (quis ? ubi ? quomodo ? etc.) soit des « figures » ou des « genres » comme le portrait, le blason, l'allégorie, l'éthopée, la prosopopée etc., elles ne les distinguent ni ne les définissent avec précision. Cependant, on s'aperçoit rapidement que tout effort de classement, toute tentative typologique un peu élaborée aboutit toujours, surtout chez les théoriciens modernes, à classer les œuvres narratives d'après leurs personnages*²⁰ ». Ainsi, le point de vue de Philippe Hamon est intéressant sur deux plans. Le premier, c'est qu'il confirme l'aspect problématique de la notion de personnage et la difficulté de l'appréhender suivant les modèles classiques. Le second, est que sa pensée nous éclaire quant au rapport de contiguïté existant toujours entre roman et personnage. Outre cela Hamon rejoint largement les théoriciens de l'école structurale en reprochant à la critique antérieure sa tendance psychologiste dans son traitement du personnage. Dans ce sens, il précise que « *la plupart de ces théoriciens (modernes) ont du moins à partir du XVIIe siècle l'habitude de se référer implicitement ou explicitement à un modèle d'analyse essentiellement psychologique (voir, en anglais le terme même de character) et personnalité qui confond systématiquement personne et personnage, expérience (réelle) et expérimentation (textuelle) ; cette approche particulière est fondée sur une conception culturelle et*

²⁰ - Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, op, cit, p.19.

idéologique particulière d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale et individualiste du sujet, un sujet non clivé par l'approche psychanalyste (conscient & inconscient) ou anthropologique (nature & culture) ²¹ »

Selon cette citation Hamon non seulement bouleverse les approches et les tendances classiques ou modernes définissant le personnage à partir d'un certain psychologisme, mais aussi remonte aux origines profondes de ces conceptions limitées et incapables de circonscrire clairement suivant des méthodes et des outils d'analyse efficaces cette notion. Ceci le mène à une conclusion intéressante, à savoir « *la valorisation parallèle chez les critiques et historiens de la littérature, du roman psychologique au détriment du roman d'action, des romanciers moralistes aux dépens des romanciers d'aventures ²² »*. Selon Hamon, l'approche psychologisante du personnage a contribué à donner de fausses taxinomies (classifications), faute d'absence de critères plus objectifs et plus scientifiques. Ce qui nous mène à dire que les classifications de la critique classique qu'a énumérées Hamon sont selon lui arbitraires. Après avoir montré les limites et les insuffisances des théories dominantes traitant du personnage, celui-ci annonce son projet qui va à l'encontre de cette dernière puisqu'il exclut toute tendance psychologisante : « *Notre intention est plutôt de nous situer sur un terrain autre que celui d'une psychologie, d'une psychologie sociale [...] pour privilégier un étude qui rende au personnage sa détermination d'objet stylistique romanesque, étude qui pourra intégrer, mais sans le privilégier, le point de vue de l'auteur sur sa création ²³ »*. Là, Hamon s'inscrit pleinement dans la tendance immanentiste ou textualiste que nous avons abordée au début de notre travail. En effet, étudier le personnage suivant des critères stylistiques, renvoie systématiquement à cette tendance formaliste. Le même théoricien continue à expliquer, dans le même ouvrage, toutes les critiques adressées à la conception classique en précisant que :

la réaction contre les excès du personnage à la fois comme élément central, focal, de tout récit, et comme « personne psychologique vivante » est venue de divers horizons :

²¹ -*Ibid.*, pp.10-11.

²² -*Ibid.*, p p.10-11.

²³ -*Ibid.*, p.14.

a/ des romanciers eux-mêmes, qui ont inauguré « l'ère du soupçon » moderne par une critique radicale des présupposés idéologiques de l'esthétique de la représentation.

b/ de la sociologie et de l'anthropologie, nouvelles « sciences sociales » qui ont vu un extraordinaire développement dans la première moitié du XXe siècle. La première s'attache à souligner [...] la relativité des notions de « personne », du « sujet », de « personnalité » et appliquée à la littérature elle-même, à rapprocher systématiquement les structures économiques et sociales des structures stylistiques [...] l'anthropologie affrontée à des matériaux des cultures ou de systèmes différents [...] vérifiera l'inadéquation des conceptions classiques du personnage pour des ensembles narratifs (mythes, contes populaires, histoires drôles, épopées archaïques, indo-européennes etc.) non assujettis aux modèles psychologues individualistes habituels²⁴

Hamon recourt aussi à la psychanalyse pour démontrer cette réaction contre ce qu'il appelle : « l'excès du personnage », en précisant que cette réaction vient aussi « de la psychanalyse freudienne, dont les concepts sont de plus en plus largement diffusés, et qui s'efforce de mettre en place une théorie morale - humaniste classique. [...] l'intéressant est que la psychanalyse fournit à la fois une théorie du sujet (sujet clivé, sujet dédoublé, sujet partagé entre la méconnaissance et la reconnaissance). Cependant en effaçant souvent les frontières entre personne (de l'auteur) et personnages (effets sémantiques liés à la construction textuelle) et en se prenant pour une herméneutique, la psychanalyse « appliquée » a souvent plus contribué à brouiller ce problème du personnage qu'elle n'a contribué à l'éclaircir²⁵ ». Ce qui est très important dans ces deux citations de Philippe Hamon, c'est qu'elles résument avec beaucoup d'efficacité et de lucidité les facteurs déterminants ayant « détrôné » la notion du personnage de sa conception classique lacunaire. Aussi, l'auteur a montré l'impuissance de la psychanalyse à contourner cette notion. Certes, le but de l'auteur n'est pas de faire de l'histoire littéraire, mais il vise à démontrer avec perspicacité d'un côté les facteurs ayant causé le déclin de la notion du personnage et de l'autre à préciser que malgré les efforts déployés par ces tendances critiques, cette catégorie narrative est restée aléatoire, sans définition satisfaisante. Philippe Hamon poursuit son analyse en précisant qu'« un personnage est donc le support des

²⁴ -Ibid., ppp.14-15-16.

²⁵ -Ibid., p.16.

conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait »²⁶. Il continue à citer les raisons de la démythification de la catégorie du personnage telle qu'elle est conçue par les classiques en expliquant que cette démythification vient « enfin des diverses disciplines formelles d'inspiration structurale, et notamment de celles qui ont eu au début du XXe siècle le plus d'influence, les diverses linguistiques. Ces derniers, surtout après 1960 en France, ont réussi à imposer dans le champ des études littéraires de nouveaux concepts : celui de texte tend à remplacer celui de l'œuvre, celui de la communication tend à remplacer celui de la communion, celui d'information [...] tend à remplacer celui de style [...] La diffusion de ces concepts aidée par la redécouverte de l'école dite des formalistes russes, a profondément bouleversé le champ de la théorie littéraire, et il est inévitable que la conception classique du « personnage » s'en trouvât, elle aussi bouleversée²⁷ »

Hamon souligne que, malgré tout, ces théories formalistes sont insuffisantes puisque selon lui « elles paraissent atteintes par un traitement purement logique ou mathématique du concept du personnage, théories séduisantes mais dont le but semble plutôt être de rechercher et de construire un métalangage cohérent d'une œuvre littéraire, et qui paraît trop oublier qu'un roman est d'abord constitué d'un matériau linguistique qui possède ses contraintes, sa spécificité et son originalité²⁸ ». Il critique l'aspect trop formel des théories littéraires s'inspirant du structuralisme. Pour lui elles sont schématiques ne touchant pas de plus près le roman. Malgré « la floraison des disciplines étrangères, notamment l'éthnologie et la linguistique »²⁹ qui ont influencé les études littéraires, selon lui « la plupart des observations s'accordent aussi pour reconnaître un point faible, un point aveugle, qui est précisément celui de la construction de la notion du personnage³⁰ ». Il poursuit :

²⁶ -Ibid., p.19.

²⁷ -Ibid., p.17.

²⁸ -Ibid., pp.17-18.

²⁹ -Ibid., p.18.

³⁰ -Ibid., p.18.

*Aussi un dictionnaire récent peut-il constater pour l'époque moderne la catégorie du personnage est paradoxalement restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au personnage qui fut la règle à la fin du XIX^e siècle. Mais si la réflexion proprement théorique sur le concept du personnage n'a jamais été ébauchée, en elle-même et pour elle-même au sein de quelque théorie de la littérature que ce soit, c'est aussi peut-être, pour d'autres raisons. La principale en est sans doute qu'il est particulièrement difficile de circonscrire une étude du type : les personnages dans l'œuvre de X ou Y. En effet, le personnage n'est pas, à la différence du dialogue des dates de la description de l'histoire du titre des métaphores du récit, de tel ou de tel thème etc. un champ d'étude facilement et immédiatement identifiable : le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle du nom propre, il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, telle ou telle figure tel ou tel trope) et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives : il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes distributionnelles, bref on doit l'abstraire, car on ne peut l'extraire : localisable partout et nulle part, ce n'est pas une partie autonome, démembrée différenciable et différenciée, prélevable et homogène du texte mais un flou ou un effet sémantique diffus qui à la fois côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, etc. [...] son analyse relève donc, peut être plus que tout autre objet d'étude, d'une décision arbitraire de l'analyse et réclame des précautions particulières dans sa construction*³¹

Hamon souligne l'aspect fugace du personnage qui échappe à toute détermination structurale. Cette notion est en perpétuelle fuite ; elle est à la fois présente et absente. Bref, c'est une catégorie vague, imprécise, intégrée d'une manière complexe dans le tissu de la narration. « Manifesté sous l'espèce d'un ensemble discontinu de marques, le personnage est une unité diffuse de signification construite progressivement par le récit »³², poursuit-il. Cela signifie que le personnage est appréhendable à partir de ses signes de ses indices discontinus, distribués voire répandus dans toute l'œuvre, c'est une unité qui se construit à mesure que la narration progresse. Le personnage, selon lui, est une instance narrative dont

³¹ -Ibid., p.19.

³² -Ibid., p.20.

la délimitation et la construction sont déductibles des autres indices narratifs parlant de lui. Autrement dit, ce sont les autres catégories narratives qui concourent à sa définition. Le personnage est en quelque sorte le résultat d'une polyphonie d'indices narratifs lui étant rattachés. Hamon cite I. Lotman pour éclairer cette idée en disant que pour celui-ci « *le personnage est un ensemble de traits différentiels [...] de traits distinctifs* »³³. L'unité du personnage est à retrouver dans sa fragmentation dans le récit, c'est en quelque sorte le résultat de ces fragments. Le personnage est un ensemble de fragments, voire d'indices répandus tout au long du récit. Hamon précise qu'« *à la différence du morphème linguistique, qui est d'emblée reconnu par un interlocuteur, l'étiquette sémantique du personnage n'est pas une donnée a priori et stable qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs)* »³⁴ Dans son étude sur Zola, des *Rougon-Macquart*, le même théoricien précise ceci : « *Emiettement, coupure, discontinu, déplacement métonymique, morcellement, disparate territorialisation du personnage, sont les expressions qui on verra reviendront le plus fréquemment dans notre analyse.* »³⁵ Il souligne l'approche moderniste de Zola, quant au personnage. En effet, il indique que ce romancier a œuvré pour l'effacement du personnage, ce qui annonce sa mort chez les adeptes du nouveau roman. Par ailleurs Hamon cite Jakobson pour éclairer sa démarche sémiologique de l'étude du concept de personnage : « *Le personnage peut être considéré, suivant l'approche sémiologique de Jakobson, comme un faisceau d'éléments différentiels. Il se construit, ne se reconnaît pas (Lévi-Strauss) selon Todorov, c'est une forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes et attributs). Les références géographiques sont reconnues et comprises à la fois donnant lieu à un effet de réel.* »³⁶

Nous voyons donc que la théorie de Philippe Hamon rejoint celle de Pierre Létourneau. Hamon est certes structuraliste, mais il semble donner une vision plus claire du personnage, qui reste selon lui une construction se révélant tout au long de l'œuvre

³³ -*Ibid.*, pp.20-21.

³⁴ -*Ibid.*, p.20.

³⁵ -*Ibid.*, p.25.

³⁶ -*Ibid.*, p.21.

romanesque. Son approche structuraliste est lucide dans la mesure où elle ne tend pas à l'abstraction qui interdit une saisie approfondie du texte et de ses personnages. Pierre Létourneau poursuit son analyse de la théorie textualiste qui recoupe en grande partie la pensée de Philippe Hamon en précisant qu'« *en somme, selon la position textualiste, le personnage apparaît comme une entité textuelle qui entre en interrelation avec d'autres entités du même genre, qui évolue dans l'horizontalité du récit qui assure le mouvement de la narration, qui coude ensemble les épisodes et qui coïncide avec la somme des énoncés. Le personnage n'est rien d'autre qu'un être -de - papier, un tissu de mots ou, pour reprendre l'expression de Paul Valéry *Ŕn vivant sans entraillesŔ*³⁷ ».* Cependant, cette foi inébranlable en l'immanence du texte littéraire et de ses composantes et ce refus total de toute référence extérieure à lui, sont contestés par certains critiques modernes qui y voient une tendance réductrice ne tenant pas compte de la richesse du texte littéraire. Ainsi, le principe d'immanence exclut implicitement la dimension symbolique ou allégorique du texte littéraire, qui constitue généralement la postériorité de celui-ci. La conception immanentiste le fige dans un processus de systématisation lui ôtant tout rôle dans l'histoire humaine. La littérature n'est-elle pas une expérience à partager, sinon pourquoi écrire ? On a besoin d'être lu et de trouver une certaine reconnaissance chez le lecteur. Serge Zenkine adresse la même critique aux tenants de l'école immanentiste en disant ceci :

lecture immanente. Le terme a de mauvaises connotations : celui qui fait de l'analyse immanente est souvent réputé de se faciliter la tâche, faire abstraction de tout hors-texte, appauvrir sa lecture par une approche Ŕformaliste Ŕ En fait, l'immanence devrait être comprise autrement Ŕ comme une approche centripète : le critique applique tous ses efforts au texte même, en le posant comme une fin en soi, sans chercher à le dépasser, ŔtranscenderŔ, réduire à tel ou tel hors-texte. En fin de compte c'est le texte littéraire qui Ŕ transcendeŔ tout, ne se réduisant à rien : ni aux thèses théoriques et abstraites ni à la logique du devenir biographique- ou même littéraire- de son auteur, ni au développement général de la société et de la littérature. Certes ces hors-texte ne sont pas à

³⁷ - Pierre Létourneau, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, op. cit, p.25.

*négliger. Tout ce qui concerne le tant soit peu le texte, tout ce qui peut l'éclaircir, entre dans son orbite et sera utilisé pour les besoins de l'interprétation*³⁸

Et du coup la théorie de Flaubert acquiert une nouvelle dimension en devenant écrire un roman « *au dessus- de rien*³⁹ », selon l'expression de Serge Zenkine. Certes il y a une perspective immanentiste dans le texte de Flaubert, manifeste dans son désir de se distancier de son héroïne, mais Emma Bovary, c'est aussi une symbolique à connotations fertiles puisqu'elle incarne le rêve du créateur et de tout homme cherchant le bonheur dans un monde condamné à la banalité et au néant. Pour montrer les limites de la critique formaliste, Pierre Létourneau cite un autre modèle : « *Si la conception textualisante constitue un courant fondamental de l'analyse des personnages, il est évident que celui-ci sera rapidement concurrencé par d'autres modèles élaborés, à peu près à la même époque. À les années 1960 et 1970 principalement dans les milieux anglo-saxons. Devant le haut niveau d'abstraction des théories structuralistes, S. Chatman, W. Booth etc., s'intéressent aux questions qui entourent les traits de caractères des figures narratives, leur personnalité et la manière dont se modifie et s'enrichit le portrait d'un personnage au fil de la lecture. Pour ces auteurs, la position immanentiste dans son application la plus stricte ne serait acceptée tel qu'elle*⁴⁰

Ce qui est très important dans cette citation, c'est l'évocation du lecteur. Il y a donc un intérêt accordé à celui-ci comme récepteur devant avoir des capacités interprétatives lui permettant d'aborder le texte dans ses deux perspectives esthétique et ontologique. Pierre Létourneau précise en ce sens que « *l'un des grands ténors de cette réaction [...] est S. Chatman. D'emblée celui-ci précise le cadre général dans lequel sa vision du personnage va se développer*⁴¹ » En effet selon Chatman, cité par Létourneau : « *pour qu'une théorie des personnages soit viable, elle doit préserver une certaine ouverture et traiter les personnages comme des êtres autonomes.* »⁴². Létourneau commente ce point de vue en

³⁸ -Serge Zenkine, *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand (PUBP), 1999, p.7.

³⁹ -*Ibid.*, p.8.

⁴⁰ - Pierre Létourneau, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, op. cit, p.20.

⁴¹ -*Ibid.*, pp.21-22.

⁴² -*Ibid.*, p.22.

disant : « *Voilà la première brèche introduite dans la théorie immanentiste. Chatman insiste également sur le fait que le personnage est doté d'une personnalité qui lui est propre*⁴³ ». Il semble que cette théorie mette l'accent sur un fait très important dans la critique littéraire : celui de laisser l'œuvre ouverte à toutes les interprétations. Ainsi, le lecteur construit le sens du texte et y participe pour en décrypter les messages voilés sous le tissu du langage. Dans la même perspective, précise Létourneau : « *Vincent Jouve dans son ouvrage L'Effet de personnage, réagit contre la position textualiste et insiste sur le fait que tout personnage est une figure structurellement inachevée. Pour V. Jouve, le personnage doit être compris comme une reconstruction ou une image mentale que le lecteur se donne à partir des prescriptions textuelles qui, elles mêmes, jouent le rôle de stimuli. Or c'est justement, cette opération, par laquelle les données textuelles sont transformées en représentations qui fonde et justifie le rôle du lecteur*⁴⁴ ». Selon Vincent Jouve, poursuit Pierre Létourneau : « *cette opération implique deux compétences distinctes mais solidaires l'une extratextuelle et l'autre intratextuelle. Par conséquent on doit attendre l'expérience du lecteur, sa compréhension du monde, ses connaissances et ses présupposés. Autrement dit, le lecteur n'entre jamais avec le personnage d'un récit avec un esprit vierge et dégagé de tout présupposé, mais il cherche plutôt à comprendre le personnage à partir de son encyclopédie d'expérience qui coopère ainsi au déchiffrement du personnage. Quant au pôle intratextuel, on doit le comprendre à partir des travaux de Julia Kristeva sur l'intertextualité travaux selon lesquels tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. Cette prise des travaux par V. Jouve le conduit à comprendre le personnage comme une créature qui n'est que rarement originelle. Le personnage rappelle à la mémoire du lecteur d'autres figures issues d'autres textes.*⁴⁵

D'après cette citation, le rôle du lecteur s'avère prépondérant dans l'interprétation du texte qui devient un espace ouvert à une lecture plurielle. L'importance de la position de Vincent Jouve, c'est qu'elle reconnaît grandement les compétences présupposées ou préalables chez le lecteur pour la compréhension du texte. Ce dernier n'est plus un simple

⁴³ -Ibid., pp.21-22.

⁴⁴ -Ibid., p.27.

⁴⁵ -Ibid., p.27.

consommateur passif et ignorant, il a des compétences de base qui l'aideront à comprendre le texte. De ce fait, l'on pourrait ranger la théorie de V. Jouve dans l'esthétique de la réception. Le lecteur s'approprie le texte et en recompose le sens en l'inscrivant dans un champ référentiel défini par ses propres références culturelles, d'autant plus que la théorie de Jouve donne une vision plus authentique et plus approfondie du rapport entre lecteur et personnage. En effet, cet auteur pallie les insuffisances des théories closes et trop abstraites des structuralistes. Désormais, le lecteur de toutes les époques et de tous les pays peut interpréter le texte suivant ses pré-requis. Plus il y a de lecteurs, plus il y a d'enrichissement de l'interprétation du texte qui devient une véritable expérience universelle. Le lecteur actualise le sens du texte. Mais le problème qui se pose est de savoir si tout lecteur a les compétences nécessaires pour déchiffrer le sens d'un texte. Par conséquent V. Jouve ne cherche-t-il pas un lecteur modèle ? Pierre Létourneau semble nous apporter la solution en précisant qu'« *Iser Ř un des collègues de Jauss Ř sřefforce dřappréhender les processus cognitifs mobilisés par le lecteur, processus qui actualisent de manière créatrice lřune ou lřautre des dimensions du sens de lřétat potentiel du texte. Selon lui toute œuvre littéraire met en place une représentation de son lecteur et oriente la réception de lřœuvre et donc, nécessairement des personnages. De plus Iser souligne et montre que Řřa lecture ne devient plaisir que si la créativité entre en jeu, que si le texte nous offre une chance de mettre nos aptitudes à lřépreuveř*⁴⁶ ». Retenons de cette citation la séquence parlant de la créativité du lecteur. Iser met le doigt sur un fait important : c'est que le texte littéraire doit déranger la passivité du lecteur, c'est lui qui pousse ce dernier à scruter le fond de sa pensée pour le comprendre. Le texte éveille les compétences du lecteur enfouies dans la banalité du quotidien. Il le fait sortir des sentiers battus, le met à l'épreuve pour qu'il y puise la sève et le plaisir. Malgré toutes ces définitions, la catégorie du personnage reste toujours ambiguë et problématique. La diversité des points de vue cités antérieurement constitue la preuve de cette difficulté de trouver une unanimité concernant cette instance narrative. En dépit de nous, il s'impose comme une catégorie importante ayant un rôle nous poussant à nous interroger davantage sur sa réalité. Anne Bouvier confirme cette idée en précisant que :

le personnage a une capacité parmi dřautres, celle de créer une cohérence à lřhistoire racontée, de résumer en lui, sřil est protagoniste, lřessentiel délivré par lřœuvre.

⁴⁶ -Ibid., pp .28-29.

*Installé alors au cœur du système fabriqué par l'auteur, il questionne, il focalise en lui toute sortes de lignes de sens. La moindre de ses fonctions consiste à réfléchir les inquiétudes du spectateur ou du lecteur par ce bizarre phénomène d'identification, réel ou supposée, inventé par Aristote. Assemblage de contradictions et d'in vraisemblance, pour peu qu'il porte la marque d'un grand créateur, il s'impose à nous, il semble plus vrai que la réalité [...] Le personnage concentre en lui l'essentiel de la théâtralité d'une œuvre. Et lorsqu'une forme d'art prétend le nier ou au moins le disloquer comme l'abstrait, il arrive qu'il s'impose dans les fragments épars. Ainsi des demoiselles d'Avignon de Picasso qui n'ont qu'une identité reconnaissable, le visage de Picasso*⁴⁷

B- La dimension référentielle du personnage : une longue tradition allant du Moyen-âge au dix-neuvième siècle :

Au préalable, nous devons préciser l'importance et l'utilité de cette partie pour la suite de notre travail. En effet, ce volet théorique nous permet de situer notre sujet portant sur le personnage poétique baudelairien par rapport aux conceptions antérieures et modernes quant à cette notion complexe. Nous pensons qu'il est nécessaire de voir comment celle-ci fonctionnait à travers la tradition littéraire pour pouvoir dégager et analyser la spécificité et l'originalité de son traitement chez Baudelaire. Cette étude diachronique du concept du personnage constitue donc un ensemble de repères et d'éclairages indispensables nous permettant d'appréhender d'une manière efficace le statut particulier que lui accorde l'œuvre baudelairienne. Au terme de ce chapitre, l'on essaiera d'exploiter les résultats auxquels on aura abouti quant à cette notion pour tenter de déterminer ses significations et ses fonctions profondes dans l'univers poétique de Baudelaire. Dès lors, on pourra élaborer des hypothèses de lecture et des approches appropriées du personnage poétique qui se confirmeront à partir d'un travail de contextualisations précises.

L'étude des œuvres littéraires occidentales depuis l'antiquité jusqu'au XIXe siècle permet de constater une confusion totale du concept de personnage qui est „un être de papier” avec la notion de „personne” qui relève de l'univers humain. Cette confusion est le résultat d'une longue tradition envisageant la littérature comme un reflet du réel ou comme imitation de la nature. Les théoriciens considèrent que depuis Aristote, la création

⁴⁷ -Anne Bouvier Cavoret, *Le personnage*, Paris, Orphys, 2004, p.194.

littéraire s'inscrivait principalement dans la perspective de l'esthétique de la mimésis et de la représentation. Notre tâche est de démontrer qu'à travers les diverses époques historiques, le personnage a été toujours conçu comme un être référant à la réalité et que cela a contribué à le faire envisager par le lecteur comme un être réel. Nous disions „un être“ faute de mieux, car comment pourrait-on expliquer les qualités et les défauts, l'héroïsme et la faiblesse, l'intelligence et la naïveté qu'on ne cessait d'attribuer à ces créatures fictives que sont les personnages depuis l'époque médiévale ? Par ailleurs, l'étude de l'évolution du concept de personnage à travers l'histoire littéraire ne peut être fructueuse que si on la rattache à l'étude des rapports qu'entretenait le roman avec le réel depuis le Moyen-âge. En effet, une longue tradition littéraire a fait que le genre romanesque renvoie presque toujours aux notions de „représentation“ ou de mimésis. L'intrusion du sociétal dans le roman depuis ses origines semble indéniable, selon beaucoup de critiques littéraires. Dans cette perspective, ceux-ci estiment que le réalisme est bien présent dans la création littéraire depuis l'époque médiévale et qu'il n'est pas une exclusivité du dix-neuvième siècle. Le critique littéraire Karl Canvat confirme la présence du réalisme à travers toute la tradition littéraire avant même le XIXe siècle. Ainsi écrit-il *« si l'on suit Erich Auerbach, pour qui toute la littérature occidentale s'est construite autour de la mimésis, on est forcé de reconnaître que les révolutions du roman se sont précisément toujours faites autour de la question du réalisme c'est -à - dire de la représentation de la réalité [...] Comme le dit Henri Mitterrand : *Ř* dans l'histoire du récit, le réalisme est de tous les temps ; mais à chaque époque il revenait sous une forme neuve, qui révolutionne, en même temps que notre vision et notre compréhension du réel, la poétique des genres *Ř*⁴⁸ ».*

Il s'avère donc que le réalisme est consubstantiel à la création romanesque, et ce, au moins depuis le Moyen-âge. Notre analyse le prouvera à partir d'exemples et de références critiques précis. C'est, sans doute, ce rapport consubstantiel entre roman et réalité qui a favorisé cette confusion entre „personnage“ et „personne réelle“ chez le lecteur. En effet, en étant partiellement ou totalement, implicitement ou explicitement, le miroir voire le reflet des valeurs sociales et morales de chaque époque historique, le roman a eu toujours tendance à créer l'illusion du vrai. Par conséquent, le personnage qui en est la composante

⁴⁸ - Karl Canvat, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de notion de genre littéraire*, Bruxelles, 1998, p.225.

la plus fondamentale se présente toujours comme un „être“““ doté d’un savoir faire, d’un pouvoir faire et d’un certain psychologisme ; ce qui a facilité sa réception de la part du lecteur comme un être réel. L’histoire du roman nous a toujours présenté des héros auxquels le lecteur peut s’identifier car ils incarnent ou représentent ses ambitions, ses angoisses, ses faiblesses ou sa grandeur. Ainsi, à travers toutes les époques littéraires, le héros se présente comme un modèle à imiter d’où la valeur universelle des personnages de Tristan et Iseut ou de Pantagruel et Gargantua par exemple. Dès lors, mettre l’accent sur le réalisme romanesque de chaque période historique est indispensable pour l’étude de la notion du personnage et notamment de son fonctionnement dans chacune d’elles. Précisons que par « réalisme » ou « mimésis », qui se recourent, nous entendons la référence de l’œuvre littéraire de loin ou de près à la réalité dans laquelle elle est apparue. A vrai dire, il n’y a pas une seule conception de cette notion. En effet, certains critiques littéraires parlent même de différents types de „réalisme“““ . Cela paraît logique puisque chaque époque historique a sa propre conception de ce concept qui est en rapport avec ses valeurs et ses spécificités socioculturelles. Nous trouvons une confirmation de la présence du réalisme à travers les différents âges chez Victor Dehurlé dans son livre *Le réalisme dans la littérature et dans les arts*. En effet, celui-ci précise que : « *le réalisme vrai n’est pas le privilège exclusif de notre époque. Les peintres du dix-neuvième siècle n’ont pas inventé la copie de la nature. Toutes les diverses littératures ont plus au moins appliqué cette manière ; nous avons même reconnu que cette forme d’art a dû inspirer les premières ébauches des hommes* ⁴⁹ ».

Le réalisme existait donc bien avant le dix-neuvième siècle, mais il n’était pas appréhendé de la même façon. En effet, plus on évoluait dans l’histoire littéraire plus cette notion s’affirmait et posait de nouvelles perspectives. Dire qu’un récit du Moyen-âge, par exemple, ou une œuvre littéraire du XVI^e siècle est réaliste, c’est signifier qu’elle est imprégnée de traces de la réalité dans laquelle elle est apparue et qu’elle se réfère à celle-ci même si c’est partiellement. Mais il convient de dire qu’on est encore loin du réalisme du XIX^e siècle. En effet, le réalisme de Balzac, de Flaubert ou de Zola répondait à des exigences esthétiques et ontologiques plus approfondies. Ainsi donc, faut-il préciser que le réalisme dans les œuvres littéraires les précédant avait un caractère simple et non avoué, c'est-à-dire non recherché à la manière de ces romanciers du XIX^e. Il va sans dire qu’à

⁴⁹ -Victor Dehurlé, *Le réalisme dans La littératures et dans Les arts*, Paris, G. Baillière (1865), p.14.

travers l'histoire littéraire universelle, on a affaire à différentes formes de « réalismes » qui sont toujours liées aux contextes socioculturels et politiques dans lesquelles elles sont apparues. L'encyclopédie *Universalis* cite, dans ce sens, Duranty précisant que « *Le réalisme conclut à la reproduction exacte, sincère du milieu social, de l'époque où l'on vit*⁵⁰ ». Duranty suggère implicitement qu'il y a de différents types de réalisme et non un seul courant, celui du dix-neuvième siècle. La corrélation des mots « réalisme » et « époque » explicite cette idée d'une pluralité de réalismes et conséquemment de différentes conceptions de cette notion complexe. Cette pluralité présuppose des ruptures et des continuités, des constantes et des variations. En effet, en dépit des différences qu'impliquent ces formes de réalismes répandues à travers l'histoire d'une façon discontinue, il y a des constantes qui ont subsisté. Le principe basique ou le dénominateur commun à tous ces types de réalisme c'est la reproduction ou l'expression plus au moins mimétique de la réalité. Mais il ne faut pas perdre de vue que cette constante n'implique pas une homogénéité quant à ces tendances réalistes. En effet, le point fort de chaque auteur est de savoir exprimer ingénieusement les caractéristiques spécifiques de son époque. C'est ce qui garantit l'authenticité de son œuvre. Par conséquent, il est tout à fait logique de considérer le réalisme du XIX^e siècle comme l'apogée ou la phase la plus mature du réalisme littéraire en général. Celui-ci n'est pas né subitement ou indépendamment de l'histoire littéraire ; il est plutôt l'expression, le cumul et la synthèse les plus profondes des autres tendances réalistes l'ayant précédé. Et cela, aussi bien au niveau de l'écriture qu'au niveau de l'idéologie dont il est porteur. Ainsi, le fait de qualifier de „réalistes“ les œuvres littéraires antérieures au dix-neuvième siècle est tout à fait logique et acceptable. Il ne s'agit donc pas d'anachronisme. Comme nous allons le voir, un grand nombre de critiques littéraires anciens ou modernes, utilisent ce terme pour désigner les écrits littéraires depuis le Moyen-âge. De surcroît, plusieurs théoriciens ont expressément parlé de réalisme dans les œuvres médiévales.

Pour celui étudiant l'histoire de la littérature occidentale, le constat d'une évolution de ce concept à travers les époques est très évident. Assurément, cette évolution a eu une grande incidence sur le genre romanesque et par voie de conséquence sur le statut du personnage. Mais il est à préciser que le réalisme recoupe, en grande partie, d'autres concepts similaires qui s'y sont rattachés à savoir la mimésis et la vraisemblance. Ainsi,

⁵⁰ - *Le réalisme*, Encyclopédie Universalis

dans notre étude nous allons voir qu'ils se rejoignent fréquemment dans l'histoire de la littérature occidentale. En effet, elles convergent sur ce que Roland Barthes appelle « *l'effet de réel* »⁵¹ puisqu'elles sont basées sur la représentation de la réalité c'est-à-dire la rencontre de la fiction avec le réel. Bien que l'on ait affaire à différents types de réalismes à travers les époques, il y a eu toujours ce souci chez les écrivains de se conformer aux valeurs socioculturelles et au goût général du récepteur. Mais, il faut préciser que ce souci de référentialité a connu lui-même des évolutions. Il allait croissant à travers l'histoire littéraire pour atteindre son apogée dans la production romanesque du dix-neuvième siècle. Puisque l'œuvre littéraire – notamment l'œuvre romanesque – a été toujours imprégnée de réalisme, cela a eu une influence directe sur le concept de personnage. Celui-ci, en étant la composante la plus fondamentale, va se présenter comme l'incarnation ou le reflet des ambitions, des angoisses et des valeurs des individus de telle ou telle époque. Nous voulons dire que depuis le Moyen-âge, le personnage a été toujours conçu comme l'image de l'individu social dans toutes ses dimensions et ses désirs. Précisons que l'on suit une logique de cause à effet. Ce principe recoupe, dans notre étude, la dualité réalisme / personnage. Pour être plus clair, nous dirons que si l'œuvre romanesque du Moyen-âge, par exemple, porte des traces de la réalité, il est tout à fait logique de considérer son personnage comme le modèle représentatif des idéaux et des valeurs individuels ou collectifs de l'époque. Le personnage est donc appréhendé suivant une littérature basée sur les principes de la mimésis et de la vraisemblance. Le réalisme de l'époque médiévale est, en quelque sorte, la forme „primitive“ des tendances réalistes qui se sont succédé à lui. C'est Auerbach qui a eu le mérite d'en repérer l'aspect transhistorique. Toujours est-il qu'il faut préciser que cette tendance est relative en dépit de sa présence à travers toute l'histoire littéraire. En effet, chaque forme de réalisme reste tributaire du contexte socioculturel dans lequel elle s'est développée. C'est ce que précise le critique littéraire Dominic Olariu dans son ouvrage *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation*. Ce dernier explicite la conception d'Erich Auerbach en disant que « *Dans son célèbre ouvrage de 1946, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [Auerbach] soutient que la conception antique et rhétorique de l'imitation de la réalité – La mimésis – dont la théorie remonte au livre X de la République de Platon a été ensuite transmise par Cicéron à la latinité classique, a été battue en brèche dans le*

⁵¹ -Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.81.

*Moyen-âge chrétien par une autre conception qu'exprime le mot "Figura" ce qui l'emporte désormais est une conception figurative de la réalité*⁵² ». Le mérite de cette théorie est d'avoir précisé les subtiles transitions de la mimésis d'une époque à une autre voire d'un contexte historique à un autre. Que l'on parle d'un réalisme médiéval ou de la Renaissance ou encore celui du XVI^e et du XVII^e siècle, chacun avec ses particularités, notre intérêt portera sur le principe de « l'effet de réel »⁵³ selon la terminologie de Roland Barthes, c'est-à-dire cette référence de l'œuvre littéraire au vécu ayant toujours existé dans la tradition littéraire. Cette notion d'« effet de réel »⁵⁴ recoupe étroitement celle de « l'effet-personnage »⁵⁵ puisque le souci de chaque écrivain est de satisfaire les goûts et les aspirations du récepteur qui est le lecteur. Ce dernier cherche toujours à s'identifier au personnage ou au « héros » de l'histoire racontée. La notion d'identification est à comprendre dans son sens le plus large. En effet, la dimension cathartique du théâtre grec, l'idéalisation du héros des récits médiévaux ou le souci de reproduire la réalité chez les auteurs du XIX^e siècle, toutes ces tendances et ces nuances cherchent à plaire au lecteur ou au public c'est-à-dire à agir sur lui. Si le lecteur ne trouve pas de rapports entre ses désirs ses aspirations, ses attentes et les valeurs incarnées par les personnages, l'œuvre littéraire est mise en échec. L'identification implique donc une sollicitation de la partie consciente et de la partie inconsciente du récepteur. Ce principe est inhérent à toute forme de pensée humaine même en philosophie en dépit du haut niveau d'abstraction qui la caractérise. Cela recoupe aussi la notion de vraisemblance et de mimésis car toute œuvre se doit de respecter le goût du récepteur et de lui fournir un univers fictif qui lui est familier pour qu'il puisse l'interpréter et la comprendre. Comprendre et interpréter ne sont que des réactions de la part de ce dernier prouvant qu'il y a trouvé ses attentes. De ce fait, le principe basique faisant le succès du réalisme à travers les différentes époques est cette relation interactive entre l'œuvre et primordialement le personnage et le récepteur. Il faudra donc déterminer les mécanismes dont dispose l'œuvre littéraire poussant le lecteur à percevoir le personnage comme un être réel. Autrement dit, comment les romanciers, les poètes et les dramaturges ont-ils réussi à gagner la sympathie du récepteur ? Ici, nous

⁵² - Dominic Olariu, *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*, Berlin, Peter Lang, p. 15.

⁵³ -Roland Barthes, *Littérature et réalité*, op. cit, p.84.

⁵⁴ - *Ibid.*, p.76.

⁵⁵ -Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p.67.

pourrons dire que ce sont les personnages, incarnant les idées, les sentiments héroïques ou les valeurs nobles recherchées par celui-ci, qui ont donné consistance à ces notions de réalisme, de vraisemblance et de mimésis d'une façon générale. Le personnage était durant toute cette longue tradition littéraire le porteur de l'idéologie de l'époque dans laquelle il était évoqué. Dans cette optique, on pourrait dire que le récit supposait des actions ou des événements plus ou moins vraisemblables. Le théâtre et la poésie suggéraient aussi des sentiments et des valeurs humaines. L'acteur de ces événements ou le porteur de ces sentiments et de ces valeurs n'était autre que le personnage. Dans les deux cas, ce dernier était appréhendé en tant qu'individu à qui on peut s'identifier ou comme l'être qui reflète les ambitions et les conceptions d'une époque. L'esthétique de la représentation ou plus précisément de la mimésis était toujours centrée sur lui. Dès lors, on pourrait dire que cette créature était toujours confondue avec l'individu réel qu'elle incarnait ou celui dont elle représentait les attentes et les valeurs. Qu'il soit symbole, emblème, modèle ou héros, le personnage nous a été toujours présenté par la littérature comme un individu apte à dire, à faire, à sentir et à juger. Et c'est ainsi qu'il a contribué à rapprocher la fiction du récepteur. Il est donc toujours le garant du vraisemblable voire de la lisibilité de l'œuvre littéraire.

Par ailleurs, les théories modernes traitant de la poétique du genre romanesque apportent des éclaircissements importants quant au rapport entre le personnage et le lecteur. En fait, la réception d'une œuvre littéraire n'est autre que la rencontre entre les objectifs de celle-ci et ce que Vincent Jouve appelle « *l'horizon d'attente*⁵⁶ » du côté du lecteur. En effet, il faut que l'œuvre littéraire interpelle, par l'intermédiaire du personnage, le lecteur. Elle doit coïncider avec ses attentes en lui fournissant quelques clés lui permettant de saisir le sens qu'elle véhicule. Autrement dit, celui-ci doit trouver dans ce qu'il lit quelques indices qui lui sont familiers, c'est-à-dire conformes à ses connaissances. Vincent Jouve dans son livre *La poétique du roman* présente les différents éléments fournis par le texte pour assurer sa réception. Mais avant cela il explique la notion du « *contrat de lecture* »⁵⁷ en disant que « *le texte romanesque programme en grande partie sa réception. Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le pacte ou le contrat de*

⁵⁶ -*Ibid.*, p.13.

⁵⁷ -*Ibid.*, p.12.

lecture *« Il se noue à deux emplacements privilégiés : le paratexte et l'incipit.⁵⁸ »*. L'idée que *„tout texte programme sa réception“* est applicable à tout type de texte, comme il l'a précisé y compris les œuvres médiévales et classiques. Dans la même perspective, l'on pourra dire que tout texte contient des indices formels ou idéologiques facilement identifiables par le lecteur. Ces indices créent *« l'illusion référentielle⁵⁹ »*, c'est-à-dire la réception du récit raconté comme s'il s'agissait d'une histoire vraie. Selon V. Jouve, il y a plusieurs techniques narratives qui concourent à créer cette impression du vrai. Parmi ces indices, nous avons le personnage, car c'est lui qui est porteur de l'idéologie véhiculée par le texte romanesque. Si le lecteur se trouve en quelque sorte « piégé » par l'illusion du vrai, c'est à cause de l'image „réaliste“ incarnée par le personnage. En effet, celui-ci se présente à lui comme un être réel ou du moins donnant l'impression de l'être. Cela paraît évident à travers l'histoire du roman puisque tout lecteur cherche dans cette instance ce qui lui est familier. Ici l'on doit préciser que ce sont les techniques romanesques employées par l'auteur qui facilitent cette rencontre entre le personnage et le lecteur telles que la caractérisation et la description (faire le portrait physique, moral ou vestimentaire du personnage).

L'interprétation du lecteur se fait essentiellement par la sympathie qu'il éprouve à l'égard du personnage. Sympathie que l'on peut assimiler à un plaisir à la fois émotionnel et intellectuel. Dans la perspective de la critique moderne traitant de l'esthétique de la réception, on dira que cette rencontre entre le lecteur et le personnage littéraire est une véritable communication, en ce sens qu'il y a une interaction entre ces deux instances. Autrement dit, s'il y a sympathie ou adhésion de la part du lecteur vis à vis du personnage, c'est parce que ce dernier est caractérisé par un certain psychologisme l'incitant à le concevoir et à l'appréhender comme son *alter ego*. Toute narration, quelle que soit l'époque historique, contient certains indices facilitant la rencontre entre le fictif et le récepteur suivant le processus d'identification. On trouve par exemple dans les romans courtois ou de chevalerie des allusions directes ou indirectes aux valeurs et aux préoccupations de l'époque. Dans toute la tradition romanesque précédant l'époque moderne, le récepteur était toujours interpellé directement ou indirectement quoique cela soit d'une manière plus ou moins spontanée ou involontaire c'est-à-dire non intentionnelle.

⁵⁸ - *Ibid.*, p.11.

⁵⁹ - *Ibid.*, p.108.

Nous voulons dire par là qu'aucune œuvre littéraire ne peut se passer d'une sorte d'une « *illusion référentielle minimale* ⁶⁰ » pour reprendre l'expression de Vincent Jouve. Dans cette perspective, les héros des romans courtois, du roman de chevalerie ou ceux de Rabelais incarnent des valeurs morales et des idéaux que le lecteur peut facilement identifier. En effet, la chevalerie a bien existé au Moyen-âge. De plus l'héroïsme ou la vaillance incarnée par le personnage de fiction font écho aux aspirations du public médiéval. Somme toute, toute création littéraire est porteuse d'une idéologie véhiculée par ses personnages, correspondant à celle de l'époque où elle est apparue. Nul récit ne peut donc prétendre se passer du réel, même s'il veut le dépasser.

Pour aborder l'évolution du concept de personnage à travers toute la tradition littéraire, on doit remonter aux origines de la littérature notamment celles du roman. L'étude de ce concept doit passer par l'étude de la fréquence du réalisme au Moyen-âge qui est considérée comme la genèse des genres littéraires surtout le roman. Dire qu'un récit médiéval est réaliste pourrait ne pas être facilement acceptable par le lecteur moderne. En effet, dans ces récits le merveilleux et la réalité se mêlent d'une façon si complexe. Les frontières entre ces deux univers n'y sont pas claires. Le réalisme n'est donc pas facilement repérable dans ces œuvres. Cependant, les critiques littéraires réussissent malgré tout à dégager un certain réalisme particulier dans ces récits, médiévaux. Tel est le cas Philippe Ménard selon qui : « *il faut avouer que tout au long de ces romans, le réel est singulièrement présent [...] Non seulement la vie quotidienne prédomine, les chevauchées, les habits, les repas, les décors sont parfaitement vraisemblables* ⁶¹. » La référence à la réalité est donc présente dans ces récits médiévaux. C'est ce que suggère cet auteur montrant la correspondance entre les scènes évoquées dans ces écrits et leurs équivalents dans le réel. Certes, il est fortement difficile de parler d'un réalisme à la manière de celui du XIX^e siècle, mais c'est la présence de la société de l'époque dans ces récits qui confirme leur tendance réaliste. C'est aussi ce reflet du mode de vie des gens de l'époque qui renforce l'idée de la présence d'un certain réalisme dans ces écrits. Philippe Ménard semble répondre à un grand nombre de critiques littéraires qui se méfient de cette dénomination de « réalisme » qu'on attribue à des récits, où le merveilleux prédomine. Mais bien d'autres critiques s'accordent avec son point de vue. Ainsi, Denyse Delacourt

⁶⁰ - Vincent Jouve, *L'effet - personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1992, p. 9.

⁶¹ - Philippe Ménard, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose*, Paris, Droz, 1999, p.117.

confirme-t-elle cette idée en disant que « *si l'amour de Tristan pour Iseut vient menacer la société courtoise c'est qu'il s'inscrit dans un cadre plus réaliste que le cadre du roman que celui de la cause ; et ce faisant, il prend à son compte toutes les pensées sombres que la société médiévale nourrit à l'égard de la passion* ⁶² ». D'après cette citation la référence de la littérature à la réalité, notamment en ce qui concerne le roman courtois, est évidente. Quel que soit le degré d'idéalisme de l'histoire universelle de *Tristan et Iseut*, on ne saurait la retrancher du contexte social dans lequel elle est apparue. En fait, les récits du Moyen-âge subliment les exploits héroïques des chevaliers, ils donnent à leurs personnages une haute dimension psychologique. Même si ces personnages apparaissent comme surnaturels et surhumains, ils sont présentés en tant que véritables « êtres » capables de grands sentiments : noblesse, héroïsme, vaillance, fidélité. Ces personnages, si imaginaires soient-ils, ne sont qu'une image du chevalier réellement existant à l'époque. A.F. Villemain confirme bien cette idée en précisant qu'« *on a dit que la chevalerie était tout entière une fiction ; le caractère factice qu'on lui adresse dans nos temps modernes a fait douter d'autant plus de son existence dans le passé. Cependant la chevalerie est un événement réel de l'histoire, une grande institution du Moyen-âge. Tout ce qu'on y voit, les mœurs, les détails, les costumes, les usages de la vie, les aventures même sont l'expression exacte et fidèle du temps. A cet égard les romans de chevalerie peuvent s'appeler une chronique du Moyen-âge, non moins vraie que la chronique de Saint-Denis* ⁶³ »

Cette citation confirme bien l'idée que le chevalier présenté dans les romans du Moyen-âge - surtout les romans courtois - est une copie fidèle du chevalier réel. Cela favorise la confusion entre le personnage (chevalier de fiction) et la personne (le chevalier réel) chez le lecteur de l'époque. Le roman courtois fait donc référence à la réalité malgré son aspect merveilleux et l'idéalisme caractérisant ses héros semblant hors du commun. Le même critique étaye cette idée : « *nous l'avons dit d'abord ; bien que poète signifie faiseur et que troubadour ou trouvère soit synonyme d'inventeur, jamais poète ne fait ou invente que l'idéal et les croyances de son temps. L'imagination n'est qu'un souvenir plus vif ; parfois elle imite seulement une copie* ⁶⁴ ». Il est donc clair que la littérature du Moyen-âge

⁶² - Denyse Delacourt, *L'Éthique du changement dans le roman français du XIIIe siècle*, Paris, Droz, 1990, p.70.

⁶³ - Abel-François Villemain, *Tableau de la littérature du moyen -âge*, Société Belge de Librairie, pp.209-210.

⁶⁴ -*Ibid.*, p. 210.

se présente sous un double aspect. Elle se veut à la fois ancrée dans la réalité, en se rattachant aux problèmes de l'époque et une vision idéalisée de celle-ci. Sa dimension morale l'inscrit manifestement dans la tradition de la Mimésis. Par conséquent, il est évident que le personnage littéraire est pétri de ce mélange de réalisme et de merveilleux. En incarnant les valeurs de l'époque, celui-ci devient comme porteur d'un idéal moral et aussi comme un être dépassant l'imaginaire pour signifier la réalité. Ce faisant, il contribue à l'ancrage de la vraisemblance et de la mimésis. Soulignons que par « vraisemblance » nous entendons le respect que porte le roman ou le récit médiéval au goût général. Il s'agit du goût du récepteur et de ses attentes. Un récit du Moyen-âge ne peut se passer du goût et des valeurs de son époque. Même s'il transgresse le code moral, il ne peut négliger le goût et les ambitions du récepteur.

Par ailleurs la confusion entre „personnage“ et „personne réelle“ due à la tendance de l'œuvre littéraire à mimer le réel se confirme davantage au XVIe siècle. Dans ce cadre, on a choisi de citer l'auteur Rabelais pour étayer cette idée. Dans son livre *Rabelais pour le XXI^e siècle*, Michel Simonin, après avoir cité et commenté deux scènes du livre rabelaisien montrant le caractère insolite de Pantagruel et de Panurge, parvient à dire qu'« il est légitime de « reconnaître chez Rabelais un maître de la farce et d'un certain réalisme sur lequel il n'est plus mode d'insister ⁶⁵ ». Une telle citation met l'accent sur une caractéristique fondamentale du style rabelaisien, à savoir le réalisme teinté du grotesque et de comique que M. Bakhtine a bien identifié. Rabelais appartient à cette catégorie des humanistes du XVIe siècle revendiquant un réalisme qui serait très proche de la classe populaire. Précisons que le souci du naturel et le réalisme peuvent être considérés comme synonymes chez cet écrivain. Son art est ancré dans le quotidien de son époque. Mais ce qui est étrange, chez lui, c'est cet aspect fantaisiste délibéré caractérisant son œuvre habilement associé au réalisme. En recourant à la citation de Michel Simonin notre but est de montrer que Rabelais s'inscrit dans une continuité du réalisme s'étant affirmé à partir du XIII^e siècle avec Jean Renart. En fait, Rabelais est pour un réalisme qui bouleverse les certitudes et les normes sociales pour dénoncer les insuffisances de la réalité et proposer des lignes de conduites meilleures. Pour ce faire, il dote son personnage de pouvoirs et de qualités permettant d'atteindre cet objectif de réforme. Rabelais est donc en étroite relation avec

⁶⁵ - Michel Simonin, *Etudes rabelaisiennes. XXXIII, Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Colloque du Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance, Chinon-Tours, 1994, p. 177.*

son contemporain. Son personnage est un moyen lui permettant de critiquer la société et de proposer de nouvelles méthodes favorisant l'ouverture de l'esprit et la libération des contraintes infligées à l'homme européen durant les siècles précédents. Le mot-clé de l'œuvre rabelaisienne c'est le savoir ou l'apprentissage. Ses personnages incarnent d'un côté les défauts et les qualités de la société, et les aspirations des gens de celle-ci d'un autre côté. C'est ainsi qu'il les présente comme des échantillons de la réalité. A noter que le personnage rabelaisien part de la représentation de la réalité pour la dépasser. Il est l'incarnation d'une réforme recherchée d'une innovation nécessaire répondant aux exigences de l'humanisme de la Renaissance. L'on voit bien donc que les personnages rabelaisiens sont très proches de la réalité et de l'idéal de l'époque. Etant donné que ces derniers incarnent les idéaux et les valeurs de l'homme du XVI^e siècle, le lecteur de cette époque peut s'y reconnaître et s'y identifier suivant le principe de „l'effet de réel“ théorisé par R. Barthes. Michel Simonin précise cette idée en disant que « *Pantagruel est le symbole des aspirations intellectuelles et morales de la Renaissance [...] S'il est vrai qu'il devient, à partir des chapitres sur son éducation, un héros intellectuel d'une envergure qui ira croissant de livre en livre, Pantagruel reste fidèle, dans son comportement initial à l'esprit populaire de ses origines folkloriques. La vitalité irrépressible du jeune géant, l'énormité de sa soif sa voracité, la joie de vivre qu'il répand autour de lui sont fréquemment interprétés comme l'expression symbolique d'un enthousiasme, d'une démesure tout intellectuels* ⁶⁶ ».

Ce qui est fort intéressant dans cette citation, c'est qu'elle présente le héros rabelaisien comme une personne ayant des traits de caractère. Pantagruel est un „intellectuel“ : il a „une vitalité“ des „désirs“ et des ambitions. Nous sommes dans la perspective psychologisante du personnage qui se présente comme ayant des traits „humains“. Il n'est donc pas conçu comme pure instance fictive. Rabelais l'enracine dans le réel. Le personnage chez lui est à la fois le miroir des qualités et des défauts de la jeunesse de l'époque, et une arme dirigée contre ces défauts. Refléter le réel est donc pour Rabelais un pas nécessaire pour pouvoir le condamner et le dénoncer par la suite comme si l'auteur faisait le diagnostic du mal rongant l'homme du XVI^e siècle tout en proposant les remèdes à ce mal. Ce qui est extrêmement important dans cette période de la Renaissance c'est que le personnage s'humanise de plus en plus, à la différence du héros des récits

⁶⁶ -Ibid., p.198.

médiévaux qui tend plutôt à la divinisation. Pour confirmer l'idée que le personnage rabelaisien est un personnage à caractère selon la terminologie de Philippe Hamon nous pouvons encore une fois citer Michel Simonin précisant que : « *tour à tour brave et poltron, fou et sage, généreux jusqu'à l'absurde et cruel sans le moindre motif, Panurge concilie manifestement en lui-même tout comme le fait son maître, les aspects à la fois antithétiques et complémentaires de la nature humaine* ⁶⁷ »

Il s'avère donc que le héros ou le personnage rabelaisien incarne des qualités et des défauts, ce qui fait de lui un être à l'image de l'être réel. Mais ce qui est intéressant c'est que ce dernier embrasse la totalité de la réalité avec ses aspects les plus contradictoires. En effet, il incarne les valeurs et les aspirations philosophiques de l'Humanisme. Il est le reflet de ce que veut et aime l'individu de la Renaissance. C'est pourquoi l'on ne considère que les personnages rabelaisiens convergent vers cet idéal. En effet, le mélange du grotesque et du sublime sous lequel ils se présentent n'est que le reflet des défauts et des ambitions des gens de l'époque. Le grotesque incarné par ceux-ci a une double finalité. D'un côté il réfère à la vie de la classe populaire. De l'autre, il incarne les aspirations de l'homme de la Renaissance cherchant à se réconcilier avec le monde et à s'y bien repositionner. Le réalisme de Rabelais dépasse la simple dimension mimétique pour devenir un moyen invitant l'homme à se corriger et à quêter les voies de la connaissance pour atteindre le vrai bonheur politique, social et religieux. Il est donc clair que le personnage rabelaisien est conçu comme l'image de l'individu de l'époque. Il est envisagé et sollicité dans sa dimension humaine. En incarnant un idéal innovateur et en représentant le réel de l'homme de l'époque, il acquiert une dimension archétypale. Il est donc un modèle à suivre ou plutôt un être invitant les gens de l'époque à rectifier leur vision des choses et du monde. S'il se présente comme le reflet de l'homme ordinaire c'est pour le dépasser. Autrement dit, Rabelais en bon pédagogue, tente de familiariser son lecteur avec son personnage dans un premier temps pour le persuader de la nécessité de rectifier ses certitudes par la suite. Son réalisme n'est donc pas une fin en soi, il est un moyen visant l'adhésion du lecteur. Cette adhésion serait impossible si le lecteur ne trouvait pas dans le personnage ce qui est proche de sa vie sociale et de sa nature. Le personnage littéraire de la Renaissance tend donc à s'individualiser et à s'humaniser de plus en plus. Autrement dit, les écrivains du XVI^e siècle humanisent en quelque sorte leurs personnages pour atteindre l'idéal d'un homme

⁶⁷ - *Ibid.*, p .198.

plus rationnel dans son rapport avec le monde. Ainsi, le lecteur de l'époque trouve en ces créatures ce qui est proche de la nature humaine avec toutes ses contradictions, avec tout son sublime et toute sa misère, enfin avec ses limites et ses ambitions. Par conséquent, le personnage littéraire se présente en tant que créature plus réelle que fictive. C'est la tendance de l'œuvre littéraire à mimer le réel qui facilite l'identification du lecteur avec ce dernier. Cette identification montre, en effet, que cette instance est conçue comme un être réel doté d'une certaine épaisseur psychologique. Il est donc évident que le personnage littéraire est tributaire de cette nouvelle conception humanisatrice de l'individu. On assiste donc à une individualisation du concept du personnage avec la Renaissance contrairement à l'aspect communautariste du Moyen-âge. Cette conception va s'affirmer au XVII^e siècle surtout dans le roman. Désormais, on évolue avec le XVII^e siècle vers une dimension plus psychologique du personnage romanesque. Les critiques littéraires, étudiant les œuvres de cette époque, ont démontré que les personnages littéraires sont dotés d'un certain psychologisme très manifeste surtout dans le roman. Ceci est très évident dans *La princesse de Clèves* de Madame de La Fayette. Cette auteure inaugure une nouvelle ère de l'écriture romanesque et surtout une nouvelle vision du personnage. En effet, avec *La princesse de Clèves*, on assiste à la fin du héros tel qu'il était conçu à l'époque médiévale. L'on pourrait dire même que le „héros“ et „l'héroïsme“ caractérisant toute la littérature du Moyen-âge ont été „détrônés“. Rappelons qu'à cette époque le héros était mis sur un piédestal, il avait une image fortement idéalisée nourrie par l'imaginaire celtique surtout. Ainsi, à une conception glorieuse du héros, se substitue une autre qui est plus réaliste au sens premier du terme. Avec Madame de La Fayette, le héros est devenu un personnage romanesque appréhendé dans son intériorité et ravagé par les contraintes de la passion. Celle-ci agit sur le personnage comme la fatalité dans les tragédies de Racine. Il n'est plus question du héros surhumain et surnaturel. On a plutôt affaire à un „personnage-caractère“ selon la terminologie de Philippe Hamon. Désormais le personnage n'est plus perçu dans sa dimension héroïque mais plutôt dans sa dimension la plus humaine. Madame de La Fayette inscrit ses personnages dans un cadre plus réaliste c'est-à-dire loin de l'idéalisme qui débouche sur l'utopie. *La Princesse de Clèves* met en scène des personnages de psychologie fragile toujours, en proie à des déchirements sentimentaux les plus tragiques. Nathalie Grande confirme cette nouvelle conception du personnage inaugurée par Madame de La Fayette en disant que « *loin d'être des héros par l'action, les héros selon Du Plaisir le sont par leurs caractères et par leurs sentiments [...] Il semble*

que *Du Plaisir ait en tête La Princesse de Clèves célébrée comme le premier roman psychologique de la littérature française* ⁶⁸ »

Dans *La Princesse de Clèves*, le personnage se voit constamment dominé par la passion tel est le cas de Madame de Clèves dont le roman nous donne une peinture exacte de ses hésitations, de ses revirements et de son tiraillement entre la raison et le cœur, entre le devoir moral (la vertu) et le désir interdit (sa passion envers le Duc De Nemours). L'on s'aperçoit donc qu'avec *La Princesse de Clèves* on n'est plus dans l'époque où le héros est capable d'exploits extraordinaires. Les personnages de Madame La Fayette se trouvent dans l'impossibilité de la maîtrise de soi. Ceci est visible surtout chez Mme de Clèves, qui se trouvant face à un dilemme à savoir le devoir conjugal et le désir du cœur, se voit plongée dans une inquiétude bouleversant tout son être. Telle une héroïne racinienne, elle se bat dans le vide balançant entre deux sentiments contradictoires où le choix dans les deux cas est douloureux. Un passage extrait de *La Princesse de Clèves* confirme ce qu'on vient d'avancer à propos de l'héroïne : « *Mais quand je le pourrais être, disait-elle, qu'en veux-je faire ? Veux-je la souffrir ? Veux-je y répondre ? Veux-je m'engager dans une galanterie ? Veux-je manquer à Monsieur de Clèves ? Veux-je me manquer à moi-même ? Et veux-je enfin m'exposer aux cruels repentirs. Et aux mortelles douleurs que donne l'amour ? Je suis vaincue et surmontée par une inclination qui m'entraîne malgré moi. Toute mes résolutions sont inutiles je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolus hier* ⁶⁹ »

Comme dans le théâtre racinien l'amour est appréhendé comme une fatalité face à laquelle les héros se sentent fragiles et impuissants. Ce qui nous intéresse, ici, c'est que le personnage a des qualités et une vision des choses : il réfléchit, s'auto-analyse. Nous sommes donc face à des personnages envisagés en tant qu'individus réels ou du moins ils donnent l'impression de l'être. Ils sont conçus dans leur dimension psychologique. Cette dimension psychologisante du héros constatée dans le roman *La Princesse de Clèves* caractérise presque toute la littérature du XVII^e siècle. En effet, Philippe Hamon, dans son livre *Le personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart*

⁶⁸ - Nathalie Grande, *Le roman au 17^{ème} siècle*, Paris, Editions Bréal, 2002, p.196.

⁶⁹ - Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Au bureau des éditeurs, 1850, p .162.

d'Emile Zola précise cette longue tradition faisant la confusion entre personnage et personne réelle :

Que le personnage soit du roman, drépopée, de théâtre ou de poème, le problème des modalités de son analyse et de son statut constitue l'un des points de fixation traditionnels de la critique (ancienne et nouvelle), et aucune théorie générale de la littérature ne peut prétendre en faire l'économie. En effet, ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé qui est à la fois celui du figuratif dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un Ŕffet de réelŔ important), celui de l'anthropomorphisation du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'unŔ effet moralŔ, d'un Ŕffet de personnageŔ, Ŕd'un effet psychologiqueŔ également important.) et celui d'un carrefour projectionnel (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aime ou n'aurait pas, qui se ŔreconnaissentŔ ou non en tel ou tel personnage). Cependant la tradition rhétorique ancienne ne semble pas avoir réservé une place de choix à l'étude du phénomène-personnage. Pour Aristote, le personnage n'est pas l'élément le plus important de l'œuvre, et même si les rhétoriques classiques postérieures enregistrent dans leurs taxinomies soit des règles de construction stéréotypées (quis ? quid ? ubi ? quomodo ? etc) soit des ŔfiguresŔ ou des ŔgenresŔ comme le portrait, le blason, l'allégorie, l'éthopée, la prosopopée etc., elles ne distinguent ni ne les définissent avec précision. Cependant on s'aperçoit rapidement que tout effort de classement, toute tentative typologique un peu élaborée aboutit presque toujours, surtout chez les théoriciens modernes, et surtout dans les études portant sur le roman, à classer les œuvres narratives d'après leurs personnages soit que ces classements s'effectuent à partir de modèles sociologiques (personnage supérieurs ou inférieurs chez Aristote), soit à partir de critères anecdotiques (recherches des sources et des ŔclésŔ des personnages- l'œuvre est alors réduite le plus souvent à un cryptogramme plus ou moins lisible), soit à partir de phénomènes projectionnels (voir par exemple, chez H.R. Jauss et chez le néo-aristotélicien N. Frye, une typologie des œuvres fondée sur divers modes différents d'identification du lecteur au héros), soit à partir de critères idéologiques (Lukacs classe par exemple les œuvres selon le mode de relation et de degré de conscience que le héros entretient avec un système de valeurs institutionnalisées). La plupart de ces théories, qui ont toujours leur intérêt, hésitent en général entre l'approche particularisante anecdotique (la source précise, biographique ou autobiographique des personnages que l'on classe alors selon leur distance par rapport à une personne historique précise, celle de l'auteur et de ses

modèles) et l'approche généralisante transhistorique dans laquelle le personnage est l'incarnation d'un type lui-même incarnant une essence soit psychologique soit sociale. Ces emplois du théâtre classique- ou un trait éternel de l'âme humaine [...] La plupart de ces théories, du moins à partir du XVII^e siècle ont l'habitude de se référer implicitement ou explicitement, mais toujours préférentiellement, à un modèle d'analyse essentiellement psychologique (voir en anglais, le terme même de : character) et personnaliste qui confond systématiquement personne et personnage, expérience (réelle) et expérimentation (textuelle), cette approche particulière est fondée sur une conception culturelle et idéologique particulière, d'inspiration cartésienne, chrétienne, morale, individualiste et idéaliste du sujet en général non clivé par l'approche psychanalytique (conscient-inconscient) ou anthropologique (nature & culture), sujet simplement dissocié en la dualité âme & corps, couple où le premier terme jouit d'une prééminence soulignée..⁷⁰

Dans cette longue citation nous retrouvons non seulement cette idée du personnage envisagé dans sa dimension psychologisante dans *La Princesse de Clèves*, mais aussi une confirmation de toute notre approche quant à la notion du personnage que l'on a étudiée depuis le Moyen-âge. Elle synthétise tout ce qu'on a vu antérieurement quant au rapport de l'écriture avec la réalité et de cette confusion dans la tradition littéraire de la notion de „personnage“ avec la personne réelle. De surcroît, l'idée de Philippe Hamon fait allusion à la théorie de la réception qui place le lecteur au cœur de la construction de sens du texte dans ce rapport d'interaction entre eux. Les notions de „l'effet de réel“ et de l'identification du lecteur avec le héros sont au cœur de cette théorie inaugurée par U. Eco, Iser, Jauss et Vincent Jouve. Nous voyons donc clairement dans la théorie de Philippe Hamon que ce sont les contextes idéologiques et esthétiques qui ont fait que cette idée de confusion entre personnage et personne réelle soit très évidente à travers l'histoire littéraire occidentale. Les éclaircissements théoriques de ce critique sont très importants dans la mesure où ils expliquent les causes et les conséquences de ce phénomène. Le dernier paragraphe évoque la perspective psychologisante du personnage, ayant régné depuis le XVII^e siècle, on pense notamment à la conception du personnage dans *La Princesse de*

⁷⁰ - Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, op. cit, pp.9-11.

Clèves. Par ailleurs, il est à préciser que ce roman annonce la modernité du genre qui atteindra son apogée avec le courant réaliste au XIX^e siècle. En effet, Madame de La Fayette par l'analyse méticuleuse des sentiments des personnages et par la description de ceux-ci, annonce „l'art du portrait” qui est l'apanage des romanciers du XIX^e siècle. Un extrait de *La Princesse de Clèves* confirme cette idée de confusion entre personnage et personne réelle qui rejoint la théorie de Philippe Hamon :

*Monsieur de Clèves était digne de soutenir la gloire de son nom, il était brave et magnifique, et il avait une prudence qui se trouve guère avec la jeunesse [...] Il était beau de bonne mine, vaillant, hardi, libéral : toutes ces bonnes qualités étaient vives et éclatantes ; enfin il était seul digne d'être comparé au duc de Nemours, si quelqu'un lui eût pu être comparable. Mais ce prince était un chef d'œuvre de la nature, ce qu'il avait de moins admirable, c'était l'homme du monde le mieux fait et le plus beau. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions que l'on n'a jamais vu qu'à lui seul, il avait un enjouement qui plaisait également aux hommes et aux femmes, une adresse extraordinaire dans tous ses exercices, une manière de s'habiller qui était toujours suivie de tout le monde, sans pouvoir être imitée et enfin un air dans toute sa personne qui faisait qu'on ne pouvait regarder que lui dans les lieux où il paraissait*⁷¹

Madame de La Fayette multiplie les adjectifs de caractérisation „digne”, „brave mine”, „vaillant”, „hardi” pour donner un portrait exemplaire de son personnage. La connotation psychologisante dont parle Philippe Hamon se trouve ici incarnée par le personnage de Monsieur de Clèves. La description minutieuse de ce personnage fait penser à celles de Balzac. Madame de La Fayette donne à son héros une essence psychologique ce qui crée « l'illusion du vrai ». Le portrait de Monsieur de Clèves est réaliste, il s'écarte de celui du héros de l'épopée médiévale. Le personnage de Madame de La Fayette se sécularise, en quelque sorte, pour devenir un personnage-type voire un individu. Sa dimension psychologique le rattache à la réalité. Personnage „imitable” comme le précise l'auteur, il pourrait être situé dans cette perspective „personnaliste” dont parlait Philippe Hamon. Cette perspective se trouve aussi chez le dramaturge Molière dont les écrits témoignent d'un réalisme de caractère indéniable. Le critique Michael Weatherilt précise

⁷¹ - Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, op, cit, p.45.

l'aspect réaliste de l'œuvre moliéresque, en s'appuyant sur le point de vue de Champfleury, bon lecteur de Molière : « *sans doute le comique de Molière a frappé Champfleury tout d'abord, mais il distingue bientôt un fond de réalité chez le dramaturge et en vient à croire que la réalité doit être la base de l'art* »⁷². Le critique cite Champfleury confirmant son idée en disant : « *mes études depuis que j'ai su lire Molière me conduisaient à voir dans l'art le triomphe de la réalité* »⁷³ puis il commente cette idée en disant que : « *Champfleury avait donc conscience du fait que le réalisme littéraire existait bien avant la naissance de Flaubert réaliste. Il croit aussi que l'œuvre de Molière a un but moralisateur* ». ⁷⁴ Selon Champfleury : « *Molière montre les faiblesses de l'humanité [...] S'il s'en taille en plein dans la misère de l'homme c'est pour l'en débarrasser* »⁷⁵ »

On se trouve encore une fois dans la perspective de la Mimésis théorisée par Erich Auerbach. Si les pièces de théâtre de Molière sont réalistes, c'est parce qu'elles s'en prennent aux vices et aux tares des gens de l'époque. Molière a créé des types universels auxquels l'homme de tous les temps peut s'identifier. Ses personnages sont, peut-être, les plus réalistes de la littérature française car ils ne réfèrent pas uniquement à la réalité de leur époque, ils la dépassent. En effet, l'humanité a connu et connaît toujours l'avarice, le pédantisme, les faux dévots dont Molière a traité dans ses pièces de théâtre. Ces défauts se trouvent dans toutes les époques. Chantal Meyer Plantureux dans son ouvrage *Le naturalisme au théâtre* confirme cette idée, « *Harpagon est un type, une abstraction de l'avarice. Molière n'a pas songé à peindre un certain avare, un individu déterminé par des circonstances particulières, il a peint l'avarice* »⁷⁶. A la différence de la tragédie classique, la comédie de Molière met en scène des personnages de bas niveau, des types référant à la bourgeoisie et elle en dévoile les défauts de caractère. Nous trouvons un écho de notre idée dans une citation des critiques Eva Erdmann, et Konrad Schoell écrivant dans leur ouvrage *Le comique corporel* que : « *l'intégration des matières basses est la base*

⁷² - Michael Weatherilt, *Le Violon de Faïence, les Enfants du Professeur Turck, la Sonette de M. Berloquin*, Paris, Droz, 1985, p.11.

⁷³ - Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, Dentu, 1872, p.48.

⁷⁴ -Michael Weatherilt, *Le Violon de Faïence, les Enfants du Professeur Turck, la Sonette de M. Berloquin*, Paris, Droz, op, cit, p.11.

⁷⁵ - Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, p.10.

⁷⁶ - Chantal Meyer Plantureux, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Complexe, 2002, p.97.

du concept du réalisme élaboré par Erich Auerbach. Les comédies de Molière de ce point de vue, appartiennent d'une manière évidente au canon de la littérature réaliste présenté par lui⁷⁷ ». Sur ce point, Tartuffe incarnant le faux dévot et l'hypocrite ou Harpagon, l'avare sont des personnages trouvant leurs pendants dans la réalité notamment dans la classe bourgeoise. Avec Molière, nous sommes aussi dans cette dimension psychologisante et personnaliste du personnage selon la conception de Philippe Hamon. En effet, ce dramaturge peint, bel et bien des caractères répandus dans la société. Les personnages sont donc dotés d'une épaisseur psychologique certaine. Etant donné que le personnage est le miroir des défauts de la société, cela implique que sa dimension référentielle est plus évidente. La question de la confusion entre personnage (être de papier) et personne réelle est très manifeste au XIX^e siècle. Mais avant d'aborder ce point, rappelons la théorie d'Auerbach selon qui « *le réalisme du XIX^e siècle serait la conclusion des Réalismes qui l'ont précédé* »⁷⁸. Nous avons démontré la présence d'effets de réel dans toutes la création littéraire allant du Moyen-âge jusqu'au XVII^e siècle. Il convient maintenant d'appréhender ce rapport entre réel- roman- personnage que nous avons évoqué au début de notre travail. Le roman du XIX^e siècle est l'espace propice au développement de ce rapport consubstantiel. En effet, les romanciers du XIX^e siècle revendiquent d'une manière plus claire le vraisemblable et la référence à la réalité. C'est l'âge d'or du réalisme avec Balzac, Flaubert, Zola etc. Désormais la reproduction fidèle du réel est le souci de tous ces romanciers cherchant à exprimer celui-ci avec tous ses aspects sans en négliger les moindres détails. C'est, en fait, une littérature de „représentation” par excellence, voire de mimésis pour reprendre l'expression d'Auerbach ou d'Aristote. Les écrivains réalistes tentent tous de donner l'illusion du vrai. Ils s'efforcent par l'écriture de nous faire croire que ce qu'ils nous présentent est parfois plus vrai que la réalité elle-même. Almut Steinlein confirme ce que nous venons d'avancer en disant que « *l'art mimétique, comme il se pratiquait dans le réalisme littéraire dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, semblait satisfaire l'exigence d'une représentation de la réalité. Le roman constituait le*

⁷⁷ - Eva Erdmann et Konrad Schoell, *Le comique corporel*, Paris, Narr, 2005, p.162.

⁷⁸ -Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1973, p.42.

*genre par excellence pour la réalisation du compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine selon Watt*⁷⁹ ».

Le réalisme du XIX^e siècle se définit donc comme une représentation authentique fidèle et minutieuse de la réalité. La fiction réaliste s'ouvre pleinement sur le réel et l'explore dans tous ses détails les plus subtils. Ainsi, la correspondance du signifiant et du signifié sera le souci de ces romanciers. Le même critique précise que « *le postulat de l'authentification du représenté était au centre du souci réaliste* »⁸⁰. L'ambition des romanciers réalistes de donner au lecteur une copie authentique du réel est conçue par Roland Barthes comme un souci d'« *effet de réel* » qui facilite l'identification du lecteur avec les personnages. Cet « *effet de réel* » est obtenu par certains procédés caractérisant l'écriture réaliste, à savoir la fréquence de l'emploi de la description et de la caractérisation (pour les lieux et les personnages). Almut Steinlein étaye cette idée en rapportant la pensée de T. Todorov selon qui : « *Pour les écrivains du XVIII^e et du XIX^e siècle, comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature est un idéal : celui de la représentation fidèle du réel, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours, toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la vie* »⁸¹ »

Selon cette citation, le réalisme se propose comme un idéal esthétique et ontologique puisqu'il va nous donner une image de l'homme du XIX^e siècle dans sa dimension sociale, culturelle et économique. Pour atteindre cet idéal il faut que le romancier soit doté d'un regard profond et d'une vision pénétrante. Embrasser toute la réalité avec toutes ses composantes, ne rien négliger même les aspects les plus choquants et les caractères les plus bas, tel est le credo des romanciers réalistes du XIX^e siècle. Tout cela exige une analyse méthodique et exhaustive des classes sociales et des caractères les plus répandus chez les hommes de la société. A ce stade d'analyse il faut évoquer les procédés d'écriture auxquels recourent les écrivains réalistes pour créer l'illusion du vrai. Autrement dit, il faudra voir de plus près les éléments linguistiques employés par ces réalistes pour produire

⁷⁹ - Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la nouvelle vague*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 83.

⁸⁰ - *Ibid.*, p. 83.

⁸¹ - *Ibid.*, p. 83.

ce que Roland Barthes appelle *l'effet de réel*. Jean-Pierre Goldenstein dans son ouvrage *Lire le roman* évoque quelques moyens linguistiques exploités par les romanciers réalistes pour produire cet „effet de réel”. Ainsi, écrit-il : « à côté du nom, du prénom, du surnom, voire du titre (comte, marquis) nous possédons parfois des renseignements sur l'âge du personnage. Dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Julien « a bientôt dix-neuf ans » au début du roman lorsqu'il se présente à Mme de Rênal. A la fin du volume, on apprend qu'il va mourir à vingt-trois ans [...] Nombre de romanciers s'ingénient à donner une épaisseur à leurs personnages en leur fournissant un passé. Ainsi lorsque Romain Rolland présente le grand père de Jean-Christophe il enracine son héros dans un pays, dans une tradition, dans une famille.⁸² ». Ce sont donc des moyens linguistiques participant à l'ancrage réaliste du personnage, c'est-à-dire à le présenter comme un être réel doté d'une psychologie, d'une histoire, d'un pouvoir faire et d'un savoir faire afin qu'il soit facilement identifiable par le lecteur soucieux du vraisemblable. Jean-Pierre Goldenstein explique encore ce souci d'entretenir l'illusion du vrai en précisant que « le personnage présente aux yeux de ses congénères fictifs et par conséquent du lecteur, un certain nombre de traits physiques [...] les traits physiques nous permettent de nous faire une première idée du personnage. Est-il riche, pauvre, soigné, bien timide, beau ou laid ?⁸³ »

Nous pouvons donc dire que la description, le portrait et la caractérisation concourent à donner au personnage une épaisseur psychologique certaine. Ainsi, celui-ci sera reçu par son lecteur comme un être réel ou du moins comme en ayant l'air. Le même critique poursuit dans ce sens en disant qu'ainsi « on voit comment, à partir d'un rien l'esthétique romanesque réaliste donne une consistance à un personnage qui prend *l'vie*, s'installe dans le domaine fictif qui est le sien et retient notre attention [...] Le langage du personnage constitue évidemment un moyen privilégié de caractérisation style soutenu ou *l'populaire*, tendance au verbiage, amour de la recherche, par *le* niveau de langage qui est le sien et par *le* registre qu'il emploie, se révèlent à nous d'autres caractéristiques du personnage⁸⁴ ». Conséquemment, ces moyens linguistiques et ces détails réalistes méticuleux transforment le personnage en un „être vivant” ayant un comportement et toute une vie voire tout un monde. Cela accentue l'illusion réaliste et

⁸² - Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman*, De Boeck Supérieur, 2005, p.55.

⁸³ - *Ibid.*, p.55.

⁸⁴ - *Ibid.*, p.57.

favorise l'identification du lecteur au personnage qui se présente à lui comme un être „familier”. Nous sommes donc au cœur de l'idée de Roland Barthes de „l'effet de réel”. Jean-Pierre Goldenstein présente dans son ouvrage d'autres moyens dont usent les romanciers du XIX^e siècle pour créer cet „effet de réel”. Ainsi, écrit-il que « *les romanciers ont, au fil des âges mis au point des techniques diverses servant à donner la parole à leurs personnages : utilisation de marqueurs spécifiques comme le tiret, les guillemets, les points de suspension, les caractères italiques, de verbes déclaratifs -dire, répondre, répliquer-, tentatives diverses de restitution d'un style oralisé visant à créer un effet de réel* »⁸⁵.

Il est donc clair que la parole ou l'acte de parler anime en quelque sorte le portrait du personnage et lui donne plus de présence et de vivacité ; sur ce point le discours direct est très significatif puisqu'il donne vie au personnage et actualise son portrait qui ne sera plus figé, ou inerte. La parole attribuée à celui-ci lui donne un aspect quasi „humain”. Par la parole le personnage s'éloigne du domaine virtuel pour s'approcher du domaine concret et par conséquent il sera plus proche du lecteur c'est-à-dire de la réalité. Si l'on considère que l'homme se définit en grande partie par le langage, l'on pourra dire que le romancier dotant son personnage d'une telle faculté le rapproche de l'être humain. Nous sommes donc au centre de „l'illusion réaliste” où le lecteur est constamment interpellé pour y céder. Jean-Pierre Goldstein précise ceci et l'explique en démontrant que « *peu à peu dans le cadre de cette esthétique, à travers les traits physiques, les détails de costume, du décor familial, le lecteur est convié à pénétrer l'être moral du personnage. Celui-ci, en effet, possède des goûts, des habitudes, un caractère. Cette caractérisation qui doue le héros de roman d'une conscience, contribue dans une large mesure à donner de l'étoffe à un être de papier* »⁸⁶.

Toutes ces techniques narratives visent donc à faire prendre l'illusion pour du vrai. Les romanciers multiplient les informations sur leurs personnages pour les présenter au lecteur en tant qu'„êtres réels” ou du moins ayant la consistance psychologique d'„êtres réels”. Ces mêmes techniques effacent les frontières entre personnage (être de papier) et personne réelle. Pour illustrer ces concepts théoriques on a choisi de citer un passage

⁸⁵ - *Ibid.*, p .57-58.

⁸⁶ - *Ibid.*, p.58.

extrait du roman de Balzac *Le Père Goriot*. Il s'agit de voir de plus près comment cet auteur emploie la description et la caractérisation ainsi que toutes les autres techniques narratives dans le but de créer l'illusion du vrai. Voici un passage décrivant Eugène Rastignac incarnant d'une manière plus concrète ces principes « *Eugène Rastignac, avait un visage tout méridional, le teint blanc, des cheveux noirs, les yeux bleus. Sa tournure, ses manières, sa pose habituelle dénotaient le fils d'une famille noble, où l'éducation première n'avait comporté que des traditions de bon goût [...] Ordinairement, il portait une vieille redingote, un mauvais gilet, la méchante cravate noire, flétrie, mal nouée de l'étudiant, un pantalon à l'avenant et des bottes ressemelées* »⁸⁷. Cette description détaillée du personnage confirme les idées des critiques littéraires mentionnées antérieurement. En effet, le romancier s'ingénie à faire le portrait physique, vestimentaire et moral de son personnage. On voit bien le souci du détail visant à donner une épaisseur psychologique à celui-ci et à le rendre « crédible » aux yeux de son lecteur. Rastignac a des attributs humains : « manières », « éducation », « vêtements », un caractère et un statut social « famille noble ». Les procédés de caractérisation (les adjectifs et les substantifs) créent un portrait réaliste de ce personnage. Décrit de cette manière, celui-ci sera appréhendé par le lecteur comme un être réel. Balzac multiplie les informations d'ordre social et moral à propos de son personnage pour tenter de le rendre plus vraisemblable c'est-à-dire « familier » au lecteur. Cette description minutieuse facilite l'identification de ce dernier à cette créature romanesque. Nous pouvons expliquer cette idée par la théorie de « l'effet-personnage » de Vincent Jouve. Les auteurs de l'ouvrage *Une littérature anglaise de l'inquiétude*, précisent que « dans son étude de l'interaction entre personnages et lecteur, Vincent Jouve conçoit l'effet-personnage comme tridimensionnel à la fois pionnier (signe porteur de sens), personnage (qui, par sa vraisemblance, participe à l'illusion romanesque) et prétexte (alimentant les pulsions du lecteur par un jeu d'identification) »⁸⁸.

La théorie de V. Jouve s'applique bien au texte balzacien qu'on a cité. Selon cette théorie, le lecteur partage, en quelque sorte, l'expérience, les sentiments ou les idées

⁸⁷ -Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, p.12.

⁸⁸ - Eva Erdmann et Konrad schoell, *Une littérature anglaise de l'inquiétude*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 197.

exprimées par le personnage. Il y a une réaction émotionnelle de la part du lecteur quant à sa réception du personnage ; il assimile tout l'être de ce dernier. Il s'agit d'une adhésion psychologique du lecteur au monde du personnage. En effet, le terme « pion », est selon V. Jouve vecteur d'une idéologie puisqu'il transmet une idée ou une valeur au lecteur. Il y a entre ce dernier et le personnage une interaction voire une communication. Le lecteur n'est pas un simple consommateur passif du texte, il participe pleinement à l'œuvre littéraire qu'il lit. Autrement dit, le texte littéraire propose au lecteur à travers le personnage des valeurs qu'il trouve semblables à son univers émotionnel et intellectuel et proches de ses attentes c'est - à - dire des valeurs qui lui sont familières. Ainsi, les notions de « L'effet de réel » et celle de « L'effet- personnage » se rejoignent pour présenter ce dernier à son récepteur comme un être réel. Pour élucider le rôle du lecteur dans le processus romanesque nous pouvons citer Sylviane Ahr qui, dans la perspective de Vincent Jouve, précise que :

le choix du romancier de déterminer plus au moins ses personnages, y compris le narrataire, a une incidence directe sur le statut du lecteur. Plus les personnages sont déterminés voire surdéterminés comme chez Balzac plus le rôle du lecteur est celui d'un récepteur passif. A contrario, quand il y a absence de détermination, le lecteur est en situation active : il est un agent du récit. De ce fait, le choix d'un narrateur autodiégétique, quoique plus moins déterminé qui soit et par conséquent plus support privilégié de l'identification exige du lecteur une capacité de lecture telle qu'il doit construire, par inférence, l'image de ce personnage qui raconte et qui est selon Mario Vargas Llosa le personnage central d'une fiction. La première créature, la plus importante que doit inventer un romancier pour convaincre. Vincent Jouve évoque l'effet produit sur le lecteur par cette stratégie narrative fréquente dans la littérature contemporaine : La narration autodiégétique demeure cependant un cas à part. Plus souvent l'indétermination du personnage lui confère une existence abstraite, désincarnée, plus intellectuelle que physique. C'est l'impression que laissent nombre de romans de Nathalie Sarraute où le drame se joue tout entier sur le plan obscur glissant des pensées préconscientes. L'indétermination provoque une espèce d'intériorisation du monde extérieur et de ses figures : le lecteur quitte son statut de spectateur pour devenir le théâtre même des enjeux narratifs. Le lecteur doit faire preuve de créativité puisqu'il lui faut imaginer, créer le personnage qui se raconte à partir des indices textuels mais aussi des blancs dont le narrateur jalonne son récit. En d'autres termes, le récit à la première

personne place le lecteur en position de co-énonciateur voire de co-créateur. Par conséquent le mode de narration autodiégétique favorise à la fois l'identification et la coopération du lecteur.⁸⁹

Il s'avère donc que plus le texte tend vers la clarté en présentant plus d'informations sur le personnage, plus le rôle du lecteur diminue. C'est le cas des romans de Balzac où celui-ci multiplie les informations sur son personnage pour créer l'illusion du vrai et pour gagner l'adhésion (l'identification) du lecteur au personnage. En revanche, plus le texte est « opaque », jouant sur « l'indétermination », c'est -à -dire donnant peu d'informations sur ses composantes, plus il incite le lecteur à être créatif en scrutant le fond de sa pensée pour le comprendre en faisant appel à ses compétences linguistiques et idéologiques. Dans le second cas le lecteur devient partie prenante du texte littéraire et il participe à la construction du sens de ce dernier. Par conséquent, on peut ranger les textes réalistes dans la première catégorie de ces textes « surdéterminés » par les informations pour créer „L'effet de réel“ ou „l'illusion romanesque „. Vincent Jouve dans son ouvrage *La poésie du roman* précise bien cette idée :

Philippe Hamon (« Pour un statut sémiologique du personnage ») propose de retenir trois champs pour l'analyse : l'être(nom, dénomination et portrait), le faire(rôle actanciel), l'importance hiérarchique (statut et valeur). L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel [...] Le portrait physique du personnage passe d'abord par la référence au corps. Ce dernier peut être beau (*Fabrice del Dongo*), laid (*Rochefort*), difforme (*Quasimodo*), humain (*la Bête*). Le portrait, instrument essentiel de la caractérisation du personnage, participe logiquement à son évaluation [...] Le portrait vestimentaire (la référence à l'habit) renseigne non seulement sur l'origine sociale et culturelle du personnage, mais aussi sa relation au paraître [...] Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur des modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une « vie intérieure ». C'est là que se construit, de façon privilégié, la relation du lecteur aux êtres romanesques [...] L'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur ; il

⁸⁹ - Sylviane Ahr, *L'enseignement de la littérature au collège*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.384-385.

suscitera, selon les cas, admiration, pitié, ou mépris. C'est aussi à travers lui que se joue l'effet de réel », ⁹⁰

La dimension psychologique, dont le romancier réaliste dote son personnage piège en quelque sorte le lecteur et le pousse à prendre cette créature, normalement fictive, pour une personne réelle. Le critique Alain Sarrabayrouse explique cette idée en citant Vincent Jouve qui selon lui « *distingue le réactant (lecteur interprétant) et le lisant (part du lecteur victime de l'illusion romanesque, lecteur devenu celui qui croit et ne croit pas tout à la fois)* » ⁹¹ » Si l'on veut appliquer cette théorie au texte réaliste, nous pourrions dire que c'est plutôt le „lisant” qui est visé par le romancier. En effet, c'est Balzac qui semble se focaliser le plus sur cette part du lecteur pour l'influencer en l'amenant à céder à l'illusion référentielle. Si l'on suit la logique de Vincent Jouve, l'on dira que ce romancier ne laisse pas une grande liberté à son lecteur pour qu'il puisse exercer sa créativité. Il fournit tout sur le personnage ; il « l'encombre » par les détails, ce qui le rend passif. Il tente d'attacher le lecteur à son personnage. Christiane Achour donne une explication importante de ce principe que l'on retrouve chez Balzac en considérant que „L'Effet Réaliste” peut être défini comme :

des liens qui s'établissent entre sujet lisant et figures romanesques anthropomorphes, lesquelles fondent un mode de réception spécifique qui repose sur les codes affectifs et narratifs comme le montre Vincent Jouve. Le code affectif, sur lequel s'appuie le système de sympathie se définit ainsi il provoque un sentiment de sympathie pour le personnage à savoir une affinité morale et une participation compréhensive aux sentiments des êtres fictifs. La sympathie prend ici le sens de son étymologie latine sympathia qui désigne le fait d'éprouver les mêmes sentiments qu'autrui. Le lecteur virtuel est naturellement disposé à s'attacher aux figures fictionnelles [...] Le personnage devient l'objet d'investissement affectif et acquiert par conséquent une forme d'humanité ⁹²

⁹⁰ - Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit*, ppp.57-58-59.

⁹¹ - Alain Sarrabayrouse, *Déni des valeurs, valeur du déni dans le Bel Antonio de Vitaliano Brancati*, Grenoble, Ellug, 2006, p .79.

⁹² - Christiane Achour, *Frontières des genres : féminin et masculin*, Paris, Le Manuscrit, 2006, p .110 .

Les romanciers du XIX^e siècle se considèrent comme les garants de la vérité de l'homme qu'ils cherchent à travers leurs personnages. Leur désir d'authenticité cache, en vérité, un autre qui est de donner une définition de l'homme. Ils se comportent comme de vrais sociologues. Dans ce sens le souci du vraisemblable est la voie la plus adéquate leur permettant de comprendre l'homme dans son rapport avec la société. Ainsi, leurs récits se présentent comme des modèles d'analyse sociologique puisqu'ils inventent des personnages et les pourvoient d'épaisseur psychologique et sociale dans le but de faire l'étude des mœurs de la société. Ils se soucient donc d'étudier les relations sous-jacentes conditionnant le rapport de l'individu avec le réel. C'est pourquoi leurs personnages se présentent comme des types incarnant des qualités ou des défauts sociaux. La confusion entre le personnage (instance fictive) et la personne réelle se présente comme une nécessité permettant au romancier d'observer les individus de la société dans un premier temps pour tâcher de les comprendre par la suite. Il y a certes une dimension critique qui émane de la représentation du personnage chez les romanciers du XIX^e siècle. Leur prétendue fidélité au réel n'est donc pas neutre ; l'objectivité et l'impersonnalité dont ils se réclament ne doivent pas être prises au pied de la lettre. Ainsi, par exemple Balzac faisant la peinture morale du père Goriot n'a-t-il pas un but voilé consistant à dénoncer l'avarice ? La référence à la réalité ou l'imitation a des visées satiriques.

Catherine Boré confirme notre idée en précisant que tout texte a une „visée“ c'est-à-dire un objectif à atteindre, et ce, au-delà de la dimension référentielle. Ainsi, rapporte-t-elle la pensée de Schaeffer à ce sujet en précisant que celui-ci : « *définissant la représentation comme formée par les dispositifs sémiotiques R en premier lieu la langue R utilisés par l'homme pour représenter, [il] rappelle qu'ils sont obligatoirement intentionnels, c'est-à-dire dirigés à propos de quelque chose d'autre qu'eux-mêmes* ⁹³ ». Tout texte contient donc un message à transmettre au lecteur, une visée quelconque. De ce fait, il est difficile de croire à l'objectivité totale des romanciers réalistes du XIX^e siècle. Le roman véhicule des valeurs, puisées dans le réel pour être redirigées par la suite au lecteur qui est invité à les interpréter pour se comprendre. Et c'est à travers le personnage auquel les romanciers réalistes attribuent des qualités humaines que se transmet cette idéologie et cette visée critique au lecteur. C'est peut être là aussi un autre aspect de l'effet de réel visé par le roman réaliste qui, en se focalisant sur la réalité, soit en la

⁹³ - Catherine Boré, *Modalités de la fiction dans l'écriture scolaire*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 71.

critiquant soit en la valorisant, parvient à satisfaire le goût du lecteur et à stimuler son intelligence critique. Autrement dit, il y a une rencontre entre le personnage véhiculant un message et incarnant une idéologie et *l'horizon d'attente*⁹⁴ du lecteur. Cette rencontre est recherchée par le biais de „l'illusion réaliste“ c'est-à-dire le souci du vraisemblable. Dès lors, la confusion entre personnage et personne réelle devient plus facile à réaliser. Le romancier réaliste oriente son lecteur vers cette illusion du vrai quand bien même prétendrait-il à l'objectivité et à l'impersonnalité. Son aspect intentionnel est très visible si l'on approfondit sa lecture. Rien n'est gratuit chez celui-ci et cela est peut-être prouvé par son souci du détail minutieux. Par là, le roman réaliste *l'programme sa réception*⁹⁵. Nous trouvons des échos à notre analyse dans une citation des critiques littéraires Marie-Aude de Langenhagen et Gilbert Guislain dans leur ouvrage intitulé *Zola*. En effet, ils écrivent : « *l'art suppose un choix, un regard spécifique. Il ne saurait être neutre même s'il donne l'illusion. Certes l'œuvre réaliste propose un pacte de lecture privilégiant les situations concrètes et familières : lieux du réel l'espace domestique et lieu de travail l'espace familial, affirmation réaliste du corps [...] présentation de personnages diverses ou marginaux. Mais le réalisme se caractérise surtout par l'emploi d'un effet de réel pour reprendre l'expression de Roland Barthes : choix du petit vrai, usage d'une langue familière et d'une oralité calculée de tout ce qui peut créer l'illusion du vrai. Dans la préface de Pierre et Jean Maupassant ne dit-il pas que les réalistes de talent devraient s'appeler des illusionnistes créant l'illusion du vrai ?* »⁹⁶ Ces mêmes critiques poursuivent leur analyse en citant Gérard Genette et Tzvetan qui expliquent dans *Littérature et Réalité* que : « *Le réalisme est un discours [...] qui a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que nous avons affaire à du vécu brut, à une tranche de vie* »⁹⁷ »

Cette visée réaliste est surtout repérable dans l'invention d'un personnage ayant une allure très proche de l'individu réel. La confusion entre personnage et personne réelle se réalise donc par l'écriture romanesque elle-même. Celle-ci empêche le lecteur de prendre

⁹⁴ -Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit*, p .11.

⁹⁵ -*Ibid.*, p .11.

⁹⁶ - Marie-Aude de Langenhagen et Gilbert Guislain, *Zola*, Paris, Jeunes Editions, 2005, p. 49.

⁹⁷ - *Ibid.*, p .49.

ses distances par rapport au personnage. Les techniques de l'écriture romanesque rendent le personnage plus crédible aux yeux de son lecteur ce qui engendre cette identification. Autrement dit, le romancier tente de faire de son personnage un „vrai être“ doté d'une épaisseur psychologique imperturbable et d'un savoir faire ou d'un pouvoir faire très authentiques. Il s'agit d'une vision „humaniste“ du personnage pour reprendre le terme de Philippe Hamon. « *On crée traditionnellement un personnage en le nommant et en le caractérisant de deux façons par son physique et son caractère ou de manière implicite par ses gestes et ses propos qui dévoilent ce qu'il est* ⁹⁸ » écrit Myriam Tsimbidy Nous retrouvons dans cette citation des échos de l'approche psychologisante traditionnelle critiquée par Philippe Hamon qui contribue selon lui à confondre le personnage avec la personne réelle. On tentera de confronter les idées auxquelles on a abouti dans cette étude diachronique au concept de personnage dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* de Baudelaire pour voir la particularité de son fonctionnement dans ces deux œuvres. Cela nous aidera à contourner et à conceptualiser cette notion telle qu'elle se présente dans la poésie baudelairienne, qu'elle soit en prose ou en vers.

⁹⁸ - *Ibid.*, p.218.

Chapitre 2 :

Le traitement du personnage dans l'œuvre baudelairienne : Similitudes et différences entre la poésie en vers et la poésie en prose :

Avant d'entamer cette partie notons qu'il est très délicat de parler de personnage aussi bien dans *Les Fleurs du Mal* et que dans *Le Spleen de Paris*. En effet, les deux œuvres ont des caractéristiques génériques et scripturales différentes. Cela a des incidences importantes sur cette notion puisque son statut est tributaire du genre littéraire dans lequel elle apparaît. Dès lors, de sérieux problèmes de conceptualisation s'imposent. L'on pourrait se demander, d'abord, s'il convient de parler de personnage pour la poésie en vers dont le mode de fonctionnement diffère de celui de la prose. Outre cela, le poème en prose, principalement définissable par l'hybridité, suppose un mode de traitement particulier de cette notion si complexe. Le passage d'un genre à un autre implique des changements et des différences. Ainsi, notre tâche consistera à tenter de circonscrire la notion de personnage en la confrontant à des concepts voisins, comme celui de figure dans les deux œuvres baudelairiennes en analysant les nuances de traitement qu'elles lui réservent respectivement. L'on essaiera de puiser dans celles-ci les critères formels et sémantiques permettant de définir ces notions. Nous essayerons de voir durant notre analyse dans quelle mesure on pourrait parler de « personnage » ou recourir à des concepts proches comme la figure mythique ou allégorique en réfléchissant aux critères sémantiques et sémiotiques permettant de les définir. Notre approche sera donc conjointement stylistique et sémiotique. Nous investirons, dans ce cadre, les apports des théories modernes traitant du concept de personnage que nous avons évoquées dans le premier chapitre de cette partie. Mais on se doit de préciser que notre démarche de conceptualisation de la notion faisant l'objet de notre travail s'appuie principalement sur le texte baudelairien lui-même. Dès lors, on s'interrogera sur la validité et la pertinence du concept de personnage ainsi que les autres notions lui étant proches au niveau de leur mode de fonctionnement et de signification dans notre corpus. Notre analyse débouchera sur des classifications notionnelles tentant d'être fondées sur des critères objectifs. Dans cette perspective, on a estimé qu'on pourrait partir du concept de personnage qui semble s'appliquer le plus aux êtres sociaux du *Spleen de Paris*, qui ont une dimension référentielle et une portée sociale. Mais il convient de préciser que notre travail ne consiste pas à imposer des notions

étrangères au texte baudelairien. Notre projet est ambitieux mais reste prudent car de tels concepts ont parfois des propriétés de fonctionnement limitrophes et difficiles à dissocier. On se propose, dans un premier temps, de tenter de voir dans quelle mesure on pourrait appréhender les êtres sociaux du *Spleen de Paris* comme des personnages avec les nuances de statut qu'ils imposent. Ce travail préalable nous permettra d'aborder, dans un second temps, les autres concepts l'accompagnant ou du moins fonctionnant dans la même sphère que lui que sont les figures.

1- Les personnages :

Dans cette partie, on essaiera de démontrer jusqu'à quel point les êtres sociaux du *Spleen de Paris* peuvent être définis comme des personnages présentant, néanmoins, certains aspects plus discutables, qui peuvent les apparenter à de simples figures. A priori, il semble que ce qui autorise leur appréhension en tant que personnages c'est le fait qu'ils soient puisés dans le réel et généralement évoqués dans cette œuvre comme des personnages sujets d'histoires. Ainsi sont-ils caractérisés par une dimension référentielle. Nous entendons par référentialité la dimension vraisemblable de la majorité des êtres peuplant *Le Spleen de Paris* car ils se présentent au lecteur comme des êtres réels ou du moins ayant des qualités et des attributs familiers à celui-ci. Ces qualités et ces attributs se traduisent dans le portrait physique ou moral, le faire, le dire ou l'aptitude à penser. Nous trouvons un écho à notre idée chez V. Jouve précisant qu'« *il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d'attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde réel* »⁹⁹. Le personnage renvoie toujours au réel même si c'est d'une façon infime, quand bien même il serait en partie imaginaire. Dans la même perspective, V. Jouve précise que « *Le personnage, bien que donné par le texte, emprunte [...] un certain nombre de propriétés au monde de référence du lecteur* »¹⁰⁰. En fait, le lecteur exige une certaine correspondance du personnage avec son monde et ses habitudes sinon il ne pourrait interagir avec lui et interpréter l'œuvre littéraire.

⁹⁹ - Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*, p.28.

¹⁰⁰ - *Ibid.*, p.29.

Au commencement, notons qu'en ce qui concerne le poème en prose, il y a abolissement des frontières entre le concret et l'abstrait. Autrement dit, ces deux aspects se mêlent et s'enchevêtrent dans cette forme littéraire. Le concret est visible dans la dimension référentielle du personnage puisqu'on a affaire à des êtres sociaux ayant une allure réelle. L'on dira que ces êtres sociaux sont des « *personnages référentiels* » pour reprendre l'expression de Philippe Hamon. Celui-ci considère que ce type de personnages est constitué des « *personnages historiques, [...] ou sociaux* ». Par voie de conséquence, les personnages du *Spleen de Paris* peuvent être rangés dans cette catégorie. En effet, ils ont certains traits qui participent à « leur ancrage réaliste ». Parmi ces traits on a l'être du personnage composé par le portrait (visible dans les descriptions des personnages tels que le vieux saltimbanque, le pauvre, la vieille, l'enfant). L'ensemble de ces signes constitue ce que Hamon appelle « *l'étiquette du personnage* » qui favorise la création de l'illusion référentielle ou ce que Roland Barthes appelle « *l'effet de réel* ». Cet „effet de réel“ est le résultat des pouvoirs qu'attribue le poète aux personnages comme le faire (rôle actanciel), le dire, l'être (portrait physique, psychologique et vestimentaire) et le savoir qui leur donnent selon Vincent Jouve une certaine individualité et „*l'illusion d'une vie intérieure*”¹⁰¹. Celle-ci crée entre le personnage et le lecteur ce qu'il appelle „*un système de sympathie*”¹⁰². En effet, ce dernier se trouve amené à apprécier et à partager les sentiments du personnage. Le lecteur réagit positivement (apprécier) ou négativement (déprécier) quant au portrait psychologique, vestimentaire ou physique de ce dernier. Si l'on suit Vincent Jouve, l'être du personnage constitué principalement par le portrait permet de le recevoir de la part du lecteur en tant qu'être réel ou du moins vraisemblable avec qui il interagit. Cet auteur précise dans ce sens que « *L'être romanesque, à l'instar de l'être vivant, semble déterminé par une vie affective où se mêlent passions, désirs et sentiments. Le personnage acquiert ainsi une cohérence qui le vraisemblabilise aux yeux du lecteur*”¹⁰³. Bien que V. Jouve parle des êtres fictifs du roman, son idée est applicable aux personnages du *Spleen de Paris* puisqu'ils sont définissables selon les critères énoncés par lui ou par Ph. Hamon. En effet, Le Vieux Saltimbanque, La petite vieille ou Les Veuves sont dotés de sentiments, de paroles et de savoir ; ce qui les rend crédibles aux

¹⁰¹ -Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit*, pp .58-59.

¹⁰² -Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman, op, cit*, p.119.

¹⁰³ -*Ibid.*, p. 114.

yeux du lecteur. Ils suscitent des réactions affectives chez ce dernier comme la pitié et la compassion. Dans cette optique, l'on pourrait dire que les êtres sociaux du *Spleen de Paris* sont définis et définissables par leurs portraits physique, psychologique ou vestimentaire. Que l'on examine, un paragraphe extrait du poème *Le vieux Saltimbanque* : « *Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques comme si, honteux il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc décrépit, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse* ¹⁰⁴ »

Dans ce paragraphe on constate que le personnage du vieux Saltimbanque est présenté à l'aide des adjectifs de caractérisation « honteux », « voûté », « caduc », « décrépit », « une ruine d'homme ». Ces adjectifs composent le portrait du personnage puisqu'ils décrivent son physique. Ce portrait favorise « l'illusion référentielle » vu qu'il présente le personnage d'une manière quasi réaliste. En effet, ces adjectifs de caractérisation donnent au vieux Saltimbanque une certaine vraisemblance. Ils permettent au lecteur d'avoir une image claire et concrète sur le personnage. Ils assurent donc la lisibilité du poème en prose puisqu'ils le rapprochent du monde réel. Dès lors, le personnage sera facilement identifiable et repérable par le lecteur grâce à son portrait qui fait de lui un être renvoyant à un contexte familier à ce dernier. Outre cela, le personnage du vieux saltimbanque est doté ici d'une certaine épaisseur psychologique puisque ses apparences physiques révèlent son portrait psychologique qui signifie la misère. Le poète adopte donc un schéma classique dans sa description du personnage dont l'extérieur (le physique) dit ou suggère l'intérieur (le moral). On est donc dans le domaine du concret c'est-à-dire du visible par l'œil voire du référentiel. De plus le statut de jongleur du « Saltimbanque » et l'adjectif « pauvre » permettent de donner au personnage ce que Philippe Hamon appelle une « étiquette ¹⁰⁵ ». En effet, le statut spécifie et détermine la catégorie sociale à laquelle appartient ce personnage ; ce qui rend celui-ci reconnaissable par le lecteur. La description du vieux saltimbanque dans ce poème a deux fonctions dont les visées se recoupent. La première c'est d'expliquer. La seconde consiste à permettre au

¹⁰⁴ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006, p .134.

¹⁰⁵ -Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, op, cit*, p.107.

lecteur d'interpréter. Par ailleurs, nous pouvons constater dans l'exemple qu'on a cité, la dimension subjective de la description. En fait, le poète porte un jugement sur son personnage : les adjectifs « caduc », « voûté », « décrépît » portent l'appréciation de celui-ci. Ainsi, tous ces éléments, le portrait, le statut social, visent à déterminer le statut du personnage et par conséquent à lui donner un aspect concret et référentiel. Cette dimension référentielle du personnage est accentuée par la présence d'autres indices textuels ayant trait à la narration à savoir l'emploi des circonstants « *au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques* ». Ces circonstants par leur valeur de localisation participent à la construction du portrait du personnage et à la création de « *l'effet de réel*¹⁰⁶ ». Ainsi donc, le portrait et le statut social, en donnant des renseignements sur le personnage, lui confèrent un aspect concret propre au récit pur. Cependant à cette dimension concrète et référentielle du vieux Saltimbanque se superpose une autre plus spirituelle plus idéalisée, qui tend à en faire une figure allégorique. Cette idée est exprimée plus loin dans le poème dans un autre paragraphe où le poète écrit : « *mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber*¹⁰⁷ ».

Le personnage du vieux Saltimbanque oscille entre deux images opposées. La première est négative, observée dans la strophe qu'on a citée antérieurement quant à la seconde elle est positive, déductible de ce paragraphe. La misère et la grandeur se superposent donc pour donner une image singulière de ce personnage. Le vieux saltimbanque est poétisé par sa grandeur dans la misère qui l'élève au rang des figures éternelles de la poésie. Sa profonde solitude lui confère une haute spiritualité et un aspect sublime dignes des grandes figures. Il s'avère donc que le personnage du vieux Saltimbanque est un mélange de concret et d'abstrait. Le concret est visible dans le premier paragraphe qu'on a analysé ci-dessus, quant à l'abstrait, il réside dans ses connotations spirituelles (le mystère et l'énigme). Pour revenir au portrait l'on dira qu'il sert la fonction référentielle voire l'illusion réaliste. Dans les poèmes en prose de Baudelaire si les personnages sont considérés comme référentiels selon la terminologie de Philippe Hamon,

¹⁰⁶ - Roland Barthes, *Littérature et réalité*, op, cit, p.81.

¹⁰⁷ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.135.

c'est parce qu'ils sont présentés à partir de leurs portraits. L'aspect référentiel et le portrait donnent donc au personnage du *Spleen de Paris* un aspect concret voire matériel. En revanche, par ses connotations morales le personnage acquiert une dimension abstraite et symbolique.

Dans la même perspective du poème du « Vieux Saltimbanque », on peut repérer d'autres poèmes dans *Le Spleen de Paris* où le portrait des personnages rattache le poème à la dimension référentielle. Mais il faudrait préciser que ces deux notions (portrait et dimension référentielle) fonctionnent dans la majorité des poèmes baudelairiens d'une façon paradoxale voire ambiguë. En effet, elles renvoient à des créatures pouvant être considérées à la fois comme réelles et imaginaires, déterminées par leur dimension référentielle et aussi abstraites. A vrai dire cette dualité est le résultat du mariage entre la poésie et la prose. La poésie tend à les idéaliser et à les généraliser de façon qu'ils deviennent comme des archétypes. Quant à la prose elle les dote d'une certaine référentialité. Nous trouvons des échos à nos idées dans le poème *Chacun sa chimère* : « *Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine, poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés* ¹⁰⁸ ». Le mot « hommes » réfère à des hommes réels. L'adjectif de caractérisation « courbés » nous situe dans le domaine de la mimésis puisqu'il donne une information sur le portrait physique décrépité de ces hommes. L'adjectif détermine donc la catégorie d'âge à laquelle ils appartiennent. De plus la rencontre avec « ces hommes » est décrite ici suivant les modes usuels du récit. Il y a bel et bien un cadre spatio-temporel « *sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse* ». On note l'emploi du vocabulaire de la description : « plaine poudreuse », « chemin », « gazon », « chardon ». Ces détails descriptifs renforcés par l'emploi du passé simple « je rencontrai plusieurs hommes courbés » donnent l'impression qu'on a affaire à une véritable rencontre avec des êtres réels. Les détails narratifs tels que le cadre spatio-temporel et le vocabulaire de la trivialité favorisent le déclenchement de « l'illusion réaliste ». En effet, le lecteur peut facilement appréhender ces personnages comme des êtres réels. Jusqu'ici nous sommes dans la perspective des « *l'esthétique de la représentation* ¹⁰⁹ » selon la terminologie de Philippe

¹⁰⁸ -*Ibid.*, p.113.

¹⁰⁹ -Philippe Hamon, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, op, cit*, p.15.

Hamon. Ces personnages sont définis par le dire, le faire (le rôle actanciel) et la personnification. Cependant, le poème devient plus ambigu lorsque l'imaginaire et le réel s'enchevêtrent dans le paragraphe suivant : « *Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon* ¹¹⁰ ». Ce mélange du réel et de l'imaginaire, du concret et de l'abstrait est visible dans l'intervention des figures fantastiques ou mythiques que sont les « chimères » dans le monde humain. Les frontières entre le monde des humains et celui de l'imaginaire s'abolissent. On pourrait s'étonner de l'évocation d'êtres réels portant des « chimères » ; celles-ci sont évoquées selon les codes du récit « une chimère aussi lourde qu'un sac ». Les expressions « lourde » et « sac » appartiennent au monde réel alors que le mot chimère renvoie à un monde imaginaire. Cet amalgame du réel et de l'imaginaire est favorisé par la prose, qui donne plus de liberté au créateur. Elle peut intégrer à la fois le référentiel et l'imaginaire. Autrement dit, elle autorise la fusion et la rencontre des mondes opposés grâce à son aspect ouvert.

C'est pourquoi, à l'époque de la naissance du poème en prose, il y a eu l'émergence du récit fantastique auquel on pourrait rattacher ce poème. Dans le récit fantastique aussi bien que dans le poème en prose, l'irréel et le surnaturel jaillissent du fond du réel. Ils se chevauchent d'une façon inextricable d'où leurs ambiguïtés et l'impossibilité de distinguer le réel de l'imaginaire. Ces deux modes d'expression traduisent, en effet, une volonté chez leurs créateurs de quêter d'autres voies nouvelles de l'art et de transgresser les normes littéraires communes. Ce poème s'apparente à l'allégorie. Cependant, la dimension allégorique, attente à la notion du personnage dans ce poème. Nous pourrions parler de personnages sublimés grâce au pouvoir généralisant de l'allégorie qui leur confère une dimension archétypale. Nous trouvons un écho à notre idée chez Véronique Léonard-Roques disant : « *On aura à préciser la relation entre la notion de « figure » et celle de « personnage », ce dernier terme devant être pris au double sens d'usage de la personne humaine (ou d'une personnification d'une créature non-humaine) et de construction textuelle d'un rôle actanciel* ¹¹¹ ». Cette citation s'applique aux personnages du *Spleen de Paris* qui ont d'un côté une certaine exemplarité, visible dans leurs portraits moraux hautement spiritualisés et sublimés et d'un autre côté un caractère assez réel, plus proche

¹¹⁰ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p .113.

¹¹¹ -Véronique Léonard-Roques, *Figure Mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p.12.

du récit, par leurs fonctions ou rôles actanciels. Ils sont donc à mi-chemin entre la dimension archétypale et référentielle. Il convient de dire aussi que certains poèmes des *Fleurs du Mal* sont empreints de référentialité. Songeons au poème *Les Petites vieilles* par exemple :

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Éponyme ou Laïs ! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les ! Ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus*

*Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus ;*

*Ils trottent, tout pareils à des marionnettes ;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié ! Tout cassés*

*Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit¹¹².*

On pourrait constater que les « petites vieilles » qui déambulent sous les yeux du passant présentent certaines caractéristiques du personnage. En effet, ils ont des portraits

¹¹²- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Libro*, p.85.

physiques (bossus, tordus, des yeux, décrépits, charmants), moraux (des âmes) et vestimentaires (des jupons troués). Tous ces éléments constituent ce que Vincent Jouve appelle à la suite de Philippe Hamon „*l'âtre du personnage*¹¹³” auquel l'on pourrait ajouter „*l'évocation d'une vie intérieure*¹¹⁴”. Ces deux aspects permettent de rapprocher ces vieillards des personnages du récit et contribuent à les faire recevoir par le lecteur comme des êtres réels. Ils suscitent, en effet, des sentiments de pitié et de compassion chez ce dernier. Il y a donc „*un système de sympathie*¹¹⁵”, qui s'installe entre ces personnages et le lecteur. Vincent Jouve explique ce rapport affectif en précisant qu' : « [...] *il suffit au roman de nous faire pénétrer l'intériorité d'un personnage pour nous le rendre sympathique*¹¹⁶ ». Bien que l'auteur parle du personnage du roman son idée peut s'appliquer aux « petites vieilles » de ce poème. Outre cela on trouve dans ce poème certaines caractéristiques du récit. D'abord, on note la succession d'événements, manifeste dans les vers où le poète emploie des verbes d'action : *Je guette*, obéissant à mes humeurs fatales, // Ils *rampent*, flagellés par les bises iniques // *Frémissant* au fracas roulant des omnibus, // Ils *trottent*, tout pareils à des marionnettes // *Se traînent*, comme font les animaux blessés ». Il s'agit, bel et bien d'un récit déclenché par le verbe de perception « je guette ». Les personnages font des actions suivant un enchaînement linéaire (ils rampent// frémissant//ils trottent//se traînent). Ensuite on a d'autres caractéristiques du récit parmi lesquelles l'évocation du cadre spatial dans le premier vers : « *Dans les plis sinueux des vieilles capitales* ». Localiser c'est déterminer un lieu, c'est aussi donner l'impression que ce qu'on raconte est vraisemblable. De surcroît préciser le lieu de la rencontre c'est donner une concrétude à celle-ci. L'indication spatiale permet d'appréhender l'histoire racontée comme un itinéraire voire un parcours qui favorise des rencontres inédites et des aventures. C'est le cas du poète ici qui erre à travers la ville. C'est sa curiosité et son amour du mouvement qui lui permettent des rencontres singulières. Cette idée est exprimée essentiellement par le verbe « guetter » qui reflète la soif du nouveau chez le poète. Il est à préciser que le mouvement est une dynamique du récit qui tend généralement à traduire les

¹¹³-Vincent Jouve, *La poésie du roman, op, cit*, p.57.

¹¹⁴ - *Ibid.*, p.68.

¹¹⁵ -*Ibid.*, p.70.

¹¹⁶ -*Ibid.*, p.70.

spectacles dans toute leur fraîcheur et toute leur vivacité.-Par ailleurs, ce qui rapproche ce poème du récit c'est la description du tumulte de la vie citadine :

*Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus*

Le verbe d'action « rampent », la rapidité des actes des vieilles femmes, les participes présent à valeur descriptive « frémissant//roulant » ainsi que l'emploi des mots « omnibus » et « fracas », tous ces éléments rendent compte du rythme accéléré de la ville comme c'est le cas des poèmes du *Spleen de Paris*. De plus le rythme des vers nous rappelle le style télégraphique caractérisant le poème en prose baudelairien. Cependant l'aspect singulier et ravissant de ces êtres les valorise et les réhabilite tout en leur conférant une épaisseur spirituelle et poétique. Ainsi deviennent-ils par le biais du verbe poétique des figures éternelles ayant un caractère marquant. En effet, elles sont les emblèmes de l'exil de la marginalité et de l'ingratitude humaine comme leurs pendants dans *Le Spleen de Paris*. Dès lors la sympathie et la compassion qu'affiche le poète à leur égard témoignent d'une solidarité dans le Mal et dans la souffrance qui devrait être selon lui universelle comme en attestent ces vers du poème se succédant au *Cygne des Fleurs du Mal* :

A quiconque a perdu ce qui ne se trouve

Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs

Et têtent la douleur comme une bonne louve !

Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile

Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !

Je pense aux matelots oubliés dans une île

Aux captifs aux vaincus !...à bien d'autres encor¹¹⁷ !

Ces vers ont une résonance universelle car le poète se solidarise avec tous les misérables de la terre ; ceux que la vie exclut et condamne à l'oubli. Le lyrisme de ces

¹¹⁷ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.82.

deux strophes ainsi que la tonalité généralisante donnent aux personnages baudelairiens une haute dimension archétypale. Baudelaire inaugure la phase de l'« universalisation du « je » lyrique qui va inspirer beaucoup de poètes modernes. En effet, l'ouverture sur l'autre donne à la poésie une grande authenticité et lui garantit la postérité. Cependant, la compassion dans le texte baudelairien peut aussi signifier une complicité dans le Mal qui n'écarte pas le sentiment de la solidarité. Quoiqu'il en soit la grandeur dans la misère caractérisant la majorité des personnages baudelairiens leur donne un aspect universel car ils sont les symboles et les modèles de tous les miséreux et de tous les marginaux de tous les temps. Cependant, il convient de penser aux limites de la dimension référentielle du personnage dans *Le Spleen de Paris*. En effet, bien que ces créatures aient des statuts (saltimbanque, chimères) ou des qualifications (des vieilles, des pauvres), l'on ne pourrait pas leur attribuer une dimension référentielle totale. Il y a des nuances à faire. C'est le cas du poème *Le désespoir de la vieille*. Examinons le premier paragraphe de ce poème : « 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 aimer¹¹⁸ ».

Le désespoir de la vieille exprimé dans cette séquence l'est d'une façon si dramatique qu'il résonne comme un écho de tous les malheureux. Il s'agit d'une constatation d'ordre moral qui dépasse le cadre du récit pour gagner l'universalité. La petite vieille est la figure emblématique de la vieillesse et de l'ingratitude. Elle n'est pas un simple personnage de récit, elle est l'emblème de l'esseulement. Ses regrets sont ceux de tous les vieux, de tous les marginaux c'est-à-dire de tous ceux à qui la société tourne le dos. Nous voyons donc que c'est la charge symbolique dense de cette créature qui fait d'elle une figure allégorique. En outre, la séquence : « Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle » fait de cette créature l'emblème de la solitude. L'adjectif « éternelle » la transforme en une figure archétypale. Outre cela, ses paroles évoquées dans la dernière strophe fonctionnent comme des aphorismes, des sentences qui dépassent le temps et l'espace. « *La petite vieille* » se transforme en une figure archétypale par sa valeur symbolique puisqu'elle renvoie à la souffrance de tous les marginaux quelles que soient l'époque à laquelle ils appartiennent. Tous les infortunés peuvent se reconnaître dans le destin tragique de cette vieille. Notons aussi l'intensité lyrique très mélancolique qui fait de cette créature une véritable figure de la solitude. Conséquemment, on pourrait dire que plus

¹¹⁸ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.106.

l'être social dans *Le Spleen de Paris* tend à l'exemplarité et à l'atemporalité, plus il s'approche de la notion de figure. Nous entendons par l'atemporalité la tendance du personnage à l'abstraction c'est-à-dire à la multiplicité des référents. Dans cette perspective, la majorité des personnages du *Spleen de Paris* oscille entre le concret et l'abstrait, entre la référentialité et l'idéalisation exemplificatoire. Ce dualisme fait de ces créatures des instances ayant un statut intermédiaire entre figure et personnage. D'un côté elles sont dotées de certaines caractéristiques les rattachant au récit tels que le portrait, le dire, le faire, de l'autre coté elles dépassent la dimension référentielle par leur aspect spirituel et idéal. Autrement dit, que le poète leur donne des caractères appartenant au monde de l'humain comme le dire (les paroles) le faire (des actions) et l'être (des qualités ou des portraits moraux) contribue, selon les sémiologues modernes, en l'occurrence Philippe Hamon, à leur conférer une certaine dimension référentielle. On peut citer, dans ce cadre un extrait du poème *Le Joujou du pauvre* : « l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu [...] Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur¹¹⁹ ». Dans cette séquence on note l'emploi des adjectifs de caractérisation « pauvre », « riche » qui déterminent la classe sociale de chacun des deux enfants. On a deux types de lexiques renvoyant à deux castes sociales différentes qui existent réellement dans la vie : celle des pauvres et celles des riches. Ainsi les adjectifs « pauvre » et « riche », renforcés par la dimension événementielle de cette séquence composent ce que Vincent Jouve appelle « L'effet -personne¹²⁰ » puisque selon lui ils « suscitent l'illusion référentielle (donnant l'impression que le personnage est vivant)¹²¹ ». Cet effet-personne est visible aussi dans l'emploi des verbes « examiner » et « rire ». En effet, le rire et l'examen du joujou par l'enfant sont des gestes et des réactions affectives typiquement humains accentuant la dimension référentielle de ces personnages. Cependant, les doter d'une haute dimension spirituelle et symbolique voire emblématique, leur donne un aspect abstrait.

A ce stade d'analyse il est légitime de dire que dans *Le Spleen de Paris*, on a affaire, généralement à des personnages allégoriques car ils sont à mi-chemin entre personnages et

¹¹⁹ -*Ibid.*, p.147.

¹²⁰ -Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit*, p.68.

¹²¹ -*Ibid.*, p.68.

figures : ils ont à la fois les caractéristiques de ces deux notions. Cela bien sûr suivant un dosage. D'un côté ils présentent certaines spécificités du personnage car ils se définissent suivant les normes de la référentialité se présentant généralement comme sujets d'histoires, ayant des qualités humaines tels que la mélancolie, le malheur, la solitude, bref des portraits psychologiques pour ainsi dire favorisant l'illusion du vrai. D'un autre côté, ils sont des figures allégoriques par leur dimension „exemplificatoire“, symbolique et sublime. *Le vieux saltimbanque*, dans ce sens peut être considéré comme un personnage allégorique. En effet, d'une part, il est décrit suivant les normes de la référentialité c'est-à-dire comme un personnage : il a un portrait psychologique, physique et moral. Il est défini comme un être réel. D'autre part il a une dimension allégorique car il est l'incarnation du poète, l'image de l'artiste voué à l'ingratitude et à la solitude. Il a manifestement un aspect sublime émanant de son originalité et de sa singularité. Autrement dit, il est spiritualisé, idéalisé et emblématisé par le poète ce qui lui confère une valeur allégorique. Il oscille donc entre ce double statut référentiel et allégorique. Dans la même perspective, les pauvres dans le poème *Les Yeux des pauvres* ont certes une dimension référentielle en se voyant dotés de certains caractères humains attribuables généralement aux personnages (le dire, les sentiments, la pensée) qui créent « l'effet de réel ». Mais le poète les dote conjointement d'une valeur symbolique si bien qu'ils deviennent l'allégorie de la misère de tous les pauvres que connaît l'humanité. Aussi, on pourrait dire que ce qui tire le texte vers l'allégorie est aussi l'absence d'évolution du prétendu « personnage ». En effet, les caractères de ces personnages ne se modifient pas au fil de l'histoire comme dans un récit. Ils sont statiques échappant à toute chronologie. Il convient de dire que c'est la poésie par le lyrisme qui contribue à leur réception comme des personnages allégoriques. En outre, les veuves sont définies, elles aussi suivant le même schéma du vieux saltimbanque et de la petite vieille à la fois ayant des traits humains et un caractère marquant et singulier. Par leur oscillation entre dimension référentielle et aspect allégorique, elles sont les emblèmes de la solitude et du veuvage. La Belle Dorothee peut être aussi considérée comme un personnage allégorique (elle oscille entre la référentialité et l'idéalisation), mais le dosage de son allégorisation est plus ample que celui des autres personnages allégoriques qu'on vient d'évoquer. De ce fait, elle est plus une allégorie que personnage car elle est traitée comme une figure avec son statut inédit tendant à l'affabulation voire à la fabulation. Elle est semblable à une sirène ou une fée voire à une figure mythique par sa tendance à l'exemplarité et à l'abstraction. Dans cette optique, l'on pourrait parler d'une allégorisation du réel par le poète puisque les êtres sociaux sont dotés malgré tout d'une valeur

symbolique profonde. Par ailleurs, plusieurs poèmes du *Spleen de Paris* contiennent les techniques de l'essai visibles dans les phrases fonctionnant comme des aphorismes. En effet, Baudelaire a tendance à raconter des histoires ou à décrire des personnages en concluant par des considérations esthétiques ou métaphysiques d'ordre général. La présence des techniques de l'essai dans ce recueil a une incidence importante sur le personnage. Elle lui donne en fait un aspect général le rapprochant des personnages des fables ou des contes philosophiques. Que l'on examine ces phrases du poème *Une mort héroïque* : « *Quand on dit d'un comédien Voilà un bon comédien On se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté.*¹²² ». Ces phrases montrent comment le poète parvient à raisonner, à déduire des conclusions esthétiques à partir de la description des actions du personnage ; c'est-à-dire après avoir évoqué l'histoire de celui-ci. On pourrait reconnaître ici le schéma classique de la fable. En effet, il y a une histoire suivie d'une morale à la différence près que les personnages ici sont des êtres humains et non des animaux comme dans la fable. Qu'on ait affaire à un style proche de celui du fabuliste ou de l'essayiste, cela éloigne le personnage de la dimension référentielle et le place dans le monde du figuratif et de l'allégorique. Cette tendance est également observable dans le poème *Le Joueur généreux* : « *Mon hôte et moi, nous étions déjà, en nous asseyant, de vieux et parfaits amis. Nous mangeâmes, nous bûmes outre mesure de toutes sortes de vins extraordinaires, et, chose non moins extraordinaire, il me semblait, après plusieurs heures, que je n'étais pas plus ivre que lui [...]. L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelques fois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte visite*¹²³ »

Nous voyons dans cette séquence comment le poète passe du récit à la méditation philosophique déclenchée par la fréquentation de ce « joueur généreux ». Nous pouvons dire, dans ce cadre, que le poète procède à une allégorisation du réel. Par son aspect énigmatique et mystérieux le personnage du *Spleen de Paris* est le moyen permettant une esthétisation de réel puisqu'il acquiert le statut de symbole qui stimule la pensée critique du poète. Ainsi devient-il l'allégorie du réel riche et fertile de beautés et vérités inédites.

¹²²- Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.167.

¹²³ -Ibid., p .175.

Ceci nous mène à parler d'une idée d'une importance capitale relative au statut du poète flâneur. En effet, *Le Spleen de Paris* se donne à lire comme un parcours où le poète flâneur occupe un rôle prépondérant puisque c'est lui qui raconte, voit, contemple et interprète ce qu'il voit. Le poète flâneur est aussi un personnage qui parcourt la ville par son regard et son imagination. C'est à travers son regard que se révèlent les mystères de la vie. Le mot flâneur implique l'idée du mouvement et de l'errance qui expliquent l'écriture fragmentaire du poème en prose baudelairien. L'errance mime aussi la multiplicité des êtres et des choses détectés. Le flâneur, occupé à contempler le réel, se perd en même temps dans le panorama de celui-ci et celui de sa conscience. L'on pourrait donc parler avec *Le Spleen de Paris* d'une poétique de l'errance. Cette errance devient la vraie composante narrative du recueil puisqu'il n'y a pas dans le poème en prose une dimension actancielle (absence de la linéarité narrative traditionnelle). L'errance ou la flânerie du poète devient la seule dynamique qui interroge la ville, fait parler le silence et fait surgir les êtres singuliers. Elle est toujours quête relancée. Ainsi, la discontinuité et la fragmentation du poème en prose baudelairien miment l'errance du flâneur. L'errance comme principe et moyen (expérimentation poétique du réel) poétique suppléant à la linéarité du récit pure contribue à révéler les personnages de la ville comme des créatures évanescences c'est-à-dire instables et insaisissables. Elle est signe du permanent mouvement. En effet, le poète flâneur n'a pas de destinée fixe. Il déambule dans l'espace de la ville et prospecte ses mystères. Nous trouvons des échos à notre idée chez Nathalie Vincent-Munnia précisant que : « *L'errance mode d'être au monde du bohémien comme du poète, peut donc devenir mode de lecture du poème en prose. Cette forme poétique moderne produit même une lecture erratique : celle d'un genre non fixé, paradoxal, marginal et anormal comme l'est le Bohémien* ¹²⁴ ». Cette errance et ce bohémianisme constituent la dynamique du poème en prose baudelairien dans la mesure où le poète se laisse guider par le hasard pour explorer les mondes invisibles de la ville parmi lesquels on a les êtres sociaux. La poétique de l'errance permet de définir le personnage du *Spleen de Paris*, comme un être insaisissable et singulier se situant à mi-chemin entre le poétique et la prosaïsation, entre l'immatériel et le matériel. Le poème en prose est en quelque sorte une continuelle errance sans fin, sans limites. Le flâneur ne cesse d'interroger les portraits

¹²⁴ - Nathalie Vincent- Munnia « La Bohémienne, Figure poétique en Prose » in Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux, *La Bohémienne : Figure de l'errance aux XVIIe et XIXe siècles*, Presses Univ Blaise Pascal, 2005, p.400.

des êtres singuliers. Les êtres sociaux défilent sans arrêt sous ses yeux éveillant ainsi en lui l'avidité, la curiosité et l'invitant à méditer pour aboutir à des apologues ou à des considérations d'ordre existentiel. Dans ce cadre Jean-Yves Tadié compare les récits poétiques à des « livres- escargots dont la coquille s'enroule sur elle-même en même temps qu'ils progressent doucement ¹²⁵ ». Cette esthétique de l'errance donne à la figure et aux personnages allégoriques du *Spleen de Paris* une espèce d'élasticité. Mais il s'agit d'une élasticité particulière puisqu'elle transforme ces derniers en catalyseurs d'idées. En effet, ces derniers deviennent les signes qui appellent le poète à interroger les beautés cachées au fond du réel, derrière les apparences. Le personnage fonctionne donc comme un stimulus interpellant l'imagination fébrile du poète. En outre l'errance rend compte de la complexité de ce dernier car elle impose un style d'écriture discontinu et fragmentaire et surtout hybride. En effet, les êtres que rencontre le poète surgissent de l'ombre d'une manière subite. Ainsi, mime-t-elle le mouvement fertile et tumultueux de la ville. Ainsi, le personnage du *Spleen de Paris* se définit par la mixité et l'amalgame ; c'est une instance métisse et composite car résultat de l'hybridation de la forme scripturale de ce recueil. Et comme le précise l'auteur Peter Por : « et Baudelaire n'a-t-il pas fait, en commentant une phrase de De Quincey, l'éloge de ce *Řpalimpseste immense et naturelř* qu'est le cerveau humain ? *ŘAncêtresř, Řvagabondageř, arabesque, amalgame, palimpseste : décidément Baudelaire en savait beaucoup de ce qui deviendra l (auto)définition mixte du personnage poétique moderne ¹²⁶* ».

Cette citation convient aussi bien aux figures des *Fleurs du Mal* qu'aux personnages du *Spleen de Paris*. En effet, les deux œuvres se caractérisent par la polyvalence le dualisme et l'aspect mixte. Mais, faut-il le préciser, le métis de la figure du poème en vers est le résultat de son oscillation entre le mal et le bien alors que le personnage du poème en prose est le fruit de l'entrecroisement de plusieurs registres littéraires. Par ailleurs, si on admet que le personnage se définit par sa fonction par sa nature, on pourrait dire que dans *Les Fleurs du Mal* aussi bien que dans *Le Spleen de Paris*, ce dernier peut se définir par son aspect ductile. Cependant cette similitude ne doit pas nous leurrer. En effet, les

¹²⁵ - J. Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p.9.

¹²⁶ - Peter Por « Qui parmi nous n'est pas un poeta mixtus ? » in Yves Clavaron et Bernard Dieterlé, *Métissages littéraires : Actes du XXIIe Congrès de la SFLGC Saint-Etienne, 8-10 septembre, 2004*, PU Saint-Etienne, 2005, p.511.

personnages du *Spleen de Paris* se définissent par leur fonction actancielle et thématique. D'un côté ils *font* des actions selon les sémiologues modernes, de l'autre côté ils sont porteurs de certaines valeurs. Et comme le précise Vincent Jouve : « *si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait, la signification d'un texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques* ¹²⁷ »

Cela est visible chez les personnages du poème en prose baudelairien. En effet, ils sont, généralement, les protagonistes d'une anecdote (*La corde, Le Joujou du pauvre, une mort héroïque* ». Par conséquent, ils ont un rôle événementiel puisque le poème relate leurs histoires. Aussi, peut-on les définir par leurs dires, leurs portraits et leurs physiques. Ces caractéristiques constituent ce que Vincent Jouve appelle « *l'être* ». Il précise dans ce sens que : « *si le personnage est bel et bien un acteur, il a aussi un nom et un portrait c'est-à-dire řm êtreř. Porthos n'est pas seulement une force adjuvante qui soutient d'Artagnan dans son conflit avec Rochefort ; c'est aussi un bon vivant pourvu d'un certain embonpoint, aimant la bonne chère et les belles femmes* ¹²⁸ ». Ainsi, l'être dépend, selon lui, du nom propre qui implique « *une individualité* ¹²⁹ » et qui est « *l'un des instruments les plus efficace de l'effet de réel* ¹³⁰ ». Assurément, ce qui donne aux personnages une part de référentialité ce sont ces caractéristiques que l'on vient de citer. On constate bien que contrairement aux figures et aux personnages du poème en vers, ils agissent, ils parlent, ils ont des portraits. Il convient de dire que ce qui donne à ces derniers une certaine « individualité » pour reprendre l'expression de V. Jouve c'est essentiellement le portrait. Ils n'ont pas de noms propres mais des portraits physiques et moraux favorisant, en quelque sorte, l'effet de réel, dont parle cet auteur. La notion de portrait est présente chez les personnages du poème *Les veuves*. Le poète y décrit des veuves dont le comportement et l'allure sont quasi vraisemblables : « *Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieilles affligées de cette espèce ; celle-là roide, droite, sous un châle*

¹²⁷ - Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op, cit, p. 18.*

¹²⁸ - Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit, p.56.*

¹²⁹ - *Ibid.*, p.57.

¹³⁰ - *Ibid.*, p .57.

usé, portait dans tous son être une fierté de stoïcienne ¹³¹». Les adjectifs de caractérisation « affligée », « roide », « droite » et « stoïcienne » constituent le portrait du personnage dont la physionomie renvoie à sa psychologie. Le portrait est très important dans la définition du personnage : « *Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une vie intérieure [...] L'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur : il suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris. C'est aussi à travers lui que se joue l'effet de réel* ¹³² ». Nous voyons donc l'on peut définir le personnage à partir de son portrait qu'il soit physique, psychologique ou vestimentaire. Ces données concourent à ce que le personnage devienne identifiable par le lecteur. Dès lors une sympathie et une réaction affective s'installent entre les deux. Dans le cas de la veuve qu'on a citée le poète accentue l'aspect vraisemblable de son personnage en manifestant explicitement ses sentiments d'admiration quant à ce dernier. Parmi les critères définitoires du personnage on a comme on l'a déjà signalé, le portrait qui est présent dans le poème *Le Gâteau* : « *Devant moi se tenait un petit être déguenillé, noir, ébouriffé dont les yeux creux, farouche et comme suppliant, dévoraient le morceau de pain* ¹³³ ». Cette séquence évoque le portrait physique (petit, noir, yeux creux) et vestimentaire (déguenillé) de l'enfant. Le portrait physique et vestimentaire reflète le portrait moral du personnage à savoir la pauvreté. Mais cette pauvreté est une catégorie sociale à laquelle appartient cet enfant, elle définit donc le personnage en spécifiant sa classe sociale. Par ailleurs, le dire des personnages du *Spleen de Paris* les rend facilement repérables par le lecteur puisqu'il est signe de référentialité. Ainsi, dans le poème *Les Joueurs généreux*, le personnage parle au poète : « *Nous nous saluons quand nous nous rencontrons, mais comme deux vieux gentilshommes, en qui une politesse innée ne saurait éteindre tout à fait le souvenir d'anciennes rancunes* ¹³⁴ ». Nous avons souligné que c'est principalement le portrait qui définit les personnages du *Spleen de Paris* ; dans ce sens l'on essaiera d'étayer cette idée par des exemples précis puisés dans ce recueil. L'on peut commencer par un exemple du poème *Le Mauvais Vitrier* : « *La première personne*

¹³¹ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.130.

¹³² - Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op. cit, pp.58-59.

¹³³ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.137.

¹³⁴ - *Ibid.*, p. 176.

*que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique.*¹³⁵ »

D'emblée le personnage est désigné par le mot „personne” qui lui confère un aspect quasi humain et facilite sa réception de la part du lecteur en tant que tel. Les éléments qui constituent son portrait sont la parole ou la voix « le cri perçant, discordant » et l'adjectif de caractérisation dans le syntagme « *ce pauvre homme* ». Le personnage du mauvais vitrier est doté d'attributs humains exprimés surtout par l'adjectif « pauvre » le nom « homme » qui l'assimilent à une personne réelle. En effet, il a un portrait moral et implicitement vestimentaire et physique : ses apparences extérieures renvoient à sa psychologie intérieure et sa condition sociale. Sa dimension psychologique le rapproche des personnages du récit d'autant plus qu'elle crée « l'effet de réel ». A vrai dire le lecteur peut s'identifier à celui-ci en portant un jugement moral sur lui comme la pitié, la sympathie ou même la haine comme c'est le cas du poète qui le trouve repoussant.

Nous adoptons ici les critères définitoires du personnage tels qu'ils sont conçus par Ph. Hamon et V. Jouve. Le portrait définit aussi d'autres personnages du *Spleen de Paris* tels que la veuve dont il disait : « *Mais ce jour-là, à travers ce peuple vêtu de blouses et d'indienne, j'aperçus un être dont la noblesse faisait un éclatant contraste avec toute la trivialité environnante. C'était une femme grande, majestueuse, et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne.* »¹³⁶

Nous constatons dans ce paragraphe que le personnage de la veuve est défini par des noms et des adjectifs de caractérisation qui qualifient usuellement des êtres réels tels que « un être », « noblesse », « femme », « majestueuse », « grande », « noble », « personne ». Le personnage de la veuve a des qualités et des vertus physiques et morales telles que la majesté, l'élégance et la grande taille d'autant plus que celle-ci est désignée par des substantifs normalement attribuables à des humains tels que « être », « femme ». Ces éléments descriptifs composent le portrait physique, moral et vestimentaire de la veuve.

¹³⁵ -*Ibid.*, p.120.

¹³⁶ -*Ibid.*, p.131.

Celle-ci fonctionne comme un personnage de récit doté d'une haute dimension psychologique. Ce n'est donc pas une créature totalement abstraite comme les figures mythiques des *Fleurs du Mal* ; elle est identifiable par le lecteur à partir de sa description comme un être réel. Dans la même perspective de la définition du personnage par le portrait, on pourrait citer un exemple du poème *Le Joujou du Pauvre* : « *De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté*¹³⁷ ».

Tout comme les deux autres exemples cités antérieurement le personnage est défini par sa dimension psychologique et physique. L'aspect physique et vestimentaire est exprimé par les adjectifs de caractérisation tels que « sale », « chétif », « fuligineux » qui renseignent le lecteur sur le statut social du personnage celui des pauvres et des marginaux de la société. Le personnage de ce pauvre est défini donc par l'être pour reprendre l'expression de V. Jouve c'est-à-dire le physique et le moral. Tous ces détails permettent au lecteur de le concevoir comme un être réel. Par ailleurs, vu que les poèmes en prose de Baudelaire convoquent des êtres puisés dans le réel, surtout ceux qui sont marginalisés et exclus de la société (le vieux saltimbanque, les veuves, les vieilles, les pauvres), on peut dire qu'il y a dans ce recueil un recul du mythe au profit du prosaïsme qui nous place du côté de l'aspect référentiel du personnage du *Spleen de Paris*. Cet aspect est clair dans plusieurs poèmes de cette œuvre parmi lesquels le poème « *Les Tentations* ». Dans ce poème, Baudelaire raconte une rencontre avec des diables. Cette rencontre est décrite suivant le code de la narration. Que des créatures invisibles, appartenant au monde fantasmagorique, dialoguent directement avec un être humain ordinaire, cela constitue une dissonance en poésie. Le poète les décrit comme s'ils étaient des êtres ordinaires avec qui il communique d'une façon habituelle qu'on trouve normalement dans le roman. Nous voyons dans ce poème que le mythe est subverti. En effet, les créatures mythiques que sont ces diables agissent comme des créatures appartenant au réel. Le mode narratif selon lequel elles sont évoquées réduit leur dimension mythique : « *Deux superbes Satans et une Diablesse ont la nuit dernière monté l'escalier mystérieux par où l'enfer donne assaut à la faiblesse de l'homme qui dort et communique en secret avec lui*¹³⁸ ». Les diables se comportent comme des humains : « ont monté l'escalier ». Ils sont décrits d'une manière

¹³⁷ -*Ibid.*, p.147.

¹³⁸ -*Ibid.*, p.151.

plus ou moins réaliste. Les frontières entre le monde humain et celui du mythe se trouvent effacées voire transgressées. Décrire des figures mythiques selon les codes de la narration contribue à les démystifier. C'est ce que suggère le paragraphe évoquant le premier Satan : « *A ses chevilles délicates traînaient quelques anneaux d'une chaîne d'or rompue et quand la gêne qui en résultait le forçait à baisser les yeux vers la terre, il contemplait vaniteusement les ongles de ses pieds, brillants et polis comme des pierres bien travaillées* ¹³⁹ » Ainsi, les expressions « chevilles », « baisser les yeux vers la terre », « contemplait vaniteusement les ongles de ses pieds » donnent au diable des qualités habituellement attribuables à l'homme ordinaire et réduisent le halo de mystère de cette figure telle qu'elle est évoquée dans *Les Fleurs du Mal*. Ces expressions décrivant les actions du diable appartiennent au monde du concret alors que, dans *Les Fleurs du Mal*, la figure satanique est toujours évoquée d'une façon plus abstraite. Ce qui est important à noter c'est cet amalgame et cet enchevêtrement des deux mondes différents à savoir le réel et l'imaginaire traduit par la conversation entre une créature humaine et une autre, mythique. Remarquons aussi l'intrusion du trivial dans l'évocation du personnage de Satan : « Le gros Satan tapait avec son poing sur son immense ventre ». Les mots « gros », « poing » ainsi que l'expression « immense ventre » sont des attributs des êtres réels et non imaginaires. Ajoutons à cela le ton ironique selon lequel sont évoquées ces figures mythiques qui est visible dans la séquence : « *Et il riait en montrant impudemment ses dents gâtées d'un énorme rire imbécile comme certains hommes de tous les pays quand ils ont trop dîné* ¹⁴⁰ ». Le poète donne une image dévalorisante du diable en le ridiculisant. Les adjectifs péjoratifs employés dans le syntagme « énorme imbécile » outre la trivialité qu'ils connotent, témoignent d'une attitude moqueuse de la part du poète à l'égard du diable qui se présente comme une créature grossière. L'image du diable, dans ce poème, est trop négative et ce par opposition à celle évoquée dans *Les Fleurs du Mal* où cette créature est présentée comme toute puissante, majestueuse et glorieuse. De surcroît, le refus du poète d'accepter les dons des diables constitue un signe révélateur du sentiment du mépris à leur égard. Il est clair donc que le poète affiche une attitude dédaigneuse à l'égard de ces créatures maléfiques, en résistant à leurs tentations. La démystification de Satan le transforme en un simple personnage pareil aux autres créatures évoquées dans *Le Spleen de Paris*. Mais Satan reste, quand même, une source d'inspiration poétique puisqu'il sert

¹³⁹ - *Ibid.*, p.152.

¹⁴⁰ - *Ibid.*, p.153.

de moyen permettant au poète de formuler des considérations d'ordre ontologique. En effet, Baudelaire l'a employé dans ce poème pour exprimer son désir de rédemption qui reste latent et lâche. S'il résiste au début à la tentation des forces maléfiques c'est pour se permettre une méditation relative sur la religion notamment sur le sentiment de culpabilité. Quoiqu'il en soit, sa position quant au désir de la rédemption reste ambiguë puisque comme le montre ce poème, après un long refus, il aboutit à l'idée que le Mal est irrémédiable. C'est pourquoi à la fin de ce poème à dimension onirique, il a regretté son refus des tentations. Il disait dans ce sens : « *Ah ! S'ils pouvaient revenir pendant que je suis éveillé, je ne ferais pas tant le délicat !* ¹⁴¹ ». Ce poème montre encore une fois l'oscillation du poète entre Dieu et Satan. L'on voit comment il emploie son personnage pour traduire ses tourments intérieurs ainsi que ses contradictions profondes. La fonction du personnage du diable ici est de servir de miroir où le poète se contemple pour tenter de se comprendre. Il est un moyen d'introspection éclairant son univers intérieur. L'idée du recul du mythe au profit du prosaïsme est applicable à plusieurs poèmes du *Spleen de Paris* y compris ceux qu'on a analysés antérieurement. En effet, dans ces poèmes le trivial et l'idéal se confondent et s'amalgament contrairement à la poésie en vers qui exclut le trivial. A partir d'une histoire ordinaire ou anecdotique Baudelaire compose un idéal poétique original. On en conclut que l'hybridation est la caractéristique fondamentale du poème en prose. En effet, les frontières entre les genres se brouillent aussi bien que les tons. Un poème en prose intitulé « *Les Dons des fées* » traduit bien cette idée. On y constate le mélange paradoxal entre le monde du merveilleux du conte et la trivialité :

Toutes les Fées se levaient, croyant leur corvée accomplie ; car il ne restait plus aucun cadeau, aucune largesse à jeter à tout ce fretin humain, quand un brave homme, un pauvre petit commerçant, je crois, se leva, et empoignant par sa robe de vapeurs multicolores la Fée qui était le plus à sa portée, s'écria : Eh ! madame ! vous nous oubliez ! il y a encore mon petit ! Je ne veux pas être venu pour rien *La Fée pouvait être embarrassée ; car il ne restait plus rien [...] Donc la bonne Fée répondit, avec un aplomb digne de son rang : Je donne à ton fils...je lui donne...le Don de plaire ! Mais plaire comment ? plaire... ? plaire pourquoi ? demanda opiniâtrement le petit boutiquier, qui*

¹⁴¹ -Ibid., p .154.

*était sans doute un de ces raisonneurs si communs, incapable de s'élever jusqu'à la logique de l'Absurde*¹⁴²

Le ton ironique, le discours direct narrativisé, puisqu'il s'agit d'une histoire, ainsi que le dialogue entre des créatures appartenant à deux mondes différents, tout cela confirme l'idée d'un amalgame entre le conte, monde imaginaire, et le monde des humains, monde de l'ordinaire. De surcroît le trivial est remarqué nommément dans le discours du commerçant. Dans les séquences « *Eh madame vous nous oubliez ! il ya encore mon petit ! Je ne veux pas être venu pour rien* », il s'agit d'un langage ordinaire dépouillé de toute poéticité, voire un langage courant. Outre cela l'apostrophe « Eh madame ! » est manifestement un langage trivial confinant à la médiocrité. En effet, ce commerçant est l'allégorie de tous les gens de la société surtout les bourgeois qui ont généralement un caractère absurde et qui acceptent la vie telle quelle sans vouloir ambitionner un certain idéal. Sa demande faite sur un ton « terre à terre » révèle l'étroitesse des esprits de tous ceux qui sont incapables de pensées originales et innovantes. Nous voyons dans ce poème comment se mêlent le merveilleux et l'ordinaire pour aboutir à la fin à une leçon de morale, „un apologue“ qu'on peut dégager du discours de la Fée indignée : « *Parce que ! Parce que ! Répliqua la fée courroucée en lui tournant le dos ; et rejoignant le cortège de ses compagnes elle leur disait Comment trouvez-vous ce petit français vaniteux, qui ayant obtenu le meilleur des lots ose encore interroger et discuter l'indiscutable* »¹⁴³. L'expression « ce petit français vaniteux » à sens péjoratif révèle la cupidité et la médiocrité des Français qui, selon Baudelaire, sont incapables de grandes pensées. Ce poème fonctionne comme une fable qui a un corps (l'histoire contenue dans le dialogue entre les fées et les gens sociaux) et une âme (la moralité- énoncée par la fée, qui est la voix du poète. Ce poème est fortement allégorique. En effet, si le poète a fait dialoguer des créatures appartenant au monde du merveilleux avec des gens ordinaires c'est pour atteindre un but d'ordre esthétique et ontologique. Sans doute, le couple de fées et des gens ordinaires peut se lire comme une allégorie signifiant l'opposition des artistes des gens de la société. Les fées sont donc l'incarnation des artistes incompris par la société et sombrant dans l'amertume et la déception causées par la médiocrité de celle-ci. Le prosaïsme est

¹⁴² -*Ibid.*, p.150.

¹⁴³ -*Ibid.*, p.150.

manifeste aussi dans un autre poème du *Spleen de Paris* quoique d'une manière beaucoup plus complexe, à savoir le poème « La Belle Dorothée ». Ce poème commence par une description à la manière du récit : « *Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfait s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement. Cependant Dorothée, forte et fière comme le soleil s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire. Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges* ¹⁴⁴ »

Dans ce paragraphe, s'il est vrai que le personnage est l'objet d'une description poétique sublime, il est présenté comme errant dans la ville. Les deux verbes d'action « s'avancer » le premier étant suivi d'un complément circonstanciel de lieu « dans la rue » avec l'usage d'un mot appartenant au registre courant, « la rue », tous ces éléments sont caractéristiques du récit. Et ce, bien que le poème donne une impression plastique puisque le personnage de Dorothée est décrit comme le personnage d'un tableau de peinture. Quoiqu'il en soit le cadre dans lequel se déplace la splendide Dorothée est ordinaire mais c'est son caractère étrange faisant sa beauté éclatante qui l'élève au rang d'une créature idéale. Ainsi une créature grandement sublime qui marche dans la rue constitue la preuve que le poète veut faire fusionner le trivial et l'idéal pour montrer la singularité de son personnage. En effet Dorothée est hautaine, ayant un sens du défi et d'indifférence quant au cadre spatio-temporel accablant : « *à l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller ainsi la paresseuse Dorothée belle et froide comme le bronze ?* ¹⁴⁵ ». Son indifférence au monde qui l'entoure, sa détermination d'accéder à son but alors même que « les chiens » suffoquaient de la chaleur, font d'elle une créature étrange et exceptionnelle voulant s'épanouir dans un monde ordinaire. Le poète célèbre la beauté et le sens de la révolte de Dorothée. Mais cette célébration va chuter à la fin du poème puisque Dorothée est l'image d'une femme demi-mondaine. De surcroît, « La Belle Dorothée » est un nom qui définit le personnage selon Hamon et V. Jouve. En effet, que le personnage soit doté d'un nom, renforce « l'effet réel »

¹⁴⁴ -*Ibid.*, p.162.

¹⁴⁵ -*Ibid.*, p.163.

et l'„l'effet - personnage“ : Force est de constater que le personnage dans *Le Spleen de Paris* ne peut être étudié qu'en tenant compte de l'hybridation qui fait de lui une créature mixte et ambivalente oscillant entre la trivialité et l'idéalité. A travers ces analyses, on a pu constater que la dimension référentielle (le prosaïsme) des poèmes réduit la présence du mythe tel que visible dans les poèmes en vers. Il convient de dire que dans la majorité des poèmes du *Spleen de Paris*, les personnages sont des êtres du quotidien qui néanmoins se distinguent de la foule par la grandeur dans la misère, par leur aspect singulier voire par une certaine majesté. Et ce, contrairement aux poèmes en vers où l'on a affaire principalement à des figures. Nous pourrions donc dire qu'il y a une nette différence entre un personnage et une figure. Le premier est définissable par l'être, le faire, et le dire c'est-à-dire par sa dimension psychologique et tous les autres éléments constitutifs du portrait à savoir l'habit, l'apparence physique et même l'appartenance à une caste sociale spécifique. Quant à la figure elle se distingue de celui-ci par sa tendance à l'abstraction, à la modélisation et à la généralisation qui empêchent la création de « l'effet de réel » ; le lecteur la reçoit comme une créature purement fictive et imaginaire c'est-à-dire irréaliste. Autrement dit avec *Le Spleen de Paris*, on est dans le domaine du concret, du quasi ordinaire, de ce qui est anecdotique, c'est-à-dire de ce qui est proche des faits divers alors que dans *Les Fleurs du Mal*, la description des personnages est plus abstraite, plus connotative et plus idéaliste. Autrement dit, dans l'œuvre en vers, les personnages sont plus spiritualisés, plus immatérialisés que ceux du *Spleen de Paris*. Les superlatifs dont on a usé, montrent une dominante du poétique dans l'évocation du personnage dans le poème en vers et la diminution de cette tendance dans le poème en prose. Cela n'implique pas que le poétique et le spirituel soient absents dans le poème en prose mais ils sont „contaminés“ en quelque sorte par la diversité générique de celui-ci. C'est donc ce mélange de registres qui fait en grande partie la différence du fonctionnement du personnage entre les deux œuvres baudelairiennes. Mais cette écriture mixte complexifie le portrait du personnage dans le poème en prose puisque celui-ci se situerait à mi chemin entre le réel et l'imaginaire. Son aspect ambivalent s'explique par l'hybridation qui est la caractéristique générale de ce type d'expression poétique. En effet, on trouve dans le poème en prose baudelairien ce qui relève du conte, de la nouvelle, du style journalistique, des techniques empruntées à la peinture, de la musique et de la narration. Cette hétérogénéité est, peut-être, le seul critère définitoire tranchant du poème en prose qui est justement polymorphe car il revendique la totalité du monde et cherche à embrasser la multitude et les richesses insoupçonnées gisant au fond du réel. Autrement dit, il y a, dans

le poème en prose de Baudelaire, une adéquation entre le désir obsessionnel de détecter l'insaisissable aux recoins les plus invisibles de la ville et la forme qui le traduit. Dominique Rabaté, explique bien dans son ouvrage *Le sujet lyrique en question* l'aspect polymorphe du *Spleen de Paris* de Baudelaire et sa correspondance avec les tensions et les tiraillements intérieurs du poète. Ainsi, après avoir analysé la tonalité spleenétique de cette œuvre, il parvient à l'idée qu'« en même temps, chemine à travers ce recueil un discours diversifié dans lequel alternent morceaux " sataniques ", pièces de " charité socialiste " (Blin) apologues, morceaux et méditations métaphysiques dont les discordances d'images, les dénivellations de registres et les ruptures de ton, tout en illustrant les " soubresauts de la conscience " s'accordent à ce peu de coïncidence du narrateur avec le monde habituel. Soit un effet multiple de disharmonie produisant un climat général de dissonance, souvent orchestrée par le sarcasme agressif".¹⁴⁶ »

On pourrait dire que cette citation résume l'esthétique du *Spleen de Paris* puisqu'elle explique que la diversité générique de ce recueil est à la fois un choix et un besoin poétique et ontologique de la part du poète. En effet, pour extérioriser ses maux, ses agitations et son angoisse intérieurs, le poète choisit de s'exprimer dans une forme libre, sans contrainte, où il tend à se perdre, à se disperser pour essayer enfin de se retrouver. Dès lors choix et besoin se rejoignent puisqu'ils traduisent l'expérience d'un sujet lyrique qui se débat dans le Mal et qui tente de s'en délivrer tout en avouant ses faiblesses et son incapacité à atteindre le Tout c'est-à-dire l'idéal. Baudelaire projette toute son âme, toutes ses obsessions et toutes ses convictions esthétiques dans son recueil *Le Spleen de Paris*. Pour lui l'esthétique doit satisfaire l'ontologie. Autrement dit, dans ce recueil, la forme poétique mime l'univers intérieur tourmenté du poète.

Les poèmes en prose de Baudelaire doivent se lire essentiellement dans ce cadre de « dissonance ». En effet, la multiplicité générique constatée dans *Le Spleen de Paris*, est un moyen choisi par le poète pour tenter de comprendre son moi éclaté, caractérisé principalement par la fragmentation et ayant constamment une soif insatiable du nouveau. Ainsi, en transgressant les normes de la poésie classique (rimée) aussi bien au niveau formel que thématique, le poète veut se libérer de tout ce qui est canonique et normatif, qui

¹⁴⁶ -Dominique Rabaté, *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), 1996, p.106.

l'empêcherait d'exprimer une multitude d'idées et d'accéder aux vérités singulières cachées derrière les apparences gisant aux profondeurs du réel. Ainsi, la forme polymorphe du poème en prose aide le poète dans son projet esthétique et ontologique. Dans ce cadre il est à préciser que le poème en prose prend naissance dans que Nathalie Vincent -Munnia appelle « la crise du vers¹⁴⁷ ». Ainsi affirme-t-elle en ce sens que : « *Les détracteurs du vers voient tout d'abord en lui un obstacle à la manifestation spontanée, sincère de la sensibilité, une atteinte au \check{R} naturel \check{r}* ¹⁴⁸ ». Cette idée coïncide avec l'idéal esthétique baudelairien consistant à chercher une forme poétique nouvelle apte à exprimer librement ses convictions originales relatives à l'art et à l'homme. Ce poète cherche toujours l'épanouissement de la sensibilité qui ne peut se réaliser qu'en se libérant des contraintes et de la tyrannie du vers désormais considéré comme insuffisant et limité. C'est de là que naît le désir d'exploiter les possibilités poétiques de la prose. Nathalie-Vincent Munnia précise qu'« *un besoin de renouvellement poétique se fait donc sentir dès le dix-huitième siècle, voire tout au début du siècle à travers la Querelle des Anciens et des Modernes*¹⁴⁹ ». Désormais, les modernes se révoltent contre la monotonie et la rigidité du vers ; ils ont cherché à explorer d'autres voies du poétique plus prometteuses et plus adéquates à exprimer la sensibilité dans toute sa spontanéité et dans toute sa vivacité. Nathalie Vincent-Munnia en conclut que : « *le vers perd donc la suprématie que lui conférait sa difficulté et le \check{R} poétique \check{r} est à chercher ailleurs ? Sa conception s'en trouve ainsi élargie : poésie ne dépend plus désormais d'une forme linguistique unique, le vers rimé et mesuré et ses corollaires stylistiques et thématiques, mais devient plus largement-et plus vaguement aussi-un sentiment, un type d'émotion et d'effet particulier, une essence...La poésie n'est plus un \check{R} attribut \check{r} , elle devient, selon une conception toute moderne, une substance. Elle est donc réalisable dans formes diverses, la prose notamment*¹⁵⁰ »

C'est dans ce cadre du renouvellement des formes du poétique que s'inscrit *Le Spleen de Paris*. En effet, Baudelaire a réussi à exploiter les potentiels poétiques de la

¹⁴⁷ - Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996, p. 22 .

¹⁴⁸ - *Ibid.*, p.22.

¹⁴⁹ - *Ibid.*, p.32.

¹⁵⁰ -*Ibid.*, p.60.

prose dans une expérience singulière qui a inauguré la modernité poétique. La même auteure souligne que « *la prose renforce son caractère poétique en empruntant au vers une partie de ses effets : l'harmonie, l'élevation, les cadences, la mesure, la musicalité sont ainsi toujours considérées comme des critères essentiels de poéticité transférés à la prose*¹⁵¹ ». Ces critères de poéticité sont présents dans le recueil en prose baudelairien. Le poète en a parlé dès la dédicace à Arsène Houssaye : « *Quel est celui de nous qui n'a pas rêvé le miracle d'une prose poétique musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?*¹⁵² ». Le poème en prose est donc une forme d'expression où se rencontrent les caractéristiques de la prose (description, narration,) et celles des autres formes littéraires à savoir le conte, puisqu'il se veut traduction de l'idée dans son aspect fugace et contradictoire. Comme le précise Nathalie Vincent- Munnia, le poème en prose est « *une forme d'expression problématique : elle possède les caractéristiques générales de la prose courante (ponctuation, syntaxe, enchaînement phrastique...) mais emprunte au vers, à la poésie versifiée, une partie de ses modalités de déploiement textuel (l'autonomie, le blanc, la strophe, une certaine discontinuité visuelle...)*¹⁵³ ». Cette forme d'expression se définit principalement par le mélange des registres, voire l'hybridation. Cette hybridation visible dans le poème en prose baudelairien a une incidence directe sur le personnage puisqu'il en devient l'allégorie ou l'incarnation. En effet, on trouve beaucoup de personnages tels que « les vieilles », « le vieux saltimbanque », « les pauvres » dont on pourrait dire qu'ils constituent une source d'inspiration pour le poète. Cette ouverture de l'écriture poétique sur les êtres sociaux soutient le principe de dissonance dont on a parlé antérieurement. Désormais, le poète tente d'exploiter les possibilités de la prose pour atteindre son idéal esthétique à savoir extraire le sublime du trivial, c'est dans ce sens que Nicolas Vallet précise que :

la différence entre Les Fleurs du Mal et Le Spleen de Paris réside dans une sorte de complémentarité, tout ce qui se trouve naturellement exclu de l'œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à exprimer tous les détails matériels, trouvent leur place dans l'œuvre en

¹⁵¹ -Ibid., p .84.

¹⁵² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p. 104.

¹⁵³ -Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, op, cit, p.112.

prose, où l'ridéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable. Les vers, donc, exclurait naturellement le trivial et chanterait l'ridéal¹⁵⁴

Ce qui ressort de cette citation c'est l'idée que le poète cherche une forme littéraire qui pourrait exprimer toutes ses idées et toutes ses conceptions formelles et idéelles. Le choix de la prose naît chez le poète à partir du moment où il sent que le vers n'est plus capable d'exprimer tout ce qu'il veut notamment quand la source d'inspiration est la ville, c'est-à-dire le trivial et le social, bref la vie réelle avec toute sa vivacité et son tumulte singulier. La forme hybride du poème en prose lui permet de s'ouvrir à tous les autres registres littéraires tels que le conte, la nouvelle dont il exploite les caractéristiques fondamentales à savoir la brièveté et la condensation. Ces idées et ces concepts sont manifestes dans des poèmes en prose tels que « Une mort héroïque », « La corde », « Le gâteau ». Mais ce qui nous intéresse c'est le rôle du personnage dans ce genre d'écriture. Ici, il faut préciser que dans le poème en prose baudelairien le personnage est un élément central puisque la majorité des poèmes évoquent des histoires anecdotiques de certains êtres ayant une dimension sociale, psychologique (visible dans leurs portraits) donnant l'occasion à un « effet de réel ». Par ailleurs le personnage apparaît toujours dans *Le Spleen de Paris* comme l'élément focal qui dicte la forme du poème en prose puisqu'il se présente au poète comme ayant une beauté ambivalente et ambiguë, voire fugace. Par conséquent, la discontinuité rythmique et idéelle que l'on constate dans le poème en prose mime en quelque sorte le caractère ambivalent du personnage ainsi que sa tendance à la versatilité et à surprendre comme dans le poème « La corde » où l'enfant est placé sous le signe de la singularité et, comme le dit le poète, « cet enfant, débarbouillé, devient charmant et la vie qu'il menait chez moi lui semblait un paradis. Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna quelques fois par des crises singulières précoces et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs¹⁵⁵ ». Ce qui nous importe de prime abord, dans ce paragraphe, c'est le portrait physique de cet enfant visible dans l'emploi de l'adjectif de caractérisation « charmant » ainsi que son portrait moral déductible des expressions « bonhomme » « crises singulières ». Notons, aussi, qu'il est doté d'un savoir-faire et d'un pouvoir-faire « lui sembler », « goût immodéré ». Si l'on se

¹⁵⁴ -Nicolas Vallet, *Petits poèmes en Prose de Baudelaire*, Paris, Bréal, 1999, p.106.

¹⁵⁵ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p .179.

réfère à Vincent Jouve l'on dira que le portrait ainsi que le savoir-faire et le pouvoir faire que lui attribue le poète lui confèrent une certaine individualité et permettent de le définir en tant qu'un personnage. Ces éléments favorisent „l'effet-personnage“ et „l'effet de réel“ puisqu'ils le vraisemblabilisent pour le lecteur, pour reprendre l'expression de Vincent Jouve. Ainsi, étant doté d'une vie intérieure c'est-à-dire d'affectivité, il est recevable par le lecteur en tant qu'un être réel avec qui il peut interagir.

Par ailleurs, nous voyons comment le caractère singulier et étonnant du personnage de l'enfant rythme l'écriture de ce poème. La prose mime ses mouvements psychologiques et quotidiens. Le procédé employé ici comme dans la majorité des poèmes en prose de Baudelaire est la parataxe. Les phrases se succèdent en se réduisant à l'essentiel suivant le principe de la condensation caractérisant le poème en prose. Nous rejoignons par là l'idée de Nathalie Vincent -Munnia : « *Alors que l'ampleur voire l'amplification et l'épanchement apparaissent, dans la littérature romantique, comme des valeurs artistiques assez largement partagées, les premiers poèmes en prose tendent, eux, au serrement[...] Bertrand concentrant le poème autour des éléments évocateurs et essentiels, supprimant, on l'a vu, les transitions ou les mots grammaticaux superflus (jusqu'aux articles) et choisissant souvent les tournures syntaxiques les moins étendues : les analyses statistiques démontrent la rareté relative des verbes dans sa prose* ¹⁵⁶ ».

Tel est le cas de Baudelaire qui a le souci de l'intensité et de la condensation. En effet, contrairement à la prose mimétique et psychologique d'un Balzac ou d'un Zola, où les détails sur la psychologie et les actes du personnage abondent, la prose de Baudelaire se veut serrée pour renforcer l'effet de singularité du personnage et par conséquent créer le suspense. C'est pourquoi l'on voit que le comportement de l'enfant dans ce poème (La corde) est décrit d'une manière rapide avec un minimum de mots. Ainsi, cette créature passe-t-elle dans ce poème de la stabilité à l'instabilité sans qu'il y ait une explication détaillée de la part du poète quant à cette transformation. L'enfant satisfait, paraissant vivre « dans un paradis », c'est-à-dire semblant trouver ce qui correspond à ses désirs dans le domicile du poète ne cesse d'étonner ce dernier par l'opacité de son caractère. C'est ce qu'exprime la séquence : « *ce petit bonhomme m'étonna quelques fois par des crises singulières précoces* ». Nous constatons que le rythme de ce poème est accéléré puisque

¹⁵⁶ - Nathalie Vincent-Munnia, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, op, cit, p.179.

l'enfant passe rapidement d'un état « psychologique » à un autre ; à la quiétude initiale de celui-ci succède son intrigante étrangeté puis sa mort mystérieuse, à savoir le suicide. « *Quels ne furent pas mon horreur et mon étonnement quand, rentrant à la maison, le premier objet qui frappa mes regards fut mon petit bonhomme, l'espionnage compagnon de ma vie, pendu au panneau de cette armoire* ¹⁵⁷ ». Depuis la première rencontre du poète cet enfant ne cesse de l'étonner : l'énigme est restée maintenue ne s'achevant pas même après sa mort. Ainsi, nous voyons comment le personnage oriente et impose le rythme accéléré et discontinu de la narration. Cette discontinuité et ce rythme rapide sont exprimés par l'emploi du passé simple, la juxtaposition des fragments narratifs ainsi que l'absence de phrases complexes auxquelles le poète préfère la parataxe et la succession traduite par l'emploi des virgules. Les phrases complexes sont remplacées par des adjectifs et les adverbes exprimant des circonstances tels que « débarbouillé », « charmant », « singulières », immodérés », « rentrant », « perdu », « comparativement ». Ainsi donc la syntaxe et la grammaire du texte en général sont destinées à rendre compte du contenu thématique du poème caractérisé par la fragmentation et le morcellement. Pour étayer cette idée nous pouvons citer la pensée d'Isabelle Chol précisant que « *le recours à la parataxe n'est pas toujours synonyme d'accumulation ; il peut correspondre à un style télégraphique, réduit à l'essentiel, visant à décrire schématiquement le référent ; procédé qui produit un rythme syncopé et qui crée un effet kaléidoscopique (une rapide succession d'expressions décousues, fragmentées et changeantes) les phrases se juxtaposent sans outils articulatoires* ¹⁵⁸ ». Cette citation corrobore notre idée à propos de l'écriture du poème en prose puisqu'elle coïncide avec les notions de condensation et de concision. Elle semble résumer l'esthétique du *Spleen de Paris* parce qu'elle évoque les principales caractéristiques du poème en prose. De surcroît, le style télégraphique dont parle I. Chol ne correspond-il pas au style d'écriture de ce recueil ? Certes, l'auteur du *Spleen de Paris* recourt à un style saccadé et morcelé mimant le mouvement évanescent fugace et indéterminé des objets et des êtres qu'il évoque parmi lesquels on a le personnage. C'est ainsi que très souvent le poète tente de transmettre une impression fugitive, une idée imprécise sur un personnage énigmatique ou un objet inquiétant comme on l'a vu dans le poème « La corde ». Ce sont l'aspect singulier et mystérieux de l'enfant ainsi que ses actes

¹⁵⁷ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.179.

¹⁵⁸ - Isabelle Chol, *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Pu Blaise Pascal, 2004, p.445.

étranges qui donnent la forme du poème. Le personnage devient la substance même du poème, l'écriture suit les ondulations de son caractère opaque et insaisissable. Son caractère insaisissable est traduit par une forme instable, toujours en mouvement. Par ailleurs, comme dans beaucoup de poèmes en prose baudelairiens, le poète tente de saisir et de capturer le portrait du personnage dans son instantanéité dans le but d'accéder à sa vérité profonde. C'est pour cela que les poèmes du *Spleen de Paris* se présentent toujours sous un aspect discontinu où la successivité de la description d'un personnage ou d'une autre instance se fait selon l'instantanéité. Dès lors instantanéité et discontinuité se recourent ou se rejoignent pour communiquer une image plus ou moins vraie et fidèle de l'être décrit.

Pour revenir à l'enfant évoqué dans le poème « La corde », nous pouvons dire qu'une sympathie intellectuelle s'est installée entre le poète et ce dernier. Si le personnage de cet enfant a réussi à séduire le poète c'est parce que celui-ci a senti une certaine similitude entre eux. L'intérêt de ce personnage réside dans le fait qu'il ne cesse d'intriguer le poète au début par sa physionomie, puis par son aspect énigmatique face auquel le poète reste à la fois stupéfait et admiratif. C'est pourquoi le poète l'envisageait différemment « tantôt bohémien, tantôt un ange, tantôt en amour mythologique ¹⁵⁹ ». Et c'est là que réside le charme de ce petit enfant. En effet, le poète a peint cette créature comme un personnage de tableau de peinture. Les expressions « bohémien », « ange » et « amour mythologique » soulignent bien le mystère qui enveloppe ce personnage. Force est de constater que cette créature est si attirante qu'elle devient le centre d'intérêt du poème. Tout le texte baudelairien est déterminé par ce personnage. De plus, il intrigue admirablement le poète si bien qu'il lui inspire un profond questionnement sur son caractère. Encore une fois c'est le personnage qui conditionne la forme du poème et le contenu et le bizarre et l'étrangeté. Il éblouit et étonne telle une perle trouvée au hasard dans un lieu médiocre. Par son aspect mystérieux, le personnage de l'enfant génère une multitude de significations et un étrange questionnement. Il rayonne dans le poème comme un astre transformant celui-ci en un univers de constellation. Il est décrit comme un motif très apparent dans un tableau de peinture. Il attire l'attention comme une tache noire sur une page blanche d'où son unicité. Un autre poème du *Spleen de Paris* peut se lire dans la même perspective formelle est idéale que les autres poèmes

¹⁵⁹ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.179.

qu'on a analysés, il s'agit du poème « Une mort héroïque ». Dans ce poème aussi, le personnage occupe le rôle central, le poète s'intéresse essentiellement à lui car il incarne par son comportement le destin de l'artiste surtout celui de Baudelaire. Ce personnage est présenté dans ce poème comme le foyer d'une profonde interrogation esthétique sur les possibilités de l'art. Tous les événements de ce texte - histoire anecdotique- sont centrés sur Fanciouille, c'est lui dont l'évocation domine dans le poème, c'est lui qui pousse le prince à vouloir découvrir le pouvoir de l'art, idées que confirme le poète lui-même :

*Le sieur Fanciouille excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de parole, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l'objet et de représenter symboliquement le mystère de la vie. Il entra en scène légèrement et avec une aisance parfaite ce qui contribue à fortifier dans le noble public, l'idée de la douceur et du pardon. Quand on dit d'un comédien : « voilà un bon comédien », on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté [...] Fanciouille fut ce soir-là, une parfaite idéalisation qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle*¹⁶⁰

Si on se situe dans la perspective de Vincent Jouve, nous pourrions dire que Fanciouille peut être appréhendé comme un personnage parce qu'il est doté d'un savoir-faire et d'un pouvoir-faire visibles dans les expressions « excellait », « parole » et sentiments « *Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait [...]* ». Les sentiments que lui attribue le poète et qui sont évoqués par les verbes « riait », « pleurait », « se convulsait » constituent ce que V. Jouve appelle « l'être du personnage ». C'est donc la psychologie, au sens qu'emploie cet auteur, qui nous permet de considérer Fanciouille comme un personnage. V. Jouve précise dans ce cadre que « *Le portrait psychologique est essentiellement fondé sur les modalités. C'est le lien du personnage au pouvoir, au savoir, au vouloir et au devoir qui donne l'illusion d'une vie intérieure [...]* L'intérêt du portrait psychologique est de créer un lien affectif entre le personnage et le lecteur ; il suscitera, selon les cas, admiration, pitié ou mépris. C'est aussi à travers lui que se joue l'effet de réel [...]¹⁶¹ ». Ces critères définitoires du personnage, proposés par Jouve, s'appliquent à Fanciouille. En effet, comme on l'a souligné ci-haut, il est présenté suivant son portrait

¹⁶⁰ -Ibid., p.169.

¹⁶¹ - Vincent Jouve, *La poétique du roman, op, cit*, pp.58-59.

psychologique puisque le poète lui donne le statut d'un être réel capable de susciter l'admiration chez le lecteur. Outre cela Fancioulle est présenté comme un artiste qui joue un rôle sur scène ; ce statut le place, bel et bien, dans la catégorie des personnages. Par ailleurs, évoqué sur un mode narratif, Fancioulle se définit essentiellement par l'action qui génère des approbations de la part du public et du poète. Par ses gestes, ses jeux, par son ivresse artistique, par son talent incomparable pour fasciner le public et attirer son attention jusqu'à lui faire oublier la vie écrasante, il commande l'ordre et la forme de l'écriture du poème qui devient rythmé et ordonné suivant ses mouvements fascinants. Ainsi, s'enchevêtrent des séquences narratives : « il entra en scène légèrement », « ce bouffon allait, venait, riait, pleurait » et des phrases relevant de l'apologue et des considérations esthétiques : « *Quand on dit d'un comédien, voilà un bon comédien on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté* ¹⁶² ». Le poème mime les mouvements de Fancioulle qui éveillent chez le poète l'admiration et lui inspirent des réflexions d'ordre artistique. C'est en ce sens qu'il dit : « *Fancioulle me prouvait d'une manière péremptoire, irréfutable que l'ivresse de l'Art est plus apte 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 tombe, perdu comme il est dans un paradis excluant toute idée de tombe et des destruction* ¹⁶³ »

Il devient l'incarnation de l'oubli du défi et du dépassement de la mort. La formule « Fancioulle me prouvait d'une manière péremptoire, irréfutable » montre bien l'impact du personnage sur son créateur. Il est source d'inspiration des idées les plus sublimes. Fancioulle c'est tout le poème. C'est lui qui assure la narration suivant ses actes et c'est lui aussi qui déclenche des pensées artistiques originales. Le personnage n'est pas un simple ornement du poème, il a un rôle, une fonction prépondérante dans l'univers poétique. Tel est le cas de Fancioulle qui module tout le poème et conditionne sa forme générique. Il fonctionne comme un stimulus faisant éveiller la pensée critique du poète et favorisant une méditation sur le pouvoir de l'art. Dans ce poème « une mort héroïque » le personnage est une dynamique que l'écriture essaye de cerner. Il incarne les ambitions esthétiques du poète consistant à trouver un remède contre la puissance du Mal. Fancioulle peut être classé dans la catégorie des personnages car il est présenté comme le héros d'un conte

¹⁶² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.169.

¹⁶³ -Ibid., p .170.

c'est-à-dire, se définissant selon Ph. Hamon par son rôle actanciel puisque c'est lui qui concentre toutes les attentions. Outre cela, il a un caractère marquant quasi magique ce qui le rapproche des personnages des contes de Fées.

Le style « télégraphique » et la condensation sont présents aussi dans la description des personnages dans le poème « Le joyau du pauvre ». Ainsi le poète écrivait-il en ce sens : « *le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté* ¹⁶⁴ ». Nous constatons que dans ce paragraphe le poète recourt à la juxtaposition des noms n'ayant pas d'extensions adjectivales (les épithètes) et à la coordination par la conjonction (et) ces deux procédés permettent une certaine économie du langage pour donner une idée sur le caractère du personnage et sur sa vie. Outre cela, les mots successifs sont hautement condensés, chacun d'eux permet de donner une idée suffisante de l'enfant sans qu'on ait besoin par exemple des autres mots qui lui succèdent tels que « l'insouciance » « la richesse ». Le lecteur peut très bien comprendre le caractère et la vie de cet enfant riche seulement d'après le premier mot « le luxe » qui suggère le contenu des autres c'est-à-dire l'indifférence exprimée par le mot (insouciance) ou la beauté exprimée par le syntagme « la richesse ». Il s'agit là d'une écriture minimaliste c'est-à-dire une écriture permettant de transmettre au lecteur l'image d'un objet ou d'un être décrit. Ici le personnage de l'enfant est d'une manière précise sans pour autant recourir aux longues descriptions de la prose habituelle.

Ce style minimaliste est manifeste aussi dans la description du second enfant (le pauvre) : « *De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté* ¹⁶⁵ ». Encore une fois, on constate que l'écriture du poème mime l'image de l'enfant qui se présente au poète comme une succession d'impressions fugitives transmettant au lecteur les attributs moraux et physiques de l'enfant. Constatons aussi le parallélisme syntaxique entre le troisième paragraphe évoquant le lieu de la rencontre de l'enfant riche « *sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin [...] se*

¹⁶⁴ -Ibid., p.146.

¹⁶⁵ -Ibid., p. 147.

tenait un enfant beau et frais ¹⁶⁶» et celui de la sixième strophe évoquant l'apparition de l'enfant « de l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant sale, chétif, fuligineux [...] ¹⁶⁷ ». Outre l'anaphore du syntagme « sur une route », nous remarquons dans ces deux séquences un certain parallélisme. En effet, on a la même structure syntaxique dans les deux séquences correspondant au schéma suivant : circonstants de lieu + verbe + sujet. Ce parallélisme donne au poème un certain rythme, une certaine cadence qu'on trouve dans le poème en vers. Par ailleurs, les êtres peuplant *Le Spleen de Paris* sont évoqués suivant une démarche prospective qui sonde les mystères de la ville en détectant les êtres les plus singuliers voilés derrière les apparences. Dans ce sens, le poète doit adopter l'attitude d'un flâneur pour faire surgir du réel le sublime, pour tirer le poétique du banal (du quotidien). Le sublime et le poétique sont incarnés par les marginaux de la société qui réussissent à le fasciner car il y trouve une singularité et une originalité étonnante lui faisant oublier son Mal existentiel et parfois le lui rappelant. Un poème comme "*Les Veuves*" explicite cette idée :

Vauvenargues dit que dans les jardins publics, il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est la joie des riches. Cette turbulence dans le vide n'a rien qui les attire. Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin ¹⁶⁸

Ces deux paragraphes montrent bien que le poète est attiré par les êtres que la société condamne à l'exil et à la solitude. Les êtres singuliers ne peuvent se trouver que dans les lieux délaissés et dédaignés par les riches. Le sublime est dans ces êtres incarnant "l'ambition déçue", les "inventeurs malheureux", les "gloires avortées" et les "cœurs brisés". Le poète est le seul qui serait capable de les faire surgir du silence et de l'ombre.

¹⁶⁶ -*Ibid.*, p.146.

¹⁶⁷ -*Ibid.*, p.147.

¹⁶⁸ -*Ibid.*, p.121.

Ces êtres sont conçus comme des "apparitions surprenantes" dans un monde où règne la normalité. La structure impersonnelle „*Il est*“ implique cette idée de "trouvaille" et de l'exceptionnel. De surcroît, les énumérations "par l'ambition", "par les inventions" doublées par l'anaphore de la préposition "par", marquent une insistance sur ces êtres oubliés et voilés dans le marécage de la ville. Les ratés, les exilés, sont sublimés par poète considérant que c'est eux seuls, qui réussissent à attirer et à fasciner l'esprit curieux de l'Artiste. C'est dans le sens qu'il dit que « *C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures* ». Le présentatif "*c'est ... que*" montre une certaine exclusivité réservée à ces créatures par le poète. Aussi, les énumérations renvoient clairement à ces "âmes errantes" dans la ville qui "arrêtent" le poète car elles se distinguent de la foule par un sublime indéfinissable. Il faut noter aussi que ces êtres confirment bien l'idée du prosaïsme et du réalisme, selon lesquels ils sont évoqués et qui les distinguent des personnages du poème en vers. En effet, les personnages du poème en prose oscillent entre la référentialité et le poétique ou l'imaginaire. Dans le poème qu'on vient d'analyser il est bien question d'êtres qu'on peut trouver réellement dans la vie. Ce mélange de prosaïsme et de poétique est présent dans plusieurs poèmes du *Spleen de Paris*. Nous pouvons étayer cette idée par un exemple tiré du même poème à savoir "Les Veuves". En effet, dans le cinquième paragraphe le poète écrit :

*Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce ; celle-là roide, droite, sous un petit châle usé, portait dans tout son être une fierté de stoïcienne. Elle était évidemment condamnée par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité. Je ne sais dans quel misérable café et de quelle façon elle déjeuna. Je la suivis au cabinet de lecture et je l'épiai longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel*¹⁶⁹

Que le poète évoque une figure marginalisée paraît normal en poésie en prose car ce genre d'écriture par son hybridité s'ouvre sur toutes les catégories sociales. Mais ce qui est original c'est que cette évocation se fait selon les modes usuels de la narration dont on parvient à dégager le poétique et le sublime. En effet, les techniques du récit sont présentes

¹⁶⁹-*Ibid.*, p.130.

dans ce poème et surtout dans ces strophes que l'on vient de citer : l'expression temporelle "une fois" encadre l'événement et annonce le récit. De surcroît, toute la séquence " *Il m'est une fois arrivé de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce [...]* " renvoie au mode de la narration : le poète raconte une histoire, celle d'une vieille dame ordinaire. La dimension narrative nous rapproche du côté du prosaïsme c'est-à-dire celui de la référentialité. Elle est renforcée par les verbes de perception connotant l'action et le mouvement dans " *Je l'épiais longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes [...] des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel*". De surcroît le narratif, dans ce poème est indiqué par l'adverbe de temps "enfin" signalant la fin de l'histoire. Il y a donc une certaine linéarité qui s'interrompt par une conclusion d'ordre moral dans les phrases qui suivent cette évocation « *C'était sans doute là la petite débauche de cette vieille innocente (ou de cette vieille purifiée), la consolation bien gagnée d'une de ces lourdes journées sans ami, sans causerie, sans joie, sans confident [...]*¹⁷⁰. »

Baudelaire parvient à dégager la beauté et la majesté à partir du trivial et du quotidien ainsi que la grandeur de l'âme dans la misère. C'est ce que suggère surtout le syntagme nominal « *fierté de stoïcienne* ». Ce poème fait aussi écho à son pendant en vers à savoir „Les Petites Vieilles“¹⁷¹. Dans les deux poèmes le personnage de la vieille est sublimé, conçu comme un être singulier et admirablement mystérieux aux yeux du poète :

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants. [...]*

*Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une ville,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit*¹⁷¹

¹⁷⁰ - *Ibid.*, p.130.

¹⁷¹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p.85.

Il convient de préciser que le personnage des *Fleurs du Mal* fait l'objet d'un traitement semblable à celui de la figure avec qui il partage certains traits, à savoir le destin singulier et le caractère remarquable ; ces traits sont les résultats de la stylisation que permet la poésie. Mais il est à noter qu'il se définit aussi par la psychologie c'est-à-dire le portrait ce qu'autorise le degré de narrativité selon lequel il est évoqué. Quant aux personnages du *Spleen de Paris* ils sont ancrés dans la réalité mais c'est dans cette même réalité que le poète réussit à dégager le sublime et le singulier. Pour ce faire, le poète flâneur doit être toujours en mouvement traversant Paris par son imagination fébrile et l'acuité de son regard profond. Le poète flâneur ne doit pas avoir de trajectoire et des voies fixées à l'avance : il se laisse guider par le hasard. En fait, la flânerie implique l'abandon au hasard, aux chocs, aux surprises, aux découvertes et aux trouvailles inédites. Il est donc tout à fait logique que l'œuvre cherchant à détecter ces aspects soit hybride et polymorphe. Baudelaire a su déplacer le mythe et le surnaturel de l'académisme poétique au trivial du quotidien. Dans ce sens le critique Marc Eigeldinger écrit dans son livre *Mythologie et Intertextualité* que : « *Le Spleen de Paris est définitif dans son projet par son refus de l'la muse académique l', l'ette vieille bégueule l' qui se complait dans la routine pour lui substituer « la muse familière », qui seule répond à la poétique de la modernité, en découvrant ses sujets dans les espaces de la capitale et dans les scènes de la vie quotidienne. Du même coup la Muse ancienne est dépouillée de sa dignité, elle appartient à l'univers de la trivialité et des conflits de la vie de tous les jours [...] La Muse est descendue des hauteurs du Parnasse pour hanter les lieux réels et se mêler aux misères de l'existence* »¹⁷²

Désormais, la beauté n'est plus une exclusivité du poème en vers qui a régné pendant des siècles, mais elle peut émaner du fond de la vie miséreuse et crue, à tort, insignifiante et indigne d'être évoquée en poésie. Comme le disait Baudelaire lui-même dans *Curiosités Esthétiques* « *Le spectacle de la vie élégante est des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville,-criminels et filles entretenues,-La Gazette des Tribunaux et Le Moniteur, nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme* »¹⁷³ ». Cette idée est exprimée par

¹⁷² - Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, 2000, p.202.

¹⁷³ -Charles Baudelaire, *Œuvre complètes : Curiosités esthétiques, Volume 2*, Œuvres Complètes, Ed, Calmann-Lévy, pp.196-197.

beaucoup de poèmes en prose de Baudelaire. Le fantastique, le sublime et le merveilleux aiguisant la sensibilité de l'artiste sont présents au fond du réel. Baudelaire a dé-canonisé en quelque sorte la Beauté „victime“ des règles normatives et réductrices du classicisme. Désormais, celle-ci est située au présent et dans un espace illimité (La Ville ou le réel). Elle n'obéit pas à des règles absolues qui la figent. C'est au cœur de la ville que le poète, voyant, armé de la curiosité avide, fait des rencontres et des découvertes inédites et singulières. C'est dans ce sens qu'il dit dans *Curiosités esthétiques* que : « *La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas*¹⁷⁴ » Baudelaire a procédé dans *Le Spleen de Paris* à une allégorisation du réel par son imagination. De ce fait, le réel devient un point de départ pour un objectif purement poétique. C'est dans ce sens que l'on devrait comprendre la dimension référentielle des poèmes en prose baudelairiens puisqu'ils transfigurent le réel et le métaphorisent, en quelque sorte afin de le poétiser. La référentialité ne signifie aucunement pour lui l'imitation du réel. Par voie de conséquence, les êtres sociaux que le poète croise dans la ville sont retenus par lui pour leur caractère sublime et singulier et parce qu'ils coïncident avec son tempérament artistique antinaturaliste. C'est pour cela qu'on pourrait dire que ces êtres sont à mi chemin entre allégories et personnages. Ce sont des personnages allégoriques : d'un côté ils sont des personnages car définis suivant les normes du récit (référentialité, psychologisation par le portrait et rôles actanciels) de l'autre ils sont des allégories car ayant le traitement de figures idéalisées et immatérialisées. Par ailleurs, Baudelaire est le théoricien, par excellence, d'une héroïsation du présent. Autrement dit, pour lui, le Beau n'est pas éternel il est plutôt circonstanciel (contemporain) ; cela veut dire que chaque époque historique possède son propre „Beau“.

La vie quotidienne foisonne de merveilles et de secrets incarnés par les marginaux de la ville (les pauvres, les vieilles femmes etc.). Le but du poète devient alors celui de déchiffrer ces secrets pour en savourer les plaisirs ineffables. C'est pour cela qu'il a choisi la ville (Paris) où il vivait comme source de son expérience poétique et c'est dans ce cadre qu'il faut inscrire le statut de son personnage qu'il soit celui des *Fleurs du Mal* (dans certains poèmes) ou du *Spleen de Paris*. Ce dernier est appréhendé par son créateur dans l'instantanéité, le fugace et la mobilité. Ainsi de la fraîcheur du présent surgissent ces êtres

¹⁷⁴ -*Ibid.*, p.198.

singuliers de la ville : le poétique et le sublime sont les fruits d'une poursuite sans cesse renouvelée. Il écrit dans ce sens dans le même ouvrage qu'« *avant de chercher quel peut être le côté épique de la vie moderne et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, -d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions, nous avons notre beauté*¹⁷⁵ »

C'est la dialectique du transitoire et du stable qui définit les caractéristiques de la modernité poétique et du beau baudelairien. C'est ainsi que la ville devient l'espace propice de l'expérimentation de cette dialectique. Les êtres que le poète -flâneur croise obéissent à ces principes du fugace, du transitoire et de l'imprévu qui sont les conditions du vrai beau. Que l'on songe au poème des *Fleurs du Mal* „À une Passante” qui traduit et concrétise ces concepts théoriques. Par ailleurs, la majorité des personnages du *Spleen de Paris* sont évoqués dans ce contexte de l'inattendu et du choc. Beaucoup de poèmes en prose parlent de rencontres imprévues et fertiles au sein du réel selon le concept du poète flâneur qui parvient à en dégager la splendeur et l'originalité. L'idée de tirer le sublime du quotidien voire du trivial est manifeste dans le poème en prose intitulé « *Le vieux Saltimbanque* ». Le prosaïsme ou la dimension référentielle sont présents dans la description de la joie des riches venant oublier, selon ce poème, les peines de la vie quotidienne. Nous constatons dans ce poème une opposition entre l'ambiance joviale de la foule et le portrait triste, inspirant la pitié du « Vieux Saltimbanque ». La joie hystérique des riches ou de ces habitants de la ville est exprimée par une description dénotative c'est-à-dire proche de celle qu'on trouve dans les textes narratifs. Une description mimétique pour ainsi dire : « *tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte [...] Et partout circulait, dominait tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête*¹⁷⁶ ». Le rythme saccadé de la description et le vocabulaire signifiant le mouvement tel que « cris/joie/tumulte/circulait » miment ce dynamisme qui traduit une scène de la vie

¹⁷⁵ -*Ibid.*, p.194.

¹⁷⁶ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.134.

réelle. Ici nous sommes plus proches de la dimension référentielle des mots que de la fonction poétique ou de la pure poésie. On est loin du registre quasi « aristocratique » de la poésie. Cette dimension référentielle est renforcée par l'emploi des verbes d'action tels que « beuglaient », « hurlaient ». À ce dynamisme donnant au poème une dimension prosaïque s'oppose le mutisme et l'effacement du Vieux Saltimbanque évoquée sur un ton lyrique. L'intrusion du trivial et du quotidien exprimés par la narration et la description quasi dénotative ne sont pas généralement tolérables en poésie, qui se veut être un langage suprême transcendant le réel. C'est là une des grandes différences entre la poésie en vers et la poésie en prose. Revenons au portrait du Vieux Saltimbanque, la description de l'être de celui-ci se construit sur l'absence car son paraître (son portrait physique et vestimentaire) connote l'effacement. Le poète dit « *je vis un pauvre saltimbanque.*¹⁷⁷ » En fait, à partir du portrait physique, le poète dégage le portrait moral. Ici le physique du Vieux Saltimbanque dit la déchéance et l'usure de son être : « *un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît* ». Toute la description est réduite à l'absence. Elle connote l'absence explicitée par la métaphore « *une ruine d'homme* ». Par ailleurs, les adjectifs dépréciatifs décrivant le portrait misérable de ce vieux saltimbanque ainsi que le rythme saccadé l'évoquant sont les marques d'une technique scripturale minimaliste rappelant le style d'Aloysius Bertrand. La juxtaposition de ces adjectifs négatifs participe de ce rythme saccadé et condensé proche des caractéristiques de l'écriture de la nouvelle. L'énumération à laquelle procède le poète, décrivant cet être misérable est une marque d'insistance sur l'aspect tragique de cet individu et sur la sympathie mêlée d'horreur que Baudelaire éprouve à son égard car le portrait de ce vieux saltimbanque rappelle celui du poète condamné à la solitude et à l'exil. Cette altérité est visible dans le paragraphe suivant où l'humour noir caractéristique de la prose-*règne* pour montrer le tragique de cet être souffrant en silence comme le poète du *Spleen de Paris* :

*Partout, la joie, la débauche, partout la certitude du pain pour les lendemains, partout l'exposition frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité bien pus que l'art introduit le contraste. Il ne riait pas le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas [...] Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite*¹⁷⁸

¹⁷⁷ -*Ibid.*, p.134.

¹⁷⁸ -*Ibid.*, pp.134-135.

Les structures verbales à la forme négative montrent l'inertie, la quasi mort, l'immobilité stérile et l'absence de motivation chez le Vieux Saltimbanque. C'est un renoncement total à la vie. Le vieux saltimbanque est l'allégorie du poète condamné à la solitude et à l'oubli. Il est le reflet du poète esseulé et incompris. Les deux têtent l'amertume et la solitude, les deux sont victimes du temps qui ronge l'âme humaine comme une vermine. Ainsi, prosaïsme initial interrompu par un lyrisme mélancolique (le portrait misérable du vieux saltimbanque) méditation d'ordre éthique et esthétique, le tout s'articule et s'harmonise pour signifier une seule idée celle du sort de l'artiste oscillant entre la grandeur et la misère. Notons que dans l'optique du mélange des registres, le poète se livre à une méditation d'ordre esthétique à la fin du poème, ce qui relève de l'écriture de l'essai : « *je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique [...]* »¹⁷⁹ »

Dans beaucoup de poèmes en prose du *Spleen de Paris*, les personnages sont évoqués comme les produits des rencontres subites et sont peints de la même façon que ce vieux saltimbanque : on a l'impression que le poète alterne le style du journal et les confessions. Les vieilles aussi bien que les autres marginaux évoqués dans ce recueil constituent une dynamique, une source d'inspiration pour celui-ci considérant que « *Tout est hiéroglyphe* » dans la ville. « *Tout [écrit-il dans sa monographie sur Hugo], forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant. [...] tout est hiéroglyphe* »¹⁸⁰. Ces êtres appellent le poète à déchiffrer leurs énigmes et leurs mystères. Ainsi écrit-il dans le poème „Les Veuves“¹⁸¹:

*un œil expérimenté ne s'ry trompe jamais. Dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants. Les derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadés, il déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés.*¹⁸¹

¹⁷⁹ -Ibid., p. 135.

¹⁸⁰ -Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, p. 133.

¹⁸¹ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, op, cit*, p.129.

Le poète déchiffreur des mystères parvient à pénétrer dans les profondeurs des âmes de ces créatures à partir de leurs physionomies « traits rigides », « yeux caves et ternes », « ces rides profondes et nombreuses ». En fait, il parvient à dégager le portrait moral majestueux de ces créatures à partir de leurs apparences physiques. Celles-ci deviennent des signes appelant le poète à les interpréter voire à en tirer le sublime et la quintessence. Le poète procède généralement à une démarche prospective essayant de capter dans les profondeurs des ruines de la ville, ce qui est invisible pour l'observateur normal. Cette technique corrobore l'idée de la présence de l'aspect anecdotique et du fugace dans ce recueil. Ainsi cette technique participe à l'esthétique baudelairienne tendant à détecter le singulier et l'original dans la ville qui sont incarnés par les marginaux (les pauvres, les veuves, les vieilles, le vieux saltimbanque etc.). L'anecdotique c'est l'exceptionnel, l'inattendu, fruit des rencontres passagères que fait le poète avec des créatures invitant à une lecture et à un décryptage profonds. Cela rejoint l'idée de Patrick Labarthe selon qui « „*Ces petits poèmes en prose*” relèvent de la *Rhapsodie* – à dire selon la définition des *Paradis artificiels* – un train de pensées suggéré et commandé par le monde extérieur et le hasard des circonstances”¹⁸² » Ainsi, le personnage poétique dans *Le Spleen de Paris* est l'incarnation de cette beauté circonstancielle, produit des heurts et des rencontres non programmés à l'avance par le poète. Le personnage, dans ce recueil, est le signe du beau contingent et accidentel. Un poème comme « Le Gâteau » dans *Le Spleen de Paris* corrobore cette idée. Le poète décrit un être rencontré au hasard tout d'abord à partir de son portrait physique : « *Devant moi, se tenait un petit être, déguenillé, noir, ébouriffé, dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain. Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot gâteau !* »¹⁸³ »

Cette créature est décrite par une énumération qui implique une saisie rapide du personnage. Le poète ne se livre pas à de longs commentaires quant au portrait de ce « petit être », il le décrit dans son immédiateté c'est-à-dire dans l'instant dans lequel il le rencontre. Cette instantanéité renvoie à l'idée du « fugace » dans l'esthétique baudelairienne. Immédiateté et instantanéité impliquent un style condensé mimant les „soubresauts de la conscience” et rappelant celui de la nouvelle tel qu'il a été théorisé par Edgar Allan Poe, le poète américain qui a eu une grande influence sur Baudelaire. La

¹⁸² -Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2000, p.56.

¹⁸³ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.137.

beauté est aussi dans la concision. La comparaison « comme suppliants » donne au personnage un aspect indécis et indéterminé. Cela nous rappelle la description du portrait d'« *A une Passante des Fleurs du Mal*. Le traitement est-il identique ? La successivité de la description et sa tendance à la brièveté révèlent un désir du poète de capter le stable dans le fugace voire dans le transitoire. Il décrit son personnage tel que la circonstance temporelle le lui offre. Il veut en déchiffrer le moral en recourant à la suggestion au lieu de la description. En fait, le personnage est plus ici une évocation reproduit d'un choc, d'un heurt- qu'un portrait stable et définitif. Mimer l'instantanéité et la brièveté du portrait de cet être c'est tenter d'être fidèle à l'idée et aux impressions qu'il suggère. Définir le fugace, le rapide ne peut se faire que suivant une écriture qui en devient la substance, la concrétisation voire l'image précise. Cette idée ou cette expérience des rencontres fugaces est visible aussi dans la strophe suivante du même poème : « *Mais au même instant il fut culbuté par un autre petit sauvage, sorti je ne sais d'où et si parfaitement semblable au premier qu'on aurait pu le prendre pour son frère jumeau. Ensemble ils roulèrent sur le sol, se disputant la précieuse proie [...]*¹⁸⁴ »

La séquence « sorti je ne sais d'où » implique que le poète a affaire à des apparitions quasiment fantastiques dans l'espace réel. On en déduit l'idée de l'étonnement qui est le propre du style anecdotique. En effet, le poète nous décrit deux scènes singulières où l'énigmatique et la surprise sont manifestes. La dimension narrative est manifeste aussi dans ces deux scènes par ce rythme accéléré mimant leur dynamisme. De plus, il s'agit bel et bien d'une histoire se présentant comme réelle. Baudelaire, dans beaucoup de poèmes en prose, tente de nous communiquer l'histoire des individus avec l'impression qui les accompagne dans toute leur vivacité et dynamisme. Son but est de traduire la sensation, l'émotion ou l'événement évoqué dans leur état brut loin de l'éloquence et des ornements de la poésie. Il s'agit d'une poésie de l'instant contraire à la poésie à valeur universelle et générale des *Fleurs du Mal*. Très souvent *Le Spleen de Paris* raconte des rencontres singulières avec des créatures inspirant la sympathie au poète. Ces rencontres sont le fruit du hasard. Elles réjouissent et parfois attristent le poète flâneur. *Le Spleen de Paris* s'ouvre sur les êtres misérables dont la beauté et la grandeur ne peuvent être soupçonnées que par un être aussi singulier qu'eux qui est le poète. La ville est pleine de mystères mais c'est le poète seul qui est apte à les dévoiler. Ces mystères sont incarnés par des personnages

¹⁸⁴ -*Ibid.*, p.137.

ignorés, délaissés et dédaignés par la foule. Mais leur singularité ne peut échapper au regard profond et à l'imagination excitée du poète. C'est le cas des pauvres dans le poème « Les yeux des pauvres ». Le motif des « yeux » montre que le poète parvient à interpréter les âmes de ces êtres à partir de leurs apparences extérieures :

Tous en guenilles. Ces trois visages étaient extraordinairement sérieux [...] ». Les yeux du père disaient : « *Que c'est beau ! Que c'est beau [...] les yeux du petit garçon !! Que c'est beau ! Que c'est beau ! Mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde.* ¹⁸⁵

Le poète sympathise avec ces créatures singulières pour qui le luxe des riches est interdit, pour qui une vie digne est proscrite et qui n'ont que l'appétit. Malgré la privation et le désir ardent alimentant leurs cœurs impuissants, ils ne se révoltent pas. Ils se contentent de contempler avec admiration un endroit dont ils sont privés éternellement. C'est la raison pour laquelle le poète sent de la honte en constatant qu'il est en situation plus confortable où il jouit de tout ce qu'il veut alors que ces pauvres sont impuissants mais admirablement modestes, c'est pourquoi il dit : « *Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif* ¹⁸⁶ » Il est fasciné par la modestie de ces pauvres en dépit de l'impuissance. Mais il sent l'humiliation à cause même de cette modestie qui lui révèle qu'il est cupide. Ce poème est à la fois une histoire et une réflexion à la manière d'un essai. En effet, il nous raconte une rencontre passagère mais significative pour lui. Elle le plonge dans une âpre méditation sur la condition des êtres que la vie oublie et méprise affreusement. Il semble mépriser la femme, se trouvant à ses côtés, lui disant : « *Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères ! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici ?* ¹⁸⁷ »

À travers ce poème Baudelaire montre que la vie est cruelle et injuste puisqu'elle prive des gens plus méritoires de ses faveurs. La poésie s'ouvre sur la philosophie : cette

¹⁸⁵ -*Ibid.*, p.166.

¹⁸⁶ -*Ibid.*, p.166.

¹⁸⁷ -*Ibid.*, p.166.

vie est injuste, elle ne mérite pas l'effort qu'on y déploie puisqu'elle est cynique. Une vie injuste est une vie qui ne mérite pas d'être respectée voire d'être vécue. On passe donc d'une histoire ayant l'air banal à une profonde méditation d'ordre éthique et philosophique. Le personnage du *Spleen du Paris* apprend au poète qu'il y a des gens peut-être plus respectables dans la misère que dans la vie luxueuse. Il lui apprend aussi que la vérité n'est pas du côté des riches mais de celui de ces pauvres que la vie écrase et que l'obscurité de ville cache. La dimension didactique est claire dans ce poème. De plus, le personnage révèle au poète que le beau n'est pas exclusivement du côté du prestigieux et des riches mais qu'il peut exister au fond même de la misère. Si le beau, pour Baudelaire, se situe en dehors de tout ce qui existe, le personnage du pauvre, par sa modestie même dans la misère, incarne l'un des facettes les plus sublimes de ce beau. C'est le hasard qui est seul apte à favoriser de telles rencontres sublimes. Comme l'indique Dominique Rabaté :

Bientôt ce flâneur, déjà observateur de la précarité de la vie urbaine dans Les Fleurs du Mal, aiguisant ici sa perception de la terrible réalité sociale qui ne cesse d'engendrer des exclus, devient une manière de poète-chiffonnier : soit un narrateur recueillant en ses mots, pour le décrire de plus près, le déchet humain de la ville moderne. Jusqu'à évoquer en maints poèmes l'extrême misère des parias selon „l'expérience de la poétique du choc analysée par Walter Benjamin, qui entre, on le sait dans la conception baudelairienne du poète comme héros moderne”¹⁸⁸

Cette « poétique du choc » rejoint la notion de hasard que nous avons évoquée antérieurement. En effet, le poète, fortifié par l'acuité de son regard imaginaire, se dissout dans les recoins obscurs de la ville cherchant des événements et des êtres susceptibles d'apaiser sa faim de l'insolite. Ainsi, flânerie, hasard, rencontres et singulier transforment l'œuvre poétique en un carrefour où se croisent l'ingéniosité du poète et la beauté de l'instant. Ces idées sont bien exprimées dans le 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 [...] Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. 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

¹⁸⁸ - Dominique Rabaté, *Le sujet lyrique en question*, Presses universitaires de Bordeaux(PUB), 1996, p.104.

*personnage de chacun. Pour lui seul tout est vacant ; et si 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 privé l'égotiste, fermé comme un coffre et le paresseux [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente [...]*¹⁸⁹

En effet par leur aspect généralisant exprimé par la structure impersonnelle « Il n'est », par le présent à valeur gnominique dans « jouir de foule est un art » ou dans les autres phrases « qui ne sait pas peupler sa solitude ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. » présentées comme des sentences, les phrases de ce poème résument toute l'esthétique du *Spleen de Paris*. Elles fonctionnent comme des „maximes“ voire des „aphorismes“ poétiques exposant les principales théories de Baudelaire écrivant ce recueil. D'emblée, le poète est présenté comme un être singulier, seul à être capable de « jouir de la foule » et de la « multitude » qui sont les concepts-clefs dans l'esthétique de ce recueil. C'est un être à part, sa distinction des gens ordinaires est exprimée par la tournure impersonnelle mise à la forme négative « Il n'est pas donné à chacun [...] » Cette forme négative a une valeur restrictive, elle fait du poète un être exceptionnel. Le verbe « donner » dans cette structure peut être interprété métaphoriquement comme un „don „ : En effet, seul le génie (ici le poète) est capable de dégager de la foule ce qui est artistique et beau. Le substantif « une fée » peut être analysé de la même façon : le poète reçoit (obtient) des êtres surnaturels la magie qu'il va exprimer dans son art. Le syntagme nominal « le poète actif et fécond » renvoie à la capacité de celui-ci de détecter l'invisible et de saisir l'insaisissable au fond du réel. Par ailleurs, la fécondité renvoie aussi à la force de l'imagination de sonder les mystères de l'univers. De plus nous trouvons dans ce poème des échos de la démarche prospective dont procède le poète afin de tirer de la vie ce qui est poétique et du trivial ce qui est artistique. Le réel apparent, derrière quoi se cachent des vérités inédites et des trésors intarissables est exprimé par la séquence « Tout est vacant ».

¹⁸⁹ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p. 127.

Cette idée est corroborée par la séquence : « *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* ¹⁹⁰ »

La passion fébrile et la soif insatiable du poète quant à l'inconnu, l'invisible, l'énigmatique et le singulier sont manifestement traduites par cette dernière séquence. Notons aussi le rythme fluide des phrases qui traduit bien les pensées du poète avec une grande transparence linguistique. Ce poème par sa forme et son contenu renvoie à l'hybridité et à l'aspect polymorphe caractérisant *Les Petits poèmes en prose* de Baudelaire. En effet, il est très proche de l'écriture de l'essai puisqu'on y trouve Baudelaire le critique d'art et le théoricien de la modernité poétique. La dimension réflexive y est très manifeste : il s'agit d'une réflexion sur la vraie poésie comme la conçoit Baudelaire. Une poésie stylisée par l'imagination et dont l'objet n'est pas le réel mais l'inconnu et l'insaisissable se cachant derrière les apparences trompeuses. Par ailleurs, la trace rousseauiste est visible dans ce poème. La phrase « *Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion* » renvoie aux *Rêveries d'un Promeneur solitaire* de Rousseau. Respectivement, rêverie, harmonie, quiétude et solitude salvatrices sont connotées par cette phrase. Une citation tirée de l'ouvrage *L'esthétique de la rue* fait écho à ce poème « Les Foules ». L'auteur de cet ouvrage précise que : « *La rue n'est pas seulement un décor ou toile de fond de certaines rencontres ; elle est le principe même de la circulation, de l'échange fécond pour le poète. Ce sont le bruit, le mouvement, la cohue qui changent d'héros la rencontre d'une passante dans la fugacité d'un éclair [...] La rue provoque, grâce aux personnages qui la peuplent, ces expériences singulières que Baudelaire décrit comme jouissance hystérique* ¹⁹¹ »

C'est dans ce sens que *Le Spleen de Paris* nous présente des êtres singuliers détectés par le regard profond du poète. La ville devient un ensemble de spectacles, de paysages en continu mouvement interpellant l'imagination du poète et excitant sa soif de l'Inconnu et de l'original. C'est ce qui explique l'aspect fragmentaire et polymorphe du *Spleen de Paris*. En effet, dans ce recueil le texte mime la ville. Non pas toute la ville mais ce qui y est singulier c'est-à-dire susceptible de figurer dans une œuvre d'art selon l'optique baudelairienne. En cela, la différence entre *Le Spleen de Paris* et *Les Fleurs du Mal* est

¹⁹⁰ -Ibid., p. 128.

¹⁹¹ - Boris Eizykman, *L'esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.277.

claire. En effet, si la poésie en vers évoque des thèmes ontologiques et des réflexions philosophiques sur un ton „trop académique „, *Le Spleen de Paris* s’ouvre sur les richesses de la ville (le quotidien) qui devient source d’inspiration poétique. C’est opposer le ton trivial au ton sérieux, l’aspect prestigieux du poème en vers à l’aspect ouvert sur les sujets ordinaires du poème en prose. *Le Spleen de Paris* tente de quêter le prodigieux et le beau au sein de la vie de tous les jours. Au ton sérieux des *Fleurs du Mal* se substitue un ton humoristique et des personnages ancrés dans le réel mais exploités d’une façon poétique. Le fugace, l’éphémère et le surnaturalisme sont possibles dans la confrontation des villes. Dans la même perspective de la dualité du concret et de l’abstrait voire du référentiel et de l’archétypal caractérisant certains personnages du *Spleen de Paris*, on pourrait dire que dans *Les Fleurs du Mal*, on a affaire, au premier rang, à des figures allégoriques.

2- Les figures allégoriques :

Désigner ainsi certaines créatures des *Fleurs du Mal* suppose qu’elles échappent par leur aspect bipolaire et contradictoire à la loi de la temporalité qui est restrictive. Leur dimension archétypale implique qu’elles dépassent la simple référentialité, en tendant plutôt à l’abstraction et à l’idéalisation. Cette catégorie comprend des figures féminines ou masculines présentant certains aspects du personnage mais qui tendent finalement vers l’abstraction et l’exemplarité. Il convient de préciser que la spécificité des « répondants allégoriques » (Starobinski) dans ce recueil est de participer à un même schéma : en effet, à l’image de leur créateur, dont elles sont le miroir, les figures allégoriques des *Fleurs du Mal* ont un destin exemplaire et oscillent entre la gloire et la misère. Elles partagent avec lui la démesure, la révolte, la quête de l’infini et subissent le même sort, c’est-à-dire la damnation, la malédiction et l’ingratitude. Ces aspects les rendent emblématiques. Dans ce cadre on peut citer le poème « Femmes Damnées » :

*Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,*

*Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,*

*Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins !¹⁹²*

Ces femmes partagent avec le poète le goût de l'infini suggéré par le syntagme « soifs inassouvies », c'est pourquoi ce dernier éprouve un sentiment de compassion à leur égard exprimée par l'antithèse « je vous aime autant que je vous plains » ainsi que les apostrophes « vous que... », « Pauvres sœurs ». Le poète emploie l'antithèse comme procédé d'écriture majeur dans ce poème notamment dans ces vers pour exprimer l'aspect double de ces figures oscillant entre le sublime et la déchéance, la grandeur et la damnation : « *Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs* ». Ainsi deux images opposées s'enchevêtrent et se superposent quant à l'évocation de ces figures, l'une est positive, l'autre est négative. Elles se définissent principalement par leur bipolarité c'est-à-dire par leur aspect contradictoire. Autrement dit, elles sont toujours des figures se caractérisant par le dualisme. Elles sont à l'image de leur créateur victimes de ce tiraillement entre le désir de l'infini et l'impuissance d'y accéder, entre la révolte et l'amertume que cause celle-ci. C'est pourquoi le poète les appréhende simultanément comme des figures de chute et d'ascension, d'espoir et de désespoir. Elles oscillent entre l'exemplarité et la dégradation. L'exemplarité est visible dans leur aspect subversif et la quête de l'infini ce qui est considéré par la morale bourgeoise comme une dépravation. Elles incarnent donc le sens du défi et de l'insoumission. Ces aspects font d'elles des figures allégoriques. En effet, elles donnent l'air d'être des personnages au sens classique du terme puisque le poète s'adresse à elles en les dotant de caractères humains voire en les personnifiant. Ceci est visible dans l'emploi de l'apostrophe « pauvres sœurs », « je vous aime ». Elles ont donc l'aptitude de susciter des sentiments humains tels que la pitié, l'amour et la plainte : en tant que telles, elles s'apparentent à des personnages (le poète leur attribue des pleurs, la raison et l'âme « esprit », la dévotion « dévotes »). Mais ce degré de référentialité infime est dépassé par leur idéalisation et leur sublimation et accèdent par là au statut de figures allégoriques. Aussi, sont-elles maudites par leurs ambitions à l'image de leur créateur. La malédiction est un signe de démarcation et de distinction car elle frappe généralement les êtres singuliers qui s'opposent aux normes et aux lois humaines. Comme si ces êtres étaient élus pour assumer ces destins tragiques. Ce qui nous intéresse ici c'est l'aspect antithétique et double de ces figures allégoriques qui corrobore l'idée de leur bipolarité.

¹⁹² -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.108.

L'important est qu'elles se présentent toujours sous une forme contradictoire ; ce qui leur confère un mystère et une unicité typiques. Comme le précise Léon Bopp, « *Baudelaire ne se sent ne se sent bien, ne se trouve bien que dans les lieux, que là où il n'est pas, c'est-à-dire en quelque sur-monde, ultra-monde peut-être aussi, ou quelque sous-monde, infra-monde de rêve ou d'ïmagination* ¹⁹³ ». Dans ce cadre, les figures allégoriques de Delphine et d'Hyppolite par leur aspect subversif constituent des pendants allégoriques du poète. Elles en sont les miroirs reflétant son caractère rebelle et son angoisse causée par le sentiment de la dégradation par le mal :

Mais Hippolyte alors, levant sa jeune tête :
- "Je ne suis point ingrate et ne me repens pas,
Ma Delphine, je souffre et je suis inquiète,
Comme après un nocturne et terrible repas.
Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes
Et de noirs bataillons de fantômes épars,
Qui veulent me conduire en des routes mouvantes
Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.
Avons-nous donc commis une action étrange?
Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi :
Je frissonne de peur quand tu me dis : "Mon ange!"
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi.
Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée!
Toi que j'aime à jamais, ma sœur d'élection,
Quand même tu serais un embûche dressée
*Et le commencement de ma perdition!*¹⁹⁴

Ces vers traduisent l'inquiétude et le sentiment de déperdition qui ravagent le pensée d'Hyppolite qui, à l'image de son créateur, éprouve l'horreur face à son mal. Comme lui, elle est tiraillée entre les remords et l'engouement pour le mal. Face au mal qu'elle porte en elle, Hyppolite ressent à la fois l'angoisse et la séduction c'est ce que traduisent ses paroles inquiètes « Avons-nous donc commis une action étrange ?//Explique, si tu peux

¹⁹³ - Léon Bopp, *Psychologie des Fleurs du Mal*, op, cit, p.833.

¹⁹⁴ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.131.

mon trouble et mon effroi ». Nous reconnaissons dans ces vers l'«image de Baudelaire, l'«être maudit, tenté par la perversité et rongé par le sentiment de culpabilité à cause de la dépravation qu'il porte en lui. Hyppolite est le répondant allégorique du poète ; elle est son miroir reflétant sa misère dans le mal. Par ailleurs, l'«homosexualité d'Hyppolite entre dans cette perspective subversive que veut donner le poète à la poésie consistant à explorer les recoins négligés et surtout interdits par l'«esthétique classique de la représentation qui a condamné l'«art occidental à ne donner que des images partielles du monde, de l'«homme et des choses. Il est important de noter à ce stade d'«analyse que Baudelaire a libéré l'«art et la poésie en particulier de tout ce qui est limitatif et normatif. Cette tendance visant à interroger les extrêmes opposés de la vie et de l'«être est suggérée par ses figures qui se définissent principalement par leur bipolarité et leur dualisme. Dans cette perspective nous pouvons évoquer la figure féminine dans *Les Fleurs du Mal*. En effet, celle-ci se présente toujours comme une créature inaccessible versatile et contradictoire ce qui corrobore l'«idée de sa bipolarité. Que l'«on examine ces vers extraits du poème „*Je trãdore à l'«régal de la voûte nocturne*“¹⁹⁵:

Je trãdore à l'«régal de la voûte nocturne

Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,

Et trãime d'«autant plus belle, que tu me fuis,

Et que tu me parais, ornement de mes nuits,

Plus ironiquement accumuler les lieux

Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Je m'«avance à l'«attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,

Et te chéris, ô bête implacable et cruelle !

Jusqu'à cette froideur par où tu m'«es plus belle¹⁹⁵ !

¹⁹⁵ -*Ibid.*, p.30.

Dans ce poème la figure féminine est présentée comme une suite d'images contradictoires. La juxtaposition des images « *ô vase de tristesse ô grande taciturne* » confère à la figure féminine un aspect mystérieux. En effet, le poète semble tenter de fixer un portrait de la femme. Mais celle-ci le fuit « *Et t'raime d'autant plus que plus, belle que tu me fuis* ». L'aspect inaccessible de la femme l'élève au rang d'une déesse ou d'idole se caractérisant par l'hermétisme. Elle est irréductible à une seule image, elle résiste à toute tentative de fixation. C'est une figure fugace créant chez le poète des idées contradictoires et indéterminées. La fascination du poète à l'égard de la femme le condamne à tenter d'accéder à son univers où tout est mystère. Elle a le statut d'une déesse ou d'une idole plutôt qu'une figure. Son image dans ce poème est mixte. Elle est à la fois figure d'horreur incarnant la tristesse, le silence infernal, la mort et l'idéal poétique puisque son image est évanescence. Le poète tente de déchiffrer son aspect énigmatique. La femme apparaît à la fois comme figure du gouffre et du salut. Ceci se traduit par l'ambiguïté de l'attitude du poète à son égard. Ainsi, tantôt il l'envisage comme une figure salutaire comparée à la lune (donc à ce qui est céleste) tantôt elle est symbole de la mort (cadavre). L'on voit bien donc que par son ambiguïté, la figure féminine exprime bien cette idée de bipolarité. Celle-ci est, en vérité, une tendance de la celle-ci à fuir toute sorte de délimitation. Elle est difficile à circonscrire c'est-à-dire toujours dans un va - et - vient entre la clarté et l'obscurité. Ainsi, sa bipolarité devient une aptitude à se métamorphoser c'est-à-dire à exprimer chaque fois une idée qui contredit la précédente. Dans ce poème, ce mode de fonctionnement réside dans l'oscillation de la figure entre l'expression de la beauté et l'incarnation du Mal. Par ailleurs l'idée de la bipolarité et du dualisme de la figure est présente aussi dans le poème : *Sed Non Satiata* :

Bizarre déité, brune comme les nuits,

Au parfum mélangé de musc et de havane,

Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,

Sorcière au Flanc d'érébène, enfant des noirs minuits,

[...]

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,

O démon sans pitié ! verse-moi moins de flammes ;

*Je ne suis pas le Styx pour t'rembrasser neuf fois*¹⁹⁶

D'emblée, la figure féminine est entourée d'un halo de mystère. C'est ce que suggère le syntagme nominal « Bizarre déité ». Cette créature mystérieuse est difficile à cerner. Elle oscille entre la clarté et l'obscurité, entre la présence et l'absence enfin entre l'aspect maléfique « sorcière », « démon » et l'aspect divin. La comparaison « brune comme les nuits », accentue ce mystère puisqu'elle connote l'idée de profondeur et de l'obscurité. C'est dans la même perspective que nous devons analyser les vers :

Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,

Sorcière d'rebène, enfant des noirs minuits.

Le lexique de l'obscurité « noirs », « minuits » révèle l'aspect inaccessible de la femme aimée. Cet aspect inaccessible rend le poète impuissant face à elle c'est pourquoi dit-il « *je ne suis pas le Styx pour t'rembrasser neuf fois* ». Le poète ne peut rassasier « *la fureur libertine*¹⁹⁷ » de la femme aimée, pour reprendre l'expression de Patrick Labarthe. Alors que les deux quatrains donnent une vision idéale de la femme aimée, les deux tercets nous placent du côté du plaisir charnel ce qui dégrade l'image de celle-ci. En effet, on note un glissement de l'image sublime et divine de la femme vers un certain érotisme manifeste notamment dans le second tercet du même poème :

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine

Pour briser ton courage et te mettre aux abois

Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine

Cependant, on a toujours l'image de la femme inaccessible fuyant constamment le poète puisque celui-ci exprime dans ce tercet l'impossible sexualité. Cette idée est annoncée par le dernier vers du second tercet « *Je ne suis pas le Styx pour t'rembrasser neuf fois* ». La femme, ici figure allégorique, devient bipolaire et polyvalente puisqu'elle

¹⁹⁶ -Ibid., p .31.

¹⁹⁷ - Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, op, cit, p.336.

renvoie à deux mondes opposés, fugitive car elle est toujours insaisissable et inassouissable. Ces aspects la rendent toujours en suspens, ce qui lui confère une grande densité sémantique et une grande profondeur spirituelle. Elle échappe donc aux clichés déterminatifs et sollicite toujours un constant questionnement. Le fait qu'elle soit ambivalente et complexe la sauve du figement et la rend une figure de dynamisme. Par ailleurs, son opacité et sa bipolarité permettent au texte poétique d'être un générateur fertile de sens illimités d'autant plus qu'elle (la figure allégorique) élève celui-ci de la transparence et de l'évidence qui réduisent le mystère et le charme de la poésie. Cependant, ce qui est intéressant ici c'est l'évocation de la figure mythique Proserpine qui : « *est une divinité romaine équivalente à Perséphone dans la mythologie grecque. Elle est la fille de Cérès (ou Déméter) et Jupiter. Proserpine est la déesse des saisons* »¹⁹⁸. L'évocation de cette figure mythique sert à démontrer l'inassouissement du poète du désir sexuel. Dans ce cadre nous pouvons citer Patrick Labarthe commentant ce poème :

*On connaît les emprunts de Baudelaire : chant VI de l'Enéide pour les méandres du Styx (novies Styx interfusa coerces, écrit Virgile au vers 439) ; satire VI de Juvénal de l'ardeur inapaisée -non satiata- d'une Messaline dont l'avatar baudelairien est « La Mégère libertine » du vers 12. L'effet de ce recours [...] exemplifie la relation érotique du poète et de sa maîtresse en la portant à la hauteur de la Fable. En inscrivant le rapport passionnel dans une mémoire culturelle, l'inassouissement peut apparaître comme l'essence même d'un éros dont la loi dépasse largement les partenaires qui le vivent ; de même que la relation personnelle s'en trouve grandie et comme gravée dans un récit fabuleux, de même les figures de la fable défèrent à la présence du Moi et deviennent pour le sujet une force organisatrice sans équivalent*¹⁹⁹

Ainsi, en s'assimilant au Styx, le poète allégorise, en quelque sorte son rapport avec sa maîtresse. L'invocation du mythe fait de celle-ci une figure allégorique transcendant l'image d'une simple femme aimée. L'aura mythique contamine le poème et exemplifie le sujet lyrique et son amante. Cependant, il convient de préciser que celle-ci oscille entre exemplarité et trivialité ce qui rend son statut ambigu. En fait, le désir charnel la réduit à une presque animalité tandis que l'image de l'amant s'identifiant, même si c'est par la

¹⁹⁸ - Encyclopédie Universalis.

¹⁹⁹ - Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, op. cit, p.336.

négligence, au Styx lui confère une dimension allégorique. Par ailleurs, le lecteur des *Fleurs du Mal*, constate le continuel retour des mêmes idées. Ce constant retour exprime l'échec du poète à trouver une issue à son mal métaphysique. La circularité ou bien ce drame du cercle auquel ce dernier est condamné est le signe d'un combat douloureux se déroulant à l'intérieur de lui-même. Puisque le beau ou l'idéal est fugace et inaccessible le poète est amené à interroger constamment le monde et son être en vue d'apaiser son âme et de trouver un point d'équilibre. De ce fait, la bipolarité et l'ambivalence de la figure mythique ou de la figure allégorique deviennent les icônes de ce langoureux déchirement du poète entre des sentiments opposés. Ainsi, la constance de la quête du Nouveau et de l'Absolu par le biais de celles-ci trahit en vérité « *une incapacité d'être* » chez le poète pour reprendre l'expression de Georges Poulet. Par ailleurs, par leurs ambivalences, ces figures deviennent alternativement l'expression de l'espoir et du désespoir de ce dernier. Il en découle que le constant retour, le tiraillement et la circularité qu'elles incarnent contribuent à donner une certaine vivacité au recueil. En effet, la répétition et la discontinuité, dans *Les Fleurs du Mal*, se transforment en mécanismes qui raniment l'univers poétique et le sauvent de l'hérésie et de l'intransitivité. Ces idées incarnées, par ces figures ouvrent le recueil sur l'infini dont elles sont le catalyseur. De ce fait, par son aspect fugace et ambivalent la figure allégorique devient synonyme de la fécondité et de la fertilité de la poésie. Le fugace et le mystère qu'elle exprime représentent l'idéal poétique baudelairien consistant à vouloir faire de la poésie un art de l'absolu se caractérisant par la vivacité, la vitalité et la constante innovation qui s'opposent à l'esthétique de la mimésis. On reconnaît ici l'idée de l'imagination « *reine des facultés* » du poète qui connote l'inventivité et la créativité contrairement au statisme de l'esthétique classique. Désormais la poésie dont la figure allégorique est une des composantes fondamentales devient le monde propice à l'imprévu et à l'impression éphémère. Par ailleurs, en exprimant le mouvement par leur aspect éphémère et insaisissable les figures allégoriques se transforment en véritables emblèmes du dépassement. Ainsi deviennent-elles de prometteuses voies de l'originalité. Nous trouvons un écho à ces idées dans le poème *Bohémiens en voyage* :

La tribu prophétique aux prunelles ardentes

Hier s'est mise en route, emportant ses petits

Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits

Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes

Le long des chariots où les leurs sont blottis,

Promenant sur le ciel des yeux appesantis

Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,

Les regardant passer, redouble sa chanson,

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait écouler le rocher et fleurir le désert

Devant ces voyageurs pour lesquels est ouvert

L'empire familier des ténèbres futures²⁰⁰

Les bohémiens dans ce poème sont l'allégorie du poète. En effet, ils expriment l'aspiration à l'idéal et à l'inconnu. Cette idée est exprimée par le syntagme « fiers appétits ». Ces bohémiens cherchent l'inconnu et l'originalité malgré l'écrasante réalité « *Promenant sur le ciel des yeux appesantis / Par le morne regret des chimères absentes* ». Le regard tourné vers le ciel traduit le désir du nouveau mais « les yeux appesantis » connotent la difficulté d'accéder à cet idéal. Par ailleurs, les regrets « des chimères absentes » sont semblables à ceux du poète avide d'un inconnu inaccessible. Le poète qui s'assimile à un « grillon » exprime sa compassion pour ces créatures singulières. « Il redouble sa chanson » comme pour les saluer dans un signe de sympathie. De surcroît, l'évocation de « Cybèle » est significative. Déesse de la terre et de la fécondité, elle aide ces bohémiens dans leur marche vers un ailleurs prometteur en leur facilitant la voie de celui-ci « *Cybèle qui les aime, augmente ses verdure // fait couler le rocher et fleuri le désert // Devant ces voyageurs pour lesquels est ouvert // L'empire familier des ténèbres*

²⁰⁰ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, pp.22-23.

futures. » Ce poème est un hommage aux bohémiens et à tous ceux qui ambitionnent de quêter les voies du Nouveau et de l'Inconnu. C'est aussi un hommage à la trajectoire, à la voie qui ouvrent les portes de cet ailleurs imprécis. Ainsi, le bohémianisme est célébré par le poète car il connote les idées de la quête et de l'aspiration à l'idéal en dépit de la difficulté du trajet qui y mène. La figure bohémienne connote l'errance et donc le mouvement infini vers un autre monde qui est à la fois séduisant et fatiguant. Séduisant car il permet de s'évader du réel accablant et étroit. Fatiguant car cet ailleurs ambitionné est incertain et les trouvailles n'y sont pas garanties. C'est ce qu'exprime l'expression « ténèbres futures ». Ainsi donc, marche avec un sens de défi, avidité d'un ailleurs inaccessible et incertain, font de ces bohémiens des figures allégoriques renvoyant au poète tiraillé entre le Spleen et l'idéal, la terre et le ciel mais qui persiste à « errer » et à parcourir le monde par son imagination en vue de trouver ce dont-il rêve. Ces bohémiens sont donc l'incarnation de la poursuite inlassable du Nouveau à l'image du poète qui ne cesse d'interroger les mystères du monde. Leur marche n'aura pas de fin ainsi que la quête du poète. Ils sont donc figures de l'infini signifiant l'aspect fugace de l'idéal. Ils sont bien l'incarnation de la poétique de l'errance. Aussi il est très significatif de constater que le regard du poète change au fur et à mesure que le poème évolue pour mimer la marche des bohémiens. En effet, le premier quatrain donne une image plutôt négative de ces derniers. Au début de ce quatrain, les femmes sont assimilées à des animaux, c'est ce que suggèrent les expressions « mamelles pendantes » et « emportant ses petits sur le dos ». Mais plus tard dans les deux tercets, il y a une valorisation de ces bohémiens. Ce changement de regard est en fait une expression du mouvement. Ils sont comme le poète exilés et voyants.

Ces nomades dont le regard est tourné vers le ciel plus que vers la terre sont à l'opposé de l'immobilisme caractérisant la vie réelle des gens ordinaires. Leur marche ne saura s'arrêter pareillement au poète toujours insatisfait de ce qui est constamment à la recherche de l'idéal. Nous voyons donc que ce poème corrobore l'idée de polarité et de dualisme de la figure, ici allégorique, se refusant au statisme et donnant ainsi à la poésie un constant dynamisme. Le bohémianisme de ces figures signifie le mouvement. Leur errance ne peut se limiter, elle est sans fin et sans constance. Point de fixité pour ces figures ! Le mot « désert » signifie, d'ailleurs, dans ce poème l'espace vaste où les repères s'effacent. Ces bohémiens sont l'emblème de l'infini. Outre cela, ils incarnent l'idée de la circularité de la pensée poétique baudelairienne dont on a parlé antérieurement. Ils deviennent donc l'expression de l'inaboutissement, de l'échec d'accéder au bonheur et à l'idéal. Ces

bohémiens sont considérés comme des figures allégoriques car ils se définissent par l'abstraction et la généralisation. En effet, ils sont l'emblème de l'infini et de l'absolu se situant à mi- chemin entre le concret et l'abstrait d'autant plus qu'ils sont hautement idéalisés et sublimés par le poète. Cette idéalisation contribue à leur donner un statut exemplaire certain. L'idée de bipolarité s'applique à beaucoup d'autres figures des *Fleurs du Mal* car obéissant au principe du dualisme contradictoire. Elles oscillent fréquemment entre la grandeur et la misère, le bien et le Mal. Cette idée est présente dans le poème le Cygne :

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,

Pauvre et triste miroir où jadis resplendit

L'immense majesté de vos douleurs de veuve

*Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit*²⁰¹

Dans ces vers Andromaque est à la fois une figure emblématique de la souffrance et de la gloire. Sa grandeur est dans l'ampleur de sa misère. Le dualisme de cette figure se traduit par l'opposition entre le syntagme « immense majesté » et son complément « de vos douleurs de veuve ». Il y a bel et bien un contraste entre l'aspect glorieux de cette figure, connoté par le terme « majesté » et le tragique implacable suggéré par le nom « douleurs ». Mais, il est à préciser que le sublime pour Baudelaire naît de ce mélange entre le négatif et le positif enfin entre la gloire et la misère. Ce mélange fait de la figure une instance non localisable c'est-à-dire insaisissable puisqu'elle s'étire entre deux images opposées. Ainsi, tend-t-elle à l'idéalisation et à l'abstraction. C'est pourquoi on pourrait dire qu'Andromaque est ici une figure emblématique ; elle est l'emblème de la souffrance et du veuvage. Elle ne désigne plus un être particulier inscrit dans un cadre spatio-temporel et culturel précis mais plutôt elle devient une figure archétypale par son caractère marquant, tendant à l'exemplarité. Cette figure emblématique est une « instance migratoire » ou « transhistorique ». Ces aspects favorisent l'intertextualité. Ces aspects caractérisant la figure d'Andromaque sont plus évidents chez les figures mythiques des *Fleurs du Mal*.

²⁰¹ -*Ibid.*, p.81.

3- Les figures mythiques :

La lecture profonde des *Fleurs du Mal* permet de constater qu'on a affaire dans la plupart des cas à des figures mythiques tandis que dans *Le Spleen de Paris* il s'agit plutôt de personnages ayant une allure réelle mais dont certains sont traités comme des figures. On doit donc opposer la notion de „figure mythique“ se caractérisant par sa tendance à l'exemplarité et à la plasticité au concept de „personnage“ qui se distingue d'elle par sa dimension quasi référentielle (ou actancielle) puisqu'il s'agit dans *Le Spleen de Paris* d'êtres sociaux. Dans cette optique nous pourrions dire que ce qui fait la différence entre le personnage et la figure mythique c'est que cette dernière n'est pas prisonnière d'un contexte culturel et social précis. Elle traverse les époques historiques par son aptitude à s'adapter aux exigences esthétiques et idéologiques de chaque époque. Là nous rejoignons l'idée de Véronique Léonard-Roques selon qui : « *ensemble d'actualisations potentiellement infinies, la figure mythique se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens. L'énigme, les béances inhérentes à sa constitution nourrissent l'imaginaire et suscitent un mouvement toujours ouvert de reprises*²⁰² » La figure mythique est en perpétuel devenir. Sa réception varie d'un contexte socioculturel à un autre. Autrement dit, d'un lecteur à un autre. Elle est donc réactualisable, mouvante et insaisissable d'où son aspect diachronique et universel. Elle est donc prête à une permanente actualisation du fait même qu'elle se métamorphose c'est-à-dire qu'elle s'applique à n'importe quel contexte tout en gardant son mystère. Autrement dit, les figures mythiques contiennent en elles-mêmes les garanties de leur lisibilité puisque n'importe quel lecteur pourrait les reconnaître. C'est dans ce sens que l'on pourrait concevoir Andromaque de Baudelaire comme une figure mythique car elle transcende la durée et s'ouvre aux lecteurs de tous les temps. Le personnage quant à lui est lié à un contexte précis et limité en dehors duquel il perd une grande partie de sa signification. Ce contexte est celui qui coïncide avec les valeurs esthétiques et ontologiques de l'époque où il apparaît. C'est pourquoi, en dehors de ce contexte précis, il devient difficilement reconnaissable par le lecteur d'une époque historique qui lui est postérieure. La figure mythique s'inscrit donc dans l'atemporel ; elle est transhistorique ce qui favorise sa prospérité. Nous trouvons écho à notre analyse chez la critique Danièle Chauvin précisant que :

²⁰² - Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, op. cit., p.15.

le mythe littéraire n'existe pas sans la série qui est son point de fuite en même temps que son point de départ ; il invite donc à une lecture sérielle, mais sa littéarité est davantage dans les écarts et dans la nouveauté que dans les reprises à l'identique de la répétition cyclique : elle est dans ce que le lecteur peut percevoir de l'écart qui n'est pas encore dit l'écart dans sa potentialité créatrice, dans l'horizon d'attente même l'écart. Nous ne pourrions jamais nous arrêter de lire parce que le sens des livres n'est pas donné une fois pour toute [...] Nous ne nous arrêtons pas d'écrire, parce que le sens du monde n'est pas donné²⁰³». Cette idée corrobore la notion de la plasticité de la figure mythique. En effet, les deux approches se rejoignent quant à l'aspect ouvert c'est-à-dire archétypal et universel de celle-ci. Par ailleurs, l'aspect plastique de la figure mythique des *Fleurs du Mal* coïncide avec le concept du « texte ouvert » d'Umberto Eco. Ainsi, précise-t-il qu'« un texte 'ouvert' reste un texte, et un texte suscite d'infinies lectures sans pour autant autoriser n'importe quelle lecture possible. »²⁰⁴. L'idée d'Umberto Eco est proche aussi de celle de J. Derrida considérant que « [l]'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification²⁰⁵ »

Ces conceptions théoriques des deux critiques littéraires correspondent au texte baudelairien qui est principalement défini par l'ouverture à une lecture plurielle vu son élasticité et sa fertilité incarnées par ses figures mythiques. Conséquemment l'aspect malléable de la figure mythique lui assure une large réception. Ainsi, Don Juan, Andromaque Satan et les autres créatures évoquées dans *Les Fleurs du Mal* sont hautement idéalisés. Ils sont envisagés en tant qu'emblèmes. Outre le fait qu'ils soient empruntés à la mythologie, ils fonctionnent dans ce recueil comme de vrais mythes poétiques. Ils donnent à la poésie une dimension universelle. A vrai dire, la figure mythique s'oppose au concept de personnage, par son caractère fugace difficile à localiser et transcendant toute saisie matérielle. Elle est principalement immatérielle. Elle est « spectrale²⁰⁶ » pour reprendre

²⁰³ - Danièle Chauvin « Figures... Vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie : L'exemple de William Blake » in Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, p.177.

²⁰⁴ -Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p.107.

²⁰⁵ -J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, p.411.

²⁰⁶ -Pascale Auraix-Jonchière, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc » in Véronique-Léonard-Roques, *Figures Mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand(France), Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p.43.

l'expression de Pascale Auroix- Jonchière, parlant de la figure mythique en général, car elle ne renvoie à aucun contexte réel qu'il soit du passé ou du futur. Elle se caractérise par son aspect abstrait et insaisissable. Ces idées s'appliquent aux figures mythiques évoquées dans *Les Fleurs du Mal*. Don Juan par exemple est difficile à appréhender selon les modes du récit. La poésie par sa vocation allusive et symbolique, permet son déploiement en tant que figure emblématique de la révolte. Don Juan ou Satan sont envisagés en tant que figures mythiques car ils transcendent l'espace et le temps. La plupart des créatures des *Fleurs du Mal* peuvent être appréhendées comme des figures mythiques terme toujours pas défini :

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre

Se tenait à la barre et coupait le flot noir

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière

*Regardait le sillage et ne daignait rien voire.*²⁰⁷

Don Juan est entouré d'un halo de mystère caractéristique du mythe. La figure Don Juan est inaccessible. L'inaccessible est le propre du mythe. Ce héros est hautement spiritualisé, il est expressément une figure mythique par son aspect dédaigneux « ne daignait rien voir » et flegmatique rappelant les mythes grecs surtout les statues dans leur silence majestueux. L'expression « le calme héros » renvoie à un vrai dieu grec. Il est ambigu du fait qu'il soit hautain même dans les enfers. L'on voit bien que Don Juan est plus une figure mythique qu'un personnage. Il connote la révolte et le dédain qu'affiche le poète au réel affligeant. La figure mythique - ici Don Juan - se caractérise par son aspect marquant et exemplaire. C'est dans ce sens que Véronique Léonard-Roques précise que « le syntagme *figure mythique* peut donc être entendu dans le sens général de forme et dans celui plus spécialisé de personnage à l'idée de caractère marquant. Il désigne alors une longue série de dieux et de déesses, héros et héroïnes, hommes et femmes du passé dont l'histoire et le comportement sont devenus exemplaires par le biais de la modélisation²⁰⁸ ». Cette définition de la « figure mythique » correspond à la plupart des

²⁰⁷ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.39.

²⁰⁸ - Véronique-Léonard-Roques, *Figures Mythiques, Fabrique et métamorphoses*, op. cit, p.12.

figures des *Fleurs du Mal*. La figure se distingue alors du personnage par son aspect abstrait, idéal et non référentiel. Elle est toujours du côté du général et par conséquent du symbolique. Ainsi donc, Don Juan par son ambivalence et son aspect mystérieux se présente comme une figure mythique. En effet, il tend vers la modélisation et la généralisation. Il est à noter que c'est l'aspect indéterminé et constamment ambigu de l'univers poétique baudelairien qui permet le déploiement de la figure mythique. Un tel univers est propice au fonctionnement de celle-ci. L'ambivalence et le dualisme sont les caractéristiques générales des figures mythiques des *Fleurs du Mal* et c'est ce qui renforce leur caractère énigmatique. La figure mythique se caractérise par ce que Véronique Léonard- Roques appelle « *la force des oppositions structurales ou des parallélismes qui le régissent, par les blancs ou incohérences qui lui sont associés et qui contribuent à en faire un protagoniste particulièrement ambivalent et énigmatique* ²⁰⁹ ».

Cette idée du dualisme oxymorique est applicable à toutes les figures des *Fleurs du Mal* y compris les figures allégoriques. Par ailleurs, la figure mythique pourrait se définir par l'exemplarité, l'idéalisation et sa référence à un contexte historique et culturel antérieur aux temps modernes. Dans la même optique, l'on dira qu'elle est identifiable et repérable par le lecteur qui a une connaissance de ce contexte. Celui-ci parvient à l'identifier en recourant à sa propre encyclopédie intellectuelle voire à son propre dictionnaire intellectuel. A vrai dire, si elle est reconnaissable par celui-ci c'est parce qu'elle a des références dans la pensée antique : elle a réellement existé dans l'imaginaire collectif des sociétés gréco-latines. Mais il est à noter que c'est son aptitude à se métamorphoser c'est-à-dire sa capacité à s'actualiser par des lecteurs appartenant à des époques historiques différentes qui lui garantit la survivance à travers les âges. Pour revenir aux figures mythiques, l'on dira qu'elles se caractérisent par la plasticité qui se traduit par leurs aspects mystérieux, insaisissable et évanescent. Là nous rejoignons l'idée de Pascale Auraix-Jonchière qui, traitant du mythe de Jeanne d'Arc précise qu' : « *il faut [...] quelque mystère pour que le personnage garde la part d'ombre nécessaire à l'éclosion du mythe* ²¹⁰ ». Quoique l'auteure parle du processus de mythification du personnage de Jeanne d'Arc, nous pouvons dire que ses idées s'appliquent aux figures mythiques peuplant *Les*

²⁰⁹ - *Ibid.*, p.30.

²¹⁰ - Pascale Auraix-Jonchière « Personnages Historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc » in Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques fabrique et métamorphoses*, op. cit, p.239.

Fleurs du Mal. En effet, toutes se caractérisent par l'ambiguïté, le mystère et la sublimation. Toutes, partagent ce que Pascale Auraix-Jonchière appelle « *la destinée remarquable*²¹¹ » et le « *schéma le plus souvent surdéterminé par la bipartition* » « *ascension-chute* »²¹². Les figures mythiques et/ou les figures allégoriques des *Fleurs du Mal* partagent le caractère bipolaire c'est-à-dire le dualisme. Autrement dit, elles ont en commun l'aspect ambivalent et contradictoire. La figure mythique se caractérise par l'étirement et la malléabilité qu'on pourrait admettre comme synonymes de l'ampleur, du mouvement et de la prolifération. En fait, sa plasticité est visible dans les longues descriptions qui rendent compte de sa souplesse fonctionnelle et naturelle dans ce recueil. La souplesse implique une aptitude à se modifier et à se métamorphoser c'est-à-dire à retourner constamment sous une nouvelle forme. Un exemple peut étayer toutes ces idées c'est celui du poème *Lesbos* :

*De la mâle Sapho, l'amante et le poète,
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !
- L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachette
Le cercle ténébreux tracé par les douleurs
De la mâle Sapho, l'amante et le poète !*

*- Plus belle que Vénus se dressant sur le monde
Et versant les trésors de sa sérénité
Et le rayonnement de sa jeunesse blonde
Sur le vieil Océan de sa fille enchanté ;
Plus belle que Vénus se dressant sur le monde !*

*- 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*²¹³

²¹¹ -*Ibid.*, p.250.

²¹² -*Ibid.*, p.250.

²¹³ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, *op, cit*, p.128.

Dans ces strophes l'image du personnage de Sapho est double et ambiguë. D'un côté elle est sublimée et magnifiée par le poète ; son idéalisation est manifeste dans l'emploi d'expressions à valeur méliorative tels que le superlatif « Plus belle que Vénus » ou les mots « sérénité » et « rayonnement ». Mais de l'autre côté, d'autres mots et expressions viennent ternir cette image valorisante tels que « vaincu », « l'œil noir », « mourut » et « blasphème ». Sapho est une figure double et complexe. D'une part, elle est emblème de la révolte, et de la démesure qui la rehaussent. C'est ce que suggèrent les vers : « - *De Sapho qui mourut le jour de son blasphème, // Quand, insultant le rite et le culte inventé* ». D'autre part, elle est un être maudit car pervers. Les mots « orgueil », « impiété » et « mourut » ont plutôt des connotations négatives. En effet, ils suggèrent la dépravation, la déchéance et la souffrance de cette figure. Celle-ci oscille entre deux pôles opposés : le sublime et la décadence. Cette dualité et cette ambivalence en font une figure inaccessible et ambiguë. Elle est une figure car ayant le sens du défi et du dépassement. Cette bipolarité qui la caractérise fait d'elle une créature « élastique » voire « plastique » c'est-à-dire toujours énigmatique, suscitant des lectures différentes. Certes, elle reprend des constantes comme toute figure mythique mais elle est transhistorique en ce sens que sa réception varie d'un contexte socioculturel à un autre. Ce qui justifie cette idée c'est l'engouement que montrent certains poètes pour elle (Sapho), tels que Lamartine qui a écrit un poème intitulé « Sapho » ou Alphonse Daudet qui a utilisé le nom de cette figure mythique comme titre de l'un de ses ouvrages. Nous voyons donc que l'élasticité des figures mythiques dans *Les Fleurs du Mal*, résultat de leur aspect mystérieux et ambivalent, inspire les écrivains de tous les temps. C'est dire que c'est le caractère atemporel et flexible qui garantit la postérité à la figure mythique. L'élasticité signifie aussi ouverture de la création poétique sur l'infini et signe une victoire de l'art sur le temps. Elle signifie aussi pour le poète la quête d'une harmonie avec soi-même. Ce dernier retrouve son harmonie et son équilibre dans l'art par le biais de la figure qu'il investit. C'est pourquoi *Les Fleurs du Mal* ne suivent pas un schéma structural linéaire. En effet, il y a toujours retour des mêmes motifs. Face à un réel limité où l'imagination ne peut s'épanouir et où les horizons sont absents, le poète oppose un art du dépassement et de l'immensité où tout ce qu'il ambitionne devient accessible. Ces idées sont incarnées par la figure mythique qui par sa plasticité transforme l'univers poétique en un espace de la démesure et de la multiplicité. Celle-ci signifie la transgression des conventions et crée un monde où s'abolissent toutes les bornes et les obstacles. Elle fonctionne donc comme un générateur d'innombrables possibilités de l'art. Autrement dit, elle permet au poète de se libérer de tout ce qui est contraignant et déchaîne

conséquemment sa pensée. Ainsi, pourrait-il respirer et survivre. C'est donc l'aspect ambivalent de la figure mythique qui transforme l'univers poétique en un espace insondable et intarissable. Par ailleurs, étant donné que celle-ci suspend le rythme accéléré du temps et qu'elle favorise une trêve psychologique, le processus de la quête assoiffée de la beauté ne saura avoir de fin. Elle devient le mécanisme qui anime l'univers poétique puisque l'objet du désir devient sans frontières. Si elle étale le bonheur et la jouissance du beau c'est parce que le poète ne se rassasie jamais de ce qu'il trouve. Dans cette optique les figures mythiques Satan, Don Juan, Sapho et Hermès donnent au recueil baudelairien un certain dynamisme puisqu'ils sont toujours des figures de l'instabilité et du mystère. Ces caractères les transforment en véritables générateurs de significations riches et denses. Ils connotent constamment la fécondité et la multiplicité du sens. Ils transforment l'univers poétique en un mythe puisqu'à travers eux s'exprime l'idée que l'art transcende la réalité. Dans ce cadre l'on pourrait évoquer le poème *Les litanies de Satan* :

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,

Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô Prince de l'exile, à qui l'on a fait tort,

Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,

Guérisseur familier des angoisses humaines,

Ô Satan prend pitié de ma longue misère !

[...]

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses

Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux

*Où dort enseveli le peuple des métaux*²¹⁴

La figure mythique et biblique de Satan est sublimée par le poète. Cette sublimation est visible dans l'emploi des superlatifs « *le plus beau des anges* » et « *plus fort* ». Elle est remarquée aussi dans l'emploi du vocabulaire mélioratif qualifiant cette figure (savant, louanges, prince de l'exil) ainsi que dans la métaphore « *Dieu trahi par le sort* ». Le poète lui attribue des qualités divines en l'assimilant à un Dieu qui se supplée au véritable Dieu, celui des religions chrétienne et juive. Il le réhabilite et le débarrasse de toutes les connotations négatives qu'on lui donne généralement. Ainsi, passe-t-il d'une force du Mal en une force du Bien puisqu'il apporte les remèdes aux hommes et les console. C'est ce qu'exprime le vers « *Guérisseur familier des angoisses humaines* ». C'est pourquoi le poète s'adresse à lui, le prie de le sauver de sa misère. Satan se transforme en une figure de dépassement et de transcendance poétique puisqu'il est envisagé comme le salvateur des âmes révoltées et exilées dans le désert humain. A travers lui, le poète affiche son refus de la morale existante. Il est une voie prometteuse du nouveau et de l'inédit, cachés par Dieu, selon le poète. Cette idée est explicitée par le distique dans lequel ce dernier dit à Satan :

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses

Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,

Le poète le considère comme un rival de Dieu en le dotant d'une omniscience « *Toi qui sais tout* » et d'une omniprésence « *Toi qui sais en quels coins des terres envieuses //Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses* ». Satan est supérieur à tous les autres anges qui

²¹⁴ - *Ibid.*, p.117.

sont normalement symboles du Bien. Baudelaire réinvestit les connotations riches de la figure satanique. Satan devient Prométhée qui s'est dévoué à l'humanité pour la consoler dans son mal. Dans l'optique baudelairienne, cette figure est conçue comme l'ami, le compagnon des hommes qui souffrent de leur misère venant essentiellement de leur impuissance et de leur faiblesse. Il est donc figure d'enchantement et d'espoir pour le poète et pour tous ceux qui ressentent amèrement l'injustice. Cependant, il va sans dire que l'évocation de Satan est ambiguë chez Baudelaire. En fait, l'image positive et sublime de cette figure ici s'oppose à celle du poème *Au lecteur* dans lequel le diable est conçu comme la cause de la chute et du désenchantement de l'humanité :

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !

Aux objets répugnant nous trouvons des appas ;

Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,

*Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.*²¹⁵

Le Diable est présenté dans ce poème comme une figure de déchéance et de dégradation de l'homme. À cause de sa puissance vampirique, il possède l'être humain tout entier en le précipitant vers la chute dans l'enfer comme le suggèrent ces vers. Quoiqu'il en soit, le poète envisage Satan toujours comme figure de tentation et de séduction exerçant sur lui un double sentiment tantôt de dégradation tantôt de transcendance de la vie et de la morale. Le mal qu'incarne le diable est, pour lui, un mélange d'horreur et de séduction. La figure satanique est inspiratrice de beaux poèmes des *Fleurs du Mal* grâce à son ambiguïté. Par ailleurs, le mythe présente toujours une bipolarité, « *un mystère de forces antagonistes*²¹⁶ », pour reprendre l'expression de Gilbert Durand. C'est dans ce sens que nous entendons parler de la plasticité de la figure mythique dans l'œuvre en vers de Baudelaire. Cette plasticité est incarnée par plusieurs figures dans les *Fleurs du Mal*. En effet, celles-ci se caractérisent par le constant dédoublement en ce sens qu'elles se présentent toujours sous un aspect contradictoire. Ainsi, elles sont à la fois figures du Mal et du bien. Dans cette optique, Satan ou Caïn par exemple incarnent dans le recueil baudelairien à la fois le sublime et la déchéance. En général, si les figures mythiques dans

²¹⁵ - *Ibid.*, p.11.

²¹⁶ - Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot, 1961, p. 46.

Les Fleurs du Mal se caractérisent par la flexibilité voire la plasticité c'est parce qu'elles sont irréductibles à toute forme de détermination et de fixation définitive. Elles sont donc évanescences, se présentant toujours sous une nouvelle forme. Leur dualisme fait d'elles des figures échappant au temps. Elles dilatent en quelque sorte le temps pour sauver le poète de la rapidité de celui-ci. Par leur flexibilité, elles deviennent les symboles de l'unité et de la stabilité, qui sont les pendants de la quiétude psychologique tant recherchée par le poète. Ainsi donc étaler la durée, voire faire allonger le temps est l'une des fonctions de la figure mythique dans *Les Fleurs du Mal*. Les figures fonctionnent donc comme des remèdes au sentiment spleenétique étouffant le poète par l'onirisme qu'elles introduisent dans son univers. Elles permettent à celui-ci d'arrêter en quelque sorte le temps même si c'est d'une manière provisoire. Elles sont donc des mécanismes de défense artistique que le poète oppose à la réalité affligeante pour pouvoir se redresser et se ressaisir. Ce qui les dote de ces pouvoirs c'est leur dimension mythique qui suggère la fuite vers le monde imaginaire salvateur. Nous disons onirisme car le thème de la rêverie est très fréquent dans l'œuvre baudelairienne, au point que cette dernière devient un espace quasi mythique car permettant au poète de s'évader du réel par l'emploi des figures mythiques dont le principal but est de le racheter du mal. Par ailleurs, étant donné que la majorité des figures des *Fleurs du Mal* sont mythiques, on peut les soumettre au principe de la répétition qui est une des caractéristiques essentielles du mythe. Dans ce sens Simone Bernard-Griffiths précise que : « *de même qu'il répète la création, le mythe est fait pour être, à son tour, répété tant il est voué à servir de modèle exemplaire à toutes les activités humaines significatives*²¹⁷ ». Il est donc clair que c'est l'aspect répétitif de la figure mythique qui lui confère une certaine exemplarité et un statut archétypal.

Assurément, par ses contradictions et son ambivalence la figure mythique devient l'expression même de l'aspect instable et fugace du beau. Baudelaire est toujours en quête d'une beauté qui en cache une autre. Par conséquent, l'insatisfaction devient le catalyseur du processus créatif. En effet, plus le poète est insatisfait, plus il est curieux et créatif. Ainsi donc, tel un leitmotiv, la figure mythique devient à la fois le signe de cette continuelle instabilité psychologique du poète et la voie prometteuse d'un nouveau ayant toujours une saveur inédite. La répétition implique une certaine circularité, c'est-à-dire un

²¹⁷ - Simone Bernard-Griffiths « Mythe du Juif errant et répétition dans L'Ahasvérus (1833) D'Edgar Quinet » in Salaheddine Chaouachi, et Alain Montandon, *La répétition*, Presses Univ Blaise Pascal, 1994, p.54.

constant retour. Cet aspect est consubstantiel à tout ce qui relève du mythe y compris la figure mythique. Ce principe est applicable aux figures mythiques évoquées dans *Les Fleurs du Mal*. Il convient même à toute l'esthétique baudelairienne caractérisée par la répétitivité. En effet, il y a dans ce recueil des idées obsessionnelles signifiant la constante angoisse et la permanente inquiétude. Mais il faut préciser que le constant retour chez Baudelaire signifie le retour du même mais d'une façon différente. Assurément, les figures mythiques des *Fleurs du Mal* se caractérisent par la contradiction. Ainsi Satan, Sapho ou Caïn sont des figures mixtes voire doubles vu qu'elles oscillent entre la grandeur et la misère, le mal et le bien. Ce dualisme les dote d'une certaine ambiguïté. En effet, elles n'ont pas un caractère homogène mais plutôt hétérogène puisqu'elles expriment des idées opposées comme on l'a précisé. On ne peut donc les définir qu'à partir de leurs contradictions. Rien d'étonnant, en fait, quand on sait qu'elles sont l'incarnation de la constante quête du nouveau et de l'absolu que mène le poète dans son expérience. Dans ce cadre il convient de préciser que la figure mythique se définit par sa plasticité qui est synonyme ici d'élasticité. Elle est malléable car composite et double. Ces caractéristiques lui permettent d'être toujours appréhendée différemment. Elle se caractérise donc par son aspect ouvert. Nous trouvons un écho à notre idée chez le critique Jacques Migozzi selon qui : « *la figure mythique laisse une marge à l'interprétation, à la réappropriation. Une structure mythique doit en effet être ouverte assez malléable pour permettre à celui qui l'investit de l'intégrer dans son propre réseau d'histoires[...]Une figure mythique doit être construite sur un positionnement antithétique, voire oxymorique, qui permet à chaque lecteur/spectateur de construire son interprétation en privilégiant l'aspect qu'il choisira* ²¹⁸ ».

Ainsi donc, par sa plasticité, la figure mythique devient emblème de l'infini puisqu'elle est actualisable et recevable par tout auteur ou lecteur quelles que soient leurs époques historiques. C'est donc la malléabilité de celle-ci qui la rend universelle. C'est ce qui permet sa transmissibilité à travers l'histoire. Aussi, les figures baudelairiennes sont les figures du fugace c'est à-dire du mobile. Elles sont donc les moyens esthétiques irréductibles que le poète emploie pour manifester sa constante inquiétude métaphysique.

²¹⁸ - Jacques Migozzi, *De l'écrit à l'écran*, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2000, p.395.

DEUXIÈME PARTIE

La fonction dialogique dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* :

Chapitre 1

La quête identitaire : processus de dédoublement et de dépersonnalisation

Constamment inquiet et insatisfait, le poète entreprend une quête initiatique par ses doubles. Pour ce faire, il choisit de s'objectiver en se fondant dans les créatures, qui peuplent ses poèmes. Il recourt aussi au principe dialogique qui implique un rapport de réciprocité et de dédoublement. Dans cette optique le sujet lyrique ne peut être défini ni appréhendé que suivant des rapports interrelationnels avec l'autre. Dans ce sens l'on peut dire que *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* sont ouverts à l'altérité. L'autre, pour le poète ce sont ses doubles avec qui il entretient des rapports interdépendentiels pour pouvoir se comprendre, s'auto-analyser et se positionner conséquemment dans le monde. Baudelaire a entrepris une quête de la vérité de soi et du monde par le biais de ces actants. Son texte est constitué d'une pluralité de voix convergeant vers son moi pour lui permettre d'appréhender le monde. Nous sommes au cœur de l'esthétique de la dépersonnalisation puisqu'elle présuppose que le « moi » du poète s'ouvre au « soi » de l'autre. Ces doubles-jusqu'à s'identifier à ces derniers pour enfin faire le retour à soi d'une manière plus objective.

Nous trouvons un écho à notre idée chez les auteurs F. Saussez et F. Yvon selon qui : « *L'rachèvement provisoire de soi est lié à la position extérieure que l'autre offre pour se comprendre [...] L'autre est la condition nécessaire à la construction et au développement du sujet. Autrement dit, en dehors du rapport à autrui, il n'y a pas de sujet. Il n'existe pas de sujet en soi. Le sujet se définit dans le rapport qu'il entretient avec un autre sujet réel ou virtuel [...] ²¹⁹* ». Ces idées coïncident avec la pensée baudelairienne qui ne peut se concevoir et se constituer qu'à partir de son rapport avec l'autre. L'être baudelairien, toujours en proie à l'insatiabilité et à la solitude, éprouve le besoin de s'objectiver, de s'effacer en tant que moi et de s'assimiler à l'autre pour tenter d'avoir une image claire de soi. D'où son besoin insistant de communiquer avec les créatures fictives qui habitent et structurent ses poèmes. Subissant les ravages du spleen, le poète veut se voir et se

²¹⁹ - Frédéric Saussez et Frédéric Yvon, *Analyser l'activité enseignante : Des outils méthodologiques et théoriques pour l'intervention et la formation*, Les Presses de l'université de Laval, 2010, p.185.

comprendre à travers l'autre à cause de cette „*incapacitě d'être*”²²⁰ qu'il ressent mélancoliquement. C'est donc le manque d'assurance et la fragilité du moi qui poussent le poète à se chercher à travers ses figures. C'est dans ce sens que l'on pourrait parler de dialogisme dans l'œuvre baudelairienne. Nous désignons par là ce désir de dialoguer avec ses doubles. Ce dialogue trahit, en vérité, chez le poète une faiblesse et une impuissance à s'appréhender d'une manière cohérente. Nous trouvons des échos à nos idées dans le poème des *Fleurs du Mal* „Le Cygne”²²¹:

*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*²²¹

La situation d'énonciation exprimée par l'emploi des pronoms personnels « je/ toi » instaure un dialogue entre le poète et la figure d'Andromaque. L'évocation de cette figure est fortement symbolique puisqu'elle est l'emblème de la solitude tragique dans son veuvage. Le poète l'a choisie pour faire allusion à sa propre solitude et sa mélancolie noire. La sympathie ressentie envers elle a comme cause la similarité de destin et de condition. Cette similarité est visible dans le passage de l'évocation de la situation d'Andromaque „tu” dans la première strophe à celle du „je” dans la seconde. La figure renvoie à son créateur : elle est le miroir qui reflète sa propre souffrance. Andromaque est une allégorie du poète qui se sent exilé. Elle a perdu son unique amour Hector tout comme lui qui a

²²⁰ -Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, Editions du Rocher, 1976, p.130.

²²¹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.81.

perdu l'image qu'il chérissait de Paris c'est ce qu'expriment l'euphémisme « Le vieux Paris n'est plus ». La négation restrictive « Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques ». L'analogie entre le poète et la figure, qui est son double, est traduite par ce jeu de renvoi et de miroir. Il emploie l'apostrophe „Andromaque” dans le premier vers qui peut se lire aussi comme une prosopopée puisque le poète parle à une figure absente pour mettre en exergue le partage et la similitude qui les rapprochent. Le poète s'identifie à Andromaque, il voit sa propre mélancolie en elle. Par ailleurs l'emploi du pronom personnel « vous » plein de sympathie souligne cet élan vers l'autre, son alter ego, dont la présence lui permet de se consoler momentanément du mal qui ronge son âme. Le partage, impliquant la réciprocité, conforte sa psychologie tourmentée. Autrement dit, il a choisi une figure emblème de l'exil et de la souffrance pour échapper à son monologue voire à son angoissante solitude. L'on voit donc que le poète convoque une figure historique et établit un rapport dialogique de type destinataire/ destinataire pour revitaliser son âme obscurcie par les ténèbres du vide. Il crée en quelque sorte son double et se réfugie en lui pour atténuer son mal. Le sentiment de solitude, de fragilité ainsi que l'angoisse existentielle perpétuelle constituent donc tant de motifs chez l'être baudelairien le poussant à s'ouvrir à l'autre et à le convoquer.

Assurément, le sujet lyrique baudelairien est une instance éclatée voire une conscience décentralisée, d'où sa continuelle insatisfaction. Cette constante inquiétude pousse le poète à se chercher inlassablement à travers l'autre. Ainsi se projette-t-il dans ses créatures pour quêter les voies de la vérité dans toute sa singularité. Il a donc besoin de s'assimiler à chacun de ses doubles qu'il convoque pour mieux se saisir et se ressaisir. Conscient du caractère éphémère et instable du monde et des choses, le poète tente de se démultiplier dans ses doubles pour pouvoir cerner son identité plurielle ainsi que la diversité du monde. Il n'y a rien d'absolu pour ce lui, tout est relatif car tout se métamorphose. De surcroît, l'aspect métamorphique du beau qu'il quète nécessite que celui-ci le saisisse d'une façon consciente, objective et active. Le poète doit être en constante disponibilité c'est-à-dire en permanente ouverture sur les richesses venant de l'extérieur et essentiellement de l'autre. Pour atteindre cet idéal, il doit suivre le mouvement ondulatoire du monde. Il va sans dire que c'est la ville telle qu'elle est évoquée dans *Le Spleen de Paris* ou même dans certains poèmes des *Fleurs du Mal* qui impose au poète cette attitude erratique. En effet, celle-ci est régie par les principes de la soudaineté, des heurts et de la diversité. Elle est le lieu propice à l'expérimentation poétique

qu'entreprind le poète. Celui-ci tend à privilégier la flânerie coextensive aux métamorphoses de la grande ville où il croise des êtres d'une grande singularité. Le concept du „flâneur“ distrait et objectif s'ouvrant à toutes les voix émanant des êtres de la ville correspond à la notion du lyrisme impersonnel qu'on constate dans la majorité des poèmes en prose de Baudelaire. Là on se trouve au cœur de l'esthétique de la dépersonnalisation. En effet, le poète-narrateur qui raconte les rencontres avec les êtres sociaux (Le Vieux Saltimbanque, les pauvres, Les Veuves, les vieilles dames) se montre généralement distancié par rapport à ce qu'il raconte et décrit. Cette neutralité apparente remarquée dans les poèmes en prose baudelairiens, cette distanciation, pour ainsi dire, correspond à l'idée de dépersonnalisation. Assurément, cette impersonnalité poétique exige que le poète se perde exprès dans l'autre pour tenter d'avoir une image transparente de soi et du monde. Cette extériorisation visant l'objectivité est explicitée dans son ouvrage critique, *Mon cœur mis à nu*. En effet, il dit dans ce sens " *de la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*²²² ». Et comme le souligne le critique littéraire Alain Vaillant : « *la vaporisation est le mouvement centrifuge par le quel le poète renonce à son unité pour se dissoudre dans le réel ; la centralisation est le retour centripète sur soi par lequel le même poète se rétracte sur lui-même pour préserver sa nature incommunicable.*²²³ ». Cette idée correspond au principe de dépersonnalisation dont on a parlé antérieurement selon laquelle le poète s'objective, sort de lui même et s'identifie à ses doubles pour enfin faire le retour sur soi. Cette esthétique de dépersonnalisation est manifestement visible dans le poème *du Spleen de Paris « Les Foules »* où le poète dit : « *il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art [...] Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait peupler sa solitude, ne sait 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.*²²⁴ ». Persuadé que le monde est gouverné pas le principe de la multiplicité féconde, le poète se transforme en un sujet lyrique erratique qui déambule, en quelque sorte, à travers les consciences des êtres qu'il croise pendant sa flânerie. Cela corrobore, en fait, l'idée de la dépersonnalisation. Assurément le poète s'efface en tant que moi egocentrique et se fond

²²² -Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Droz, 2001, p.16.

²²³ - Alain Vaillant, *La Crise de la Littérature : Romantisme et modernité*, Editions Ellug, 2005, p.355.

²²⁴ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.127.

dans l'autre afin d'accéder aux vérités profondes et fécondes des êtres et du monde. Il vise à accéder à la transparence dans la conception du moi et du monde. La neutralité voire cet effacement et cette perte au milieu de la foule sont les conditions sine qua non lui permettant des rencontres avec des êtres singuliers. Baudelaire est conscient que le beau est le fruit des chocs, du hasard, et de l'inattendu. Ainsi, se trouve-t-il amené à se projeter dans les consciences des êtres qui hantent la ville. Il convient donc de dire que la dépersonnalisation est une capacité à s'oublier et à s'assimiler à autrui pour pouvoir accéder aux beautés inédites et originales. Dans ce sens on peut citer le poème des *Fleurs du Mal Les Aveugles* :

Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux!

Pareils aux mannequins; vaguement ridicules;

Terribles, singuliers comme les somnambules;

Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,

Comme s'ils regardaient au loin, restent levés

Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés

Pencher rêveusement leur tête appesantie.

Ils traversent ainsi le noir illimité,

Ce frère du silence éternel. O cité!

Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,

Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,

Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,

Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?²²⁵

Dans ce poème le sentiment du poète envers les aveugles est ambigu. D'une part il les dévalorise par le lexique péjoratif « affreux », « terribles », « ridicules ». De l'autre, certains mots employés par celui-ci montrent plutôt une espèce de solidarité avec ces êtres solitaires et marginalisés tels que « singuliers », « divine ». Ce qui nous intéresse ici c'est le rapport entre ces personnages et le poète. Si celui-ci les évoque d'une manière paradoxale c'est -à-dire oscillant entre la négativité (la misère) et la positivité (la

²²⁵ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p. 87.

singularité) c'est parce que leur statut renvoie au sien. Ils constituent un miroir reflétant son drame intérieur. Il se voit en eux car ils sont comme lui voués à la déperdition et la déchéance. Comme lui ils sont à la recherche d'un ailleurs inaccessible. C'est ce qu'expriment les deux derniers vers de la troisième strophe. La séquence « je me traîne aussi » révèle la similitude entre le sort de ces êtres et le poète. Cette ressemblance est renforcée par le dernier vers « Que cherchent-ils au Ciel ? ». Il partage avec eux la solitude et la perte dans les ténèbres de la vie : « le noir illimité ». Nous pouvons dire que ces aveugles sont une allégorie du poète condamné à la solitude et la poursuite de l'inconnu jusqu'au seuil de la mort. Celui-ci projette en quelque sorte les tourments de son esprit en eux c'est ce que connote l'impératif « Contemple-les mon âme ». En les contemplant, celui-ci s'aperçoit de son statut singulier qui est la cause de sa solitude. Cette idée est déductible des vers des deux tercets : « *Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles, //Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité, //Vois! je me traîne aussi! mais, plus qu'eux hébété,* ». L'expression du lieu « autour de nous » ainsi que la comparaison « plus qu'eux hébété » traduisent la ressemblance entre la condition du poète et celui de ces aveugles. Le poète s'assimile à ces aveugles : l'emploi du pronom personnel « nous » montre que ce dernier se considère comme complice des aveugles dans leur errance. L'indifférence de la cité à leur égard connote entre autre la singularité de ces êtres et du poète qui semblent quêter des choses inédites dépassant le cadre de l'ordinaire. Tout comme ces aveugles il se sent étranger dans cette foule cynique. Par ailleurs, la dépersonnalisation implique aussi être pluriel afin d'embrasser les richesses sommeillant au fond de la ville. Dès lors, la subjectivité doit céder la place à une attitude poétique plus objective et plus prometteuse. C'est cette attitude poétique active et dynamique qui va permettre au poète de sonder les mystères de « *La Fourmillante cité* » qui est la ville de Paris comme il le précise dans son poème „*Les Sept vieillards*” :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,

Où le spectre en plein jour raccroche le passant !

Les mystères partout coulent comme des sèves

*Dans les canaux étroits du colosse puissant*²²⁶

La ville est donc le lieu propice à des rencontres et des trouvailles singulières :

²²⁶ -*Ibid.*, p.83.

*Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont, l'aspect aurait faire pleuvoir les aumônes
Sans méchanceté qui luisait dans ses yeux,*

*M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel ; son regard aiguissait les frimas
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas.*

[...]

*Que celui-là qui rit de mon inquiétude
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel*²²⁷

Ainsi, le portrait du vieillard des deux premières strophes est antithétique. En effet, d'un côté il incarne la déchéance physique que suggèrent les expressions « guenilles jaunes », « prunelle trempée ». D'un autre côté, il est sublimé par sa comparaison au personnage mythologique Judas. Dans ce poème où le rêve et la réalité s'enchevêtrent donnant à voir à un paysage hybride qui s'ouvre sur le fantastique, le vieillard inspire à la fois le dégoût et la sympathie. Son portrait physique est repoussant car il coïncide avec la froideur angoissante du climat. Il semble difficile de ne pas croire à l'altruisme voire à « la charité » de Baudelaire et son attirance ambiguë à ces êtres exilés, condamnés à la misère, à l'oubli, à l'indifférence et à l'ingratitude. Le poète se solidarise avec ces marginaux. Le vers : « *Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel* » en atteste. Et comme il le dit lui-même :

Songe bien que malgré tant de décrépitude

²²⁷ -Ibid., pp.83-84.

Ces sept monstres et hideux avaient l'air éternel

Ainsi, mélange de grandeur et de misère inspirant simultanément la répugnance et la sympathie, ces créatures singulières ne peuvent intéresser le poète que parce qu'elles représentent pour lui ses doubles, ses alter égo. Il voit en eux sa propre image et sa propre condition oscillant entre l'horreur et le sublime, l'espoir et le désespoir, le spleen et l'idéal. Baudelaire se reconnaît dans les marginaux qu'il évoque aussi bien dans *Les Fleurs du Mal* que dans *Le Spleen de Paris*, nous songeons évidemment aux „Veuves“ aux „Pauvres „, au „Vieux Saltimbanque“ ou à « La Petite Vieille » de ses poèmes en prose. Les visions singulières ne peuvent naître que dans un espace quasi fantasmagorique où le surréel et le réel s'amalgament qui est la ville propice à l'émergence du mystérieux comme l'expriment les deux premiers vers de ce poème. C'est ce que suggèrent les expressions « rêves » et « spectre ». On pourrait donc parler d'un certain humanisme baudelairien. En fait, ses doubles deviennent les moyens d'une profonde interrogation sur la finitude de la condition humaine. Ainsi, en tant que révolté contre l'aspect sordide du réel caractérisé par le conformisme et la médiocrité, le poète manifeste au moyen de ses doubles son inquiétude quant à la dégradation des valeurs nobles telles que l'altruisme, la solidarité et l'ingratitude. Ces valeurs sont difficiles à retrouver et à réaliser dans les sociétés bourgeoises modernes ; elles ont disparu. Cependant, il convient de préciser que derrière cet altruisme et cette solidarité qu'affiche le poète à l'égard des exclus et des marginaux de la société, il y a, en vérité, un double objectif. Le premier est d'ordre purement esthétique et artistique. En effet, ses doubles n'auraient pu l'intéresser que parce qu'ils coïncident avec ses désirs poétiques à savoir l'extraction du beau à partir du Mal. Sur ce point les figures et les personnages des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* sont prometteurs car ils sont des créatures qui dépassent l'ordinaire et l'habituel. De ce fait, ils parviennent à satisfaire le goût du bizarre, de l'insolite et de l'originalité constamment recherchés par l'être baudelairien d'autant plus qu'ils favorisent la quête du Nouveau et de l'absolu qui le hantent. Ils correspondent donc à son tempérament artistique antinaturaliste refusant toutes les idées et les normes du classicisme dont on pourrait dire qu'elles sont réductrices pour l'art et notamment pour la poésie. Dans ce cadre nous pouvons citer le poème „Le possédé“ :

*Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
O Lune de ma vie! emmitoufle-toi d'ombre*

*Dors ou fume à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui;*

*Je t'aime ainsi! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,
Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre
C'est bien! Charmant poignard, jaillis de ton étui!*

*Allume ta prunelle à la flamme des lustres!
Allume le désir dans les regards des rustres!
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;*

*Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie : O mon cher Belzébuth, je t'adore!*²²⁸

Le poète écrit sur le thème du Diable. Il semble prendre le rôle d'un adorateur de l'enfer. D'abord, il faut partir du plus évident voire de ce qui s'offre immédiatement au lecteur à savoir ce dialogue entre un « Je » masculin et un « Tu » féminin. Le poète s'adresse à une femme qui apparaît comme un mélange d'horreur et de séduction. Ce dialogue est manifeste dans l'emploi de l'apostrophe « *O Lune de ma vie !* » par laquelle le poète interpelle la femme aimée. Celle-ci le fascine et le séduit malgré son aspect satanique. La femme aimée envahit l'être entier du poète au point de devenir son double. Il y reconnaît son inclination au diable ; il y a une réciprocité entre lui et cette femme dont l'allure est satanique. Le poète se conforte de cette réciprocité et de cette ressemblance. Cela est visible dans la séquence « *Je t'aime ainsi!* ». Il s'avère donc que ce dernier veut voir la maîtresse à son image c'est-à-dire une âme vouée au gouffre et à l'ennui. La dimension satanique de celle-ci est exprimée par son assimilation à Belzébuth et par les désirs pervers. Le poète se déclare prêt à s'assimiler entièrement à elle c'est ce qu'exprime la dernière strophe et surtout le premier vers de celle-ci « *Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore* ». Le pouvoir séducteur de cette créature est tel que le poète est obsédé par le désir de se fondre en elle totalement. Il est si charmé par cette femme qu'il exprime la volonté de se perdre complètement dans son être. Les mots « désir », « plaisir », « allume » ont des connotations érotiques. Cet érotisme est interdit par l'art classique

²²⁸ - *Ibid.*, p. 39.

normatif ; il constitue une transgression grave de la morale et des convenances. Mais le poète montre à travers son personnage que le beau n'est pas absolu, non soumis à des règles limitatives et qu'il existe même dans l'obscénité et l'immoral. Le poète déchaîne le beau et l'explore au fond de l'enfer comme l'atteste ce poème. L'on voit comment ce dernier oriente sa figure, que l'on peut considérer comme une idole, vers ses désirs narcissiques. En effet, il l'a façonné suivant ses revendications et ses convictions narcissiques. Le but du dialogue est quelque sorte un ardent désir de fusionner dans l'image de la maîtresse car elle est à son image, perverse et teintée de satanisme : il en possédé. Tout cela pour oublier le réel accablant et les balafres de l'âme tourmentée dans un désir de s'évader dans et par son double qu'est cette maîtresse.

Par ailleurs, nous pourrions dire que la sympathie que le poète éprouve à l'égard des marginaux n'est pas gratuite. Ceci nous mène au second objectif relatif à l'évocation de ces créatures qui est expressément narcissique. En effet, si le poète manifeste tant de sympathie vis-à-vis de ses doubles c'est parce qu'ils l'aident à fuir ses propres faiblesses psychologiques, même si cela est d'une façon provisoire. Autrement dit, en justifiant par la sublimation le caractère bizarre insolite et misérable de ses doubles, le poète est, en vérité, en train de justifier son propre Mal. Il veut généraliser les sentiments de culpabilité ou d'étrangeté, qui sont inhérents à sa personnalité, en les projetant dans ses doubles. Cela atténue, en quelque sorte l'ampleur de son drame existentiel et ses inquiétudes psychologiques. Dans ce cadre, nous pouvons citer des strophes du poème *Femmes damnées* (Delphine et Hippolyte) :

-Descendez, descendez, lamentables victimes,

Descendez le chemin de l'enfer éternel !

Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,

Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.

Ombres folles, courez au but de vos désirs ;

Jamais vous ne pouvez assouvir votre rage,

Et votre châtimeut naïtra de vos plaisirs ²²⁹

Dans ces vers, les femmes damnées incarnent les tourments du poète et tout son mal. La sympathie qu'il éprouve à leur égard, exprimée par le syntagme « lamentables victimes », révèle une similarité de destin entre lui et ses doubles. La notion du dialogisme est applicable à ces vers. En fait, le poète dialogue avec ses figures qui sont le miroir à travers quoi il voit tout le malheur de sa condition. Ce dialogue est visible dans le rapport qui s'établit entre « Je » et « Vous » ainsi que dans les apostrophes « lamentables victimes » et « Ombres folles ». Le lecteur s'aperçoit de ce rapport dialogique entre le poète et ses figures aussi à travers les structures impératives « Descendez », « plongez », « courez ». Il ya donc une espèce d'intimité et de ressemblance entre eux au point que l'on pourrait dire que ces figures sont les allégories du poète. S'il s'adresse à ses créatures sur un ton de compassion c'est parce qu'il se reconnaît en elles. En effet, elles incarnent son obsession du gouffre, son enlissement dans le mal, ainsi que la constante quête de l'infini qui n'aboutit jamais, comme il le précise lui-même :

Jamais vous ne pouvez assouvir votre rage

Et votre châtimeut naïtra de vos plaisirs

Presque tout l'être baudelairien est incarné par ces femmes damnées : engouement pour le mal, tiraillement entre le gouffre et l'idéal, malédiction, esprit révolté et sentiment de culpabilité. L'on voit bien donc qu'il choisit des figures qui correspondent à ses ambitions et ses limites. Par ailleurs, en les consolant et en les avertissant des conséquences de leurs désirs maléfiques, le poète ne fait que consoler son moi envahi et anéanti par le mal. De ce fait, en valorisant et en sublimant ces figures révoltées, démesurées et singulières, Baudelaire tente de justifier son caractère rebelle et de pallier ses insuffisances psychologiques. C'est ainsi qu'il faut comprendre son dialogue avec ses créatures dont la visée est principalement narcissique. Ainsi, le lecteur du *Spleen de Paris*, par exemple, constate un engouement de la part du poète pour les marginaux de la société. Cet engouement pour ces êtres misérables n'est, en réalité, qu'une sympathie éprouvée envers des créatures chez qui il voit sa propre misère et son propre tragique. Dans ce cadre « Le Vieux Saltimbanque », „La Petite Vieille“, Les Veuves ou „Les Pauvres“ du *Spleen de Paris* sont envisagés par le poète comme ses semblables, ses alter ego. Ainsi en

²²⁹ - *Ibid.*, p.133.

évoquant le vieux saltimbanque, le poète comprend sa destinée vouée à l'ingratitude, à l'indifférence et à l'oubli de la part des autres : « *Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson ni gaie ni lamentable. Il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée est faite.*²³⁰ ». C'est donc le désespoir total et le pessimisme noir caractérisant son être que reconnaît le poète dans l'image du vieux Saltimbanque. Le portrait de ce dernier est semblable à celui du poète des *Fleurs du Mal*. Quelques vers de ce recueil peuvent montrer la similitude entre la misère et le désespoir du poète et l'image tragique du Vieux Saltimbanque :

« L'espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge

*Est soufflée, est morte à jamais !*²³¹ »

« Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi vieux maraudeur,

L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;

Adieu donc, chants de cuivre et soupirs de la flûte !

Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !

*Le printemps adorable a perdu son odeur !*²³²

Ces vers mélancoliques montrent que le poète est complètement désespéré. C'est ce qu'expriment les deux vers du poème *L'Irréparable* : « *l'espérance est morte à jamais* ». Pareillement à son vieux Saltimbanque, il a renoncé à la vie. Il a abdiqué comme son personnage. Il n'a plus d'ambitions. Il ne désire plus rien : « *Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !* » disait-il pour exprimer sa résignation à son sort tragique comme son personnage, il apparaît comme des ruines d'homme et réduit à l'effacement et à l'inertie voire à la mort spirituelle. L'on voit bien que le personnage allégorique du vieux

²³⁰ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, pp.134-135.

²³¹ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.55.

²³² -*Ibid.*, p.72.

Saltimbanque est le reflet de l'intérieur anéanti par le sentiment de désespérance. Les deux goûtent l'amertume et subissent l'ingratitude maintenant qu'ils sont vieux et qu'ils sont au seuil de la mort. Le poète sympathise avec le personnage car il reconnaît en lui ses douleurs et son silence morbide. Il voit à travers lui l'artiste désabusé qu'il est. Les deux partagent le sentiment amer de la solitude au milieu de la foule. Il est donc clair que le poète entre en relation dialogique avec son personnage en le considérant comme son alter ego qui lui permet de méditer sur son sort : l'un est le miroir de l'autre. Ce qui confirme cette idée de réciprocité et de partage est le dernier paragraphe : « *Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à sa génération dont il fut le brillant amuseur ; au vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut entrer !* ²³³ ». Effectivement, Baudelaire vient de voir sa propre image, sa propre vieillesse et sa propre déchéance à travers la situation de son double. Il comprend toute sa misère, tout son mal et tout son parcours voués à l'échec. Le Vieux Saltimbanque n'est que le double de son créateur voire son miroir à travers qui il peut analyser et expliquer toute sa destinée. C'est donc l'autre, selon la perspective bakhtinienne qui lui permet de méditer sur son sort et d'appréhender sa position et son statut dans le monde. Ce dialogue n'est envisageable que parce que le poète façonne et modèle ses doubles suivant ses propres revendications spirituelles et esthétiques. L'autre doit être à l'image de soi c'est-à-dire capable d'exprimer les désirs du poète. C'est pourquoi, Baudelaire a puisé dans de la mythologie gréco-latine, les mythes littéraires, les mythes bibliques ou le quotidien des figures dont les caractéristiques coïncident avec ses besoins psychologiques et sa nature subversive. En effet, ils sont dans la majorité des cas des figures emblématiques de la révolte. Ils partagent avec lui le goût de la démesure, de l'excès, de l'interdit et de l'étrange. Le partage implique l'union, la solidarité et conséquemment la réciprocité et le dialogue. A partir du moment où la figure ou le personnage porte les ambitions du poète ainsi que ses angoisses et ses tourments psychologiques, ils entrent en relation interactive avec leur créateur. Le poète s'identifie à ses doubles pour tenter de se retrouver. Par voie de conséquence il leur donne une certaine consistance psychologique en les valorisant. En effet, ceux-ci n'ont de sens et d'épaisseur que parce qu'ils renvoient à leur créateur. Satan et Caïn, par exemple, relèvent de la mythologie biblique. Le poète les évoque pour leur

²³³ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.135.

caractère subversif qui coïncide avec le sien. Examinons le poème *Abel et Caïn* des *Fleurs du Mal* :

Race d'Abel, dors, bois et mange ;

Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange

Rampe et meurt misérablement.

Race d'Abel, ton sacrifice

*Flatte le nez du Séraphin !*²³⁴

La figure mythique de Caïn suscite la compassion et la solidarité dans le Mal contrairement au personnage d'Abel qui est présenté dans ce poème comme un être chanceux, béni par Dieu mais qui ne parvient pas à gagner la sympathie du poète. La sympathie de ce dernier est orientée vers Caïn le révolté, l'être maudit, condamné à la souffrance et à l'errance. L'adverbe « misérablement » complétant le verbe « meurt » montre implicitement la compassion du poète avec cette créature maudite. L'évocation de Caïn n'est pas arbitraire. En effet, il est le premier meurtrier dans l'histoire de l'humanité selon les textes biblique et coranique. Pour Baudelaire, il est la figure emblématique du Mal (du péché) et de la révolte. Il se considère comme faisant partie du cercle des maudits qui constituerait la lignée de Caïn. Comme on le sait très bien, pour Baudelaire le Mal est dans la nature humaine qui est corrompue depuis le péché originel. Dans ce poème, Baudelaire semble adhérer à une interprétation compatissante avec Caïn selon laquelle Yahvé préfère l'offrande d'Abel parce que c'est un pasteur, qui incarne "le Bon", menant une vie analogue à celle des Hébreux de "la haute époque", opposée à celle de Caïn qui représente les sédentaires cananéens, peuple qui travaille la terre. La seconde strophe semble confirmer cette interprétation :

Race de Caïn, dans la fange

Rampe et meurt misérablement.

²³⁴ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.115.

Le mot « fange » qui signifie « la boue » connote l'accablement de la lignée de Caïn par le Mal terrestre. Elle veut dire que tous les révoltés depuis cette figure biblique sont condamnés à l'irréversible voire à la circularité du Mal. D'ailleurs l'emploi du mot « Race » implique cette idée de dichotomie : il ya des êtres qui sont faits pour subir la misère et d'autres qui sont bénis par le ciel. Baudelaire se range dans la première race : celle de Caïn. Dès lors, le rapprochement entre le poète et la figure biblique de Caïn est évident puisque les deux partagent la souffrance, les remords, le sentiment de la culpabilité et de la malédiction. Comme lui, il est possédé par le diable et condamné conséquemment à l'exclusion du cercle des bénis. On voit bien donc que le poète s'identifie et s'assimile à sa figure mythique qu'il considère comme son double. C'est pourquoi il le glorifie en le considérant contrairement à la tradition biblique comme une victime de l'injustice de Dieu puisqu'il est le fils d'Adam responsable du premier péché. Le fils n'a pas choisi d'exister sur terre pour mériter un tel sort. Baudelaire et Caïn se rejoignent dans le destin vu que les deux sont victimes de leurs parents. Le malheur du poète provient de sa mère qui s'est mariée avec un homme qu'il n'aimait pas tout comme Caïn dont la misère a comme origine le péché de ses parents : il n'a pas choisi le mal au contraire c'est le mal qui l'a choisi. Il convient de préciser qu'au XIX e siècle plusieurs écrivains se sont intéressés au mythe d'Abel et de Caïn. Et c'est la figure mythique de Caïn qui se voit réhabilité car il est considéré comme victime de l'injustice divine. C'est le cas du poète anglais Georges Byron qui en 1821, publie *Caïn*, pièce dans laquelle il met en scène Caïn qui, dénonçant sa condition humaine, "intente" un procès contre Dieu. Dans ce cadre nous avons choisi un extrait de l'œuvre byronienne qui étaye notre analyse et explique l'engouement de Baudelaire aussi pour la figure biblique et mythique de Caïn :

Abel.

La paix du Seigneur soit dans votre âme, mon frère !

Caïn.

C'est là la vie ! Travailler ! Et pourquoi travailler ? - Parce que mon père n'a pas pu conserver sa place dans l'Éden. Mais en suis-je la cause ? - je n'étais pas né ; je ne

*cherchais pas à naître, et je ne tiens nullement au sort dans lequel m'ra placé cette naissance. pourquoi faut-il qu'il ait cédé au serpent et la femme ? Ou pourquoi souffrir d'avoir cédé ? Quel crime dans cette faiblesse ?*²³⁵

Ainsi, les deux poètes se rejoignent dans la glorification et la déculpabilisation de Caïn. Dans le poème de Baudelaire, Caïn est vu comme celui dont la vengeance est légitime. L'auteur accorde son amour à Caïn et repousse Abel. La présentation des deux frères dans la première strophe montre l'injustice de Dieu, déjà "présente" dans l'enfance d'Abel et de Caïn. Assurément dans le parallélisme syntaxique caractérisant tout le poème, accordant le regard indulgent de Dieu à Abel et la souffrance à Caïn, Baudelaire oppose la réussite sociale, financière et morale de la race d'Abel à la détresse, la misère, la malédiction des parias affamés qui descendent de Caïn. C'est ce qu'expriment les deux distiques opposant les deux races :

Race d'Abel, vois tes semailles

Et ton bétail venir à bien ;

Race de Caïn, tes entrailles

Hurlent la faim comme un vieux chien

L'opposition voire l'injustice séparant les deux races est explicitée par une opposition lexicale. En effet, du côté d'Abel, le poète parle de „semailles“ et de bétail à venir qui sont des expressions connotant le rassasiement. Tandis que du côté de la race de Caïn, on remarque l'emploi de mots à valeur négative tels „entrailles“, „faim“ renvoyant à la pauvreté et à la misère des descendants de cette race maudite et opprimée selon la perspective baudelairienne. Mais cette souffrance qu'endure Caïn est imprégnée de révolte. Dans la deuxième partie du poème, cette révolte va aboutir au renversement de ce Dieu injuste avec la montée au Ciel de la race de Caïn :

Race de Caïn, au Ciel monte,

*Et sur la terre jette Dieu.*²³⁶

²³⁵ - Georges Godon Noël Byron, *Œuvres complètes de Lord Byron, Volume 8*, Dondey-Dupré, 1831, p.172.

Caïn est donc le double, l'alter ego du poète puisqu'il incarne son sentiment d'injustice. Le poète le convoque pour reconforter son âme endolorie par le sentiment spleenétique et oublier momentanément son mal. De surcroît, l'appel de l'autre lui permet de sortir de sa solitude et de son monologue douloureux. La figure mythique vu qu'elle satisfait les aspirations du poète et confirme ses convictions, revitalise, en quelque sorte, ce dernier et lui permet de s'épanouir en oubliant la laideur du réel. Elle le réconcilie avec le monde et avec lui-même. L'être baudelairien est mystérieux inaccessible et instable. C'est pourquoi il cherche à se comprendre à travers doubles, cela débouche sur une vérité d'une extrême importance dans l'œuvre baudelairienne à savoir le dédoublement du poète. Ce dédoublement est visible dans la sympathie que celui-ci éprouve à l'égard de ses créatures qui se transforment en véritables miroirs reflétant ses tourments intérieurs. Ainsi, si les figures des *Fleurs du Mal* ou les personnages du *Spleen de Paris* sont sublimés et magnifiés c'est parce que le poète les considère comme des moyens artistiques lui permettant de mener à bien la quête de son identité complexe. De ce fait, le dédoublement devient synonyme d'altruisme, notion présente dans *Les Fleurs du Mal* où toutes les figures sont ressenties comme des instances éclairant le moi profond du poète puisqu'ils incarnent ses désirs refoulés, le tragique de sa condition, ses obsessions ainsi que ses ambitions. Assurément en choisissant et en créant des doubles partageant avec lui le goût de l'infini, la condition tragique et le sens de la révolte, le poète cherche à atténuer son mal existentiel. Il dialogue en quelque sorte avec eux pour satisfaire ses désirs narcissiques. Dès lors un sentiment de fraternité et de solidarité dans le mal s'instaure entre le poète et les figures ou les personnages. Ce sentiment le débarrasse provisoirement de la cruauté du Spleen. Nous pouvons étayer ces idées par un poème extrait des *Fleurs du Mal* intitulé „Lesbos“:

De la mâle Sapho, l'amante et le poète,

Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !

L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachette

Le cercle ténébreux tracé par les douleurs.

De la mâle Sapho, l'amante et le poète !

²³⁶ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.116.

Plus belle que Vénus se dressant sur le monde
Et versant les trésors de sa sérénité
Et le rayonnement de sa jeunesse blonde
Sur le vieil Océan de sa fille enchanté ;
Plus belle que Vénus se dressant sur le monde !

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*²³⁷

A la lecture de ces vers nous constatons une sublimation de Sapho qui partage avec le poète la quête de l'infini, la souffrance, la révolte et la damnation. Sapho, cette poétesse condamnée par la société est réhabilitée par ce dernier. Elle est valorisée par lui qui voit en elle sa propre misère, sa propre souffrance et paradoxalement sa propre grandeur dans la misère. Cette valorisation est visible dans l'emploi du vocabulaire à sens mélioratif tel que « belle » « trésor », « sérénité » « rayonnement ». Elle est aussi remarquée dans l'emploi des superlatifs « plus belle que Venus ». Cette valorisation traduit en fait une fascination du poète par cette figure qui, comme lui, a transgressé les valeurs sociales et morales pour s'affirmer en tant qu'être singulier et original. Presque tout l'être baudelairien est incarné par Sapho. En effet, elle est mélancolique comme lui par « ses mornes pâleurs », âme vouée au dépérissement et à l'impuissance par son caractère funeste que traduit le vers « le cercle ténébreux tracé par les douleurs », révoltée par son « blasphème » et orgueilleuse par sa majesté et sa « sérénité »

Baudelaire et Sapho ne font qu'un les deux partagent la destinée tragique le goût de l'interdit et de la révolte. Les deux souffrent de la même douleur dont l'origine est le désir de dépasser les normes et les limites de ce qui existe. Baudelaire, le provocateur s'assimile et s'identifie à Sapho la lesbienne car comme lui elle est un être maudit. C'est ce

²³⁷ - *Ibid.*, pp.129-130.

qu'expriment les mots à sens péjoratif tels que « vaincu » « douleurs », « ténébreux ». Sapho est le double du poète car elle oscille entre la gloire et la misère, entre le Spleen et l'idéal, l'ambition démesurée et l'impuissance. Elle constitue une figure polyphonique où se manifestent les voix contradictoires du poète. Elle est presque tout Baudelaire par son aspect hybride. Chaque trait de son caractère est une image d'une partie intérieure profonde du poète. Elle reflète donc le moi complexe et pluriel de celui-ci. Et comme le précise Pierre Brunel dans son ouvrage *Baudelaire, Antique et Moderne* : « les lesbiennes sont une allégorie où il se trouve lui-même, éternel chercheur d'infini. Sapho est le symbole de sa chute, de son châtement. Elle représente la question vivante-quoique morte-qui est celle-là même que pose son destin d'artiste près dans rets du quotidien²³⁸ »

Cette citation coïncide avec notre analyse et confirme que Baudelaire se reconnaît dans ses personnages et ses figures car ils incarnent ses rêves, ses ambitions et tout son mal. Par conséquent les évoquer et les sublimer par le verbe poétique revient à dire que le poète est en réalité, en train de sublimer soi-même dans un souci narcissique. Le dialogisme réside donc dans cette compassion éprouvée par le poète à l'égard de ses créatures qui ne sont autres que les éléments épars constitutifs de son identité complexe. S'il se dédouble en eux c'est pour tenter de se ressaisir et de s'auto-analyser. Le recours à l'autre ou encore le dédoublement est, sans doute, une tentative d'échapper à la solitude écrasante, il ranime son âme quasi morte. Le poète ne peut souffrir tout seul ni jouir tout seul ; il a besoin de l'autre, son double dont l'évocation le console puisqu'il y voit ses propres maux. Ses doubles sont donc des remèdes aux blessures morales du poète. Ils lui permettent de se sentir en quelque sorte confiant en justifiant ses maux intérieurs. Ils diminuent donc le sentiment de culpabilité qui le déchire, et le réconcilient avec le monde. Dans ce sens, on pourrait évoquer le poème „*Le désespoir de la Vieille*” du *Spleen de Paris* :

La petite vieille ratatinée se sentait toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire [...] 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

²³⁸ - Pierre Brunel, *Baudelaire Antique et Moderne*, Presses Paris Sorbonne, 2007, p.15.

*plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer !*²³⁹

L'on s'intéresse au prime abord aux phrases suivantes de ce poème « *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 !*²⁴⁰ ». En effet, on sent à travers ces phrases fortement allégoriques, où on trouve la méditation, la présence du moi du poète. En effet, elle s'exprime d'une façon profonde pleine de pathétique renvoyant à la condition de ce dernier. On peut dire que c'est le poète, vieilli et impuissant qui se projette et se travestit dans le discours de cette vieille qui en constitue l'allégorie. Ce qui autorise une telle lecture c'est sa compassion envers elle qui se traduit dans le ton lyrique selon lequel il l'évoque. Celle-ci est la voix à travers laquelle il voit sa propre misère et l'amère ingratitude des autres. Le poète se projette en son double dans un acte de sublimation au sens psychanalytique du terme pour dépasser son mal. En fait, les phrases de ce poème relèvent de l'autoréflexion et de l'autoanalyse : le poète s'assimile à son personnage allégorique pour se voir plus clairement. L'on pourrait dire que c'est la dimension allégorique de la petite vieille qui autorise le dédoublement et le dialogisme. En effet, le poète dote son personnage allégorique-La Petite Vieille- de compétences intellectuelles et d'un psychologisme aigu pour le façonner à son image et le rendre capable d'exprimer ses propres idées et son propre tragique au point qu'il en devient le miroir. C'est l'allégorie qui favorise la rencontre entre le créateur et sa créature (le personnage allégorique) car elle est basée sur la dualité. En fait, les rhéteurs la définissent constamment comme un langage à double sens, l'un est explicite et l'autre est implicite voire voilé. C'est pourquoi l'on a pu considérer la petite vieille comme une allégorie du poète. Là nous rejoignons la définition de l'allégorie telle qu'elle a été élaborée par Pierre Fontanier selon qui : « *elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, propre à la rendre plus sensible et plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile*²⁴¹ ». Cette citation correspond au poème baudelairien „La petite vieille“ qui se prête

²³⁹ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.106.

²⁴⁰ -Ibid., p.106.

²⁴¹ -Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, p.114.

à une double lecture l'une est littérale et l'autre est cachée : en apparence on affaire à une histoire mais plus profondément il s'agit d'une allégorie.

Par ailleurs ce refus et cette solitude que ressent cette vieille désirant plaire à l'enfant suscitent la compassion du poète. Cette compassion est suggérée par le ton pathétique visible dans le discours de celle-ci. Le poète reconnaît sa propre image, sa propre solitude dans le monde et son incapacité à plaire aux autres à travers cette vieille dame figure emblématique de l'esseulement. Il parvient à voir son sentiment d'un être solitaire condamné à l'incompréhension et à l'exclusion de la part des autres. Implicitement, il se fait sienne l'amertume de la vieille dame. Mais un „nous“ de solidarité dans la solitude le console. Il n'est pas seul à souffrir de ce sentiment écrasant. Le personnage allégorique de la vieille renvoyant à des vieilles qu'on peut trouver dans la réalité, atténue son amertume. En effet, en voyant que d'autres souffrent comme lui et partagent son sentiment tragique de la solitude, il parvient à évacuer momentanément son désarroi et le tragique de son existence. Il extériorise son mal en le projetant dans ce double pour tenter de lui échapper.. La fonction du double est, certes, de l'amener à méditer sur son sort misérable mais aussi de lui apporter un certain confort psychologique voire un certain apaisement. L'on voit bien donc que Baudelaire s'auto-analyse à travers ses personnages par les processus du dédoublement et du dialogisme. Par ailleurs, le dédoublement rejoint l'esthétique de la dépersonnalisation puisqu'il aide le poète à procéder à une sorte d'auto-psychanalyse. De ce fait, se projeter dans l'autre implique, une volonté de décharger ses propres démons intérieurs pour tenter de reconstituer son image identitaire. On rejoint encore une fois les notions de dédoublement et de dépersonnalisation faisant de l'autre la condition indispensable de la quête de la vérité de soi. Nous trouvons un écho de notre idée chez la critique littéraire Carine Trévisan qui précise que :

Dans son essai des années vingt sur la personnalité, Fernandez qui étudie l'la dissociation des psychismes [...] montre l'importance de la simulation dans la constitution de soi. Le sentiment de soi présuppose l'une invention de soi et dans des termes qui préfigurent ceux d'Aragon, l'auteur souligne l'importance de la fiction et du rapport au

*personnage romanesque dans la conquête d'une identité [...] Le dédoublement est salvateur dans la mesure où il rassure la fragilité d'une identité menacée*²⁴².

Cette citation correspond grandement au projet baudelairien consistant à inventer des personnages et des figures pour s'identifier à eux par la suite ce qui lui permettra de se définir d'une manière authentique. Il est donc clair qu'il ya chez le poète un besoin insistant de l'autre lui permettant de comprendre son être océanique. Par ailleurs, le mot „simulation” qu'a employé l'auteur est très significatif. En effet, il renvoie à l'idée de la création de „paradis artificiels” par l'auteur des *Fleurs du Mal* dont le personnage est une partie essentielle afin de se racheter de l'emprise du Mal et de pouvoir se positionner dans le monde. Le poète se travestit en quelque sorte en ses doubles, se fond en eux pour accéder à la vérité de soi et du monde. Il entre dans les personnages et les figures qu'il a créés, endosse leurs êtres et se perd en eux pour enfin se retrouver. C'est cela donc le travestissement qui rejoint l'idée de simulation dont parle Carine Trévisan. Autrement dit, il se positionne avec ses créatures dans l'univers poétique pour devenir lui-même un personnage c'est-à-dire une instance lyrique qui entretient des rapports interdépendentiels avec ceux-ci en vue d'embrasser le monde dans sa totalité y compris le moi inquiet. Cette dépersonnalisation ouvre le texte baudelairien à l'altérité. Le poète a besoin de se fragmenter dans ses figures et ses personnages dont chacun devient un morceau identitaire de celui-ci. Cela permet de révéler son identité plurielle. Par conséquent, le poète des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* peut être envisagé comme un ensemble de voix distribuées dans ses figures et ses personnages tout au long de son texte poétique. Ceux-ci deviennent les reflets des contradictions intérieures de leur créateur. Dans ce cadre on peut citer le poème du *Spleen de Paris*, *Le Mauvais vitrier* :

Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté et poussé, me semble-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre [...] La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine et despotique [...] Enfin il parut : j'examinai curieusement toutes ses vitres et je lui dis :-Comment ? Vous n'avez pas de verre de couleur ? des verres roses, rouges, bleus,

²⁴² - Carine Trévisan, *Aurélien d'Aragon Un "nouveau mal du siècle*, Presses universitaires de Franche - Comté, Université de Franche-Comté, pp.254-255.

*des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! Vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant. Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets [...]*²⁴³

Comment peut-on expliquer cette haine et cette violence du poète vis-à-vis de ce vitrier ? Ce mauvais vitrier c'est l'artiste raté que Baudelaire a l'impression de porter en lui, incapable de reproduire la misère de l'existence par la création poétique. Dans ce poème, c'est son moi ordinaire qui se révolte contre sa personnalité d'artiste et, symboliquement la punit pour son incompetence. Par ailleurs, ce poème est fortement allégorique. En effet, cet état du poète qui se réveille fatigué, et triste d'oisiveté peut s'interpréter comme un moment de stérilité poétique que celui-ci tente d'évacuer. D'ailleurs le mot „oisiveté“ va dans ce sens. Il exprime ce vide que ressentent les poètes lorsqu'ils se sentent en manque d'inspiration. Dès lors, on comprend la colère qu'il a eu à cause de ce vitrier qui incarne cet état de stérilité qui l'„affole“ et le pousse à violenter ce dernier. Le vitrier représente donc le double négatif du poète c'est-à-dire la partie ordinaire en lui voire son moi social qui s'oppose au moi créateur qu'il tente de retrouver. L'acharnement du poète contre le vitrier commence dès qu'il a aperçu celui-ci. D'emblée, il juge que son cri est assourdissant „cri perçant“ et „discordant“. La haine et le dédain du poète à l'égard de ce personnage étonnent le lecteur par la rapidité de leur naissance et de leur ampleur. Cela s'explique, par le fait que le poète se reconnaît immédiatement dans ce vitrier qui incarne ses insuffisances et son infécondité poétique à ce moment-là. Cette reconnaissance peut renvoyer aussi au statut du vitrier qui est censé être un artiste quand bien même son art serait inférieur à la poésie. Ce personnage représente donc un des états psychologiques traversant le poète parfois et qui se caractérisent par le sentiment de l'impuissance à créer. Il révèle au poète une des parties obscures de son être. Baudelaire qui a une foi inébranlable en la poésie et en l'art d'une façon générale ne peut pas supporter un moment d'incapacité à produire des œuvres d'art c'est-à-dire à créer. C'est dans ce sens qu'il reproche à son double -le vitrier- son incapacité à avoir des vitres de qualité. L'évocation des vitres est allégorique puisque celle-ci incarnent l'art qui est censé reproduire voire refléter la vie et l'exprimer par le processus créatif de la transfiguration.

²⁴³ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.120.

En réalité, le poète s'adresse un reproche à lui-même à travers le personnage du vitrier qui n'est autre que lui, l'artiste incapable de créer l'espoir dans la vie et d'accéder aux beautés mystérieuses de cette celle-ci. Le mot vitrier renvoie symboliquement au miroir. Le vitrier est le miroir du poète à travers quoi il entrevoit son moi et le monde : « *Vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau* ». Cette phrase est fortement allégorique. Le „vous „ici, c'est le poète incarné par le vitrier ; les quartiers pauvres peuvent être interprétés comme une allégorie de la vie avec toute sa misère que le poète ne peut exprimer et reproduire dans son art. Il s'accuse à travers le vitrier de ne pas pouvoir traduire la beauté de la vie ou de l'embellir. C'est ce que connotent les mots „magique“ et „paradis“ renvoyant à l'art et à la beauté. Il s'avère donc que le poète a besoin de „se déconstruire „pour pouvoir „se reconstruire“. Ceci est le fondement de l'esthétique de la dépersonnalisation. En effet, conscient de l'aspect relatif des choses vu leur multiplicité, le poète éprouve le besoin de se morceler dans ses personnages pour reconstruire le vrai moi perdu dans les ténèbres du spleen. Par ailleurs, la dépersonnalisation implique un renoncement du poète à sa propre subjectivité dans son texte à la manière de Rimbaud. Ainsi, endosse-t-il telle ou telle identité de ses figures ou de ses personnages en sacrifiant son individualité par un processus d'annihilation de soi. C'est réfléchir sur soi-même par l'autre voire s'incarner dans l'autre pour se reconnaître. Il faut se fondre dans l'autre pour se distancier de la subjectivité qui empêche le poète de se voir clairement. Ainsi, donc l'auteur des *Fleurs du Mal* se conçoit comme un centre autour duquel gravitent les figures et les personnages, ses alter-ego voire ses différentes facettes. Par là Baudelaire annonce la modernité où l'esthétique de la fragmentation sera au cœur des œuvres littéraires. Nous trouvons un écho à notre idée dans l'ouvrage *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours* dans lequel Mounir Laouyen précise que « *L'intérêt de la fragmentation consiste à mimer la spontanéité essentialiste de la vie*²⁴⁴ ». En effet, le texte baudelairien est, en vérité, un espace polyphonique où se croisent et dialoguent les voix des personnages et des figures qui ne sont autres que l'image et le miroir de l'être fragmenté du poète. Pour expliciter ces idées nous dirons que la figure mythique de Don Juan par exemple exprime ou reflète la part hautaine et narcissique du poète comme le précisent ces vers extraits du poème *Don Juan aux enfers* des *Fleurs du Mal* :

²⁴⁴ - Mounir Laouyen « Rupture et Signification dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet » in Isabelle Chol, *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, p.176.

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine

Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,

Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,

D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,

Des femmes se tordaient sous le noir firmament,

Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,

Derrière lui traînaient un long mugissement.²⁴⁵

[...]

Tout droit dans son armure un grand homme de pierre

Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière

Regardait le sillage et ne daignait rien voir²⁴⁶

Don Juan est sublimé, valorisé par le poète. Sa grandeur et son caractère majestueux sont exprimés par les deux derniers vers. Le syntagme „le calme héros“ exprime l'indifférence et le caractère hautain de cette figure. A l'opposé de ses victimes qui sont réduites à l'animalité comme l'expriment les mots les décrivant : „seins pendants“, „se tordaient“, „troupeau“ et „mugissement“, Don Juan est rehaussé par son caractère flegmatique et déterminé. C'est ce que traduit le dernier vers de ce poème : « *Regardait le sillage et ne daignait rien voir* ». Don Juan partage avec son créateur le sens du mépris de ce qui est ainsi que le narcissisme et la témérité. Il incarne le caractère subversif et le mépris du poète quant aux lois sociales et morales. Il est donc le double de ce dernier. A travers lui, le poète revendique le droit à la singularité et à l'originalité dans un monde condamné à la médiocrité comme il est suggéré par le portrait négatif des femmes évoquées dans la seconde strophe. Par voie de conséquence, sublimer son héros révolté revient à dire réclamer la supériorité du moi. L'attitude sympathisante du poète à l'égard

²⁴⁵ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, pp.23-24.

²⁴⁶ -*Ibid.*, p.24.

de son héros mise en exergue par la dévalorisation de ses victimes ainsi que la glorification de ce héros sont à comprendre comme une sorte de dialogisme et de réciprocité entre eux voire même une certaine complicité dans le Mal. La sympathie à l'égard du personnage ou de la figure n'est jamais neutre chez Baudelaire, elle montre qu'il parvient à se reconnaître en eux c'est-à-dire qu'il retrouve en eux sa propre image et son propre caractère. Mais en s'examinant à travers l'autre, il n'aboutit qu'à l'échec de se constituer une image cohérente de lui-même. Cela est déductible de sa tentative de se fragmenter dans ses doubles. Il aboutit donc à une crise de conscience. En fait, en voulant projeter son drame existentiel dans ces derniers, celui-ci tente, en vérité, de le maîtriser voire même de le fuir. Mais il se rend compte de son impuissance à atteindre son idéal c'est-à-dire ce qui est censé conforter sa psychologie et le réconcilier à la vie. Dès lors, il se trouve dans un cercle vicieux du fait que l'inquiétude et la mélancolie persistent. Le moi du poète se voit donc voué à l'effritement et au continuel déchirement. Il constate amèrement que l'écart entre le désir et le possible s'élargit. Assurément, le processus de dédoublement révèle toutes ces difficultés qu'éprouve le sujet lyrique baudelairien. A ce stade d'analyse, il convient de s'interroger sur les causes et les finalités de ce dédoublement. Ce dernier traduit, à vrai dire, un sentiment d'une accablante insuffisance, une soif insatiable et des désirs infinis et vagues. Citons une strophe du poème *Femmes Damnées* :

*Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres sœurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands cœurs sont pleins²⁴⁷*

L'infini selon Aristote cité par Benjamin Fondane « c'est l'excès en tant qu'opposé à la juste moyenne, à la mesure, à l'achevé de la juste moyenne »²⁴⁸. N'est-ce pas cet infini qui alimente les âmes de ces figures et qui les pousse à se révolter contre tout ce qui est

²⁴⁷ -*Ibid.*, p.108.

²⁴⁸ -Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, 1972, p. 23.

naturel voire tout ce qui existe en soi en tant que vérité ? Ne serait-ce pas cette tendance diabolique qui pousse les humains à se révolter contre la volonté de Dieu. La démesure et l'excès ne sont-ils pas les caractères inhérents à l'âme du poète l'incitant à être toujours insatisfait de ce qui existe en précipitant dans le gouffre de l'enfer comme ces figures damnées ? Le poète avoue ses faiblesses à travers ses figures ; il reconnaît implicitement ses limites car comme le dit Jacques Paul Migne : « *Dès que Dieu est infini, il est incompréhensible à un esprit borné* »²⁴⁹. Dans cette perspective, on peut dire que les figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal* incarnent la démesure et l'excès à l'image de leur créateur ; c'est pourquoi il est très difficile de croire en ce désir provisoire de rédemption du poète exprimé dans ce poème. En effet, ce dernier, oscille d'une façon permanente entre le sentiment de la culpabilité et la révolte voire entre Dieu et Satan suivant la loi de la double postulation qu'il a théorisée. S'il ya un désir de rédemption chez lui cela ne peut être que provisoire. Assurément, ce dernier sentant le poids de la malédiction et convaincu qu'il est exclu de l'indulgence de Dieu se trouve amené à chercher une autre force transcendante qui le comprend et l'accepte avec ses vices et ses désirs bizarres. Cette force transcendante, il la trouve chez doubles. C'est pourquoi il les sublime et les magnifie. En réalité, il a besoin de croire que ceux-ci sont capables d'exprimer et d'incarner ce que lui-même ne peut faire. Dans cette perspective, il les dote d'un pouvoir supérieur au sien en les présentant comme des figures emblématiques du dépassement. Ainsi recourir au double signifie pour lui chercher en ce dernier ce qui surpasse le moi, c'est-à-dire l'idéal du moi. Il faut façonner ce double de manière à le rendre meilleur que soi et par conséquent apte à atténuer la souffrance et le mal qui l'écrasent. Autrement dit, le double doit être à la hauteur des rêves et des ambitions du poète. C'est pourquoi il choisit d'évoquer dans *Les Fleurs du Mal*, des figures exprimant incommensurablement la démesure, l'excès et l'infini tels que Don Juan, Sapho ou Caïn. S'il est fasciné par le caractère de Don Juan par exemple c'est parce qu'il y voit l'expression la plus sublime et la plus singulière de la révolte contre les lois sociales et morales. Don Juan n'est pas seulement le miroir du poète mais aussi l'image souhaitée et rêvée de ce dernier. Comme si le poète jalousait cette figure mythique enviable pour son caractère audacieux et flegmatique marquant. C'est pour cela qu'il donne l'impression de vouloir s'appropriier les qualités et le pouvoir de cette figure. C'est dans ce sens qu'il dit dans le poème *Don Juan Aux Enfers* :

²⁴⁹ -Jacques Paul Migne, *Encyclopédie théologique, Ateliers Catholiques du Petit- Montrouge*, 1850, p. 601.

*Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*²⁵⁰

Don Juan comme le montre cette strophe est valorisé et sublimé. Le poète est fasciné par l'indifférence de celui-ci à l'égard de ses victimes. Ce qui éblouit le poète chez cette figure c'est cette aura singulière et ce dédain incomparable. Il voit dans l'image de son héros l'expression la plus sublime de la révolte qu'il espère atteindre. C'est ce qu'expriment les deux derniers vers et surtout le syntagme « le calme héros ». Don Juan se démarque des personnages qui l'entourent par son caractère hautain qui traduit un défi de la morale et des lois sociales. En dépit des plaintes des autres personnages évoqués dans le poème, celui-ci reste indomptable. Baudelaire lui donne un sens transcendantal. Don Juan est l'emblème de la révolte et de la liberté. Il ne se soucie pas de ses accusateurs. Il est envié par le poète qui revendique une pareille singularité et un semblable caractère. Ce dernier le sublime car il voit en lui l'idéal de son moi désireux d'accéder à un statut distingué et supérieur à celui dans lequel il est. Dans la même perspective nous pouvons citer le poème *Les Litanies de Satan* :

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

²⁵⁰ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.23.

*Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, r' une folle charmante!*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*²⁵¹

La figure satanique est d'emblée mise sur un piédestal. Le dialogue entre le „je“ et „toi“ ne signifie pas un rapport d'égalité ; le poète se place dans une position inférieure pour conjurer Satan et le prier de tenir compte de sa misère. Ce rapport vertical révèle, chez lui, un désir de rehausser son double pour pouvoir espérer auprès de lui la puissance protectrice et salvatrice. Il a besoin de croire à une force supérieure à lui, semblable à celle existant entre l'homme et Dieu, afin de se reconforter psychologiquement. C'est pourquoi il dote la figure satanique de pouvoirs normalement attribuables à Dieu ou aux anges à savoir l'omniscience et l'omniprésence :

« Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges, »// « Toi qui sais en quels coins des terres envieuses //Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses »

L'emploi des superlatifs „le plus savant“, „le plus beau“ va dans ce sens de la survalorisation de Satan. Le recours du poète à cette figure pour la prier de le sauver de sa condition dégradée se justifie donc par ce besoin psychologique de croire en une force suprême censée pouvoir combler son vide spirituel et lui apporter la quiétude. Ayant désespéré de l'aide de Dieu, il s'adresse à une figure chez qui il voit l'expression la plus sublime de ses désirs et de son caractère rebelle. Satan compense la faiblesse du poète et pallie ses insuffisances. Dès lors, cette figure prend la place du vrai dieu chez ce dernier. On peut dire aussi que ce poème constitue une sublimation au sens psychanalytique de Freud puisque le poète dote son double de pouvoirs et de qualités qu'il porte en lui mais qu'il est incapable de réaliser. Satan devient alors la projection des désirs refoulés au fond

²⁵¹ -Ibid., p.116.

de l'âme océanique du poète. Ce dernier projette, en quelque sorte, ses rêves de singularité dans son double d'où cette glorification et cette haute idéalisation de celui-ci (Satan). On a l'impression que le poète rongé par le sentiment angoissant de la solitude ne peut espérer un rachat de sa condition qu'à travers la figure satanique qui est comme lui condamnée à l'exil et exclu de la miséricorde de Dieu. Nous trouvons un écho à notre idée chez Paul Arnold précisant dans ce sens qu'« *au siècle de Baudelaire, maint poète s'attache à réhabiliter Satan, à l'exalter comme la victime propitiatoire d'un ciel aveugle et cruel. On voyait dans son sort comme le reflet de nos malheurs. On saluait en lui notre frère de misère* ²⁵² ». Dans l'optique baudelairienne Satan serait plus proche des humains que Dieu car les deux partagent la malédiction. Ainsi donc, le poète sublime cette figure pour se surpasser et affirmer son caractère subversif. Satan devient le vrai justicier qui établirait l'équité entre les hommes sur terre ; il les venge en quelque sorte de l'indifférence de Dieu. Dans ce sens on pourrait dire que les figures mythiques ou allégoriques des *Fleurs du Mal* sont des figures de l'impossible et de l'inaccessible c'est-à-dire figures de l'idéal dont rêve le poète mais qu'il n'atteint jamais. Celui-ci rêve à travers ses personnages et ses figures de pouvoirs et de capacités dont il se voit privé. Ainsi projette-t-il en eux ses espoirs et ses aspirations irréalisables dans la réalité. Ceux-ci deviennent donc, pour lui, des figures de rachat du caractère sordide du réel et du mal rongant son cœur. Ces figures et personnages acquièrent donc une dimension compensatoire pour l'être baudelairien qui se sent maudit et exclu de la clémence de Dieu. Le poète, toujours insatisfait de l'existence et étouffé par le sentiment dégradant du spleen, considère ses personnages et/ou ses figures comme la haute réalisation de ses rêves. Ces idées sont exprimées principalement par les figures des *Fleurs du Mal*.

Par ailleurs, il est à signaler que le processus du dédoublement implique une extériorisation des maux et des désirs intérieurs. Dans ce cadre, il convient de dire que les figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal* telles que Sapho, Delphine et Hyppolite, Satan ou Caïn, reflètent les revendications psychologiques et esthétiques du poète. En effet, elles incarnent le sens de l'interdit, la transgression des normes et des lois, l'excès, la démesure ainsi que le goût de l'infini. Ces aspects les rapprochent de leur créateur qui les considère comme ses alter egos puisqu'il partage avec eux leur dimension subversive. Ces figures connotent les idées du nouveau, de la liberté et de l'inconnu qui constituent les principes clés de la poétique baudelairienne. L'on voit donc que le double

²⁵² - Paul Arnold, *Ésotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972, p. 2.

dans l'univers poétique baudelairien n'a pas uniquement une connotation psychologique, il est aussi l'incarnation d'une pensée révolutionnaire sur l'art. Ainsi intégrer le satanisme ou le lesbianisme dans l'œuvre d'art implique chez Baudelaire un désir de renouveler celle-ci et une volonté audacieuse de rompre avec les modèles esthétiques classiques jugés trop normatifs et trop réductifs. Le poète se reconnaît dans ses figures et ses personnages qui deviennent les icônes et les miroirs de ses convictions esthétiques. Il en découle une idée d'extrême importance à savoir le narcissisme baudelairien manifeste dans ce grand désir de façonner tout l'univers poétique y compris le personnage et/ou la figure selon ses propres désirs et ses convictions. Dès lors, l'œuvre d'art et le créateur ne font qu'un; ils se reflètent. Le poète expose tous ses maux et tous ses goûts artistiques dans sa poésie selon le processus de projection. Plus encore, ce dernier soumet tout son monde poétique aux désirs et aux ambitions de son moi. Ainsi, se sentant rejeté et incompris par la société dont la morale et les lois ne sont pas à la hauteur de ses aspirations, le poète considère que la poésie est le seul lieu où « *l'artiste est maître chez soi* »²⁵³ pour reprendre l'expression de Benjamin Fondane qui dit à propos du rapport de Baudelaire avec son art qu'« *il se peut qu'il ait cru trouver dans sa lutte pour un métier savant et dur et coriace, les armes qu'il cherchait contre le monde extérieur. Il se peut qu'il ait cru que le poème était le seul domaine où l'homme puisse dire : *Řje veux Řřu ŘJe ne veux pasřř* »²⁵⁴ »*

Cette citation corrobore l'idée du narcissisme baudelairien consistant à créer un univers poétique transcendant le réel et proche du divin. Conscient qu'il n'a aucun pouvoir dans ce réel affligeant et que la nature est corrompue par la puissance du mal, Baudelaire tente de se redresser par et dans son art. Cette transcendance poétique est exprimée par le rapport qu'il entretient avec doubles, qu'il considère comme étant les seuls et les meilleurs compagnons. Cela est visible dans l'élan de sympathie qui le rattache à eux. C'est pour cela qu'il humanise ces derniers afin de trouver parmi eux les sincères „frères” voire même „la vraie famille „: Il les voit et les considère ainsi car c'est lui qui les a créés à son image pour lui servir de véritables compagnons dans son exil existentiel. Dans ce sens Benjamin Fondane écrit que Baudelaire « *a proclamé aussi fort qu'il lui était possible que l'homme peut, tout seul, et de lui-même, arracher des mains des dieux cette puissance qu'ils s'rétaient pendant si longtemps réservées* »²⁵⁵. Cette puissance n'est autre que l'acte

²⁵³ -Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Editions Complexe, 1994, p.46.

²⁵⁴ - *Ibid.*, p.46.

²⁵⁵ -*Ibid.*, p.47.

de création. Le poète veut rivaliser avec la nature et le réel en créant un monde transcendantal. Ce sens de défi et cette créativité intense sont incarnés par ses personnages et ses figures qui se meuvent dans l'univers poétique d'une manière plus digne et plus authentique que les êtres réels. Baudelaire a créé des figures et des personnages renvoyant à ses désirs narcissiques. Il a besoin de croire que ces derniers sont supérieurs à ceux du réel corrompus. Quand on dit qu'il sympathise avec les marginaux et les miséreux évoqués dans *Les Fleurs du Mal* (Caïn, Satan, Don Juan) ou *Le Spleen de Paris*, cela sous-entend qu'il les considère comme étant des êtres quasiment réels se suppléant à ceux du réel à proprement parler. Il s'agit donc de son propre „réel“ voire son propre monde unique, si imaginaire soit-il c'est-à-dire son monde qu'il a créé et où il est le maître. Baudelaire, vu son tempérament antinaturaliste s'efforce de croire en l'humanité de ses figures et ses personnages. Il s'agit d'une humanité qu'il leur a transmise en les dotant de conscience, d'âme et de caractère. Les traits humains qu'il leur attribue trahissent, en vérité, un désir insistant de les envisager comme ses alter egos avec qui il partage des sentiments intimes. Autrement dit, le poète éprouve le besoin de croire que ses créatures s'apparentent à des êtres réels pour pouvoir dialoguer avec eux psychologiquement. C'est dans cette optique que le poète annonce sa solidarité dans le Mal avec les figures damnées telles que Delphine et Hyppolite, Sapho, Don Juan. Voici ce qu'il dit par exemple d'Hyppolite :

*De ses yeux amortis les paresseuses larmes,
L'air brisé, la stupeur, la morne volupté,
Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,
Tout servait, tout paraît sa fragile beauté.*²⁵⁶

Le poète évoque l'inquiétude et l'angoisse de cette figure avec attendrissement. On sent cela à travers la description tragique qu'il veut nous communiquer quant à cette figure. « Les paresseuses larmes », « l'air brisé », « la stupeur », « la morne volupté », « ses bras vaincu », toutes ces expressions relèvent de la description subjective pour parler syntaxiquement et en termes de modalisateurs que sont ces adjectifs de caractérisation montrant que le locuteur n'est pas neutre dans son discours. Cela pourrait paraître évident pour certains que le poète parle de ces figures d'une façon subjective ; c'est une caractéristique du langage poétique dira-t-on. Mais, selon nous, il faut raisonner autrement. En effet, ce qui est important ici c'est que le poète évoque des figures avec qui il partage le

²⁵⁶ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.130.

sens de la révolte et le sentiment obsédant de la malédiction. Ainsi pourrait-on interpréter ces descriptions subjectives comme des marques de l'implication implicite du poète dans le monde tragique est misérable de sa figure. Il est donc légitime de parler d'une véritable compassion à l'égard de celle-ci. Nous pouvons considérer cette évocation sous un autre angle : cette figure n'aurait intéressé le poète que parce qu'elle reflète une grande partie de sa misère à savoir le sentiment accablant de la culpabilité. Précisons que l'on entend par l'expression „solidarité dans le mal” cette volonté chez le poète de dégager de toutes les époques les figures les plus remarquables de la souffrance ou *Lřacedia* ce sentiment qui rejoint le *Spleen* dont il souffre dans le but de dépasser et d'exorciser ce mal inhérent à la condition humaine. Nous pourrions ainsi dire qu'il fait siennes toutes les souffrances des suppliciés à travers l'histoire. C'est dans ce sens qu'il réhabilite les figures déchues telles que Sapho, Satan ou Caïn. Ainsi sentir que l'histoire fournit une communauté souffrante apaise psychologiquement le poète. Dès lors la douleur passe du tragique à la sublimation ; chanter celle-ci implique que l'on peut la maîtriser. Mais comment la maîtriser ? Par l'art principalement. Baudelaire extériorise son mal dans son univers poétique et lui cherche des équivalents chez ses doubles pour l'évacuer et le transcender. Il s'agit d'investir la douleur en tant que génératrice du Beau ; la beauté est dans ces accents lyriques tragiques et poignants. La douleur ciselée par l'art acquiert alors chez le poète une dimension cathartique puisque dès qu'il la projette dans son art, il s'en délivre même si c'est provisoirement. S'il est légitime de parler d'une tentative de délivrance de la douleur chez Baudelaire c'est parce qu'il la considère avec un esprit critique conscient. En effet, il ne se contente pas de constater qu'elle existe ; il tente de la dépasser en la comprenant et l'analysant. Dès lors on peut penser qu'il s'agit pour lui d'écrire la douleur plutôt que de la ressentir. Ainsi, les figures de la souffrance des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* se transforment en figures de la transcendance de ce sentiment écrasant puisqu'elles sont les substances mêmes de ces deux chefs-d'œuvre. Se sentant incapable de surmonter la douleur en tant qu'être réel, le poète tente de la vaincre par l'écriture qui est sa seule arme contre cette puissance désespérante et vampirique. Comme le dit très justement Hugo Friedrich ce poète « a souhaité pouvoir prier. Il a parlé avec la plus grande gravité du péché. Il était profondément convaincu de la culpabilité de l'homme [...] et pourtant il ne sut pas trouver d'issue ²⁵⁷ ». Par ailleurs, dans *Le Spleen de Paris* plusieurs personnages allégoriques peuvent être considérés comme des incarnations de la misère et de la

²⁵⁷ -Hugo Friedrich « Structure de la poésie moderne » in Gérard Conio, *Baudelaire. Etude de Les Fleurs du Mal*, Marabout, Allleur(Belgique), 1992.

souffrance tels que Le Vieux Saltimbanque, Les veuves ou La petite vieille. Le poète les évoque afin de transcender sa souffrance personnelle. Autrement dit, il présente leur douleur comme sublime et comme marque de singularité dans une ville qui les exclut et les rejette pareillement à son cas. Le poète les transforme en emblèmes de la souffrance par le pouvoir de l'allégorie en vue de les réhabiliter en se solidarissant avec eux. Baudelaire tente de donner une valeur positive à la souffrance à travers ces personnages allégoriques. Nous entendons par souffrance positive celle qui favorise et promeut la création artistique. Que l'on songe au poème *Le Confiteor de L'artiste* :

« *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'immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ?*²⁵⁸ »

La souffrance et la solitude favorisent les pulsions créatrices. La souffrance est un signe d'élection de génie comme le précise Annie Demeyère : « *L'artiste, pour qu'il soit authentique, génial, est forcément maudit*²⁵⁹ » assertion qui recoupe la phrase baudelairienne dans ce poème : « *L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu* ». La douleur, donc, conduit l'artiste au stoïcisme. Là nous reconnaissons le principe-clé de la poétique baudelairienne qui consiste à extraire la beauté du laid, du fond de la misère voire des gouffres de l'enfer et silence. Dans cette perspective les personnages allégoriques du *Spleen de Paris* nous sont présentés comme l'incarnation de la grandeur dans la misère qui aiguise la sensibilité artistique du poète. Cela revient à dire, chez ce dernier dégager le sublime du fond du réel morbide. Margery Vibe Skagen confirme cette idée en précisant que pour Baudelaire : « *la mélancolie se trouve dérivée de l'immortel instinct du beau et de la soif insatiable de tout ce qui est au-delà. Elle y est présentée comme une postulation innée, un désir mêlé de regret en fonction duquel l'âme immortelle, exilée dans l'imparfait s'oriente vers une transcendance qui est à la fois passé*

²⁵⁸ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.107.

²⁵⁹ - Annie Demeyère, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.144.

*originnaire et promesse de l'avenir. La mélancolie irritée par un bel objet désigne à la fois le regret d'un bien suprême et le réveil de la mémoire de ce bien*²⁶⁰».

La mélancolie éveille le processus de la créativité du poète et l'incite à interroger le monde pour en faire surgir le beau. Dans la perspective baudelairienne elle devient synonyme du génie poétique. Elle acquiert avec ce poète un nouveau sens fertile contrairement à l'ennui qu'on a tendance à confondre avec elle. Ce dernier signifie pour lui la dégénérescence, la routine stérile et la stagnation morbide empêchant tout épanouissement et tout élan vers la délivrance. La même auteure précise cette idée en disant qu'« *en étudiant la mélancolie poétiques dans ses filiations à travers l'œuvre, nous avons pu l'opposer à cet état commun et quotidien qui est désigné par les termes ennui, spleen et leurs dérivations. Alors que l'ennui est présenté par Baudelaire comme une expression naturelle et ordinaire de l'homme déchu, la pure mélancolie, qui habite les régions surnaturelles de la poésie semble provenir d'une faculté spirituelle, réservée au génie, et qui est vestige de la noblesse primitive de l'homme*²⁶¹ ».

Baudelaire a donc donné un nouveau sens à la mélancolie en l'essentialisant, en l'idéalisant et en l'associant à l'acte de création artistique dont elle devient la source d'inspiration. C'est d'elle qu'émane cette beauté ineffable et étrange des êtres sociaux du *Spleen de Paris*. Le statut misérable du vieux saltimbanque, par exemple devient le signe de distinction de démarcation par rapport aux autres personnages qui l'entourent : « *Il ne riait pas, le misérable, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas[...]Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère !*²⁶² ». Le vieux saltimbanque est un personnage énigmatique. Cet aspect de son caractère est souligné notamment par son retrait de la foule, son mutisme ainsi que la profondeur de son regard qui a suscité l'étonnement du poète. Il est parvenu par son caractère emblématique à modifier la vision du poète quant à la réalité « *Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchais à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image le vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il*

²⁶⁰ - Margery Vibe Skagen « Ennui vs mélancolie » in André Guyaux et Bertrand Marchal, *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses Paris Sorbonne, 2003, p.252.

²⁶¹ - *Ibid.*, p.248.

²⁶² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.133.

fut le brillant amuseur ; du vieux poète, sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique [...] ²⁶³».

Alors que les autres personnages rattachent le poète à la fausse joie et à la bêtise bourgeoise au sens flaubertien du terme, le vieux saltimbanque réussit à retenir l'attention du poète en éveillant chez lui une brusque méditation d'ordre moral et esthétique. Son mutisme, son inertie et toute sa misère le valorisent en l'opposant à la joie médiocre de ces bourgeois qui l'entourent. Le lecteur de ce poème s'aperçoit de l'ironie caractérisant la description de ceux-ci et de leurs fêtes tournées en dérision : « *elles piaillaient, beuglaient, hurlaient.* ». Le poète oppose, en fait, deux mondes celui des hommes ordinaires (la foule), dont le comportement est assimilé péjorativement à un monde bestial, et celui de l'artiste (Le Vieux saltimbanque) se refusant par son retrait et son détachement à participer à leur fête. Le Vieux Saltimbanque s'est exilé de la foule d'une façon volontaire : « *il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs* ». Le mot „splendeurs“ n'est pas neutre, il implique un regard ironique de la part du poète quant à la foule. „Ces splendeurs“ ne sont, en vérité, que les caractéristiques d'un monde médiocre baignant dans le faux bonheur. Alors que la fête des citadins est dévalorisée, le silence et l'immobilité du vieux saltimbanque sont sublimés car c'est par ces caractères qu'il est envisageable par le poète comme son double. L'allégorie le rehausse et l'emblématise au point qu'il devient l'image de l'artiste voué à la solitude. Le vieux saltimbanque, même s'il est vieux et condamné à l'oubli, reste un artiste dont le caractère est majestueux. En étant le miroir du poète, il gagne en dignité et se voit doté d'une singularité certaine. Il n'est pas comme les autres, il se résigne en tant qu'artiste et non en tant qu'homme ordinaire. Cette résignation est un signe de refus de participer à ces fêtes absurdes et ridicules. L'ingratitude, l'exil et l'oubli constituent le destin des artistes qui sont toujours insatisfaits du réel ; ce sont donc des marques de distinction. Tout se passe comme si la misère élisait les êtres les plus nobles et les plus dignes pour l'assumer. Le vieux saltimbanque incarne donc la grandeur dans la misère. A l'image de son créateur, il s'approche du statut des personnages mythiques. Sa souffrance et sa solitude l'ennoblissent. Le poète l'évoque pour exprimer que l'exil de l'artiste est un choix conscient et volontaire dans un monde qui n'est pas à la hauteur de ses aspirations et de son statut. De surcroît, le lyrisme selon lequel est évoqué le vieux saltimbanque donne à la mélancolie de ce „répondant allégorique“ du poète une haute dimension spirituelle

²⁶³ -Ibid., p.135.

l'édviant du monde du matériel. Nous pouvons envisager les personnages des veuves du poème *Les Veuves* dans la même perspective que le Vieux Saltimbanque :

*Il m'est arrivé une fois de suivre pendant de longues heures une vieille affligée de cette espèce ; celle-là roide, droite, sous un petit châle usé, portait dans tout son être une fierté de stoïcienne. Elle était évidemment condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire, et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité[...] Enfin, dans l'après-midi, sous un ciel d'automne charmant, un de ces ciels où descendent en foule les regrets et les souvenirs, elle s'assit à l'écart dans un jardin, pour entendre, loin de la foule, un de ces concerts dont la musique des régiments gratifie le peuple parisien.*²⁶⁴

Le personnage de la veuve est sublimé. Elle est présentée comme l'émblème du deuil par son stoïcisme. Sa singularité réside dans ce charme qui émane de sa démarche et de son comportement. C'est ce qu'exprime la séquence « portait dans tout son être une fierté de stoïcienne ». Son deuil l'élève de la misère au rang des grandes figures emblématiques dont se dégage une mélancolie solennelle et éternelle. Elle rappelle la figure d'Andromaque par son caractère majestueux et hautement spiritualisé. Sa solitude et sa mélancolie suggérée implicitement s'inscrivent dans le cadre de cette douleur ennoblissant les êtres et les faisant gagner en dignité. En dépit de la marginalisation, elle choisit un mode de vie singulier engendrant le respect. Si le poète la poursuit avec attention dans ses moindres actions c'est parce qu'il se sent attiré envers elle d'une façon mystérieuse. Elle est un être exceptionnel caractérisé par la détermination et la résistance ; c'est ce que suggère la séquence « condamnée, par une absolue solitude, à des habitudes de vieux célibataire et le caractère masculin de ses mœurs ajoutait un piquant mystérieux à leur austérité ». „Les habitudes de vieux célibataire” et le „caractère masculin”, outre qu'ils signifient la perte de la féminité peuvent être considérés comme des connotations du sens du défi et du stoïcisme chez cette femme qui parvient à dépasser son deuil par un train de vie et un caractère dont on pourrait dire qu'ils sont les apanages des âmes nobles que la souffrance agrandit. Semblable à son créateur, elle transforme le sentiment de la solitude en un signe de distinction qui la soustrait à l'humanité ordinaire ; elle assume son destin avec une sérénité et un comportement altier fascinants. Dans ce sens, le fait qu'elle écoute la musique dans une ambiance de mélancolie harmonieuse suggérée par le chant de

²⁶⁴ - *Ibid.*, p.130.

l'automne « sous un ciel d'automne charmant » la rapproche de son créateur qui trouve dans la musique une consolation et une extase incomparables. Entre lui et elle il ya comme une espèce de communion dans la solitude et l'anonymat qui favorisent le recueillement et la méditation „loin de la foule „comme il le dit. La solitude que partage cette veuve avec son créateur devient « *l'équivalent de la retraite religieuse* ²⁶⁵ » car elle est choisie. Elle devient signe d'élection car les solitaires dans la perspective baudelairienne sont les êtres les plus mystérieux et donc les plus riches en signification. Il s'avère donc que le poète flâneur n'est pas un simple observateur ; il est déchiffreur de portraits et compatissant puisqu'il voit autrui comme une part intime de lui-même. Cette veuve est le double du poète qui tente de transcender sa solitude en l'investissant. L'un comme l'autre veulent passer de la solitude subie imposée par l'exclusion de la société à une forme de solitude signifiant la présence. On comprend, dès lors le désir de „meubler son silence“ et de d'évacuer cette solitude animant cette veuve que le poète constate avec éblouissement : « *Je l'épiaï longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel.* ²⁶⁶ ». Dans la même perspective de la sublimation des personnages on peut évoquer le poème en vers *Les Petites Vieilles* qui constitue un pendant de celui en prose :

*Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,
À travers le chaos des vivantes cités,
Mères au cœur saignant, courtisanes ou saintes,
Dont autrefois les noms par tous étaient cités.*

*Vous qui fûtes la grâce ou qui fûtes la gloire,
Nul ne vous reconnaît! un ivrogne incivil
Vous insulte en passant d'un amour dérisoire;
Sur vos talons gambade un enfant lâche et vil.*

*Honteuses d'exister, ombres ratatinées,
Peureuses, le dos bas, vous côtoyez les murs;
Et nul ne vous salue, étranges destinées!
Débris d'humanité pour l'éternité mûrs!*

²⁶⁵ - Gabriel Bergounioux, *Le Nouveau recueil*, Champ Vallon, 2005, p.211.

²⁶⁶ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, op, cit*, p. 130.

*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 :*

*Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

*Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Eves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu²⁶⁷*

Ces vieilles dames réussissent à fasciner le poète qui voit en elles le caractère stoïque et singulier en dépit de leur décrépitude : « Stoïques sans plaintes ». Le poète ressent de l'admiration envers ces femmes :

*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!*

C'est lui seul qui s'intéresse à elles quand tout le monde s'avère cruel et ingrat à leur égard. C'est lui, déchiffreur des physionomies, qui peut dégager le sublime à partir de ces êtres avec un regard pénétrant. Et c'est seul qui comprend les secrets émanant de leur allure :

*Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!*

Ces vieilles sont sublimées et idéalisées car le poète reconnaît en elles son propre destin voué à l'ingratitude et à la solitude. Ce dernier les transforme en emblèmes de

²⁶⁷ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p. 85.

l'esseulement. Il convient ici de s'interroger sur l'intérêt que porte le flâneur pour les solitaires. Si ces derniers l'attirent c'est parce qu'ils sont ses semblables en ce sens qu'ils partagent le désir de fuir leur solitude. En contemplant cette foule de solitaires et d'exclus, il éprouve un sentiment de jouissance. Comme le précise très justement Gabriel Bergounioux : « *le flâneur est comme l'enfant, un pervers polymorphe. Sa pitié est une jouissance et un dévoilement. La vue de la multitude le délivre d'un danger de la solitude : être seul en se pensant seul digne de l'être, et de souffrir de l'être* ²⁶⁸ ». Ainsi, parvient-il à échapper au sentiment écrasant de la solitude en étant attentif à ce qui est sublime chez ses semblables, ces âmes solitaires. Il vainc et franchit ce sentiment en plongeant dans la communauté de ses doubles et en s'enrichissant des merveilles caractérisant ces derniers. Il dit dans le poème *Les Petites Vieilles des Fleurs du Mal* :

Mon cœur multiplié jouit de vos vices !

Mon âme resplendit de toutes vos vertus ! ²⁶⁹

La foule où il croise ces êtres devient à la fois le miroir de soi et le moyen efficace de vaincre ses souffrances par une esthétique de la dépersonnalisation qui implique un renoncement à soi pour se fondre dans la multiplicité de cette foule. C'est uniquement par ce processus d'une dissolution dans cette dernière que le flâneur parvient à en dégager le sublime et à jouir de ses richesses. Comme le précise Louis Aguetant : « *Baudelaire goûte profondément la rêverie au milieu de la foule, qui pour un poète habitant une grande ville, est l'équivalent de la rêverie au milieu de la nature. Il y éprouve la volupté spéciale de se dépersonnaliser, de se perdre dans une vaste existence collective* ²⁷⁰ ». Plonger dans la foule devient donc un acte de communion totale avec les êtres sociaux dont il épouse à la fois la misère et l'original. La foule déclenche chez lui le processus de la créativité et lui permet d'investir cette beauté émanant des profondeurs sombres de la ville. L'enrichissement est donc double : il favorise l'éveil de la sensibilité artistique chez le poète et revitalise son âme se dégénérescent par le sentiment du spleen. C'est donc une expérience qui permet l'épanouissement de l'âme du poète flâneur qui oublie sa misère et se sauve de la solitude en fusionnant dans les êtres qu'il croise. Le poète parvient à voir en

²⁶⁸ - Gabriel Bergounioux, *Le Nouveau recueil, op, cit*, p.113.

²⁶⁹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, op, cit*, p. 85.

²⁷⁰ - Louis Aguetant, *Lecture de Baudelaire : vie, psychologie, poétique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 129.

chaque être de cette foule une parcelle de son moi pluriel. De surcroît se fondre dans la foule lui permet de cerner son identité complexe. Comme le dit Piotr Sniedziewski, Baudelaire « *en sortant de son âme il la retrouve à l'extérieur [...] au lieu de se perdre dans la foule, le poète s'y reconstruit* ²⁷¹ ». Ainsi, il interroge les recoins les plus ombragés de la ville où il croise selon le principe du hasard des êtres singuliers à qui il s'assimile car il y voit le reflet de sa propre image. Cette fusion en l'autre (les êtres sociaux du *Spleen de Paris*) est faite selon le principe de l'impersonnalité qui recoupe celui de la dépersonnalisation. En effet, dans ce recueil, tout renvoie au poète. C'est lui qui observe, décrit et interprète les portraits des êtres qu'il rencontre. Ici, il convient de préciser que Baudelaire, par cette impersonnalité poétique a préparé le principe de „la disparition élocutoire du poète” qui constitue la pierre angulaire de la poétique de Mallarmé et qui implique un effacement total du poète en tant qu'homme et en tant que voix pour « *céder l'initiative aux mots* ²⁷² ». En fait, le poète dans *Le Spleen de Paris* choisit de se disperser dans la foule dans un acte d'effacement visant l'accès à une saisie objective et constructive de la vérité des êtres qu'il observe. Dans ce cadre, l'on peut citer Jean-Pierre Moussaron précisant que dans *Le Spleen de Paris* : « *l'être langagier du narrateur, comme diffracté sous autant de masques labiles et interchangeables, se clive en différents codes, ton et mode d'énonciation. Véritable dis-locution du sujet, par quoi, l'origine et l'identité narratrice étant ainsi brouillées, ce dernier se disperse et entraîne le discours du transpersonnel à l'anonyme* »²⁷³. Le sujet lyrique se voit multiplié en plusieurs instances qui varient suivant l'histoire racontée dans un désir d'anonymat. Ces changements de tons et de perspectives sont les conséquences de l'hybridité générique caractérisant le poème en prose. Cette hybridité mime la diversité et la multiplicité des êtres rencontrés dans la ville auxquels le poète s'assimile afin d'en dégager l'original et le singulier. Autrement dit, pour pouvoir embrasser la multiplicité de la foule, le poète doit adopter une pluralité de code d'écriture.

Au terme de ce chapitre, il est légitime de s'interroger sur le résultat de cette quête identitaire par le processus du dialogisme et de la dépersonnalisation. Baudelaire parvient-

²⁷¹ - Piotr Sniedziewski, *Mallarmé et Norwid : le silence de la modernité poétique en France et en Pologne*, L'Harmattan, Paris, 2009, p.149.

²⁷² - Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in *O.C.*, Pléiade, p.366.

²⁷³ - Jean - Pierre Moussaron « Vers la ruine du poétique » in, *Le sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, PU de Bordeaux, 1996, p. 112.

il à se comprendre au moyen de ces expériences poétique ? La réponse est incertaine aussi bien pour le poète que pour le lecteur. On se propose donc d'étudier dans le chapitre suivant les limites et les risques de ces jeux de dédoublements et de dépersonnalisation auxquels le poète s'est livré pour tenter de s'appréhender d'une manière cohérente.

Chapitre : 2

Les limites et les risques de la quête initiatique par L'esthétique de dépersonnalisation :

Nous pouvons entamer cette partie par une question s'imposant d'elle-même. En se fragmentant et en se dédoublant dans ses doubles suivant une esthétique de dépersonnalisation, le poète parvient-il à mieux comprendre son moi pluriel et complexe ? Autrement dit, réussit-il l'entreprise paradoxale qu'il a énoncée dans *Le Spleen de Paris* celle d'« être lui-même et autrui » sans se perdre ? Il semble que la démultiplication de ce dernier dans ses créatures aboutisse à un résultat désespérant. L'identité du poète reste ambivalente, opaque est inaccessible. Au lieu de se comprendre Baudelaire parvient à l'idée de l'impossibilité d'avoir une idée cohérente de soi. Cela semble évident vu que la reconnaissance par l'autre (ses doubles) est basée sur la multiplicité et la fragmentation. Nous pouvons étayer cette idée par une citation de l'auteure Katre Talviste qui précise dans son ouvrage *La poésie estonienne et Baudelaire : « Baudelaire traverse de nombreuses identités et s'engage dans de nombreuses oppositions en cherchant à transposer son Rõmoiř, et ce ne sont pas toujours les mêmes ²⁷⁴ »*.

Cette citation montre que Baudelaire est un être contradictoire, innombrable et très complexe. Par conséquent, le dialogisme et le dédoublement trouvent leurs limites puisque le poète aboutit à une image incohérente de lui-même. Autrement dit, au lieu de se saisir et de se ressaisir, il découvre que son identité est insaisissable. La fragmentation dans ses figures et ses personnages cause sa perte. Cela est manifeste dans son constant mécontentement et sa perpétuelle insatisfaction. S'il est vrai que le dialogisme et la dépersonnalisation déclenchent la quête de soi, ils ne lui permettent pas d'aboutir à une idée claire et équilibrée de lui-même. En fait, le recours même à ces processus identificatoires révèle une difficulté du poète à se comprendre. Ils sont les signes révélateurs d'une crise d'identité. Dans ce cadre on peut citer Georges Poulet précisant que : « *comme l'ra bien vu Sartre, Baudelaire a le perpétuel désir d'être ailleurs ; ailleurs que dans son inertie, ailleurs que dans ses remords, ailleurs que dans la conscience de son avilissement ²⁷⁵* ». Conséquemment, le poète peut-il avoir une identité fixe et bien déterminée ? La réponse est négative. Baudelaire est un être trop complexe pour pouvoir se

²⁷⁴ - Katre Talviste, *La poésie estonienne et Baudelaire*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.138.

²⁷⁵ - Georges Poulet, *La poésie éclatée*, Paris, PUF, 1980, p.22.

définir clairement. Son destin est la constante quête d'une identité dont on pourrait dire qu'elle ne peut être qu'instable et multiple.

En outre, la notion d'identité suppose une certaine stabilité voire une espèce de mêmeté. Elle implique également l'unité et l'équilibre. Ce schéma classique de l'identité ne s'applique pas au sujet lyrique baudelairien. En effet, la quête identitaire à travers la projection dans l'autre (les figures et les personnages) gagne toujours l'échec. La cause de cet échec paraît évidente vu que le poète ne peut s'appréhender qu'en tant qu'une instance éclatée et plurielle. La multiplicité du Moi et sa fragmentation deviennent les signes d'une crise identitaire. En effet, le processus de dédoublement et de dépersonnalisation choisis par le poète dans le but d'atteindre un certain équilibre et de construire une image cohérente de soi se révèle inaboutissant. Le dédoublement et la fragmentation dans ses figures et ses personnages sont loin de préserver l'intégrité du moi. Dans les deux œuvres baudelairiennes, on a affaire à un sujet lyrique en continuelle angoisse incapable de trouver un point d'équilibre lui permettant de se stabiliser. La quête initiatique à travers l'autre aboutit à un constat négatif. En effet, les deux œuvres baudelairiennes nous révèlent un sujet fragilisé en proie à de multiples tiraillements intérieurs. L'angoisse et la constante inquiétude sont les signes de l'échec à atteindre l'idéal et l'harmonie avec soi. Le dédoublement représente pour le poète un moyen d'évasion et de fuite. En effet, il veut oublier le sentiment spleenétique anéantissant son être.

De surcroît, la démultiplication et la fragmentation du poète dans ses figures et ses personnages constituent, en vérité, un désir obsessionnel de posséder l'autre conçu comme en situation meilleure que soi. Or, l'autre qu'est la figure ou le personnage, qui constituent les miroirs du moi, au lieu de fournir au poète une image rassurante de soi, accentuent au contraire son désarroi et son désespoir. Rien d'étrange puisque cet autre est le reflet du moi complexe et compliqué. En se projetant dans cet autre, le poète ne progresse pas dans la compréhension de soi au contraire, il se perd davantage. Les figures et les personnages des deux recueils baudelairiens se définissent principalement par le fugace, l'éphémère et l'ambivalence. Conséquemment ils ne peuvent aider leur créateur à s'appréhender clairement. Si le double est fugace et mystérieux, il n'apporte pas une réponse rassurante au poète. Il ne fait que redoubler l'angoisse de ce dernier. En effet, le double, en constituant le reflet du moi avec tous ses tournements intérieurs, est une répétition, voire un autre moi-même. Par voie de conséquence il n'apporte rien de nouveau au poète

cherchant à retrouver son unité perdue. Dans ce sens les figures des *Fleurs du Mal* ou les répondants allégoriques du *Spleen de Paris* prolongent l'inquiétude et l'instabilité du poète. Le Vieux Saltimbanque, La Petite Vieille, Satan, Andromaque ou Sapho ne font que rappeler au poète sa misère et sa dégradation. Le double n'apporte rien de nouveau au poète puisque ce dernier retrouve en lui les mêmes points négatifs. En se projetant dans doubles, le poète découvre qu'il est en train de répéter sa condition misérable à travers ceux-ci. Point de nouveau, il est condamné à l'éternel recommencement qui est la marque d'une permanente angoisse. En étant une copie identique du poète, le double est loin d'être un moyen efficace lui permettant de se conforter psychologiquement. Pour étayer cette idée, nous pouvons dire que le personnage allégorique du Vieux Saltimbanque par exemple ou celui de La Petite Vieille du *Spleen de Paris* deviennent les signes de la circularité de la pensée baudelairienne puisque le poète y reconnaît les mêmes angoisses et le même statut. Le dédoublement aboutit à la similarité et à l'identique. Il n'est pas donc un processus enrichissant mais plutôt un facteur perpétuant l'angoisse et la mélancolie du poète. Ce dernier bien qu'il ait magnifié et sublimé son double dans une tentative de le transformer en une instance transcendante favorisant son épanouissement, aboutit toujours à l'identique qui est synonyme d'échec. Dans cette optique, nous comprenons bien la haine et la violence du poète à l'égard son personnage allégorique *Le Mauvais Vitrier*. En effet, il y voit toute son impuissance à créer du nouveau et à transformer la vie en beau comme il le dit lui-même dans le poème en s'adressant au *Mauvais Vitrier* :

Comment ? Vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant²⁷⁶

Le Mauvais Vitrier est le miroir du poète dans lequel il voit sa stérilité artistique. Il est son double, c'est-à-dire cet autre moi-même qui le renvoie à son pessimisme d'artiste raté. Si ce double est décevant et même affreux pour le poète c'est parce qu'il ne lui apporte pas la différence souhaitée. Nous entendons par différence ce qui pourrait satisfaire le poète et lui fait oublier son insuffisance et toute sa condition misérable. En fait, le recours au double a comme but le désir obsessionnel d'échapper au sentiment écrasant de la solitude et du vide. Le désespoir et l'angoisse du poète persistent et s'accroissent.

²⁷⁶ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.120.

L'exemple du *Mauvais Vitrier* traduit cette impossibilité de se saisir, de se positionner et trouver son équilibre à travers l'expérience du dédoublement. Cette quête identitaire et ce désir de se conforter psychologiquement à partir du double gagnent l'échec. Le poète éprouve un désir presque maladif de s'assimiler à plusieurs figures et personnages de ses deux œuvres. Ce désir d'assimilation à l'autre peut se lire comme une tentative de le posséder entièrement afin de se sauver de son drame intérieur. Le poète cherchant à transcender son mal constate amèrement que son double est bien loin de le racheter de sa condition sordide ou de lui permettre de s'appréhender objectivement car il s'agit d'une « copie originale de soi ». La quête identitaire à travers l'autre suppose une distanciation et un certain recul objectif. Or le double ne permet pas une telle entreprise car il ne fait que répéter presque intégralement le moi. Le dédoublement empêche donc l'authenticité et l'originalité puisqu'il est basé sur l'identique. Cette idée est visible dans le poème *Le Vieux Saltimbanque*. En effet, le personnage allégorique de ce poème renvoie à la condition du poète :

Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite [...] Et m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut pas entrer !²⁷⁷

On voit bien que l'image du Vieux Saltimbanque est semblable à celle du poète qui reconnaît toute sa destinée dans ce personnage allégorique. On est encore dans la perspective de l'identique. Le Vieux Saltimbanque est le double du poète c'est un autre moi-même. Cette similitude de la condition ne permet pas au poète d'évoluer dans la compréhension de soi bien qu'il se reconnaisse dans le portrait de son personnage. L'un répète l'autre, chacun des deux renvoie à l'autre. Ce parallélisme et ce croisement entre les personnages allégoriques et le poète accentuent le malaise de ce dernier puisqu'ils lui rappellent l'aspect irréparable et irrémédiable caractérisant sa vie. Cette similarité autorisée par ce jeu de miroir révèle au poète que sa destinée est vouée au continuel désespoir.

²⁷⁷ - *Ibid.*, pp. 134-135.

Comme Le Vieux Saltimbanque lui aussi a abdiqué et renoncé à la vie qu'il qualifie avec beaucoup de lucidité d'un hôpital : « *Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit*²⁷⁸ ».

« Changer de lit » signifie, pour Baudelaire, quêter les voies de l'inconnu et du nouveau. La poursuite inlassable de l'idéal le mène toujours à la déception et à l'éternel désenchantement. Il a voulu trouver dans son double la consolidation qui compense et atténue son mal mais en vain. Le poète se trouve condamné à l'enfermement et sombre dans mélancolie. Il ne peut échapper à son destin tragique. Chaque personnage et chaque figure lui rappellent que l'objet de sa quête est toujours ailleurs. Et comme il le dit lui-même dans le poème du *Spleen de Paris* „*Nřimporte où Hors du Monde* „: « *Il me semble que serais toujours bien là ou je ne suis pas*²⁷⁹ ». En se projetant dans ses doubles, au lieu de se consoler et de se reposer de cette fatigue morale, le poète s'afflige de plus en plus. Le dédoublement est plus une expérience de perte que de réconciliation. Pour le poète, l'espoir d'un ressaisissement et d'un redressement est parti à jamais. C'est ce que connote l'évocation de la condition misérable de son double, le Vieux Saltimbanque. Par ailleurs, le dédoublement débouche sur l'idée de l'engouffrement et de l'enfoncement dans l'abîme. Il n'est pas salvateur. Il n'est pas une expérience de rachat puisque le poète trouve que son mal et son statut tragique se répètent et se répercutent chez ses doubles. Le double se transforme en une expérience tragique du vide dans lequel se débat la conscience tourmentée du poète. Il renforce la conviction de ce dernier quant à l'idée de l'irréversible et de la constante chute par le Spleen. De ce fait, les personnages allégoriques du *Spleen de Paris* tels que Le Vieux Saltimbanque ou La Petite Vieille deviennent les signes de cet échec. Le double s'avère donc incapable d'aider le poète à mieux se comprendre et à construire son identité. Et ce, car il n'est que répétition du soi qui ne permette pas à ce dernier de sonder les mystères de son être complexe. L'identique n'est qu'une expérience du vide décevant. Comme le dit Aurélia Lesbros : « *Le stade du miroir est un référent direct au thème du double, car le reflet donné par le miroir est lřexact et parfaite retranscription de lřindividu lui-même. Il nřya aucune différence, aucune asymétrie, aucun décalage, cřest un double de soi*²⁸⁰ ».

²⁷⁸ - *Ibid.*, p.220.

²⁷⁹ - *Ibid.*, p.220.

²⁸⁰ - Aurélia Lesbros, *Le problème de lřidentité dans la nouvelle fantastique*, Paris, Le Manuscrit, 2006, p.104.

En se dédoublant dans ses alter egos, Baudelaire n'obtient pas une image originale de soi. Ainsi, au lieu d'évacuer sa solitude et sa mélancolie, il découvre à travers alter egos qu'il est condamné à tourner en rond et que son mal ne fait que s'accroître. Le double prolonge le désespoir et le malaise psychologique du poète. De ce fait, contrairement au résultat attendu, il ne constitue ni un refuge ni une force protectrice. La pensée baudelairienne est donc condamnée à la circularité qui signifie le constant échec comme le précise Antoine Compagnon « *La poésie de Baudelaire, écrivait Benjamin, fait voir le nouveau dans l'éternel retour, retour du même et l'éternel retour du même dans le nouveau*²⁸¹ ».

Ainsi l'éternel retour a double signification chez Baudelaire. D'un côté il connote l'idée de la quête de l'idéal et du Nouveau. D'un autre il exprime l'absence d'horizon, d'issue, l'inaboutissement et l'inaccessible. C'est ainsi que nous constatons la persistance de l'angoisse chez le poète car l'objet de sa quête n'est jamais satisfait. Dans ce cadre le poème *Bohémiens en voyage* des *Fleurs du Mal* exprime toutes ces idées :

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,

Les regardant passer, redouble sa chanson ;

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,

Fait couler le rocher et fleuris les désert

Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert

*L'empire familier des ténèbres futures*²⁸²

Ces bohémiens sont des allégories du poète condamné à la poursuite inlassable et désespérée de l'inconnu et de l'infini. Dans ce poème on est encore dans la perspective du double qui implique l'identique. En effet, ces bohémiens révèlent le poète à lui-même. L'enchantement qu'il ressent à leur évocation est terni voire obscurci par le vide qu'implique l'expression « ténèbres futures ». Le poète redécouvre la reproductivité de son Mal qui a comme origine la quête inaboutissante de l'idéal inaccessible. Nous sommes donc dans la logique de « l'éternel retour » dont parle Antoine Compagnon qui signifie ici

²⁸¹ - Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PU Paris Sorbonne, 2003, p.75.

²⁸² - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.20.

la répétition vertigineuse. En fait, l'infini dont ces figures sont l'emblème n'est pas accessible ni même de nature précise. On s'inscrit dans le principe de l'éternel recommencement de la poétique baudelairienne. L'on voit bien que loin d'être une instance rassurante pour le sujet, le double contribue à donner une image plus inquiétante de ce dernier. Le bohémianisme de ces figures devient l'incarnation d'une errance sans fin dans laquelle se reconnaît le poète qui effectivement perd ses repères dans l'immensité de ses désirs infinis. Ainsi, au lieu d'être des figures de rachat, les doubles du poète se transforment en symboles de l'échec qui poursuit le poète en lui interdisant toute tentative d'épanouissement. Comme le dit Pierre Jourde : « *la projection consiste à attribuer à l'autre ce que l'on désire, ou ce que l'on s'empêche de désirer, ce que l'on ne parvient pas à assumer*²⁸³ ».

Il s'avère donc que le but du dédoublement est la recherche d'une sorte de transcendance à travers l'autre. Autrement dit, en se dédoublant en ses alter egos, le poète désire vaincre ses douleurs et les dépasser. Ainsi, l'autre est supposé apporter un remède et un soulagement à soi. Or, dans la poésie baudelairienne, cet autre paraît s'inscrire dans la logique de l'imitation et de la répétition. Au lieu de résoudre ses conflits intérieurs et de dépasser sa souffrance, le poète découvre que l'autre ne fait qu'amplifier son drame. La Petite Vieille, Le Vieux Saltimbanque, les Bohémiens, Satan ou Caïn qui sont les alter egos du poète représentent des figures de désenchantement pour lui. En effet ils ne l'aident pas à s'appréhender en tant qu'un être singulier et original. Et ce, car ils ont le même statut que lui étant donné qu'ils sont à son image un mélange de grandeur et de misère. Ainsi conçu, ces figures augmentent la mélancolie du poète au lieu de l'atténuer. Dans ce cadre il faut comprendre les sentiments de sympathie et de compassion à l'égard des figures emblématiques de la révolte dans *Les Fleurs du Mal* ou des marginaux dans *Le Spleen de Paris* comme un signe de cet échec à transcender la douleur de soi. Cette idée est évidente dans le poème *Femmes damnées* des *Fleurs du Mal* :

Descendez, descendez, lamentables victimes,

Descendez le chemin de l'enfer éternel !

Plongez plus profond du gouffre, où tous les crimes

²⁸³ - Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, 1996, p.64.

Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.

Ombres folles, courez au but de vos désirs ;

Jamais vous ne pouvez assouvir votre rage

Et votre châtement naîtra de vos plaisirs.

[...]

L'âpre stérilité de votre jouissance

Altère votre soif et roidit votre peau

Et le vent furibond de la concupiscence

Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,

A travers les déserts courez comme les loups ;

Faites votre destin, âme désordonnées

Et fuyez l'infini que vous portez en vous !²⁸⁴

Le poète nous donne une image négative voire tragique de ces femmes qui quêtent l'infini. Les syntagmes « lamentables victimes », « l'enfer éternel » et « au plus profond du gouffre » révèlent la perte de ces figures dans une atmosphère infernale. Le poète veut prouver que toute quête de l'absolu et du nouveau finit par l'échec dont les symboles ici sont l'enfer et le gouffre. L'élan vers l'infini est de nature satanique. C'est ce que suggèrent les impératifs « Descendez, descendez ». Le mot « éternel » connote l'idée de l'engouffrement et de la permanence du Mal. Pour le poète, ces figures sont condamnées à errer dans le vide dans une quête désespérante du nouveau. C'est ce qu'expriment les syntagmes « l'âpre stérilité » et les adjectifs « errantes », « condamnées ». Ces figures, vu leur désir infernal de l'infini, sont damnées, maudites et coupables de leurs maux. Ces idées font penser à la chute de Satan ou à « l'ange déchu ». L'échec de cette quête inaccessible

²⁸⁴ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p. 133.

de l'infini est exprimée par les vers « Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage » // Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes ». L'adverbe de négation « jamais » nous renvoie à l'idée de l'irréversible et au vide éternel. L'inconnu est décrit par le poète comme un monde obscur. A travers l'évocation de ces figures, il cherche à démontrer l'impossibilité d'accéder à l'idéal. Le poète se reconnaît dans ces figures puisqu'elles renvoient aux idées de la continuelle poursuite stérile de l'idéal et de l'infini. Cette idée est exprimée par les vers « jamais vous ne pouvez assouvir votre rage ». Si le poète, à l'image des figures est condamné au constant désenchantement et à l'éternel échec c'est parce que rien ne peut satisfaire son âme dont les désirs sont illimités et infinis. Comme le montre ce poème l'infini signifie la perte au sens ontologique et religieux. Il est cause de la damnation et de la malédiction. Le poète prend conscience des dangers de sa quête de l'idéal et se trouve devant un constat accentuant son tragique ; c'est que la quête obsessionnelle de l'infini et du nouveau voire d'un au-delà prometteur et salvateur débouche sur le constant échec et cause la déchéance de son âme. Nous voyons donc à travers ce poème que le double n'est pas salvateur pour le poète. La figure est incapable d'apporter la différence et le nouveau à ce dernier. Elle répète son créateur. Cette répétition amplifie le drame de ce dernier. Au lieu d'apporter la consolidation, le double accentue la désolation du poète. Il perpétue l'angoisse de ce dernier et obscurcit sa vision de soi et du monde. Il est censé faire oublier à ce dernier son mal or comme on vient de le constater il contribue à sa déstabilisation et à son inquiétude sans remèdes. En se dédoublant, le poète rêve de changement dans sa situation tragique. Mais il se rend compte de la reproductibilité du Mal et de l'impossibilité d'accéder au bonheur ou à l'idéal qui l'obsède. La projection dans l'autre vise à atténuer le mal de soi selon le principe de partage. Ce désir s'avère illusoire car le double ne fait que prolonger le désespoir du poète. Le dédoublement dans l'univers poétique baudelairien signifie et le continu retour et la cyclicité du mal. Il est aussi le signe d'un tragique en boucle puisqu'il condamne le poète à l'enfermement dans un cercle vicieux sans issue où il se dessaisit et se dépossède davantage. Dans ce sens, l'auteure Murielle Gagnebin précise que « *De façon ostensible, les effets du déjà-vu et du déjà entendu marquent la répétition de la fatalité tragique tout en renouvelant sa mise en forme (troubles, menaces et dissolutions identitaires). L'impression du déjà-vu ressort des motifs de dédoublement déclinés selon les différents registres : double spéculaire,*

*dédoublément de la personnalité [...] de telle sorte à redoubler la fiction dans un sens d'une relance et d'un retour en arrière*²⁸⁵ ».

Ces idées s'appliquent à la relation qu'à le poète avec ses alter egos ou ses doubles. En effet, ce dernier en se dédoublant dans ses créatures, n'évolue pas, ne progresse pas dans la quête de soi. Il est toujours condamné à l'éternel recommencement puisqu'à chaque identification avec l'une de ses figures mythiques ou allégoriques, il retourne au point zéro. Cette idée est applicable à la majorité des figures peuplant *Les Fleurs du Mal* ou *Le Spleen de Paris*. Que l'on examine le poème *Le Désespoir de la Vieille* du *Spleen de Paris* : « *La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête [...] 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 décrépite, et remplissait la maison de ses glapissements. Alors la bonne vieille se retira de 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*²⁸⁶ ». L'esseulement de ce personnage allégorique renvoie à la solitude et au désespoir tragique du poète. Tous les deux souffrent de l'exclusion. Le poète découvre que son mal est irréparable à travers l'évocation de cette vieille femme son alter ego. Le syntagme « solitude éternelle » exprime bien cette idée de désarroi et du refus ingrat de la part de l'autre. Cette incapacité à plaire à l'autre fait songer aux derniers vers du poème un voyage à Cythère des *Fleurs du Mal* où il implorait Dieu en disant :

Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage

*De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût*²⁸⁷

Comme la vieille, le poète éprouve l'horreur de son physique. Par ailleurs l'échec de la quête identitaire à travers l'autre est due aussi au fait que ce dernier se présente comme inaccessible au poète. Don Juan par exemple est pourvu de qualités auxquelles le poète ne peut accéder :

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre

²⁸⁵ - Murielle Gagnebin, *Cinéma et inconscient*, Champ Vallon, 2001, p. 305.

²⁸⁶ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.106.

²⁸⁷ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.111.

Se tenait à la barre et comptait le flot noir

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière

*Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*²⁸⁸

D'après ces vers le double paraît supérieur au poète. Il a un héroïsme inaccessible à ce dernier. Par son caractère flegmatique et majestueux, Don Juan dépasse son créateur. Il est présenté comme un idéal à poursuivre et non pas seulement un simple miroir du moi. Il est hautement idéalisé tel un dieu grec si bien que son statut paraît impossible à atteindre par son créateur. Don Juan constitue donc un rêve pour le poète qui ne peut lui fournir une image claire de lui-même. En effet, si le double a un caractère transcendantal, il ne peut aider le poète dans sa quête initiatique. Autrement dit, s'il est ainsi conçu il révèle au poète son impuissance à s'identifier à lui. Nous retrouvons donc l'idée du constant échec et de la désillusion dont on a parlé antérieurement. Nous ne sommes plus donc avec la figure de Don Juan dans la logique de l'identique. Dans ce cas le double contribue à l'aliénation du poète puisqu'il lui fournit une fausse image de lui-même. En fait, en voulant s'identifier à une figure mythique, le poète découvre qu'il est étranger à lui-même. Ce qui se produit, ce n'est donc pas une assimilation à l'autre qui serait le semblable, mais plutôt un processus de dessaisissement. Le poète ne se reconnaît plus vu qu'il tente de s'identifier à une figure purement imaginaire. Ainsi le dédoublement conduit dans ce cas à l'aliénation c'est-à-dire à la déformation de soi dans le miroir qu'est l'autre. En d'autres termes, le poète, cherchant à se comprendre à travers son double, n'obtient qu'une image erronée de soi. Comme le dit Kenneth W. Harrow « *le dédoublement repose sur des formulations essentialistes ou originelles selon lesquelles toute transformation d'un original constituerait une falsification*²⁸⁹ ».

Dans cette perspective nous pouvons dire qu'en voulant s'identifier à une figure mythique, ici Don Juan, le poète se perd davantage et s'aliène étant donné que cette figure relève de l'imaginaire. Le résultat de ce dédoublement est une sorte de déréalisation : le poète quitte le monde du réel et se perd dans l'irréel. De surcroît en projetant dans des

²⁸⁸ - *Ibid.*, p.23.

²⁸⁹ - Kenneth W. Harrow : *Moins d'un et double : une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 190.

figures mythiques (Satan, Andromaque, Sapho, Caïn), le poète obtient une image floue et imprécise de soi puisque celles-ci sont caractérisées par la fugace le mystère et la contradiction. Elles le contaminent par leur aspect indéterminé. Le poète ne peut se construire une image claire et cohérente de soi à travers ses doubles qui sont insaisissables. Ici, il convient de préciser que nous ne parlons plus des répondants allégoriques du poète qui constituent une copie identique de lui mais plutôt on tente de démontrer que le dédoublement dans des figures principalement mythiques conduit le poète à l'aliénation. Autrement dit à la déformation de soi dans l'autre. Ainsi en considérant par exemple Satan comme son alter égo, le poète se voit déchu, dégradé et possédé par le Mal. La figure satanique cause sa perte totale en le déroutant et en l'éloignant du regard de Dieu. Il s'enlise donc davantage dans le Mal. Son identité s'évapore et se détruit au lieu de se construire. Comme il le dit lui-même dans le poème „*La Destruction des Fleurs du Mal* :

Sans cesse à mes côtés s'agite le démon ;

Il nage autour de moi comme un air impalpable ;

Je l'raie et le sens qui brûle mon poumon

Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

[...]

Il me conduit ainsi loin du regard de Dieu ;

Haletant et brisé de fatigue, au milieu

Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion

Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,

*Et l'appareil sanglant de la Destruction*²⁹⁰

La vie du poète est envenimée par le diable qui commande tous ses mouvements et détermine son destin tragique. Il est totalement possédé par le diable qui le dévide et accroît son mal. La métaphore « plaines d'Ennui, profondes et désertes » montre le sentiment de perte causé par le diable qui accable le poète par le sentiment de culpabilité. Ainsi donc le double auparavant conçu comme celui qui console s'avère ici un

²⁹⁰ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.39.

élément de destruction et d'aliénation. Satan se présente dans ce poème comme une pieuvre qui accable le poète. Le poète se sent désarmé et impuissant face à cette figure maléfique. C'est ce que suggère la première strophe ; il est insaisissable -« impalpable ». Il étouffe le poète et le conduit au désespoir. Son aspect insaisissable et fantomatique déstabilise ce dernier et bloque toute tentative de ressaisissement ou de redressement. Il est plutôt une figure de dessaisissement parce qu'il met le poète dans le néant. C'est ce que connote l'adjectif « désertes » de la 3^{ème} strophe de ce poème. Pour plus de clarté nous dirons qu'il y a un grand écart entre ce que veut le poète par le processus du dédoublement et le résultat auquel il aboutit. Le départ c'est l'espoir mais la fin c'est l'échec.

Nous voyons donc qu'au lieu d'éclairer la vie du poète, le double l'obscurcit et condamne le poète à la confusion et à l'égarement. Ce dernier perd complètement ses repères et se trouve totalement incapable d'appréhender soi-même d'une manière objective et claire. Il devient donc étranger à lui-même à cause du dédoublement. De surcroît les figures mythiques ou allégoriques apparaissent toujours dans l'univers baudelairien comme des instances basées sur la contradiction et le fugace. Ainsi, Andromaque, Sapho, Caïn, le vieux saltimbanque sont constitués d'un mélange oxymorique de grandeur et de misère. Ils fuient donc toute tentative de délimitation définitive. Leur caractère indéterminé et contradictoire ne leur permet pas de constituer des points d'éclairage pour le poète soucieux de retrouver son identité. Leur contradiction et leur aspect éphémère s'oppose à l'idée d'unité renvoyant à la notion d'identité. Celle-ci présuppose une certaine fixité or la majorité des figures et personnages des deux œuvres baudelairiennes se caractérisent par le dualisme qui ne permet pas au poète de se situer et se comprendre à travers eux. Le syncrétisme caractérisant ces figures et ces personnages accentue l'inquiétude du poète. Dès lors une question importante s'impose : si la figure mythique ou allégorique est composée d'un part positive et une autre négative, d'un aspect éternel et d'un autre éphémère dans quel aspect de celles-ci le poète pourrait se reconnaître ? Doit-il se reconnaître dans l'aspect tragique ou sublime du vieux saltimbanque par exemple ? Doit-il s'identifier à l'image positive (la révolte) de Satan ou de Sapho ou à leur aspect négatif (la malédiction et la damnation). Ainsi donc l'ambivalence et le mélange oxymorique caractérisant la figure ou le personnage allégorique dans *Le Spleen de Paris* ou *Les Fleurs du Mal* obscurcissent la vision du poète et lui donnent une image confuse et complexe de son identité. Au lieu de se constituer une image claire de son identité à travers son double, le poète obtient une image contradictoire

de soi. Cet aspect double et insaisissable de la figure ou du personnage ouvre, néanmoins, pleinement le texte baudelairien sur le lecteur quelle que soit son époque et son contexte. C'est que nous allons voir dans le chapitre suivant.

Chapitre : 3

La figure ou le personnage comme moyens de l'adressivité du texte poétique

Par leur caractère bipolaire, contradictoire et double le personnage et la figure (mythique ou allégorique) donnent au texte baudelairien un aspect ouvert qui signifie qu'il est susceptible de donner lieu à des lectures différentes. Par là les deux œuvres baudelairiennes *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* peuvent se lire suivant les théories modernes de la réception qui focalisent sur l'adressivité du texte littéraire. Cette adressivité est constitutive de tout énoncé littéraire mais elle correspond grandement à l'œuvre baudelairienne dont on fait l'étude dans ce travail. Selon Karl Canvat :

*Trois traits distinctifs définiraient la lecture littéraire (M. Picard, 1986) dont le premier est l'attention à la polysémie du texte, réponse à sa "densité" constitutive. En effet, la lecture littéraire conduit le lecteur à appréhender le texte comme un espace où peuvent jouer une pluralité de lectures ; pluriel illimité pour les textes "scriptibles" (Roland Barthes, 1970) comme ceux de Stéphane Mallarmé, Georges Bataille, etc. ; pluriel circonscrit pour les textes "visibles" comme ceux d'Honoré de Balzac, d'Emile Zola, etc. A la suite du philosophe Jacques Derrida, toute une tradition "déconstructionniste" a poussé loin la disposition du texte littéraire à l'ouverture. Les sens d'un texte se font et se défont sans cesse et il serait vain de vouloir les fixer. L'absence d'un signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification" (Jacques Derrida, 1967). On est ainsi arrivé à une sorte de relativisme absolu pour lequel toutes les lectures se valent*²⁹¹

A la lumière de cette citation, l'on pourrait dire que par leur caractère ambivalent et mystérieux les figures et les personnages des *Fleurs du Mal* et du *Spleen Paris*, transforment le texte baudelairien en un univers polysémique s'ouvrant à une multitude de significations différentes. Ces significations dépendent des lecteurs qui ont, désormais, la possibilité de lire et de relire l'œuvre baudelairienne chacun suivant ses compétences scientifiques et culturelles. On a vu dans la partie précédente que les figures et les personnages de deux œuvres baudelairiennes, objets de notre étude, se caractérisent par

²⁹¹ - Karl Canvat, *Pragmatique de lecture : le cadrage générique*, www.fabula.org/atelier.php?

leur aspect irréductible. En fait, ils ont généralement un caractère contradictoire puisqu'ils oscillent entre la clarté et l'obscurité, l'aspect matériel et l'aspect immatériel, l'opacité et l'ouverture. Leur caractère antithétique donne à l'œuvre baudelairienne un aspect ouvert qui correspond aux idées de l'esthétique de la réception des critiques modernes, en l'occurrence, Umberto Eco, Jacques Derrida, Vincent Jouve etc. Les figures ou les personnages des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, étant définissables par le caractère irréductible transforment le texte baudelairien en une expérience esthétique et ontologique susceptible d'être actualisable suivant une infinité de lectures. Ici, il convient de signaler que c'est l'aspect relativiste de ces deux œuvres qui leur permettent de résister à une seule lecture définitive. En effet, les figures et les personnages baudelairiens obéissent au principe de la constante métamorphose, de l'éphémère ou le fugace qui sont les caractéristiques fondamentales de la modernité artistique telle qu'elle est conçue par Baudelaire. Par ailleurs, le permanent désir de se dédoubler dans les personnages et les figures, révèle, chez le poète, une constante instabilité et une continuelle insatisfaction. Ces deux aspects font de l'œuvre baudelairienne un univers fécond, ouvert à toutes les lectures possibles. Si le chantre de la modernité qu'est Baudelaire inscrit son œuvre dans l'infini, le relatif et le fugace, ce dernier manifeste par là une volonté de rompre avec les modèles esthétiques classiques figés car trop normatifs et trop réductifs pour l'art d'une façon générale. Son œuvre est régie par le principe de l'étrange et le bizarre qui doivent étonner le lecteur de tous les temps et solliciter sa part créative. Cette ouverture sur le lecteur de tous les temps est permise par l'aspect mixte et étrange de ses figures et de ses personnages oscillant entre la grandeur et la misère, la positivité et la négativité qui les rendent toujours susceptibles d'une nouvelle lecture. Dans ce cadre on peut le poème *Tout Entière* des *Fleurs du Mal* :

Le Démon, dans ma chambre haute

Ce matin est venu me voir,

Et tâchant à me prendre en faute

Me dit « Je voudrais bien savoir

Parmi toutes les belles choses

Dont est fait son enchantement,

Parmi les objets noirs et roses

Qui composent son corps charmant,

Quel est le plus doux ? Oh mon âme !

Tu répondis à l'Abhorré :

Puisqu'en Elle tout est dictame

Rien ne peut être préféré.

Lorsque tout me ravit, j'ignore

Si quelque chose me séduit.

Elle éblouit comme l'Aurore

*Et console comme la nuit*²⁹²

L'image de la femme, ici, est double puisque comme le dit le poète « Elle éblouit comme l'aurore // Elle console comme la nuit ». Cette dualité la rend mystérieuse et énigmatique aussi bien pour le poète que pour le lecteur. On peut la ranger du côté de l'infini et de l'absolu. C'est l'impossibilité du poète à aimer une partie précise d'elle qui le pousse à la revendiquer dans sa totalité voire dans sa dualité. Elle est à la fois figure de lumière et d'obscurité. C'est ce que suggère l'opposition (*Aurore* et *nuit*). On pourrait donc dire qu'étant double, la femme échappe à toute délimitation et à toute fixation définitive. Ainsi, cette oscillation entre deux pôles opposés et le mystère la caractérisant laissent une grande partie de son interprétation et même de la construction de son image au lecteur. Ce dernier doit s'appuyer sur ses propres compétences pour se constituer une image plus ou moins cohérente de cette figure féminine. Le dualisme de celle-ci ouvre donc le texte baudelairien sur le lecteur qui devient, selon les théories modernes de la réception de l'œuvre littéraire, un élément essentiel participant à la construction du sens du texte. Comme le précise Karl Canvat : « *Machine paresseuse*, selon l'expression d'Umberto Eco (1985), le texte est lacunaire : il comporte des trous, des blancs que le lecteur doit colmater en mettant en œuvre certaines compétences²⁹³ ». Cette citation corrobore

²⁹² - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 43.

²⁹³ - Karl Canvat, *Pragmatique de la lecture : le cadrage générique*, www.fabula.org/atelier.php?

notre idée selon laquelle le personnage ou la figure dans l'œuvre baudelairienne sont toujours en suspens puisque leurs sens ne trouvent leurs complétudes que dans la communauté de lecteurs différents. Leur aspect double correspond à ces « blancs » et ces « trous » dont parle Umberto Eco qui, désormais, interpellent le lecteur et stimulent son imagination pour qu'il tente de donner une certaine configuration au personnage ou à la figure baudelairienne. Ces « trous » et ces « blancs » sont les résultats de l'incomplétude et de l'indétermination de ces derniers. En effet, figures et personnages, vu leur aspect double composé généralement de deux caractères opposés, conduisent le lecteur à s'interroger sur leurs significations et leurs symboliques. Ces interrogations varient d'un lecteur à un autre chacun suivant ses compétences intellectuelles. Ces idées sont applicables en général à la figure féminine évoquée dans *Les Fleurs du Mal*. En effet, celle-ci oscille très souvent entre le satanisme et l'angélisme. Dans ce cadre nous avons choisi deux poèmes de ce recueil illustrant ce dualisme. Le premier est celui intitulé *A Une Madone* quant au second il a comme titre *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*

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 émaillée²⁹⁴

[...]

« Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,

Femme impure ! l'ennui rend ton âme cruelle.

[...]

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !

Salutaire instrument, buveur du sang du monde,

Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas

Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?

²⁹⁴ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p. 57.

La grandeur de ce mal où tu te crois savante

Ne t'ra donc jamais fait reculer d'répouvante,

Quand la nature, grande en ses desseins cachés,

De toi se sert, ô Femme, ô reine des pêchés,

-De toi, vil animal R pour pétrir un génie ?²⁹⁵

Ces extraits de poèmes donnent une idée concrète de la conception double de la femme chez Baudelaire. En effet, dans le premier poème celle-ci est mise sur un piédestal : elle est envisagée par le poète comme un être idéal qui mérite toute la gloire avec quoi il veut la doter. Le nom „Madone“ connote l'angélisme et la majesté de la femme. Cependant, le second poème donne une image négative et très sombre de la femme aimée : elle devient pure figure du mal et du satanisme. Elle est cynique par sa cruauté - „en cruautés fécondes „- assimilée à un vampire et même sadique, se nourrissant de la souffrance du poète. Elle est principalement la cause de la souffrance et du mal de ce dernier qui lui reproche sa cruauté et sa méchanceté. Cette image infernale de la femme « reine des pêchés » s'oppose à celle présente au premier poème. Ces deux poèmes montrent l'ambigüité et l'ambivalence de la figure féminine dans l'univers poétique baudelairien. L'ambigüité et l'aspect contradictoire de celle-ci ouvrent à travers elle le texte baudelairien au lecteur qui s'étonne de ces contradictions. L'indécision du poète quant à la figure féminine envisagée, tantôt angélique tantôt diabolique, se transmet au lecteur. Ce dernier se trouve lui-même incapable de donner une image fixe et définitive de celle-ci. En tentant de l'imaginer, il se heurte à cette bipolarité et à cette ambivalence. La figure féminine ouvre donc le texte baudelairien sur le lecteur qui est désormais conçu comme un complice puisqu'il partage cette indécision à l'égard de la femme. Il est invité à partager l'expérience esthétique du poète étant donné que l'ambigüité de la figure féminine le fait sortir des sentiers battus en créant chez lui le sentiment de l'étrange. Le poète communique au lecteur, en quelque sorte, l'idée ambivalente qu'il a de la femme. Quand on parle de partage et de communication autorisés par le dualisme étrange de la figure féminine on cherche à démontrer que le texte baudelairien invite grandement le lecteur à prendre part dans l'acte de la création poétique. Celui-ci est sollicité dans sa part imaginaire. En effet, l'ambigüité le fait sortir de sa passivité et des modèles canoniques

²⁹⁵-*Ibid.*, p. 31.

pour le mettre face à un texte qui intègre son imagination interprétative. Nous pouvons donc dire que l'ambivalence du texte baudelairien cherche plutôt une participation de la part du lecteur qu'une exclusion. Nous disons ceci car certains poèmes modernes font le culte de l'hermétisme pour être inaccessibles aux lecteurs. Baudelaire, au contraire, vise à impliquer son lecteur dans son monde poétique. En partant de l'idée que tout est relatif, il crée des personnages et des figures étranges et ambivalents afin de déstabiliser son lecteur qui réagit à son texte, fût-ce, par l'étonnement. Ce but n'est pas toujours explicite mais il est favorisé par le mystère des figures et des personnages. L'on voit bien donc que le caractère contradictoire et double des personnages et des figures baudelairiens permet à l'œuvre de ce poète de s'ouvrir sur le lecteur d'une façon très nette et très large. Rien d'étonnant quand on sait que l'esthétique selon laquelle sont évoqués ces personnages ou ces figures est basée sur la créativité et le constant renouvellement. Dans la même perspective Karl Canvat précise que : « *L'un des tout premiers Mikhaïl Bakhtine a attiré l'attention sur le dialogisme des échanges langagiers : tout énoncé doit être appréhendé dans sa tension, son orientation vers autrui, ce qui présuppose non seulement qu'il soit doté d'un contenu propositionnel pertinent (le texte veut dire quelque chose) mais aussi qu'il se fonde sur des représentations supposées partagées qui permettent une accommodation intersubjective, en d'autres termes un ajustement plus ou moins réussi des systèmes de repérage de l'émetteur (ou du scripteur) et du récepteur (ou du lecteur)* ²⁹⁶ ».

D'après cette citation le texte en tant que message langagier présuppose toujours une réaction de la part du lecteur qui partage avec l'auteur (l'émetteur) l'acte de création. Il y a en effet, une sorte de pacte, de contrat, qui s'effectue entre les deux pour donner un sens au texte et à ses différentes composantes dont le personnage ou la figure sont des éléments prépondérants. L'auteur crée, effectivement, un texte en fonction des attentes du lecteur. Dans cette optique nous pourrions dire que les personnages ou les figures baudelairiens par leur aspect double, contradictoire et ambigu constituent des stimuli qui éveillent l'intelligence critique du lecteur. Ce dernier est invité à déchiffrer l'énigme du personnage ou de la figure dans les deux œuvres baudelairiennes, *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* suivant ce que lui fournit le poète d'informations sur ces derniers. Dès lors, on pourrait dire que le personnage et la figure dans l'univers poétique baudelairien favorisent la rencontre entre l'auteur et le lecteur (ou le récepteur) car par leur aspect bizarre, ils étonnent, déstabilisent et provoquent ce dernier en le poussant à réagir au texte poétique.

²⁹⁶ - Karl Canvat, *Pragmatique de la lecture : le cadrage générique, op. cit.*

Cette réaction est le produit de la poétique de l'inattendu et de l'étonnement qui sont une spécificité de l'écriture baudelairienne. En effet, l'étrange caractérisant ces figures et ces personnages dérange le lecteur et l'incite à sortir de sa passivité pour interroger le sens du texte poétique. Le poème XXXIX des *Fleurs du Mal* illustre bien ces idées :

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,

Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon

Et par un fraternel et mystique chaînon

Reste comme perdue à mes rimes hautaines,

Etre maudit à qui, de l'abîme profond

Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors de moi, ne répond !

O toi qui, comme un ombre de la trace éphémère

Foules d'un pied léger et d'un regard serein

Les stupides mortels qui t'ont jugée amère

Statue aux yeux de jars, grand au front d'airain !²⁹⁷

Le poète évoque explicitement le lecteur qui se trouve intrigué et inquiet face à l'aspect mystérieux et étrange de la figure féminine : « Ta mémoire [...] fatigue le lecteur ». Le poète compare « la mémoire » de la figure féminine aux « fables incertaines » pour montrer l'aspect insaisissable et inaccessible de celle-ci. Les mots « ombre », « éphémère », « jais » et « airain » confèrent à la femme un aspect énigmatique et ambigu qui séduit le poète ainsi que le lecteur qui se trouve face à une figure opaque et mystérieuse dérangeant son esprit et en le poussant à faire un effort pour la cerner et la comprendre. L'aspect étrange de cette figure féminine interpelle la curiosité du lecteur qui est invité à déchiffrer ses secrets. Le poète fournit à son lecteur une figure hermétique comme pour l'intriguer et stimuler sa pensée et surtout la part active et créative de celui-ci. L'étrange crée en effet, chez le lecteur un désir de réaction. Réagir au texte c'est tenter de l'interpréter en se basant sur les compétences acquises et sur ce que ce texte fournit. Le

²⁹⁷ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.42.

texte baudelairien comme dans cet exemple, s'ouvre à différentes lectures par l'aspect indéterminé et fugitif de la figure féminine. Le mystère de celle-ci aiguise la curiosité du lecteur qui est amené à s'interroger sur le statut de cette figure. L'étonnement et l'inquiétude que crée l'aspect étrange de cette dernière chez le lecteur, sont les signes de la réaction émotionnelle et rationnelle à laquelle celui-ci se trouve vivement appelé. En fait, le flou et l'inaccessible attirent tout lecteur et éveillent chez lui la volonté de désambiguïser le texte dont il a affaire. Les figures ou les personnages baudelairiens peuvent être considérés comme des emblèmes de l'infini et de l'absolu par leur aspect fugaces. En effet, ils ont tous un caractère insaisissable et ambivalent. Ces aspects les transforment en créatures opaques résistant à toute tentative de fixation définitive. Cela étant, ils sollicitent à chaque fois une nouvelle lecture différente. De surcroît, étant les doubles et des miroirs du moi éclaté du poète, chacun d'eux révèle une partie sombre de ce dernier. De cette façon, ils permettent au lecteur d'appréhender celui-ci chaque fois sous un nouvel angle. Ainsi le lecteur est invité à trouver l'unité du sujet lyrique à partir des fragments que lui fournissent les figures ou les personnages baudelairiens. Le texte baudelairien est largement ouvert sur le lecteur. Celui-ci est appelé à déchiffrer les sens pluriels que véhicule ce texte. Comme le dit Umberto Eco : « *Toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée est « chose » dans sa perfection d'organisme exactement calibrés est ouverte au moins en ce qu'elle peut être interpréter de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.*²⁹⁸ »

A la lumière de cette citation, nous pourrions dire que ce sont les personnages et les figures du *Spleen de Paris* et des *Fleurs du Mal* qui favorisent cette ouverture du texte baudelairien sur une pluralité de lectures. En effet, leur ambivalence et leur dualisme leur permettent d'échapper à une seule lecture. Le dualisme leur confère un aspect mystérieux qui devient un constant stimulus interpellant plusieurs lecteurs. Le mystérieux ouvre en effet, la lecture du texte à l'infini. Il est une permanente séduction qui active l'imagination du lecteur. C'est donc l'ambiguïté du personnage ou de la figure résultat de leur aspect insaisissable qui ouvre le texte sur une pluralité de lectures. Un poème extrait des *Fleurs du Mal* exprime bien l'aspect ambivalent et mystérieux de la figure. Il s'agit du poème *Ciel Brouillé* :

On dirait ton regard d'une vapeur couvert

²⁹⁸ - Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1965, p. 17.

Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)

Alternativement tendre, rêveur, cruel

*Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.*²⁹⁹

D'emblée, le flou, l'indétermination ainsi que l'aspect ambigu caractérisant la figure féminine dont le regard est vague et vaste. C'est le mot « vapeur » qui connote ces idées. Aussi, l'inquiétude du poète face à cette figure traduit son aspect opaque et mystérieux « Ton œil mystérieux // (est-il bleu, gris ou vert ?). De surcroît, le caractère double de la figure féminine est exprimé par le vers (3) de cette strophe :

« Alternativement tendre, rêveur, cruel »

L'adverbe « alternativement » et l'antithèse « tendre // cruel » traduisent l'aspect double et ambivalent de la figure féminine. Ce qu'on peut déduire de l'image de celle-ci c'est qu'elle échappe à une délimitation définitive par son aspect inaccessible. Elle est envisagée à la fois comme une figure d'horreur et de séduction, simultanément tendre et cynique. Cette image complexe la rend problématique et énigmatique aussi bien pour le poète que pour le lecteur. Ce dernier est attiré et séduit comme le poète par cette image indéterminée de la figure féminine. Cette attirance déclenche chez lui le désir de dévoiler le mystère enveloppant celle-ci. L'ambiguïté et le mystère de la femme dans ce poème stimulent la curiosité du lecteur qui commencerait à imaginer cette dernière et par conséquent tenter de lui donner une configuration concrète. Le lecteur se trouve donc dans la même situation que le poète puisqu'il est invité à partager l'inquiétude et le sentiment d'admiration à l'égard de la figure féminine. L'aspect mystérieux de cette femme étonne, perturbe et dérange le lecteur. Dès lors, un désir d'interprétation en vue d'une clarté naît dans son esprit. S'étonner et se déranger ne sont que les signes de la réaction attendue de la part du lecteur. Mais chaque lecteur trouvera une partie du sens polysémique du texte. C'est le caractère double du personnage ou de la figure qui constitue le signe interpellant la compréhension du lecteur en éveillant chez lui le désir de déchiffrer et d'interpréter le texte baudelairien. Ici nous pourrions convoquer la conception de M. Bakhtine de l'adressivité caractéristique de tout énoncé. Dans ce cadre Frédéric Saussez précise que : « *pour Bakhtine avoir un destinataire, s'adresser à quelqu'un est une particularité constitutive de*

²⁹⁹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.49.

l'rénoncé sans laquelle il n'ry a pas et il ne saurait avoir d'rénoncé. La notion d'adressivité précise la dynamique qui est à l'œuvre dans le rapport dialogique. Elle rend intelligible le fait que l'autre à qui s'adresse le locuteur, le destinataire réel, virtuel ou encore idéalisé dans le cas du surdestinataire fait partie intégrante du processus de construction de l'rénoncé³⁰⁰».

A la lumière de cette citation nous pourrions considérer que le personnage et la figure chez Baudelaire constituent les facteurs favorisant cette adressivité. En effet, l'aspect mixte et ambivalent de ces derniers ouvrent le texte baudelairien sur une pluralité de lecteurs qui n'appartiennent pas nécessairement à une même époque. Et ce, car comme l'affirme Frédéric Saussez : « L'adressivité introduit l'idée que l'interlocuteur direct n'est pas nécessairement le destinataire visé et que celui-ci peut être temporellement, spatialement et socialement distant³⁰¹ ». Cette citation coïncide avec le caractère transhistorique de la figure mythologique dont on a traité dans notre première partie. Celle-ci est réactualisable différemment suivant les âges car elle tend à la modélisation et à la généralisation. Dans ce cadre il est légitime de dire que c'est l'aspect atemporel de ces figures qui ouvre le texte baudelairien à tous les lecteurs de toutes les époques. Il semble donc indéniable que la figure ou le personnage dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* par leur tendance à l'emblématisation favorisent l'adressivité de l'œuvre baudelairienne. En effet, le lecteur de tout temps peut reconnaître dans ces créatures ce qui correspond à ses propres conceptions et ses propres connaissances. Un personnage du *Spleen de Paris* incarne cette idée d'emblématisation qui ouvre le texte baudelairien sur son lecteur. C'est la seconde veuve évoquée dans le poème *Les Veuves* : « C'était une femme grande majestueuse et si noble dans tout son air, que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé. Un parfum de hautaine vertu émanait de toute sa personne. Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue.³⁰² ».

Le portrait psychologique et physique de cette veuve ainsi que son allure majestueuse qui contrastent avec la déchéance causée par le deuil, rendent celle-ci pitoyable chez le lecteur qui éprouverait une certaine sympathie à son égard. Mélange de

³⁰⁰ - Frédéric Saussez, *Analyser L'activité Enseignante. Des Outils Méthodologiques et Théorique Pour L'intervention et la Formation*, op, cit, p.190.

³⁰¹ - *Ibid.*, p .191.

³⁰² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.131.

grandeur et de misère elle devient l'«emblème de l'«esseulement et du deuil ce qui émeut le lecteur de tous temps. Autrement dit par sa dimension emblématique elle parvient à intéresser et à toucher les lecteurs de toutes les époques. Le lecteur quel que soit son contexte historique, peut reconnaître en cette œuvre le destin de toutes les veuves endeuillées. Ainsi donc en idéalisant son personnage qui n'est autre que son „répondant allégorique““, le poète ouvre son texte aux lecteurs de tous les âges. L'«adressivité de l'œuvre baudelairienne naît de ce sentiment de sympathie qu'elle réussit à éveiller chez le lecteur. Ainsi, Le Vieux saltimbanque, La Petite Vieille ou le personnage de La Veuve ici, gagnent l'«universalité par le processus de l'«emblématisation effectué par le poète.

TROISIÈME PARTIE
La fonction métapoétique

Chapitre 1

L'expression des convictions et des revendications esthétiques du poète :

Il s'agit maintenant de voir comment les personnages ou les figures allégoriques et/ou mythiques permettent au poète de développer une réflexion théorique profonde sur la poésie. Par le biais des personnages ou des figures auxquels il recourt, Baudelaire entreprend une réflexion sur les possibilités de la poésie. Autrement dit, ces derniers en incarnant la révolte, la démesure, le singulier, la marginalité, la débauche et le mystère autorisent une pensée sur la nature et la fécondité de la poésie. Par « fonction méta poétique », nous entendons la capacité qu'a le discours poétique de s'auto-réfléchir. Il s'agit, en quelque sorte, de la poésie qui réfléchit sur la poésie ou du langage poétique qui renvoie à lui-même. Baudelaire investit les connotations fertiles et riches de ses personnages ou de ses figures en vue de dégager le potentiel de la poésie. Ces derniers sont donc porteurs de ses convictions et de ses ambitions esthétiques puisqu'ils coïncident avec son idéal poétique : son goût du bizarre et de tout ce qui est de nature subversive. Ainsi, par leurs aspects subversifs, insolites ou singuliers, ils incarnent la libération de l'art des normes et des canons de l'esthétique classique qui sont, selon l'auteur, réductrices pour l'art d'une façon générale et ne permettent pas d'appréhender l'homme et le monde dans toutes leurs richesses et dans toute leur complexité. Désormais, personnage et figure baudelairiens deviennent les moyens et les signes d'un renouvellement de la conception de la poésie qui s'ouvre, dès lors, à tous les extrêmes du monde. Ils permettent de concevoir l'homme dans son aspect double, dionysiaque et apollinien. La poésie est une liberté totale, elle n'épargne aucun aspect de l'homme ou du monde. Elle se veut exploratrice des zones profondes et obscures de la pensée de l'homme et du monde. Personnages et figures incarnent Baudelaire, le critique d'art. C'est dans cette perspective que Benjamin Fondante et Patrice Bernay écrivent que la poésie baudelairienne « *veut avoir le droit, aussi bien d'être bête et frivole que sérieuse et profonde et visionnaire et prophétique ; et de n'être pas obligée d'avoir honte, si tout à coup, il lui arrive de dire ce qu'elle meurt d'envie de dire. Et cela nous mènerait à la conclusion toute simple que l'importance singulière de Baudelaire s'explique par le fait qu'il aurait redécouvert le secret perdu de la grande poésie, secret, banal en somme, qui consiste en ceci peut-être, qu'elle veut l'homme tout entier, avec ses deux extrêmes et non seulement son milieu, qu'elle doit inspecter*

*l'invisible et entendre l'inouï, dût-elle, pour cela indigner, apaiser [...] haïr ou étonner*³⁰³ ». Certes, les figures et les personnages allégoriques de Baudelaire incarnent ces idées de la poésie qui se veut ouverte sur les deux extrêmes de l'homme qui sont l'aspect dionysiaque et apollinien. Le dionysiaque incarne tout ce qui est rationnel quant au apollinien il représente le rationnel. Le poète se révolte, en effet, contre la conception qu'avaient les classiques de l'homme qui se limite à appréhender ce dernier uniquement dans sa dimension rationnelle et à négliger conséquemment la partie inconsciente de son être. La poésie baudelairienne se veut exploratrice du visible et de l'invisible. Elle invite à repenser l'homme dans sa dimension double, rationnelle et irrationnelle pour en avoir une vision complète et cohérente. Elle s'intéresse essentiellement au singulier, à l'insolite, à l'excès et à l'interdit exclus de l'art classique par prudence au nom du respect de la bienséance. Ces aspects sont incarnés par les figures et les personnages baudelairiens. Comme le disent Crado Rosso et Carmine la Bondi, « *Baudelaire condamne l'académisme qui fige le beau dans une perfection conventionnelle*³⁰⁴ ». Avec lui le bizarre et l'étrange deviennent les condiments du vrai Beau. Comme il le dit lui-même : « *« Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau*³⁰⁵ ». Le bizarre, c'est ce qui échappe à la norme, à la règle et aux conventions réductrices. C'est pourquoi il a créé des figures et des personnages dont la caractéristique commune est l'expression de la révolte, de la débauche et de l'excès. On songe à un poème comme *Delphine et Hippolyte* dans lequel les figures traduisent la dimension subversive de la poésie qui s'ouvre sur l'interdit et le tabou proscris par la pensée classique :

Mes baisers sont légers comme ces éphémères

Qui caressent le soir les grands lacs transparents,

Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières

³⁰³ - Benjamin Fondane, et Patrice Beray, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Editions Complexe, 1994, pp. 8-9.

³⁰⁴ - Corrado Rosso et Carmiella Biondi, *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*, Droz, 1995, p.18.

³⁰⁵ - Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Editions Miche Lévy Frères, 1868, p.216.

Comme des chariots ou des socs déchirants ;

Ils passeront sur toi comme un lourd attelage

De chevaux et de bœufs aux sabots sans pitié...

Hippolyte, ô ma sœur ! tourne donc ton visage,

Toi, mon âme et mon cœur, mon tout et ma moitié,

Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et d'étoiles !

Pour un de ces regards charmants, baume divin,

Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles

Et je t'endormirai dans un rêve sans fin ! »

Mais Hippolyte alors, levant sa jeune tête :

« Je ne suis point ingrate et ne me repens pas,

Ma Delphine, je souffre et je suis inquiète,

Comme après un nocturne et terrible repas.

Je sens fondre sur moi de lourdes épouvantes

Et de noirs bataillons de fantômes épars,

Qui veulent me conduire en des routes mouvantes

Qu'un horizon sanglant ferme de toutes parts.

Avons-nous donc commis une action étrange ?

Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi :

Je frissonne de peur quand tu me dis : « Mon ange ! »

Et cependant je sens ma bouche aller vers toi.

Ne me regarde pas ainsi, toi, ma pensée !

Toi que j'aime à jamais, ma sœur d'élection,

Quand même tu serais une embûche dressée

Et le commencement de ma perdition ! »

Delphine secouant sa crinière tragique,

Et comme trépignant sur le trépied de fer,

L'œil fatal, répondit d'une voix despotique :

« Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ?³⁰⁶

En évoquant des figures emblématiques de la révolte et de la transgression de la morale bourgeoise, Baudelaire a pu révolutionner l'art et principalement libérer la poésie des contraintes formelles et idéologiques classiques. En effet, le classicisme prônait le respect de l'ordre, de la mesure, et des règles normatives. Ainsi accablait-il la création artistique dans des modèles absolutistes figés. Baudelaire était très conscient que le classicisme empêchait l'artiste d'avoir une vision totale de l'homme et du monde. C'est pour cela qu'il a introduit tout ce qui fut longtemps banni, à savoir l'interdit, la démesure, l'excès et la débauche, qu'il choisit au contraire d'incarner dans les personnages ou les figures allégoriques qu'il élit. Il voulait, ainsi, explorer les zones obscures de la pensée humaine et du monde qui étaient négligées par l'esthétique classique qui en avait une conception partielle et incomplète. En effet, il a cherché à représenter l'aspect irrationnel, bizarre et insolite. Les personnages comme les figures allégoriques sont principalement caractérisés par l'étrange, la contradiction et l'extravagance. Ces aspects les rattachent à l'idée du dionysiaque exclue totalement de l'art classique cherchant à se conformer aux règles imposées par la cour royale. Des figures allégoriques ou mythiques comme Delphine et Hyppolite, Satan, Caïn ou Sapho se prêtent plus particulièrement à ce type de fonctionnement. Baudelaire a évoqué ces figures subversives pour montrer que le beau n'a pas de limites et qu'il n'est pas absolu comme le considéraient les classiques. Ainsi, le

³⁰⁶ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.130.

poète a décanonisé le beau en le séparant de la notion du bien relevant de la morale. Désormais, sa poésie se fixe comme objectif la quête du singulier et de l'original jusqu'aux confins du démoniaque. Elle veut explorer les trésors et les richesses inouïes gisant aux profondeurs de l'homme et du monde. Elle se révolte donc par son aspect infini contre tout ce qui est limitatif en poursuivant l'inconnu et le nouveau où qu'ils soient et quelque nature qu'ils aient. Nous pouvons étayer notre idée par un poème extrait des *Fleurs du Mal* ayant comme titre *Chanson d'après midi* :

*Sur ta chair le parfum rôde
Comme autour d'un encensoir ;
Tu charmes comme le soir,
Nymphe ténébreuse et chaude.*

*Ah ! Les philtres les plus forts
Ne valent pas ta paresse,
Et tu connais la caresse
Qui fait revivre les morts !*

*Tes hanches sont amoureuses
De ton dos et de tes seins,
Et tu ravis les coussins
Par tes poses langoureuses.*

*Quelquefois, pour apaiser
Ta rage mystérieuse,
Tu prodigues, sérieuse,
La morsure et le baiser*³⁰⁷

L'exaltation de la beauté physique de la femme est teintée d'un certain érotisme qui est rarement toléré dans l'esthétique classique. Les mots « Chair », « caresses », « seins », « morsure » et « baiser » font penser à l'amour charnel que chante le poète ici sans réserve et en totale liberté. De surcroît, évoquer les attributs physiques de la maîtresse sur un ton gai et frivole dérange la société bourgeoise conservatrice car cela n'est pas habituel en art.

³⁰⁷ - *Ibid.*, pp.58-59.

La femme ici connote cette transgression de la morale et le goût de l'insolite et de la démesure qui sont condamnés par l'art classique. La maîtresse ainsi évoquée représente la dimension dionysiaque de la femme en général puisque l'affect est négligé au profit d'un désir charnel provocateur. Aussi, cette figure paraît mystérieuse et inaccessible. Le syntagme « Nymphé ténébreuse et chaude » fait penser paradoxalement à une image double de celle-ci, qui se présente à la fois comme figure douce et séductrice. Par là elle incarne le goût de l'étrange et du bizarre qui sont les condiments du nouveau beau tel qu'il est conçu par Baudelaire. Ce dernier évoque ici une image surnaturelle de l'amour. L'intrusion de l'irrationnel, du bizarre et de tout ce qui est dionysiaque dans le domaine de la poésie et de l'art en général constitue une tentative de la part du poète consistant à se révolter contre l'aspect mimétique de l'esthétique classique. Baudelaire a une foi inébranlable en la faculté de l'imagination qui peut transfigurer le monde et le transformer en un espace porteur de sens et de beauté. Pour lui « *le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité, le bien est toujours le produit d'un art* ³⁰⁸ ». Baudelaire affirme la suprématie de l'art sur la nature. L'imagination, « cette reine des facultés » est la seule qui soit capable de produire le beau car ce dernier nécessite un travail, un effort de création et une aptitude à composer et à mesurer. Dans ce sens Baudelaire précise que « *Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel* ³⁰⁹ ». Le poète veut dire par là que le beau est le produit d'une volonté intelligente qui s'oppose à tout ce qui est naturel. Cela paraît admissible puisque le naturel n'est pas le produit de l'homme. Il faudra alors être inventif et créatif. Toute la poétique baudelairienne est basée sur cette idée de la fuite du naturel qui rappelle le péché originel. De surcroît, reproduire la nature constitue pour lui une preuve de stérilité de la pensée de l'artiste car l'imitation suggère l'exclusion du génie du travail de l'homme qui peut forger ses modèles esthétiques suivant ses compétences. Le génie est donc, pour lui, du côté du travail de l'affirmation des pouvoirs originaux de l'artiste. Il dit dans ce cadre : « *Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive [...] L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète,*

³⁰⁸ - Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Michel Lévy, 1869, p.100.

³⁰⁹-Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Editeur M. Levy, 1868, p.100.

*ne doit peindre que selon ce qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature*³¹⁰ ».

La nature est donc imparfaite, insuffisante et incapable de constituer une source d'inspiration pour Baudelaire. L'on comprend, dès lors, son recours à des figures ou même à des personnages dont la caractéristique fondamentale est le bizarre. Ceux-ci incarnent donc l'aspect antinaturaliste du poète. Au goût du naturel des classiques Baudelaire oppose une esthétique basée essentiellement sur l'étrange. Le poème „Le Revenant“ des *Fleurs du Mal* traduit ce goût singulier :

*Comme les anges à œil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit ;*

*Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent
Autour d'une fosse rampant.*

*Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.*

*Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunesse,
Moi, je veux régner par l'effroi*³¹¹

Le poète s'imagine devenir une créature fantastique, un fantôme. Tout le poème est sous le signe de l'étrange. Ainsi, l'atmosphère est nocturne et terrifiante. C'est ce qu'expriment les vers : « Comme les anges à œil fauve // Autour d'une fosse rampant ». L'idée de la mort et de l'inférieur est présente dans ces vers, ce qui nous plonge dans un monde tout à fait fantastique. Ce qui importe ici, c'est le rôle de l'imagination qui

³¹⁰ - Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, M. Lévy, 1868, p. 263.

³¹¹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 63.

est implicitement valorisée. En effet, le poète s'appuie sur celle-ci pour créer une autre communication amoureuse fondée sur l'étrange et l'insolite. Nous pouvons dire que ce dernier tente de créer de nouvelles images de l'amour bizarrement situé dans un monde fantastique voire un monde d'irréalité. Cela traduit un effort de sa part pour essayer de quitter les voies habituelles de l'évocation de l'amour. Le poète cherche l'innovation et tout ce qui bouleverse l'ordinaire. On n'est plus du côté de l'amour passion des dramaturges de l'âge classique ni ceux de l'époque romantique. Il s'agit d'un amour d'une saveur inconnue qui transgresse tous les codes usuels de l'évocation de cette passion. Baudelaire relativise en quelque sorte le concept du beau conçu comme absolu et atemporel chez les classiques. En effet, avec lui la beauté peut avoir comme source ce qui est considéré à tort selon lui, comme laid, immoral et donc indigne de figurer dans une œuvre d'art. Une telle conception est réductrice pour l'auteur des *Fleurs du Mal* dont la poésie se définit principalement par la liberté. Désormais, celle-ci s'ouvre sur les marginaux de la ville (Les Vieilles femmes, Le Vieux Saltimbanque, les pauvres). Ces exilés de la vie constituent une source d'inspiration intarissable. Le poète parvient à en dégager le sublime et la grandeur. Il est à noter que c'est l'imagination créatrice et lucide du poète qui réussit à détecter l'aspect singulier de ces êtres délaissés de la ville et à les transformer en emblèmes de la beauté. Le poète observe, médite et analyse par le biais de son imagination féconde. La misère de ces personnages du *Spleen de Paris* devient la substance même de la poésie. Le poète est conscient que le merveilleux et le sublime gisent au fond de la vie dans ses recoins ombragés. Les personnages du *Spleen de Paris* permettent au poète de formuler une idée d'ordre esthétique selon laquelle le beau est le fruit des chocs, du hasard, de l'inattendu et de l'imprévu. Cela va à l'encontre de l'esthétique classique considérant que le beau est stable. Le beau baudelairien n'est pas le résultat des schémas préconçus et préétablis à l'avance. Dans cette perspective nous pouvons citer le poème du *Spleen de Paris* « Mademoiselle Bistouri », dont le récit se fait trame allégorique :

Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait 'Vous êtes médecin, monsieur ? Je regardai ; c'était une grande fille, robuste aux yeux très ouverts, légèrement fardée, les cheveux flottant au vent avec les brides de son bonnet. [...] J'aime

*passionnément le mystère parce que j'ai toujours l'espoir de le débrouiller. Je me laissai donc entraîner par cette compagne, ou plutôt par cette énigme inespérée.*³¹²

On retrouve dans ce poème l'idée du poète flâneur qui croise des êtres singuliers au hasard comme cette femme. Cette dernière se présente subitement à lui. L'emploi du passé simple dans la séquence : « j'entendis une voix qui me disait », montre la rapidité de l'apparition de la femme. La rencontre se fait donc suivant le principe du choc et des heurts, c'est-à-dire de l'imprévu. Le poète se laisse guider par sa curiosité qui le pousse à guetter les mystères des êtres sociaux de la ville dont il fait la rencontre. C'est parce que le portrait de cette femme lui paraît mystérieux et surprenant qu'il consent à la suivre, dans l'espoir d'en comprendre le caractère énigmatique. La flânerie lui permet des rencontres sublimes avec des êtres singuliers comme c'est le cas de cette femme. Il ajoute, dans ce même poème : « *Quelle bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder ? La vie fourmille de monstres innocents*³¹³ ». Il est donc clair, à partir de cette séquence, que le poète réclame fortement la flânerie comme une ouverture aux richesses et aux mystères de la ville au fond de laquelle il y a des êtres tout à fait singuliers. C'est lui qui devient le déchiffreur de ces mystères grâce à son imagination fébrile et à son regard poétique profond. Il est vrai que le poète est condamné à poursuivre une « beauté sans cesse renouvelée », pour reprendre l'expression de Sartre, mais cette poursuite le convainc que le beau est toujours renouvelable dans le sens où chaque beauté en cache une autre. Dès lors, l'inconnu, en étant une quête infinie, devient le synonyme de fertilité et de reproductibilité. C'est pourquoi le poète est toujours ailleurs.

Cette attitude le conduit à la conviction que l'œuvre d'art doit être toujours en mouvement, interrogeant le possible et l'impossible, le palpable et l'impalpable. Ainsi les êtres qui peuplent ses poèmes se transforment en allégorie du destin de l'artiste qui consiste à tenter de fixer le fugace et l'éphémère dans la vie. Étant caractérisés ainsi, les personnages et les figures baudelairiens sont là pour suggérer la saveur de l'inconnu et du nouveau. Ils ne doivent pas donc se présenter comme des entités ayant une configuration matérielle stable. Par là ils inscrivent l'œuvre baudelairienne dans la modernité en exprimant l'idée que le beau est dans le fugace et l'instable. Il est irréductible n'obéissant à aucun schéma préconçu à l'avance. En cela ils incarnent la créativité et le dynamisme de ce

³¹² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p. 216.

³¹³ - *Ibid.*, p. 219.

que doit contenir l'œuvre d'art. Tout le charme de la poésie baudelairienne réside dans l'idée de l'idéal inaccessible incarné par ses figures et ses personnages. Le poème „*Le Serpent qui danse*” illustre cette idée :

*Que j'aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !*

*Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,*

*Comme un navire qui s'éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.*

*Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.*

*À te voir marcher en cadence,
Belle d'abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d'un bâton.³¹⁴*

Dans ce poème, Baudelaire montre sa fascination pour la femme qui lui est inaccessible et qui hypnotise le poète par sa démarche par sa beauté ambivalente. Elle est à la fois figure du mal et du bien. Elle est mystérieuse : « Tes yeux, où rien ne se révèle ».La

³¹⁴ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.32.

profondeur du regard de la femme renvoie à l'énigmatique. Cet aspect ensorçèle le poète et attire tout son être. Baudelaire décrit la femme en rapprochant des oppositions telles que « doux/amer » ou « or/fer » pour démontrer sa double facette. Cette femme est comme un rêve et à la fois un mystère. On ressent donc à quel point celle-ci le trouble et le fascine. Il en est dépendant, mais en même temps, il la craint. Sa peau miroitante et les ondulations de son corps sont des métaphores qui l'assimilent au serpent. Le serpent est considéré comme un animal maléfique et tentateur dans la religion : il symbolise le mal, tout comme cette femme. Celle-ci le tente, le charme, l'enivre mais il aime ça. Il y a donc une forme de plaisir associé à ce mal. La femme apparaît dans ce poème comme un idéal à atteindre. Mais la beauté de l'idéal baudelairien réside dans son aspect inaccessible qui pousse le poète à renouveler sans cesse sa quête. En effet, si ce dernier avait atteint l'idéal son œuvre aurait échoué sur le plan de l'esthétique. Or la nouveauté de Baudelaire, consiste à produire une œuvre d'art ouverte, dans un constant devenir. Personnages et figures incarnent cette idée de l'ouverture de l'inachèvement. Ils illustrent le concept baudelairien d'un beau se situant toujours entre le stable et l'instable, entre la présence et l'absence, entre le matériel et l'immatériel enfin entre le saisissable et l'insaisissable. La beauté est dans l'amalgame et le syncrétisme de ces concepts antithétiques. Ce syncrétisme donne à l'œuvre d'art une constante vivacité et un permanent dynamisme et la sauve du figement. C'est dans cette perspective que les personnages et les figures baudelairiens apparaissent toujours comme un mélange de grandeur et de misère, d'héroïsme et de faiblesse enfin de mal et de bien. A vrai dire Baudelaire a horreur des limites ; il veut toujours être dans un ailleurs salvateur rachetant son âme de l'emprise du Mal. Nous trouvons écho à nos idées chez l'auteur Jeanne-Marie Gagnebin qui précise que « *Le moderne ne définit plus par rapport à l'Ancien, à un passé renié, mais par son ouverture sur le futur, par la recherche incessante de la nouveauté. En devenant synonyme de nouveau, le concept de moderne gagne une dimension essentielle à notre compréhension de la modernité*³¹⁵ ». Cette citation nous mène à parler d'un certain « donjuanisme artistique » chez Baudelaire, consistant à être toujours insatiable et en perpétuel mouvement de quête de la beauté. Rien ne rassasie ce poète qui passe d'une beauté à une autre dans un permanent désir de trouver le nouveau. Cela est, bien évidemment, lié au tempérament artistique toujours versatile et orienté vers l'avant chez Baudelaire. Cette idée du donjuanisme artistique est déductible des sujets, qui se présentent toujours en quête d'un dépassement ou d'une transgression. Par leur aspect

³¹⁵ -Jeanne-Marie Gagnebin, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.73.

opaque double et mystérieux, les figures et les personnages des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris* incarnent la théorie du fugace et l'idée de la constante quête de l'idéal de leur créateur. Ils sont, en effet, mixtes oscillant entre la clarté et l'obscurité, le matériel et l'immatériel. Ainsi sont-ils indéterminés et irréductibles à toute tentative de fixation ou de délimitation définitives. Cette dimension ouvre l'œuvre baudelairienne sur l'infini. Ils permettent donc au poète d'envisager le beau comme éphémère et instable. Le poème *A une Passante* exprime bien cette idée :

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit ! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !³¹⁶*

Ici Baudelaire nous rapporte une rencontre avec une inconnue. D'abord séduit par l'apparence de la femme insolite, sculpturale, charmeuse et élégante comme la danseuse, le poète est guidé inmanquablement vers son regard magnétique, « porte de l'âme », pour y découvrir l'ambivalence de l'attraction amoureuse : sensuelle et spirituelle, elle évoque plaisir et souffrance. Face à l'apparition fugitive de la passante le poète ne peut qu'être ébloui et fasciné. La femme est définie comme une créature aérienne, impalpable et inaccessible. C'est ce que suggèrent les termes et les séquences « un éclair », « fugitive beauté », « tu fuis ». On assiste dans ce poème à un mouvement allant de la rencontre

³¹⁶ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.88.

éblouissante au désespoir et à l'échec de l'amour, vu l'aspect fugace de la femme. Les vers avec leur fluidité miment la souplesse de celle-ci qui devient synonyme de sa fuite et de son aspect inaccessible. Elle incarne le concept de la modernité théorisée par Baudelaire par son caractère fugace : « *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* ³¹⁷ » nous dit-il.

A vrai dire, personnages et figures des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* illustrent la théorie de la modernité telle qu'elle est conçue par le poète. Ainsi, la malléabilité et la bipolarité de la figure allégorique dans *Les Fleurs du Mal* traduit le concept de cette beauté passagère et indéterminée résistant à toute configuration définitive. En effet, en se présentant comme une figure double oscillant entre la grandeur et la misère, enfin entre le sublime et la déchéance, celle-ci devient l'emblème du fugace et du transitoire qui sont les concepts clés de la modernité selon Baudelaire. Par ailleurs, on sait que depuis Baudelaire apparaît l'idéal de la poésie pure. L'auteur des *Fleurs du Mal* affirme que « *La poésie n'a d'autre but qu'elle-même* ³¹⁸ ». Cela voudrait dire que celle-ci n'est pas transitive en ce sens qu'elle est non référentielle. En fait, Baudelaire a voulu débarrasser la poésie de tout ce qui est extérieur à elle comme l'imitation de la réalité ou de la nature. Ainsi, avait-il créé un art auto-réflexif qui transcende le réel. Cette intransitivité de la poésie est exprimée de façon paradoxale par ses personnages et ses figures. En effet, bien que parfois fortement ancrés dans l'espace social, comme nous l'avons montré, ils participent tous à la création d'un univers poétique dépassant la réalité et tout ce qui rappelle la nature par leur caractère étrange et subversif. Ceux-ci créent une atmosphère poétique pure excluant tout ce qui est utilitaire. En fait ils permettent de penser la poésie baudelairienne comme un univers qui se suffit à lui-même. A travers ses figures et ses personnages, Baudelaire instaure la suprématie de la création artistique. Celle-ci devient totalement autoréflexive. Le poète rejette le réel médiocre et refuse de l'exprimer dans l'œuvre d'art. Ce qui prime est l'artificiel et le pouvoir imaginaire comme le dit Duthie Enid Lowry : « *Le goût de l'artificiel est la forme la plus extrême de la haine de la nature. L'artificiel c'est le symbole du rêve pur si cher au poète décodent qui érige le principe du mépris de la nature comme fondement à la fois de son esthétique et de sa philosophie. Ce principe a été*

³¹⁷ - *Le peintre de la vie moderne*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004, chapitre I.

³¹⁸ - Charles Baudelaire, *L'Art romantique : nouvelle édition augmentée*, Arvensa Editions, 2014, p.104.

*pleinement réalisé par Baudelaire*³¹⁹ ». Nous comprenons dans ce sens la grande admiration qu'a manifestée Baudelaire pour la statue décrite dans le poème *Le Masque* :

Contemple ce trésor de grâces florentines ;

Dans l'ondulation de corps musculeux

L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.

Cette femme, morceau vraiment miraculeux,

Divinement robuste, adorablement mince,

Est faite pour trôner sur des lits somptueux,

Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

[...]

Ô blasphème de l'art ! Ô surprise fatale !

La femme au corps divin, permettant le bonheur

Par le haut se termine en monstre bicéphale !

[...]

Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite

Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu

*Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?*³²⁰

³¹⁹ - Duthie Enid Lowry, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, Slatkine, Genève, 1975, pp.240-241.

³²⁰ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, pp.26-27.

La statue est l'allégorie de la beauté artificielle tant chère au poète et elle transcende les catégories de « personnage » et de « figure allégorie » en se désincarnant. C'est pourquoi le vocabulaire mélioratif abonde dans ce poème pour rendre compte de la beauté incomparable de cette œuvre d'art. Elle est toute élégance et beauté. Le syntagme « ce trésor de grâce florentines » montre l'éblouissement du poète face à la beauté suprême de la statue. Cet ensorcellement et toute cette admiration que voue le poète à la statue de la femme trahit, en réalité, son amour de tout ce qui est création de l'artiste. C'est le talent de l'artiste qui est salué implicitement par le poète. Aux yeux de Baudelaire l'artiste est capable de créer une œuvre d'art dont la beauté est supérieure à celle de la nature. L'adverbe « divinement » montre que le poète considère que le don de l'artiste et tel qu'il peut rivaliser avec la beauté divine. A travers ce poème, Baudelaire révèle son grand penchant pour tout ce qui est produit de l'intelligence et de l'imagination humaine. Par ailleurs, Baudelaire a très souvent le sentiment d'une déchéance et cherche conséquemment l'oubli de cet état dans la création poétique. Ainsi, le personnage ou la figure par leur aspect non-référentiel, excluent tout renvoi au réel et marquent ce désir insistant chez le poète consistant à créer un univers poétique qui est aux antipodes de la réalité. Le poète est conscient de l'impossibilité de l'idéal dans le réel. C'est pourquoi, les êtres qui peuplent son univers expriment son antinaturalisme par leur caractère mystérieux et insolite. Comme le précise Enid Lowry : « *La brutalité n'est qu'un moyen grâce auquel le décadent espère atteindre une beauté supérieur, puisque anti-naturelle* ³²¹ ». L'on sait que Baudelaire est influencé par Edgar Allan Poe qui considère l'étrange, le macabre et l'antinaturel comme les caractéristiques essentielles de l'art. Comme Edgar Allan Poe, Baudelaire a une forte conviction que le bizarre est le condiment du beau. Pour lui la nature rappelle le péché originel. Ainsi, « *agir contre la nature peut être une noblesse, et ce qui est baroque, antinaturel plaisait à Baudelaire var il y voyait řin signe de la volonté humaine corrigeant à son gré les formes et les couleurs fournies par la matièreř. Cette manie de renverser le pouvoir de la nature, il řa poursuivit parfois dans tous les domaines dans la vie où il recherchait le rêve, dans řart où il se méfiait de řinspiration, dans le monde extérieur où il préférait řartificiel au naturel, dans řamour où il réservait ses hommages aux femmes fardées, parfumées et maquillées* ³²² » écrit Enid Lowry.

³²¹ - Duthie Enid Lowry, *Lřinfluence du symbolisme français dans le renouveau poétique de řAllemagne*, op, cit, p.236.

³²² -Ibid., p.236.

Cette citation éclaire l'esthétique antinaturaliste de Baudelaire qui éprouve un grand dégoût pour le réel. Ainsi personnages et figures sont l'incarnation de cet antinaturalisme et de cette haine du réel. Don Juan, Sapho, Caïn, Satan, Le Vieux saltimbanque ou les Petites Vieilles traduisent l'idéal du poète consistant à créer un univers purement poétique où l'artificiel est valorisé au détriment du naturel qui est dégradant à ses yeux. La nature est corrompue, selon ce dernier. C'est donc une maladresse de l'intelligence de s'y référer et d'y puiser le beau. Les personnages ou les figures baudelairiens participent à la création du « mythe de la poésie » qui se veut tout à fait à l'opposé du réel et de la nature. En effet, Baudelaire croit plus en l'art qu'en la nature. Pour lui, l'art est le seul domaine qui soit digne d'être apprécié. Nous trouvons écho à cette idée de la suprématie de l'art sur la nature dans le poème „L'invitation au voyage” du *Spleen de Paris*. En effet, le poète dit dans ce sens en s'adressant à sa maîtresse : « *Un vrai pays de cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays singulier supérieur aux autres comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue*³²³ ».

«Ce pays singulier » dont rêve le poète est un lieu d'évasion qui ne rappelle en aucun cas les lieux réels. Le poète est obsédé par l'originalité, la nouveauté qu'il pense retrouver par son imagination dans ce pays exotique où tout est possible. C'est pourquoi il compare la supériorité de ce pays rêvé à l'art. Le rêve, fruit de l'imagination est une manifestation de l'antinaturalisme du poète qui a comme il le précise dans ce poème le pouvoir de „corriger „et de „refondre „la nature avilie par les traces du Mal qui la dégradent. Nous voyons donc que le poète a une grande foi en le pouvoir de l'imagination qui apparaît comme un remède auquel recourt ce dernier pour diminuer le sentiment de la déchéance de la nature dont il est fortement convaincu. L'imagination c'est donc la création, la transcendance, le vrai moyen d'accéder au beau. Cela revient à la conviction de Baudelaire consistant à considérer les artistes comme des êtres singuliers supérieurs aux hommes ordinaires et seuls capables de grandes idées. Il le dit clairement dans ses *Journaux Intimes* : « *Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat [...] le reste est fait pour le fouet*³²⁴ ». C'est le poète qui est le plus grand, c'est lui qui est suprême dans

³²³ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.144.

³²⁴ - Charles Baudelaire, *Journaux Intimes(Posthume) : nouvelle édition augmentée*, Arvensa Editions, p.32.

cette aristocratie, la seule vraie qui est basée sur ce qu'il appelle « *les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer*³²⁵ ». Le poète est donc un être supérieur aux autres par son imagination capable de créer des beautés surnaturelles et d'accéder aux mystères les plus profonds se trouvant dans les recoins ombragés de la vie. Parmi ces beautés les plus originales dans l'œuvre baudelairienne on a soit le personnage et soit la figure mythique ou allégorique. En effet, à travers ces derniers, le poète entrevoit un autre monde prometteur de secrets ineffables et inédits. Ils lui permettent de se situer dans un ailleurs lui faisant oublier l'emprise du Mal et du Spleen qui pèsent sur lui comme des fardeaux. Cette idée est bien présente dans le poème Parfum Exotique des *Fleurs du Mal* : «

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux

Je vois se dérouler des rivages heureux

Qui éblouissent les yeux d'un soleil monotone,

Une île paresseuse où la nature donne

Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;

Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,

Et des femmes dont l'œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,

Je vois un port rempli de voiles et de mâts

Encore tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,

Qui circule dans l'air et m'énfle la narine

³²⁵ -Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes de Charles Baudelaire, op, cit, p.94.*

*Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.*³²⁶

La figure féminine, pourtant non représentée et n'accédant donc pas au statut de « personnage », par son parfum emporte le poète vers des lieux lointains où tout est harmonie, symbiose et ivresse. Elle est l'incarnation de cet ailleurs dont il rêve et qui lui permet d'oublier le réel et de vivre comme pure essence. La femme dans ce poème constitue une figure de l'au-delà, de l'idéal tant recherché par le poète. Elle le transporte vers un monde exotique plein de délices et de charme, un monde paradisiaque pour ainsi dire. Elle est figure d'évasion et de fuite du réel médiocre et étouffant. Le poète peut désormais goûter les saveurs d'un univers où il s'oublie complètement. Cet univers transcende le réel et représente une compensation à la fois psychologique et esthétique pour le poète las de la banalité et de l'étroitesse accablante du vécu. C'est donc par l'imagination que ce dernier parvient à racheter son âme engourdie par le Spleen. Celle-ci lui permet d'accéder aux beautés inouïes et singulières. Ce poème prouve que Baudelaire ne peut concevoir le beau et l'idéal que dans un ailleurs illimité où il pourrait retrouver son équilibre et son apaisement. Ici-bas, dans ce réel rabaisant et décevant, il n'y a que l'atroce et la déchéance. C'est la figure féminine qui permet au poète de dépasser les limites de la réalité affligeante et de voler par le biais de l'imagination vers d'autres mondes inconnus dont la beauté rappelle l'Éden. Nous voyons donc comment ce dernier parvient à accéder à un univers quasi mythique grâce à la figure féminine qui excite sa sensibilité créatrice en le poussant à imaginer un ailleurs salvateur. Ce poème montre jusqu'à quel point le pouvoir imaginaire du poète l'aide à créer un univers qui est aux antipodes du réel étouffant. Il est une sorte d'apologie de l'imagination qui lui permet de se placer en dehors du temps, du social et de l'habituel. L'exotisme autorisé par la figure féminine devient donc un moyen de transgression et de dépassement du vécu qui interdit le déploiement de la sensibilité créatrice du poète. Désignée comme une essence, la femme est « idée de femme » et en cela, aux antipodes du concept de « personnage ».

Baudelaire porte en lui le sentiment affreux du Spleen, c'est pourquoi il a toujours besoin d'imaginer d'autres mondes exotiques susceptibles de lui faire oublier ce sentiment. C'est l'imagination qui lui permet de surmonter sa douleur en le plaçant dans un ailleurs apaisant. Sous cet angle on pourrait dire que la création artistique constitue pour lui un refuge suprême qui lui donne la possibilité d'une trêve psychologique. Le traitement qu'il

³²⁶ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.29.

propose des êtres mystérieux et singuliers qui peuplent ses poèmes lui permet de représenter des mécanismes artificiels de défense contre l'atrocité et la banalité du réel. Il se sert d'eux pour créer une sorte d'ascèse poétique qui atténue son désenchantement. Ils deviennent les moyens d'une thérapie par l'art. Puisque la nature est toute entière entachée par le mal, le poète tente de retrouver une compensation quasi spirituelle dans l'art. Par conséquent si le beau doit être bizarre, selon Baudelaire, c'est parce qu'il doit constituer une réaction positive à la déchéance causée par le réel et de la nature. Baudelaire ne peut désormais espérer le salut et le rachat que dans l'art qui le sauve du sentiment anéantissant du spleen. Dans ce cadre l'on pourrait dire que les idées de la révolte et de la transgression incarnées par les figures emblématiques des *Fleurs du Mal* tels que Caïn, Satan, Sapho ou Don Juan ne sont autres que les manifestations de ce mécontentement continu et de ce permanent refus de ce qui existe comme le dit lui-même : « *L'homme qui n'a pas été dès son berceau, doté par une fée de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau* ³²⁷ ».

Le mécontentement et la révolte constituent pour les poètes modernes à partir de Baudelaire, des réactions lucides et sages face à un monde qui se dégrade par les illusions du progrès des sciences. Comme le dit Thierry Alibert : « *Baudelaire préfigure ce que Mallarmé mettra en œuvre à savoir que le monde poétique doit être un produit de sensations. Ils rejoignent ainsi les théories de Schopenhauer dans le sens d'une condamnation du monde réel par l'imaginaire [...] A l'abri du monde dans un laboratoire quasi scientifique, le poète réalise l'acte immanent par excellence [...] Il n'est pas de poésie sans imagination. En réhabilitant cette dernière, Baudelaire esquisse un système dans lequel elle assurera la suprématie du mental poétique sur l'esprit commun et ouvrira la voie à la révélation de l'Autre* ³²⁸ ». La révolte et le refus de ce qui existe sont pour Baudelaire une marque de distinction qu'il n'a jamais cessé de poursuivre dans son œuvre poétique et critique. L'art constitue pour lui une autodéfense contre le réel sordide et nuisible pour le créateur. En refusant le réel et le naturel, il veut sauver la part de l'artiste dans son moi. Ainsi, il est en constante lutte avec tout ce qui porterait atteinte à sa sensibilité créatrice. Dès lors, il n'est pas étonnant de voir que ce dernier valorise et surenchérit les figures et les personnages qui incarnent le bizarre et le singulier et

³²⁷ -Charles Baudelaire, *L'art romantique : Nouvelle édition augmentée, op. cit.*, p.135.

³²⁸ - Thierry Galibert, *Le Poète et la Modernité : poétique de l'individu de Gérard de Nerval à Antoine Artaud*, L'Harmattan, Paris, 1998, p.60.

connotent l'idée de transgression. Le poète est conscient que le réel est le poison de l'artiste, c'est pourquoi il lui résiste en revendiquant la suprématie de l'imagination créatrice et de l'artiste en général. C'est dans ce sens qu'il disait dans le poème „Bénédiction” des *Fleurs du Mal* en s'adressant à Dieu :

Je sais que vous gardez une place au Poète

Dans les rangs bien heureux des Saintes Légions,

Et que vous l'invitez à l'éternelle fête

Des Trônes, des Vertus, des Domination ³²⁹

Ces vers soulignent la dimension surhumaine du poète qui a un statut particulier et éminent. Ainsi spiritualité, grandeur mystique et singularité sont les qualités du poète qui par son imagination créatrice parvient à créer le beau qui rivalise avec celui de la Nature. Un poème des *Fleurs du Mal* intitulé „Chanson d'après Midi” pourrait éclaircir ces idées :

Quoique tes sourcils méchants

Te donnent un air étrange

Qui n'est pas celui d'un ange,

Sorcière aux yeux alléchants,

Je trahore, Ô ma frivole,

Ma terrible passion !

Avec la dévotion

Du prêtre pour son idole.

³²⁹-Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.15.

Le désert et la forêt

Embaument tes tresses rudes,

Ta tête a les attitudes

*De l'énigme et du secret*³³⁰

La femme est définie principalement par le mystère et l'énigmatique autrement dit par l'étrange et le bizarre qui sont les condiments du beau dans la poétique baudelairienne, comme nous l'avons déjà rappelé. Il ne s'agit pas d'une femme ordinaire mais d'une idole poétisée et idéalisée par le poète. C'est l'imagination du poète qui la sublime en mettant l'accent sur sa beauté étrange et étonnante, macabre même. Objet d'admiration, la figure féminine permet au poète de déployer son imagination et de composer ainsi un chant amoureux enchantant son âme endolorie. Par sa beauté étrange et mystérieuse, la femme évoquée dans ce poème permet au poète d'oublier même si c'est momentanément, le poids écrasant du Spleen. Et si cette beauté énigmatique ensorcelle ce dernier, c'est parce qu'elle n'a pas d'égal dans le réel. Elle correspond donc à son tempérament antinaturaliste. En ce sens la notion de « personnages » atteint ses limites : il est bien des exemples prouvant que les figures baudelairiennes ne renvoient à aucune réalité extrapoétique. Baudelaire a une foi inébranlable en la poésie qui devient pour lui une véritable religion.

Si Baudelaire a désespéré de la réalité, il a pu trouver en revanche dans la poésie le monde qui le réinitie à lui-même et qui lui procure le bonheur. Pour toutes ces raisons, il a cherché à créer un univers poétique où le surnaturel devient le seul moyen de délivrance et d'émancipation de son être. Ce surnaturel est à entendre comme tout ce qui n'a pas trait à la nature, c'est-à-dire tout ce qui la dépasse et la transcende. L'illimité, l'infini et la fécondité sont alors incarnés par quelques personnages et quelques figures extravagants, bizarres et mystérieux. Si l'on se place du côté de la psychocritique de Charles Mauron, on pourrait considérer ces derniers comme des métaphores obsédantes qui convergent vers le mythe personnel du moi du poète. En effet, chacun d'entre eux constitue une partie du moi poétique du poète qui devient l'ensemble réunissant tous les caractères insolites et extravagants de ces derniers. Le poète choisit donc de devenir une entité, voire une essence pure intégrée totalement dans sa création. Il réclame ainsi une identité fictive pour

³³⁰ -*Ibid.*, p.59.

échapper à l'aspect morbide du réel. C'est ainsi que la poésie reste pure et se préserve des souillures de la réalité. Baudelaire crée ses personnages à son image et les module suivant ses désirs narcissiques, qu'ils soient psychologiques ou esthétiques. D'un point de vue psychologique, ils représentent pour lui une compensation car ils partagent avec lui le goût de la démesure. Esthétiquement parlant, ils incarnent son désir ardent consistant à créer un beau transcendant celui de la nature. Ainsi permettent-ils au poète une sorte de rédemption par l'art puisqu'ils le rachètent de la nature corrompue par le péché originel. Ajoutons à cela qu'ils l'engagent à accéder à une certaine conscience dans le mal qui lui permet de l'exorciser voire de s'en délivrer même si ça serait d'une manière infime. Dans ce sens, les personnages de Fancioulle et du Vieux Saltimbanque, par exemple, incarnent, par leur caractère idéal et spirituel, cette idée de rédemption. Ils conduisent le poète à une méditation sur son sort et sur sa condition misérable. En effet, si le poète éprouve une certaine sympathie à l'égard de certains personnages qui sont les emblèmes de la révolte, de la transgression ou de la marginalité, il est sensible à leurs limites et à leur aspect misérable. Par conséquent, il pourrait prendre du recul pour s'auto-examiner. A ce stade d'analyse on pourrait parler d'une poétique de l'insatisfaction chez Baudelaire. Ce poète assoiffé du nouveau où qu'il soit ne peut jamais se rassasier ni se contenter de ce qu'il trouve. C'est pourquoi il semble condamné à la poursuite de l'inaccessible. Cet état de mécontentement se traduit dans la constante mélancolie. Les personnages allégoriques du *Spleen de Paris* constituent l'emblème de ce sentiment de malaise existentiel qui anéantit l'âme du poète. Le Vieux Saltimbanque, la Petite Vieille, les Veuves, incarnent le sentiment de la misère accablante qui ne cesse de poursuivre le poète. En effet, tous expriment le mal de vivre dans une société les condamnant à l'exil et à la marginalité. La mélancolie qui les caractérise n'est autre qu'un signe de la circularité du mal qui écrase le poète et lui interdit toute tentative de bonheur. Le Spleen semble inéluctable et inévitable, cependant, l'impossibilité d'accéder à l'idéal aiguise la sensibilité créatrice du poète qui transforme désormais l'échec en un mécanisme poétique.

En effet, Baudelaire paraît toujours en quête du nouveau. Dès lors il parvient à transformer son pessimisme et sa mélancolie en processus déclenchant sans cesse l'appétit d'un idéal qui pourrait être atteint. Le pessimisme est un signe de refus et donc il incite le poète à continuer à poursuivre l'idéal. Nous pourrions même dire que c'est ce pessimisme et cette mélancolie qui constituent la dynamique de l'œuvre baudelairienne sinon il aurait abdiqué et renoncé à écrire. La mélancolie devient, pour ainsi dire, un catalyseur de la

création poétique puisqu'elle pousse le poète à quêter les voies de l'original d'une façon inlassable. Elle est une marque de distinction vu qu'elle frappe uniquement les grandes âmes, celles qui se refusent à la médiocrité et à tout ce qui existe. Le mécontentement et la constante insatisfaction sont les marques de l'originalité de l'artiste. Ils manifestent son désir infini de percer les voies du nouveau. Ainsi, l'insatisfaction quasi obsessionnelle signifie que le poète persiste à ne pas se résigner au sort implacable. Il endure et continue à interroger le monde pour qu'il lui livre ses charmes insoupçonnés et secrets inédits.

Baudelaire investit sa douleur et son angoisse pour les transformer en beauté. La mélancolie caractérisant ses « sujets poétiques » constitue un acte de sublimation au sens psychanalytique du terme. En effet, le poète cherche à surmonter sa faiblesse et le sentiment de déchéance qui ronge son âme. S'il manifeste le désir insistant de renouveler à chaque fois la quête de l'idéal, c'est pour trouver une issue à la circularité du Mal dans laquelle il se trouve. Figures et personnages lui offrent une trêve existentielle puisqu'ils satisfont ses désirs narcissiques qu'ils soient d'ordre psychologiques ou esthétique. En effet, ils le placent toujours dans un ailleurs salvateur et prometteur d'une éventuelle réconciliation. „Ailleurs“““revient à dire en dehors du réel accablant et par delà les limites étouffantes. Que cet ailleurs ait une allure infernale ou paradisiaque qu'importe pourvu qu'il lui fasse oublier le réel et le sentiment dégradant du Spleen. Désirer l'ailleurs, c'est chercher l'évasion vers un autre monde. Le personnage ou la figure deviennent donc les emblèmes de cet ailleurs signifiant le singulier, le bizarre et l'original. Baudelaire transforme son univers poétique en une sorte de paradis artificiel où il peut respirer et retrouver son équilibre ou du moins ce qui enchante son âme tourmentée. Sa poésie devient pour lui son unique temple où il se réfugie. Ces idées de refuge et d'évasion sont exprimées par ses êtres qui confinent le plus souvent à l'Idée, et dont les caractéristiques sont aux antipodes du réel voire de tout ce qui existe. Baudelaire en passant du réel à l'art, passe en vérité de l'absence à la présence, du vide à la plénitude de la négativité à la positivité. Ce passage est effectué par le pouvoir imaginaire qu'à ce poète. Ses personnages et ses figures sont bel et bien ses propres créatures imaginaires.

Ainsi, ils lui permettent de passer du temporel lié au réel à l'atemporel voire à l'irréel. Ce souci d'atteindre une surréalité poétique est en fait une volonté d'échapper du réel pour se réfugier dans l'imaginaire salvateur. Nous constatons la présence de cette idée surtout dans l'évocation de la figure féminine. En effet, Baudelaire n'aime pas le côté

charnel (rattaché au réel) de la figure mais l'aspect idéal, fugace et immatériel de celle-ci. Comme le dit Pierre Brunel : « *Il y a [...] deux sortes de désirs : l'un charnel, source de malheur pour l'homme ; l'artiste le dépasse par son désir créateur, qui est l'autre désir, et accède grâce à lui au bonheur. Ce qui veut exprimer Baudelaire, c'est la nécessité pour l'artiste de ce désir, donc la nécessité pour lui de cette absence. Or c'est parce qu'il est mal-aimé, et renvoyé à la solitude qu'il est béni, R je veux dire qu'il est poète* ³³¹ ».

En tant qu'artiste, Baudelaire aime plus une créature féminine créée par son imagination qu'une femme réelle. Même si certains de ses poèmes s'inspirent de femmes réelles, on peut dire que ce qu'il retient d'elles c'est uniquement ce qui correspond à son imagination. Une femme imaginée et créée par la puissance de la magie poétique entretient la flamme du désir tandis qu'une femme réelle comme le dit Pierre Brunel : « *émousse le désir et fait naître la lassitude* ³³² ». Nous retrouvons encore une fois l'amour de l'artifice chez le poète qui réussit à étancher sa soif. Baudelaire dit dans ce sens : « *Malheureux peut être l'homme mais heureux l'artiste que le désir déchire* ³³³ ». Pierre Brunel commentant cette phrase du poème „Le Désir de peindre” précise qu'il s'agit d'une « *généralité de l'homme, exception de l'artiste. Sans doute l'exception est elle encore présentée sur le mode de la généralité (c'est l'artiste en général), mais il s'agit bien de l'artiste singulier qui peint, qui écrit, le je qui apparaît dans la suite du poème* ³³⁴ ». Emanuel Richon rejoint Pierre Brunel en précisant qu'« *il est possible d'admettre qu'une bonne part des Fleurs du mal comme l'ensemble de la conception poétique de Baudelaire s'entend à dissimuler derrière la métaphore, n'offrant pas toutes les clefs d'un mystère désiré tel* ³³⁵ ».

Le poème *A une passante* exprime cette idée du goût du métaphorique préféré au réel et au référentiel :

La rue assourdissante autour de moi hurlait

³³¹ - Pierre Brunel, *Baudelaire Antique et Moderne, op. cit.*, p.168.

³³² - *Ibid.*, p.168.

³³³ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p.194.

³³⁴ - Pierre Brunel, *Baudelaire Antique et Moderne, op. cit.*, p.169.

³³⁵ - Emanuel Richon, *Jeanne Duval de Charles Baudelaire : belle d'abandon*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.339.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse

Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,

La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit ! Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! Trop tard ! Jamais peut-être !

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais

Ô toi que j'eusse aimée, Ô toi qui le savais !³³⁶

Ce qui fascine le poète chez la femme évoquée dans ce poème c'est son aspect inaccessible, fugace et insaisissable. Cela prouve qu'il transpose la femme par son imagination artistique au point qu'elle devient purement imaginaire c'est-à-dire une idole qui n'a aucune référence au monde réel. Bien des figures baudelairiennes des *Fleurs du Mal* sont ainsi conçues. Autrement dit, elles sont attirantes uniquement par ce qu'elles ont

³³⁶ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.88.

d'artistique et de poétique. Le concret, le circonscrit, lui rappellent le réel qu'il refuse. Dans cette optique Emanuel Richon précise que : « *Tout l'effort de la poésie baudelairienne consiste en une lutte contre la réponse pour naître à l'interrogation, la poésie étant la construction d'un secret au lieu de son dévoilement progressif*³³⁷ ».

Le mystérieux et l'insaisissable caractérisant la majorité des figures féminines baudelairiennes correspondent donc au concept poétique du fugace théorisé par ce poète. Le mystère permet la poursuite c'est-à-dire le non arrêt, la continuité artistique que le poète oppose à la linéarité du temps réel. Presque tous les personnages ainsi que toutes les figures baudelairiennes par leur ambivalence et leur dualisme illustrent cette idée qu'on peut appeler „l'entre deux „, entre l'absence et la présence, qui signifient pour lui la permanence de leur beauté qu'il oppose aux limites et aux bornes qui caractérisent le temps réel, linéaire et supposant une fin. Ils sont donc des moyens purement artistiques voire artificiels qui lui permettent une jouissance infinie et illimitée. On retrouve ici l'idée qu'a Baudelaire de l'Art d'une façon générale et qui est formulée dans le poème des *Fleurs du Mal* „le Guignon“ : « *L'Art est long et le temps est court*³³⁸ ». Si le poète se trouve à chaque fois fasciné et ébloui par ses personnages ou les figures allégoriques ou mythiques qu'il met en scène, c'est essentiellement parce qu'ils sont de purs êtres du langage, c'est-à-dire de la magie poétique et parce qu'ils gagnent par là l'atemporalité qui est le propre de l'art voire de l'artificiel qu'il oppose aux êtres du réel, qui sont périssables et provisoires car soumis à la loi de la durée. Baudelaire porte en lui le sentiment affreux du Spleen, c'est pourquoi il a besoin d'imaginer d'autres mondes exotiques et merveilleux qui pourraient atténuer ce sentiment rongeur son cœur. Ces mondes rêvés sont salutaires pour son âme engourdie par le sentiment implacable du Mal. Ils fonctionnent aussi comme des paradis artificiels où le poète s'épanouit et se redresse. Comme le dit Laurence Bougault : « *A cause de cette perte d'aurole l'expérience sacrée du monde se retranche dans le poétique. Au fur et à mesure que la matérialité progresse à l'extérieur, le poète cherche à reconstruire le spirituel dans l'intimité de l'expérience poétique*³³⁹ ».

Baudelaire attribue à la poésie le rôle et la fonction de retrouver le spirituel et l'idéal désormais impossibles à réaliser dans le monde du réel. Dans cette perspective nous

³³⁷ - Emanuel Richon, *Jeanne Duval de Charles Baudelaire : belle d'abandon*, op, cit, p.340.

³³⁸ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.21.

³³⁹ - Laurence Bougault, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan 2005, p.69.

pourrons dire que le poète tente de reconquérir la pureté originelle perdue dans la nature corrompue depuis le péché originel. C'est ainsi que la poésie devient, pour lui, le domaine du vrai bonheur puisqu'elle lui permet une ouverture sur des mondes infinis, illimités et tout à fait originaux. Cette idée est exprimée par ses personnages et ses figures qui, par leur singularité, parviennent à satisfaire les goûts et les aspirations du poète. Le Vieux Saltimbanque, La Petite Vieille, Sapho ou Don Juan lui permettent de s'évader du réel affligeant et de vivre dans d'autres mondes plus féconds et plus prometteurs de beautés inédites. Nous voulons dire par là qu'en tant qu'êtres du langage c'est-à-dire créatures purement imaginaires, ils constituent ces artifices que le poète choisit pour échapper au réel. Baudelaire les modèle suivant ses revendications psychologiques narcissiques de façon à les rendre les éléments d'une autre vie et d'un autre monde où il se repose et se sauve. Un poème des *Fleurs du Mal* „A une dame créole „ illustre ce désir obsessionnel chez le poète de fuir le réel vers d'autres mondes plus originaux :

Au pays parfumé que le soleil caresse,

J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés

Et de palmiers d'où il pleut sur les yeux de paresse,

Une dame créole aux charmes ignorés

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse

A dans le cou des airs noblement maniérés ;

Grande et svelte en marchant comme une chasseresse

Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,

Sur les bords de la Seine ou de la Verte Loire

Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites

Germer mille sonnets dans le cœur des poètes

*Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs*³⁴⁰

La femme évoquée dans ce poème transporte le poète vers un ailleurs apaisant par ses charmes inédits. Ce pays aux couleurs tropicales est un pays de rêves et de repos. C'est ce que suggèrent les expressions „caresse“ „les yeux de la paresse „. Le poète retrouve la paix psychologique et l'oubli du réel décevant. C'est un monde imaginaire où tout est original et agréable. Il enchante l'âme tourmentée et angoissée du poète. La figure féminine apparaît ici comme salvatrice et promiseuse de charmes singuliers. Le poète se trouve ainsi, en dehors des limites du temps réel et se permet une grande ivresse psychologique et intellectuelle. Les mots „tranquille „, „et „, „assurés „, „connotent et traduisent le repos dans le rêve et une certaine stabilité pour l'âme du poète. La figure féminine permet donc une fuite et une évasion du réel voire un moment de plénitude et de jouissance spirituelle. Elle fait entrer le poète dans un monde exotique où tout est fraîcheur et de sérénité. Elle suspend en quelque sorte la marche implacable du temps réel. La femme, par son aspect singulier, devient le moyen favorisant l'épanouissement du poète. Elle est figure de rachat pour lui puisqu'elle le sauve de la monotonie et de l'aspect sordide du réel. Elle incarne cet au-delà tant attirant et séduisant pour le poète. Nous voyons donc comment par l'imaginaire le poète parvient à créer un monde idéal splendide et original lui faisant oublier son mal et le réel médiocre qui est aux antipodes des rêves de ce dernier. La figure féminine se transforme en paradis artificiel permettant au poète d'atteindre un certain apaisement psychologique. Elle participe ainsi à la création d'une surréalité poétique qu'effectue le poète pour se racheter du réel et de s'accomplir. Elle permet au poète de satisfaire son grand désir de s'imaginer ailleurs face au réel insupportable. L'ailleurs est une promesse du nouveau, de l'énergie et du changement. C'est voyager vers une autre vie voire la vraie vie dans d'autres rivages. Comme le dit Dominique Berthet : « *Lorsqu'on passe de l'insatisfaction au dégoût, il y a urgence de partir, fuir ce présent ennuyeux, affligeant, insupportable et son cortège de tristesse. L'ailleurs est alors synonyme d'évasion. Fantasme rêvé, il est chargé de tous les possibles et de tous les bonheurs. Il est un contrepoids à l'ici et maintenant, le remède supposé à la douleur du présent. L'ailleurs devient l'arche des rêves, une promesse de mieux être, l'illusion d'une existence*

³⁴⁰ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.62.

*supérieure, un moteur de l'espérance*³⁴¹». Cette citation s'applique bien au type d'idéal tant recherché par Baudelaire. Elle explique le besoin d'un ailleurs exotique salvateur exprimé dans le poème „A une dame Créole „, qu'on vient de citer. La figure ou le personnage deviennent les allégories de cet ailleurs quêté par le poète. Ils sont les mécanismes artificiels que dresse ce dernier contre le réel empoisonnant. Cette idée d'évasion est présente dans le poème en prose du *Spleen de Paris* „Invitation au voyage „où le poète dit : « *Il est un pays superbe, un pays de cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier noyé dans les brumes de notre Nord [...] Un vrai pays de cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a le plaisir à se mirer dans l'ordre ; où la vie est grasses et douce à respirer* »³⁴².

Le poète exprime la nostalgie d'un pays lointain où tout est ordre, harmonie et symbiose. Ce pays imaginé et rêvé constitue un remède contre le malaise qu'il éprouve au présent. Ce poème est une tentative de fuir le réel par le biais de l'imagination artistique. Dans le poème « Une Mort héroïque », on peut lire : « *Fanciouille me prouvait, d'une manière péremptoire, Irréfutable que l'ivresse de l'art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre [...]* »³⁴³. Le personnage de Fanciouille incarne donc l'idée du dépassement du Spleen et du Mal par l'art. Il confirme que la création artistique a une fonction thérapeutique pour l'artiste puisqu'elle le sauve de l'aspect morbide et ennuyeux du réel. C'est seulement l'art qui peut transcender le réel et fonctionner comme moyen de changement et du nouveau. L'art devient donc l'expression de cet ailleurs où s'évade le poète dans le but d'un rachat et d'un ressaisissement. Toutes ces analyses nous conduisent vers une idée d'ordre esthétique extrêmement importante à savoir l'identité fictive que revendique le Moi baudelairien lassé de la réalité et du sentiment dégradant du Spleen. En effet, dans *Les Fleurs du Mal* comme dans *Le Spleen de Paris*, le sujet lyrique tend à devenir une instance poétique voire même un personnage parmi les autres. Et ce, dans un désir obsessionnel consistant à chercher une identité purement poétique rompant avec l'identité réelle. Dans ce cadre on peut citer Laurent Jenny qui s'exprime ainsi dans un article intitulé „la poésie du „je „lyrique comme une auto allégorisation du sujet empirique » : « *cette figuration du moi peut prendre la forme d'une véritable allégorisation de soi-même comme la critique a pu le montrer à propos de Nerval. Dans*

³⁴¹ - Dominique Berthet, *Visions de l'ailleurs*, Paris, l'Harmattan, 2009, pp.34-35.

³⁴² - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.143.

³⁴³ - *Ibid.*, p.170.

Les chimères, Nerval part de faits biographiques réels, la mort de Jenny Colon, le voyage en Italie, l'ascension du Pausilippe pour les élever grâce à des allusions mythologiques et un système complexe de références historiques et intertextuelles [...] à une dimension mythique. Comme l'a précisé Dominique Combe dans sa référence dédoublée, on assiste donc à une mythification du moi empirique³⁴⁴ ».

Ainsi, en se dédoublant dans ses personnages, Baudelaire les « défigure » ou plutôt les vide de leur substance la plus immédiate pour chercher à atteindre cette allégorisation de son moi dont parle Laurent Jenny. A vrai dire, il tente de s'intégrer dans son texte poétique pour devenir une pure essence poétique. Le personnage, malléable et fragile, est dès lors le tremplin qui lui permet d'accéder à ce nouveau statut fictif car il entretient avec lui des rapports de fusion et d'interdépendance. Il lui permet donc de se créer une nouvelle identité purement fictive car il l'interpelle en tant qu'alter ego.

³⁴⁴ - Laurent Jenny, *La Poésie* www.unig.ch

Chapitre 2

Le processus d'allégorisation : le rachat par la création

Dans cette partie l'on s'intéressera au rapport consubstantiel entre la création artistique et son créateur, c'est-à-dire entre le poète et son œuvre d'art. Il faut noter que ce rapport de communion entre l'œuvre et l'artiste est très évident chez Baudelaire. Certes, il ne s'agit pas d'envisager *Les Fleurs du Mal* ou *Le Spleen de Paris* comme une autobiographie mais plutôt comme un refuge pour le moi créateur du poète. Autrement dit, nous essayerons de voir comment la création sauve le créateur. Ce qui nous importe ici c'est essentiellement le statut du personnage poétique qui incarne cette idée du rachat par l'art pour le poète. En effet, la lecture minutieuse des deux œuvres baudelairiennes permet de constater que le poète s'appréhende et se conçoit comme une pure instance poétique qui s'intègre dans ses poèmes afin de se racheter de l'emprise fatale du Mal. Ce dernier s'efface en tant que moi social pour se fictionnaliser en quelque sorte. Il neutralise dans son être tout ce qui a trait à la réalité pour devenir une partie intégrante de son œuvre. Baudelaire ne peut vivre confortablement qu'en s'imaginant et se percevant comme une pure instance poétique. Mais il faut chercher les causes et les finalités de ce rapport entre lui et son œuvre. A vrai dire, c'est la relation d'interdépendance entre les « sujets » qui peuplent ses textes et le poète qui autorise cette réflexion sur ce pouvoir cathartique. En effet, comme nous l'avons vu dans les autres parties de notre travail, le poète éprouve le désir obsessionnel de s'assimiler et de s'identifier à ses doubles, ses « répondants ». Le désir de fusion en l'autre trahit chez lui une tentative de se délivrer de son Mal qui ronge son âme. Les *persona* des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* (si l'on veut bien prendre ce terme dans son sens étymologique) répondent à un désir narcissique chez le poète consistant à trouver avec qui partager le sentiment affreux du Mal dans le but de l'exorciser. Baudelaire ne veut pas se sentir seul face à la puissance vampirique du Mal. C'est pourquoi il tend à étendre sa souffrance aux sujets qu'il nous donne à voir. Autrement dit, en voyant que ces derniers partagent avec lui la malédiction, l'exil, la misère, l'insolite et l'étrange, le poète se soulage un peu et sa souffrance s'atténue. Ils constituent en quelque sorte des paradis artificiels auprès de qui il se conforte psychologiquement, même si c'est provisoire. Il les a créés à l'image de son moi et les a orientés suivant ses propres désirs narcissiques pour atténuer son mal existentiel.

Assurément, la solitude du Vieux Saltimbanque ou de La Petite Vieille du *Spleen de Paris*, la damnation et la malédiction rattachées à Satan, à Sapho et à toutes les figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal*, appartiennent, en vérité, au poète qui les a reportées sur eux pour s'en débarrasser. Un rapport de réciprocité s'établit ainsi entre lui et ses créatures. Baudelaire cherche à travers elles l'alter ego qui pourrait diminuer le sentiment atroce du Mal.

En exprimant et en reflétant la misère et les aspirations esthétiques et psychologiques du poète, ces derniers parviennent à créer en lui une certaine jouissance et un certain confort moral. Outre cela, ils assument une fonction cathartique puisqu'ils permettent au poète de se purifier du Mal qui le ronge en lui faisant oublier le réel sordide et dégradant. Dans ce sens, la souffrance de La Petite Vieille ou des Veuves du *Spleen de Paris* se transforme en un signe de grandeur morale. Le poète sublime la misère et la souffrance de ces personnages en vue d'une purification de l'âme par l'art. Désormais la spiritualité et la grandeur impossibles à atteindre dans le réel, deviennent accessibles par la poésie. Les personnages du *Spleen de Paris* incarnent bien cette idée puisque le poète trouve chez eux le sublime, le singulier, le nouveau et le spirituel. L'idéalité que cherche le poète et qui rachète son âme souillée par le sentiment du Spleen, se trouve chez ces parias du *Spleen de Paris* qui se détachent de la vie par leurs regards, leurs statuts et leurs attitudes singulières. Le poète trouve en eux l'inexplicable, l'exemplarité et la spiritualité perdue dans les ténèbres de la vie : « *Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières* » disait-il, à propos du Vieux Saltimbanque.

Il s'agit chez les parias, les marginaux de la ville, d'une beauté qui dépasse l'imagination d'un homme ordinaire. Seul le poète est capable de dévoiler le caractère inouï et inédit de ces êtres sociaux qui déambulent dans l'espace du *Spleen de Paris*. Quand on dit qu'il s'agit d'une beauté inexplicable à propos de ces parias, on entend par là une beauté que les mots ne peuvent exprimer. Voici le poète disant d'une veuve : « *c'était une femme grande, majestueuse et si noble dans tout son air que je n'ai pas souvenir d'avoir vu sa pareille dans les collections des aristocratiques beautés du passé*³⁴⁵ ». Cette veuve parvient à fasciner le poète car elle surgit du fond de la ville comme un être fantastique venant d'ailleurs. Nous voyons donc que les figures allégoriques du *Spleen de Paris* raniment l'âme du poète et aiguïsent sa sensibilité artistique. La « femme », parce

³⁴⁵ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.131.

qu'elle est représentation unique et inédite, dépasse le simple statut de « personnage » ; elle tend vers l'abstraction malgré son ancrage dans le milieu parisien. Tel est l'un des mécanismes de défense artistiques que le poète oppose au réel affligeant. L'art est un remède pour le créateur contre la banalité accablante du réel. Les personnages désincarnés par l'allégorie constituent donc des moyens de sublimation artistique au sens psychanalytique du terme. En effet, ils lui permettent de s'émanciper du poids écrasant du Mal et de s'épanouir. Prenant l'art comme modèle de production sublimée, le psychanalyste Didier Kuntz s'interroge, « *L'art n'existait-il pas d'abord parce qu'il y a des choses difficiles ou impossibles à dire ?*³⁴⁶ ». La sublimation artistique est un acte de refus d'insatisfaction qui a comme origine l'impossibilité de trouver dans le réel ce qui satisfait les désirs psychologiques et les ambitions esthétiques (désir d'idéal) de l'artiste. C'est pourquoi il écrit afin de créer un univers artistique où il peut s'épanouir et combler les sentiments de manque et de vide qu'il éprouve dans le réel. Jean Laplanche définit la sublimation en précisant que : « *c'est un processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. Ce même vocabulaire de la psychanalyse en dit encore : Le terme de sublimation, introduit par Freud en psychanalyse, évoque à la fois le terme de sublime, employé notamment dans le domaine des beaux-arts pour désigner une production suggérant la grandeur, l'élévation etc.*³⁴⁷ »

Cette approche de la sublimation s'applique aux créatures poétiques baudelairiennes. Face au vide et à la stagnation caractérisant le réel, le poète s'invente une vraie présence et un donne vrai sens à son être. Ainsi, en exprimant l'interdit, le bizarre, le singulier et l'excès, ces figures rejoignent par là le tempérament artistique subversif du poète. Don Juan, Sapho, les « femmes damnées » des *Fleurs du Mal* parviennent à satisfaire le goût de la transgression de leur créateur. C'est pourquoi, il manifeste une grande sympathie à leur égard qui va jusqu'à l'ensorcellement et l'éblouissement. Nous comprenons dans ce cadre l'admiration que voue le poète pour la figure biblique de Satan :

³⁴⁶ - Jean Laplanche et Jean -Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.465.

³⁴⁷ - *Ibid.*, p.465.

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs

Du Ciel, où tu règnes, et dans les profondeurs

De l'Enfer, où, vaincu, sous l'arbre du Silence !

Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front

*Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront*³⁴⁸

Satan est envié par le poète car il est dans un autre monde. Il lui apprend le stoïcisme et la fermeté au cœur même de l'enfer c'est-à-dire la suprême misère. Satan constitue pour le poète un rêve qui s'ouvre à lui pour l'élever vers les grandeurs Célestes loin de tout ce qui est terrestre. A vrai dire, cette admiration éprouvée de la part du poète à l'égard de la figure satanique se justifie principalement par ce désir obsessionnel de quitter le monde réel pour rejoindre un autre monde où il peut cultiver sa singularité. Nous disons singularité car Baudelaire a toujours l'idée de la supériorité de son moi en tant que poète. Assurément, Satan n'intéresse ce dernier que parce qu'il symbolise l'au-delà qui l'obsède.

Fais que mon âme un jour, sous l'arbre de la Silence

Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front

Comme un temple nouveau ses rameaux s'épandront

Même si ce repos ne se réalise pas concrètement dans le monde réel, il est rendu possible par le rêve et l'imagination que permet la création artistique. L'évocation de la figure satanique entre donc dans le cadre de la sublimation artistique dont on a parlé antérieurement. Satan est convoqué par le poète pour lui apporter la compensation car il a le sentiment qu'il est loin de Dieu. Dans ce poème il connote l'idée du soulagement car on ne fait de prière qu'à une force supérieure susceptible de nous apporter la tranquillité et la paix de l'âme. Quand le réel devient une prison et qu'il n'offre aucune perspective de changement ni d'épanouissement, la création artistique est là pour sauver le poète, grâce à cette beauté qu'il a créée. Comme le dit Judd David Hubert concernant Baudelaire ; « *Sa seule riposte à la damnation à l'irréversible est cette beauté qu'il aura réussi à créer. Et*

³⁴⁸ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.118.

cette beauté correspondra souvent à la réaffirmation d'un ordre moral et religieux. Baudelaire a lui-même exprimé cette théorie, sous forme de symbole dans la Rançon, où nous voyons que l'art et l'amour (dans le sens de charité) constituent tous deux moyens dont dispose l'homme pour racheter sa faute originelle. Et il faut ajouter que « rançon » est le doublet de rédemption, ce qui montre que l'art peut devenir un moyen de salut³⁴⁹ ».

Le poète reconquiert une certaine dignité par le biais des personnages ou des figures allégoriques qui incarnent toute son esthétique révolutionnaire. La vraie vie, le temple, la foi du poète existent dans la poésie c'est-à-dire dans l'œuvre d'art. Grâce à la jouissance esthétique que lui procure ces *persona*, le poète peut ressentir que le poids de la damnation qui envenime sa vie, diminue et se neutralise même si c'est d'une manière provisoire. Cette idée est exprimée 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.*

Et si quelque fois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé dans la solitude morne de votre chambre, vous-vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge vous répondront : « 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 guise³⁵⁰

Cette ivresse revendiquée et conseillée a comme origine l'angoisse du temps qui passe, de l'engouffrement qui s'amplifie, et du Spleen qui étouffe l'âme. Le sujet lyrique s'invite à jouir de l'art et du vin qui lui font oublier tous ses maux. L'ivresse dont il parle est une sorte de fuite, d'oubli total de la vie avec toutes ses misères. Le poème devient un chant hédoniste dans lequel le poète exprime implicitement son désir obsessionnel consistant à être ailleurs comme dans un rêve hypnotique. L'anaphore de la séquence impérative « Enivre-vous » est une marque d'insistance signalant la nécessité de déchaîner

³⁴⁹ -Judd David -Hubert, *L'esthétique des Fleurs du Mal : essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, 1953, p.221.

³⁵⁰ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.190.

le corps et l'âme comme un acte d'anesthésie. Le poète cherche la délivrance de tous ses tourments et angoisses intérieurs. S'il faut toujours être ivre selon lui, c'est pour ne pas se laisser piéger par le réel qui cherche à dégrader notre être. Nous trouvons écho à notre idée dans le poème „La Géante” des *Fleurs du Mal* :

Du temps que la Nature en sa verve puissante

Concevait chaque jour des enfants monstrueux

J'aurais aimé vivre auprès d'une jeune géante

Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux

J'aurais aimé voir son corps fleuri avec son âme

Et grandir librement dans ses terribles jeux ;

Deviner si son cœur couve une sombre flamme

Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;

Ramper sur le versant de ses genoux énormes,

Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne

Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins ;

*Comme un hameau paisible au pied d'une montagne*³⁵¹

Le poète exprime un désir nostalgique de retourner à l'époque avant la naissance c'est-à-dire d'être dans le ventre de cette géante conçue comme une mère bien qu'elle délivre une image paradoxale : elle est à la fois fascinante et repoussante. L'emploi de l'irréel du passé exprime l'illusion : „Il aurait aimé vivre auprès de cette jeune géante „” Cette forme verbale nous place dans une atmosphère ambiguë se situant entre le rêve et le

³⁵¹ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.26.

cauchemar qui découlent de l'image contradictoire de la géante. Mais ce qui nous intéresse par-dessus tout dans ce poème, c'est le motif de taille (géante). En effet, cette femme parvient à fasciner le poète par „ses magnifiques formes „, „ses genoux énormes „, la grande taille attire le poète car elle suggère la force et la puissance. En fait, la force et le physique de la géante connotent l'idée de la protection et de la tendresse que le poète cherche auprès de cette femme. C'est ce que suggère le vers :

« Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins »

Le poète trouve chez cette femme le singulier et le bizarre. Elle incarne l'idée du vaste et de l'étendue. C'est dans ce sens qu'il dit dans *Curiosités Esthétiques* : « *Dans la nature, dans l'art, je préfère, en supposant l'égalité de mérite, les grandes choses à toutes les autres, les grands animaux, les grands paysages, les grands navires, les grands hommes, les grandes femmes, les grandes églises, et, transformant comme tant d'autres mes goûts en principe, je crois que la dimension n'est pas une considération sans importance aux yeux de la Muse*³⁵² ».

Ce goût pour le grand est, en vérité, un rêve chez le poète, consistant à chercher ce qui est aux antipodes du limité, du borné. Pour rapprocher le poème en prose „Enivrez-vous „ de ce poème en vers, l'on dira que dans les deux textes, le poète manifeste un grand désir de plénitude de l'illimité, de ce qui fait perdre l'illusion, enfin de ce qui s'étale dans le temps et dans l'espace. L'évocation de la géante procure au poète une tranquillité et une sensation de nonchalance proches de celles que fournit le vin, c'est-à-dire l'ivresse spirituelle. La géante est donc source de jouissance et refuge pour lui qui a besoin de la tendresse pour échapper au sentiment de privation qui ronge son cœur depuis le remariage de sa mère. Il s'avère donc que la création pourvoit le poète de tout ce dont il est privé dans le réel : c'est la figure fabuleuse (mythique) qui prouve cette idée d'une certaine euphorie par l'art. Ici la figure de la géante le place hors du temps et de l'espace dans une extrême jouissance. Cette même idée de jouissance est exprimée dans le 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

³⁵² -Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 304.

*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.*

*Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !
Que l'espace est profond ! Que le cœur est puissant !
En me penchant vers toi, reine des adorées,
Je croyais respirer le parfum de ton sang
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées !*

[...]

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
Et revis mon passé blotti dans tes genoux³⁵³*

La figure féminine est source de grande jouissance pour le poète, c'est pourquoi il la valorise en la parant des qualités les plus élogieuses - „maîtresse des maîtresses „- elle est la cause et le but de son plaisir. L'amour de cette femme fait oublier au poète toute la négativité du réel ainsi, nostalgie, adoration, volupté se confondent chez lui pour enchanter son âme. A ce stade d'analyse, nous pourrions dire que figures et personnages comme composante prépondérante de l'œuvre d'art deviennent pour le poète un moyen de sublimation artistique au sens freudien du terme puisqu'ils lui permettent d'accéder à des plaisirs et à des formes de beauté dont il est privé dans le monde réel. Pour Baudelaire, les désirs refoulés sont illimités, c'est pourquoi il tourne le dos à la réalité et s'engage dans la voie de l'art afin de compenser et de combler ces manques. La poésie devient pour lui un

³⁵³ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.38.

vaste univers où il peut régner comme un dieu. Il s'y libère de ses démons intérieurs et cherche à compenser la stérilité de la vie. L'imagination devient alors un espace de sublimation où il retrouve tout ce qu'il désire et tout ce qu'il ambitionne.

La création artistique rafraîchit son âme et lui procure une joie intense qui naît de cette victoire remportée par l'art sur la réalité. Les personnages ou les figures baudelairiens autorisent au poète cette joie suprême et ce plaisir confortant l'âme. Et ce car ils sont d'une beauté presque divine. Comme le dit S Freud à propos de l'art comme sublimation : « *L'artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose. Animé d'impulsions et de tendances extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissances, richesses, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout homme insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative [...] Je n'ai pas besoin de vous dire qu'il n'est pas le seul à vivre une vie imaginative. Le domaine intermédiaire de la fantaisie jouit de la faveur générale de l'humanité, et tous ceux qui sont privés de quelque chose y viennent chercher compensation et consolation [...] Mais le véritable artiste peut d'avantage. Il sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte il possède en outre le pouvoir mystérieux de modeler des matériaux donnés jusqu'à en faire l'image fidèle de la représentation existant dans sa fantaisie et de rattacher à cette représentation de sa fantaisie inconsciente une somme de plaisir insuffisante pour masquer ou supprimer, provisoirement du moins, les refoulements.*³⁵⁴ »

Nous avons jugé intéressant de citer tout ce passage de Freud car il semble convenir à la conception qu'a Baudelaire de la création artistique. Ce dernier cherche à se consoler de la laideur du réel par la poésie. Hanté par l'idée du Mal, insatisfait du réel et de toutes ses caractéristiques négatives, Baudelaire se tourne vers la création poétique pour dépasser son mal et sa misère. L'art devient, pour lui le seul, domaine où il se sent puissant et motivé. Quand on parle de l'art, on songe naturellement aux personnages et aux figures qui par leur beauté ineffable, par leur singularité et par leur capacité à procurer le plaisir à leur

³⁵⁴ - Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1916, pp.354-355.

créateur, deviennent des moyens et des manifestations de cette sublimation artistique dont parle Freud. En effet, avec eux il a pu avoir accès à l'interdit, au tabou, et à tout ce qui est de nature subversive. Chacun d'eux constitue une partie de son moi pluriel, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie. Il trouve en eux tout ce qui satisfait ses revendications psychologiques et esthétiques ; ainsi parviennent-ils à le sauver du mal. En effet, ils expriment toute sa révolte contre ce qui existe, son goût pour le bizarre et l'étrange enfin toute l'originalité et le nouveau qu'il ne cesse de poursuivre. Il trouve le sens du défi et de la révolte chez les grandes figures mythiques qu'il revisite : Satan, Don Juan ou Caïn et le singulier c'est-à-dire ce qui dépasse l'ordinaire chez les personnages allégoriques du *Spleen de Paris*. La révolte et le singulier sont les marques d'un refus total de la vie et du réel. Mais aussi, c'est dans ce refus que le poète trouve son soulagement et son harmonie. Il s'avère donc que la sublimation pour Baudelaire est à la fois une transcendance du réel et une consolation psychologique. On peut illustrer cette idée par le poème „Le Flambeau vivant” des *Fleurs du Mal* :

Ils marchent devant moi, ces Yeux plein de lumière ;

Qu'un Ange très savant a sans doute aimantés ;

Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères

Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés

Me sauvent de tout piège et de tout péché grave

Ils conduisent mes pas dans la route du Beau

Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave

Tout mon être obéit à ce vivant flambeau

Charmant Yeux, vous brillez de clarté mystique

Qu'ont les cierges brûlant en plein jour ; le soleil

Rougit, mais n'éteint pas leur flamme fantastique

Ils célèbrent la Mort, vous chantez le Réveil.

Vous marchez en chantant le réveil de mon âme

Astres dont nul soleil ne peut flétrir la flamme !³⁵⁵

Les yeux de la femme aimée apparaissent comme divins „ces divins frères „. Ils sont personnifiés par le poète : „ils marchent „. Ce sonnet montre que la femme aimée est la voie du salut : « Me sauvent de tout piège et de tout péché grave ». Les yeux, le regard sont ici synonymes d’espoir et de renaissance. La figure féminine réconcilie le poète avec lui-même et avec le monde. Grâce à elle, il sent le réveil de tout son être. Il devient énergétique et capable de créer « Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ». La femme aimée est sacrée et sacralisée pour avoir tout ce pouvoir et toute cette aura mystique. Nous voyons donc à partir de ce poème que la figure féminine, qui devient une idole pour le poète, est un moyen de rachat qui sauve ce dernier de toute la médiocrité et de toute la banalité du réel. Objet de culte et d’admiration, elle apporte au poète la consolation et la jouissance qu’il cherche. Les mots „lumières „, „diamantés „, „brillez „ suggèrent un caractère mystique de la femme aimée. Ce mysticisme fascine le poète et chasse momentanément le sentiment du Mal qui le dévore de l’intérieur. La beauté singulière et incomparable de cette femme éclaire la vie du poète et le sauve du fond du gouffre où il souffre tragiquement. La femme devient donc un moyen de sublimation artistique puisqu’elle est source de jouissance et figure de l’oubli qu’il oppose au réel décevant. S’il la décrit comme un être typiquement singulier c’est pour combler un sentiment de privation d’amour. C’est l’image du créateur qui se complaît dans sa création. La figure féminine lui apporte l’assurance, l’inspiration poétique et la beauté sans pareil qui ranime et rafraîchit tout son être. C’est donc la création artistique qui parvient à consoler le poète de l’emprise fatale du Mal. Comme le dit André Guex à propos de Baudelaire : « *Meurtri dans toutes ses fibres par le spectacle du Mal qui l’entoure, par le satanisme qu’il voit régner en maître sur terre et en lui-même, il proposera tour à tour, pour échapper à cette hantise quatre moyens : la négation de Dieu, c’est la révolte ; l’oubli dans le vin ; l’oubli dans la mort ; le rachat par la création d’art* ³⁵⁶ ».

L’art devient donc pour le poète une délivrance du Mal. Il est l’unique domaine où il peut respirer et se sentir à l’aise. Cette citation rejoint l’idée de sublimation qu’on a

³⁵⁵ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.44.

³⁵⁶ - André Guex, *Aspects de l’art baudelairien*, Genève, Slatkine, 1934, p.30.

évoquée antérieurement. Ce sont ses personnages et ses figures qui lui permettent cette échappatoire. Dans ce cadre nous pouvons citer les deux dernières strophes du poème „Chanson d'après midi „:

Sous tes souliers de satin

Sous tes charmants pieds de soie

Moi, je mets ma grande joie

Mon génie et mon destin

Mon âme par toi guérie

Par toi, lumière et couleur !

Explosion de chaleur

*Dans ma noire Sibérie !*³⁵⁷

La femme conçue comme une idole est une figure salvatrice pour le poète. Elle „guérit „son âme du sentiment anéantissant du Spleen. Son Mal il le considère comme une maladie de l'âme et du corps. La figure féminine constitue un moyen de neutralisation de l'idée de l'irréparable qui désespère le poète :

L'Irréparable ronge avec sa dent maudite !

Notre âme, piteux monument

Et souvent il attaque, ainsi que le termite,

Par la base le bâtiment.

*L'Irréparable ronge avec sa dent maudite !*³⁵⁸

³⁵⁷ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.60.

La figure féminine redonne l'espoir au poète par sa beauté. Elle neutralise son Mal et lui permet de retrouver la joie qu'il croit perdre à jamais. Elle le réinitie à la vie et transforme son impuissance en jouissance et plaisir. Elle lui rend l'optimisme perdu à cause du Mal destructeur. Il faut dire qu'en plusieurs poèmes, le poète a chanté la beauté salvatrice de la femme. Si le sentiment du Spleen est un dépérissement de l'être et du corps, et qu'il accable totalement le poète en lui ôtant tout espoir de redressement et toute tentative d'épanouissement, la figure féminine dans *Les Fleurs du Mal* représente, à ce dernier, une seconde vie pleine de douceur, de tendresse et de toute forme de plaisir. Elle apparaît donc comme un moyen artistique de sublimation au sens freudien du terme, qui lui permet d'oublier tout son Mal, toute sa souffrance et toute son angoisse psychologique. Il est donc légitime de dire que l'art, la poésie notamment, se transforme en espace de ressaisissement, de rassurance et d'évasion. Nous reconnaissons là la conception proustienne de l'art comme une vraie vie, cette idée qu'il a formulée dans *Le Temps retrouvé*, face à la précarité de la vie à la marche implacable du temps, à l'éphémère caractérisant la condition humaine, le poète oppose les plaisirs durables et les jouissances illimitées que procure l'œuvre d'art, celle-ci autorise à son créateur une nouvelle vie où tout est bonheur car possible et réalisable. Quand le réel et le sentiment du Spleen bloquent toute tentative d'épanouissement et qu'ils le plongent dans les sentiments amers des remords et de la déception, l'art intervient par sa puissance magique pour rétablir ce qui a été détruit par ces deux forces vampirique en proposant au poète une autre vie sans limites et sans obstacles. Tout devient possible et accessible par l'art. Par ailleurs, les personnages du *Spleen de Paris* se transforment aussi en incarnation de cette idée du rachat par l'art. En effet, tous sont d'une singularité inouïe et inédite ce qui satisfait le goût de l'original obsédant le poète. Ils correspondent à cette beauté inconnue et parfois même inexplicable et ineffable. L'essentiel c'est qu'ils procurent une joie et un plaisir sans pareil. Ils sont aussi des moyens de sublimation artistique. Ici l'on peut citer le poème en prose „Un Hémisphère Dans une Chevelure „:

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de ses cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant pour secouer les souvenirs dans l'air.

³⁵⁸ -Ibid., p.55.

Si tu pouvais savoir ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers les charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

*Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur*³⁵⁹

Le lyrisme de ce poème en prose est un signe de confort psychologique. Il n'est pas donc celui d'une mélancolie. Il se confond avec le rythme souple des phrases à tonalité musicale pour montrer l'ivresse du poète dont la source est la beauté de la chevelure de la femme. Celle-ci transporte le poète vers d'autres mondes pleins de rêves où tout est original. La figure féminine suggère l'infini et l'illimité „grandes mers „. Elle engendre chez le poète un ravissement sans fin. Cela est exprimé par les tournures exclamatives qui montrent l'éblouissement et la grande admiration que voue le poète à la femme aimée. Dans la beauté de sa chevelure, il entrevoit des mondes chimériques où tout est nouveau car d'une saveur inconnue. Le lyrisme caractérisant l'évocation de la chevelure de la femme traduit cette sensation sublime d'oubli et d'exotisme. La figure féminine, en ouvrant au poète des voies prometteuses de l'inouï dans des pays exotiques, constitue un moyen d'évasion. De surcroît, l'enchantement du poète résultant de la singularité de la femme et de sa chevelure est semblable à celui que produit la musique. La femme éveille tous les sens du poète l'ouïe, l'odorat, la vue et le toucher. Cette dernière devient une beauté plurielle. Sa chevelure permet au poète un voyage vers l'idéal. C'est-à-dire vers un monde où tout est pureté, harmonie et perfection. Il s'agit donc d'un voyage innombrable vers les beautés inédites d'autres mondes. Le rythme des phrases, les sonorités et les structures syntaxiques participent à créer un univers onirique qui favorise un repos psychologique et une extase infinie. La femme qui est représentée ici par sa chevelure connote l'idée du rêve, c'est-à-dire de la suspension de la durée exprimée par les expressions „longtemps „, „immense „, „et „, „l'éternelle chaleur „.

³⁵⁹ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.141.

L'évocation de la beauté de la femme à travers la beauté de sa chevelure permet au poète de s'évader du réel et d'oublier son Mal et son angoisse dans un état d'euphorie totale. Cette euphorie permise par la figure féminine est un signe d'apaisement psychologique et d'émerveillement de tout son être. Nous voyons donc que la figure représente un moyen de sublimation artistique puisqu'elle emporte le poète vers l'idéal et stabilise son état d'âme tourmenté. C'est encore une fois la beauté qui permet au poète de fuir le réel et de s'ouvrir à des richesses insoupçonnées. La sublimation dont on parle se manifeste et s'exprime dans cette ivresse que ressent le poète dans la création artistique. Cette idée est exprimée dans le poème en prose „Une mort héroïque „la poète disait dans ce poème à propos de son personnage : « *Fancioulle me pouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable que 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 tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction* ³⁶⁰ »

L'art permet donc au poète d'échapper à sa misère et du réel insoutenable, c'est dans ce sens qu'il est manière de sublimation au sens psychanalytique du terme. La beauté est pour le poète une ivresse qui lui fait oublier son malheur. Le sentiment du Spleen est neutralisé par l'art qui devient un moyen de rachat et de salut pour le poète. De surcroît, Baudelaire conçoit l'ivresse procurée par la beauté comme celle produite par le vin. Elle devient un de „ces paradis artificiels „comme l'alcool en atténuant grandement son Mal. Pour Baudelaire la beauté ouvre la voie de l'éternel et du dépassement des limites du réel puisqu'elle lui permet de s'évader hors de sa prison dans l'univers de l'inconnu et dans les mystères. Même le vin attire le poète car il lui procure une ivresse qui le libère totalement de tous ses tourments et de toute son angoisse. C'est un moyen d'oubli et d'évasion du temps et du réel au même titre que la beauté. Par l'ivresse du vin ou de la beauté, le poète quitte le réel et se permet un défoulement. A signaler que le vin est conçu par Baudelaire comme un motif littéraire, voire un thème poétique que le poète aborde pour parler de ces moyens lui permettant d'être hors du réel. La beauté et le vin sont exaltés par ce dernier car ils lui procurent une ivresse intense qui délivre son être du Spleen et ses atrocités. Notons que ce qui nous intéresse, ici, c'est cette sublimation permise par l'art est essentiellement par la figure ou le personnage.

³⁶⁰ -Ibid., p.170.

Ces derniers constituent les moyens et les mécanismes de cette sublimation car, par leur beauté résultant de leurs caractères singuliers ou de leur mélancolie majestueuse, ils parviennent à fournir au poète cette ivresse salvatrice dont on a parlé. Pour Baudelaire, la tristesse, la mélancolie et la souffrance sont les expressions les plus sublimes de la beauté. Cette idée s'applique à la majorité de ses personnages et de ses figures qui se caractérisent doublement par la misère et la grandeur, la positivité et la négativité, enfin la chute et l'ascension. C'est pourquoi le poète évoque les personnages du *Spleen de Paris* en idéalisant et en sublimant leurs misères, leurs solitudes (le Vieux Saltimbanque, Les Veuves, La Petite Vieille), la pauvreté (les Yeux des Pauvres). Il tire de leur mélancolie et de leur désespoir une beauté idéale car pour lui la beauté est toujours le fruit de la mélancolie qui est une marque de distinction et de grandeur spirituelle. Baudelaire évoque dans son œuvre poétique des figures et des personnages dont le caractère général est l'image exemplaire. Mais c'est lui, par la magie de verbe poétique, qui les transforme en créatures sublimes. Il en tire une jouissance extrême car chacun d'eux représente une partie de son moi pluriel. S'ils le sauvent du Spleen c'est parce qu'ils incarnent ses idées esthétiques révolutionnaires. Ainsi, les figures de Satan ou de Don Juan sont les emblèmes des œuvres littéraires qui se veulent distinguées et être tout à fait modernes. Ils incarnent la nouvelle esthétique moderne inaugurée par Baudelaire consistant à présenter des sujets inédits et purement révolutionnaire. L'œuvre moderne depuis Baudelaire ne s'inscrit plus dans la tradition de la mimésis. Au contraire elle est généralement une transgression des codes moraux et des lois sociaux. Le satanisme baudelairien a ouvert la voie aux auteurs modernes pour qu'ils représentent dans leurs œuvres artistiques ce qui relève de l'interdit, du tabou et de l'excès. Ce sont les connotations fertiles des figures ou des personnages évoqués dans l'œuvre baudelairienne qui autorisent de telles idées. Ce poète a initié l'œuvre d'art en général à l'insolite, au macabre et à ce qui est subversif. Ces idées sont déductibles à partir des caractères bizarres et rebelles de ses personnages et de ses figures. Pour revenir à la sublimation artistique, nous pourrions dire que ces derniers illustrent les pensées esthétiques du poète à savoir le goût du mystérieux, du bizarre, du fugace et du maléfique. Nous disons maléfique car Baudelaire a libéré le beau de toute considération morale. Désormais, ce concept n'est plus le pendant du bien ou l'expression du bien au sens moral et religieux du terme. Comme le dit David Totibbadze : « *La beauté doit révéler l'inconnu à l'homme avant même de lui révéler la vérité. Si elle sauve le poète du*

*Spleen, c'est parce qu'elle est seule capable de lui offrir du nouveau, à savoir un autre cheminement de pensée et de cœur*³⁶¹»

Le nouveau „du ciel ou de l'enfer „qu'importe!"" disait Baudelaire. Ce poète cherche le beau avant la vérité. Autrement dit, il ne s'agit pas pour lui de s'intéresser à l'origine et à la nature de ce beau. Tout ce qui arrache l'âme et l'esprit de la réalité médiocre et les transporte ailleurs dans d'autres mondes plus idéales et où tout est permis et possible, est susceptible d'intéresser le poète qu'est Baudelaire assoiffé du nouveau où qu'il soit. Ces régions inconnues prometteuses d'un idéal infini et illimité sont incarnées par ses personnages et ses figures. Ainsi, l'homosexualité de Delphine et Hippolyte, la révolte de Satan, de Caïn ou la débauche de Sapho ouvrent la poésie sur d'autres mondes pleins de beautés inouïes, tant revendiquées par le poète. Ce qui l'intéresse dans l'évocation des figures incarnant l'homosexualité la débauche et la démesure, c'est qu'ils lui permettent d'accéder à l'inconnu et au nouveau qui sont les armes qu'il dresse contre le réel empoisonnant et le spleen destructeur. Nous pouvons illustrer ces idées par une strophe du poème „Lesbos"" des *Fleurs du Mal* :

De Sapho qui mourut le jour de son blasphème

Quand, insultant le rite et le culte inventé

Elle fit de son beau corps la pâture suprême

D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété

*De celle qui mourut le jour de son blasphème*³⁶²

En évoquant et en réhabilitant une figure damnée et condamnée par la morale, Baudelaire n'exalte pas l'homosexualité en tant qu'acte mais il la célèbre comme l'expression d'une révolte, d'une transgression, d'un excès et d'une débauche qui sont éléments du nouveau car ils ouvrent la poésie sur un monde jusqu'alors non abordé par l'esthétique. Baudelaire ne s'intéresse pas au côté moral de l'évocation de Sapho mais à cette beauté qui trouve ses racines dans le Mal. En satisfaisant son goût esthétique la figure

³⁶¹ - David Totibadze, *L'âme symboliste : Les Fleurs mystiques des poètes oubliés*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.101.

³⁶² - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.130.

devient un moyen de sublimation artistique. En effet, par cette jouissance qu'il tire de l'évocation de celle-ci, il parvient à se redresser et à oublier le sentiment du Spleen. La figure de Sapho est exaltée pour son sens du défi et de la révolte ; elle correspond donc au tempérament artistique du poète qui cherche des beautés surnaturelles qui n'existent pas dans le réel. A vrai dire Baudelaire se réjouit de tout ce qui est nouveau c'est-à-dire de tout ce qui n'a aucun trait à la réalité ou à la nature. A ce stade d'analyse on pourrait considérer *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* comme l'espace d'un psychodrame. En effet, le poète met tous ses maux, toute son angoisse et tous ses „démonnements intérieurs „, dans l'œuvre d'art et surtout dans ses personnages et ses figures afin de s'en délivrer voire d'atteindre certain état psychologique de quiétude. L'encyclopédie Universalis définit le psychodrame ainsi : « *Le psychodrame ou jeu de rôle est une forme de thérapie utilisant la théâtralisation dramatique au moyen de scénarios improvisés et permettant la mise en scène de névroses*³⁶³ ». Cette définition s'applique à Baudelaire qui cherche à se débarrasser de son mal et ses tourments intérieurs par l'art. L'œuvre poétique devient donc un univers où le poète dévide et fait sortir ses maux dans le but d'une sorte de guérison. Ainsi, donc, les personnages et les figures baudelairiens deviennent le théâtre où se joue ce psychodrame. En effet, chacun d'eux représente un des maux du poète. Assurément, il voit toute sa misère de poète voué à l'ingratitude à l'oubli et au vieillissement dans le personnage du Vieux Saltimbanque par exemple. Ce sentiment d'ingratitude et de solitude il le reconnaît aussi dans le personnage de la Petite Vieille du *Spleen de Paris*. De surcroît, il parvient à reconnaître son goût de la débauche et de l'excès dans les figures de Delphine et Hippolyte. L'on pourrait donc considérer ces jeux de dédoublement comme un jeu artificiel dans ce sens où c'est le poète qui l'a inventé, et qui a pour but une tentative d'exorciser ses maux. Ainsi en extériorisant son angoisse existentielle et ses inquiétudes intérieures qui le font souffrir et en les projetant dans ses doubles, le poète parvient à se soulager même si cela est provisoire. Conséquemment l'œuvre poétique dont les personnages et les figures sont la composante essentielle, devient un moyen de Catharsis. Nous retrouvons encore une fois la cause de l'engouement à ce qui est artificiel chez le poète. En effet, c'est la création artistique qui lui permet de se soulager de son mal spleenétique. Il convient donc de dire que cette sortie de soi et cette dépersonnalisation dont on a parlé dans notre seconde partie ne sont, en fait, que des tentatives d'échapper à soi hanté par le sentiment mortel du Spleen. Le poète cherche à endosser d'autres identités

³⁶³ -Encyclopédie Universalis : www.universalis.fr

dans ses doubles, dans un jeu théâtral afin de diminuer le poids du Mal qui ronge son âme et ravage tout son être. Sortir de soi par la dépersonnalisation est un aveu implicite de l'état psychologique dégradé de soi, c'est une confirmation de la part du poète que, seul, il ne peut aucunement se détacher de l'emprise fatale du Spleen. C'est par l'art, et essentiellement par ses personnages et les figures que le poète peut espérer un remède à son mal et respirer un peu. Le psychodrame est basé sur l'idée du défoulement par l'extériorisation des angoisses intérieures. Appliqué dans l'œuvre d'art, il permet de retrouver un certain équilibre psychologique c'est en se fragmentant en ses doubles que ce dernier parvient à neutraliser son mal psychologique. Neutraliser le sentiment du Mal revient à dire y échapper pour retrouver quelques moments de bonheur et de paix psychologique.

Ce processus de dépersonnalisation et de projection en l'autre peut s'identifier en quelque sorte à une thérapie par l'art. En ce sens le personnage du Mauvais Vitrier peut être considéré comme l'expression la plus significative de ce psychodrame. En effet le poète en frappant ce dernier et en l'insultant c'est comme s'il est en train de chasser le mal de son intérieur car ce personnage est un autre moi-même. En vérité, en violentant le Mauvais Vitrier, le poète est entrain de punir un mal de soi qu'il a reconnu chez ce personnage : *« Je m'approchai du balcon, et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : *« La vie en beau ! La vie en beau !, »*³⁶⁴ ».*

Le poète reconnaît dans son double le Mauvais Vitrier une partie de lui-même qui le fait souffrir. S'il s'attaque à son double c'est parce qu'il a trouvé en lui un de ses maux intérieurs. En réalité, le poète s'attaque à lui-même pour chasser le Mal. Cette haine et cette violence ressentie à l'égard du Mauvais Vitrier sont, en vérité, adressées à soi-même.

³⁶⁴ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.120.

Chapitre 3

Incarnations de l'impersonnalité de la poésie baudelairienne :

Avec Baudelaire commence la poésie de la dépersonnalisation au sens que donne Hugo Friedrich à ce terme. « *Il n'y aura que les gens d'une mauvaise foi absolue qui ne comprendront pas l'impersonnalité volontaire de mes poésies* ³⁶⁵ » disait Baudelaire.

Ce poète a, en effet, rompu avec la conception romantique trop subjective pour lui consistant à exalter le Moi égocentrique et narcissique du poète. Baudelaire s'est révolté contre le lyrisme personnel caractérisant les écrits romantiques pour instaurer une nouvelle esthétique poétique basée sur l'impersonnalité et la décentralisation du sujet lyrique. Il a rejeté l'inspiration glorifiée par les romantiques au profit de l'imagination qu'il considère comme la „reine des facultés „. Ce rejet vient du fait que celle-ci lui apparaît comme incontrôlée, trop spontanée et non maîtrisable. A ces caractéristiques, négatives à ses yeux, il oppose le travail de l'imagination qui est plus rigoureux et plus efficace. On entend par « dépersonnalisation » et « impersonnalité » l'oubli que fait le poète de soi et de ses sentiments personnels pour s'ouvrir aux autres. Cela est très visible dans *Le Spleen de Paris* où le poète renonce à sa subjectivité et se fond avec les parias de la société dans un acte de solidarité dans le Mal. Le poète ne parle plus de lui-même ; il épouse la foule comme le dit Hugo Friedrich : « *Les Fleurs du Mal (1857) ne sont pas de la littérature de confession ; elles ne sont pas le journal intime de ses États d'âme. Quelle qu'elle soit la part des souffrances de l'homme isolé, malheureux et malade. Baudelaire n'a daté aucun de ses poèmes, comme le faisait Victor Hugo. Aucun de ses poèmes ne s'éclaire dans sa thématique par la biographie de l'auteur. Avec Baudelaire commence la dépersonnalisation de la poésie moderne, tout au moins en ce sens que la poésie ne jaillit plus de l'unité qui s'instaure entre la poésie et un homme donné, comme le voulaient les romantiques, et cela à la différence de la poésie des siècles passés* ³⁶⁶ ». Il s'avère donc que *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire et même *Le Spleen de Paris* ne constituent nullement une autobiographie poétique traitant des souffrances personnelles du poète à la manière de Victor Hugo dans *Les Contemplations*. Baudelaire instaure ce que l'on peut appeler une

³⁶⁵ - Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes, op, cit*, p.233.

³⁶⁶ - Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Gallimard, 1999, p.45.

universalisation du „je „lyrique qui désormais devient un autre pour anticiper sur l'expression de Rimbaud. Nous pouvons illustrer notre idée par une citation de Laurent Jenny précisant que :

*Entre la conception d'un je lyrique entièrement fictif et celle d'un je lyrique autobiographique ou empirique, il y a place pour une troisième voie, intermédiaire qui accorde au je lyrique un statut particulier, notamment marqué par l'impersonnalité [...] Indépendamment de toute formulation philosophique, il faut remarquer que le thème de la poésie impersonnelle court depuis Baudelaire en réaction contre les excès de la poésie romantique. Baudelaire évoque l'impersonnalité volontaire de ses poèmes. Rimbaud affirme le caractère problématique de la subjectivité poétique en affirmant que le je est un autre. Mallarmé pointe la nécessité d'une disparition élocutoire du poète qui laisse l'initiative aux mots [...] dans un article récent, qui synthétise notamment toute la réflexion de la critique allemande du XX^{ème} siècle sur ce sujet, Dominique Combe propose de voir dans le sujet lyrique une figure du sujet empirique. Le je lyrique réalise selon lui une sorte de métonymie du je empirique. Comprendons par là que le je baudelairien typifie l'individu Baudelaire en élevant le singulier à la puissance du général (le poète), voire l'universel (l'homme)*³⁶⁷

Dans *Les Fleurs du Mal* comme dans *Le Spleen de Paris*, le poète parle de ces autres que sont les figures et les personnages qu'il met en scène : Sapho, Andromaque, Satan, Caïn, Don Juan qui sont des figures emblématiques de la révolte deviennent l'incarnation et la substance de cette universalisation du „je „lyrique. C'est pourquoi on note une nette tendance à l'allégorisation, une propension à privilégier les archétypes ou à traiter les personnages comme les supports d'une réflexion plus générale. Alors le poète sympathise avec eux, les réhabilite, les sublime et les débarrasse de toutes les connotations négatives qu'on leur attache souvent. Hugo Friedrich précise dans ce sens :

Presque tous les poèmes de Baudelaire sont écrits à la première personne. Baudelaire est un homme dont le seul centre d'intérêt est lui-même. Cependant, c'est à peine si cet introverti jette, lorsqu'il écrit, un regard sur lui-même [...] Il a dit assez souvent que sa souffrance n'est pas seulement la sienne [...] Il mesure en lui-même avec ténacité, méthode et sérieux tout ce qui naît de la pression de la modernité, l'angoisse, le

³⁶⁷ - Laurent Jenny, *La poésie*, www.unige.ch

*sentiment de ne trouver jamais aucune porte de secours, l'effondrement de l'être face à une idéalité ardemment désirée mais qui s'échappe toujours dans le vide. Il parle de sa volonté obsessionnelle d'assumer tous les destins. Obsession et destin sont d'ailleurs deux mots clés de son vocabulaire à côté des deux autres : concentration et centre du moi. Les idées qui s'y opposent sont celles de la dissolution et de la prostitution. Dans cette acception venue de la pensée des Illuminés français du XVIIIème siècle, prostitution désigne renoncement à soi-même, renoncement inadmissible à son propre destin spirituel, fuite devant soi, refuge auprès de l'autre, trahison du divertissement*³⁶⁸

Les principes poétiques de prostitution et de renoncement à soi-même dont parle Hugo Friedrich ouvrent le poème baudelairien sur l'universalité du „je „lyrique qui devient désormais la conscience de tous ceux qui souffrent sur terre depuis la création. Cela donne à la poésie baudelairienne une dimension prométhéenne. Loin des limites de la subjectivité et de l'individualisme des écrits romantiques, les personnages et les figures baudelairiens deviennent les images et les miroirs dans lesquels se reconnaissent tous les marginaux et les êtres maudits de toutes les époques. Nous trouvons écho à notre idée chez Patrick Labarthe qui précise dans son ouvrage *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* qu'« un nous s'énonce dans la confession des péchés, si bien que l'intuition du mal originel oriente l'esprit vers l'idée d'une solidarité à la fois transbiologique et transhistorique du genre humain. N'est-ce pas cette unité métaphysique, cette parenté des humains hypocrites semblables dans un crime dont nous serions à la fois responsables et victimes, que révèle avec violence inouïe la pièce humaine ? Au lecteur, »³⁶⁹».

Dans la même perspective, nous pouvons dire que le Vieux Saltimbanque, La petite Vieille, les pauvres, les Veuves du *Spleen de Paris* ainsi que Don Juan, Sapho, Caïn, des *Fleurs du Mal* deviennent les emblèmes de l'esseulement, de la marginalité, de la mélancolie et de la souffrance métaphysique de l'homme en général. Ainsi, incarnent-ils cette dépersonnalisation et cette universalisation du „je „lyrique dont parle Hugo Friedrich et les autres auteurs qu'on a cités. Désormais, la poésie baudelairienne devient ouverte sur l'homme en général qui souffre depuis le péché originel. Les personnages se rapprochent alors des figures baudelairiennes et peuvent être donc considérés comme l'illustration la plus concrète de „l'impersonnalité volontaire“ que revendique vivement le

³⁶⁸ -Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, op. cit, p.47.

³⁶⁹ -Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, op. cit, p.79.

poète. En effet, ce dernier s'ouvre à tous les marginaux, à tous les exclus. Cette ouverture sur les autres montre que la poésie baudelairienne dépasse le cadre limité et restreint du lyrisme romantique où l'on voit le poète recroquevillé et replié sur lui-même. Qu'il évoque des femmes damnées ou des figures portant le signe de la malédiction, Baudelaire généralise le problème du Mal qui, selon lui, concerne l'humanité entière et ce depuis le péché originel. Par ailleurs la dépersonnalisation dont parle Hugo Friedrich ou cette „impersonnalité volontaire „que revendique Baudelaire est visible notamment dans le *Spleen de Paris* où le poète montre sa sympathie à l'égard des parias voire des marginaux de la ville. Baudelaire a, en effet, évoqué des personnages qui souffrent de l'ingratitude humaine (Le Vieux Saltimbanque), de la répulsion et du rejet (La Petite Vieille). Cette évocation traduit un certain altruisme de sa part. Cet altruisme n'est autre que l'illustration de cette dépersonnalisation et de cette universalisation du „je „lyrique. La poésie baudelairienne devient le porte parole de tous ceux qui souffrent sur terre, de ces êtres oubliés et condamnés à la solitude et à l'exil. Des vers du poème „Le Cygne „expriment cet altruisme et cette solidarité dans le Mal qu'éprouve le poète à l'égard de ceux qui souffrent sur cette terre :

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,

Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard

Les cocotiers absents de la superbe Afrique

Derrière la muraille immense du brouillard,

A quiconque a perdu de ce qui ne se trouve

Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs

Et têtent la douleur comme une bonne louve !

Aux maigres orphelins séchant comme des Fleurs !

Ainsi, dans la forêt où mon esprit s'exile

Un vieux Souvenir sonne à plein souffre du cor !

Je pense aux matelots oubliés dans une île

Aux captifs, aux vaincus ! ... à bien d'autre encor !³⁷⁰

Ces vers prouvent l'altruisme et la solidarité du poète à l'égard de tous les humains qui souffrent sur la triste géographie de la terre. Dès lors la dépersonnalisation devient une ouverture sur l'universalité. Baudelaire a une conscience des maux qui pèsent sur l'humanité à travers les âges. Les figures et les personnages des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* sont les symboles de la misère humaine. Ils représentent les voix de tous les opprimés et tous les révoltés humains à travers les époques. Leur souffrance est une allégorie de toutes les souffrances humaines. L'homme moderne peut se reconnaître dans leur misère ou dans leur révolte. Ainsi donc, la dépersonnalisation n'est pas uniquement un principe artistique, elle a aussi une dimension existentielle et ontologique. Ces figures et ces personnages sont les allégories des êtres humains modernes qui osent dire Non ! à tout ce qui nuit à leur dignité et leur liberté. Ce qui autorise cette idée c'est l'impersonnalité caractérisant les poèmes baudelairiens qui les ouvrent à l'universalité comme le dit Marc Eigeldinger : « *L'universalité du génie dépasse les frontières du temps et de l'espace ; l'œuvre correspond à une totalité humaine et à une synthèse esthétique qui ont la propriété de faire éclater les limites précaires de la temporalité et de la spatialité³⁷¹* ».

Cette citation correspond à l'artiste Baudelaire qui par son génie devient un visionnaire et anticipe sur l'avenir humain. En effet, pour lui la misère de l'homme n'aura jamais de fin, elle traverse toutes les époques. Ainsi donc, la dépersonnalisation devient une esthétique qui prévoit l'aspect irrémédiable du Mal qui ronge l'humanité. Elle signifie l'ouverture sur tous les opprimés et tous ceux qui souffrent sur terre. Baudelaire ouvre la voie de la modernité poétique par la thématique originale qui caractérise son œuvre. Avec lui les règles de l'esthétique traditionnelle se trouvent bouleversées. En effet, il s'agit, pour ce dernier, d'extraire la beauté du Mal. Cette nouvelle conception artistique est manifeste dans son choix consistant à évoquer des figures incarnant la révolte, l'insolite et l'étrange.

³⁷⁰ - Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, pp.82-83.

³⁷¹ - Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, p.195.

Ainsi la poésie baudelairienne s'ouvre sur l'autre qui est marginalisé ou oublié. Cette tendance d'universalisation de la poésie fait sortir celle-ci des limites que le Moi romantique s'était dessinées. Baudelaire s'intéresse donc à ceux qu'on oublie ou qu'on rejette car ils ont une dimension maléfique. Sa poésie signe un acte de solidarité et de fraternité avec les figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal* ou les personnages allégoriques marginalisés du *Spleen de Paris*. Cette solidarité dans le Mal est exprimée par l'esthétique de la dépersonnalisation au sens que donne Hugo Friedrich à ce terme. Comme le dit Françoise Rullier-Theuret : « *Presque tous les poèmes de Baudelaire son écrit à la première personne, pourtant il répète que sa souffrance n'est pas la sienne. Il regarde en lui-même l'angoisse comme si c'était celle de n'importe qui, comme si ce n'était pas la sienne (vous pouvez vous souvenir de Verlaine « Il pleure dans mon cœur comme il pleut dans la ville »).* Le sujet lyrique n'existe pas, c'est un objet fantasmatique, une créature virtuelle fabriquée par le texte et dépourvu d'identité stable. Au contraire, il se voit doté de visages nombreux ³⁷² ».

Cette approche de la dépersonnalisation de la poésie de Baudelaire est similaire à celle qu'a formulée Hugo Friedrich dans son ouvrage *Structure de la poésie moderne*. En effet, elle explique l'impersonnalité des poèmes baudelairiens ainsi que l'universalisation du « je » lyrique à quoi ce poète ouvre la voie. Ainsi l'image du poète en proie au vide existentiel et à l'absence serait, selon Françoise Rullier-Theuret, celle de tout mortel. C'est pourquoi cette lectrice des *Fleurs du Mal* voit en Baudelaire la figure même d'Orphée. Ainsi, à l'image d'Orphée, Baudelaire assume héroïquement l'expérience du Mal pour atténuer celle de l'humanité. Par conséquent celle-ci, constatant la douleur du poète, se console et par la même occasion cherche les moyens l'aidant à s'en délivrer. Baudelaire deviendrait donc la conscience de l'humanité. Sa poésie invite l'homme de toute époque à s'auto-examiner lucidement pour ne pas être dupe de la quiétude apparente que lui propose la vie comme un piège. Ce pas vers l'autre est une mission consistant à éveiller les hommes de leurs rêves stériles. Nous trouvons l'écho de cette idée du poète « *missionnaire* » dans la théorie du philosophe Emmanuel Levinas, qui traite de l'altérité en donnant un sens nouveau à la formule de Rimbaud du « *Je est un autre, qui ne désignerait plus tant l'aliénation, la trahison de soi que l'expérience d'humilité* ».

³⁷² - Françoise Rullier-Theuret, *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, Paris, Larousse, 2006, p.50.

qu'accomplit celui qui se met à la place de l'autre, s'accusant du mal ou de la souffrance qu'il subit, chaque personne pouvant devenir un Messie ³⁷³ ».

En traitant des origines et des conséquences du Mal, Baudelaire serait symboliquement un guide éclairant les voies des hommes afin qu'ils puissent sortir des ténèbres de la vie. Sa poésie s'ouvre sur la postérité. La complicité et la fraternité dans le Mal sont évoquées dès le premier poème des *Fleurs du Mal*, *Au Lecteur*. Le poète incite le lecteur de tout temps à militer contre la puissance fatale du Mal d'abord par la conscience de sa présence puis par l'action efficace. Pour Baudelaire il faut toujours chercher à surmonter notre faiblesse et à viser le meilleur, loin de toute résignation. Ce sont les figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal* qui symbolisent toute ces idées. Concernant les figures de la révolte des *Fleurs du Mal*, nous pourrions considérer qu'elles reflètent la conscience de toute l'humanité car le Mal, selon Baudelaire, est répétitif à travers les siècles. Ces figures représentent nos désirs refoulés et tout ce qu'on ne peut réaliser, nous les êtres humains car nous sommes gouvernés par des règles morales et sociales qui nous accablent. Ces figures, sont, à vrai dire, l'image authentique de l'homme voué au Mal depuis le péché originel. Elles révèlent le caractère transhistorique de la misère de l'homme. Ce qui attache Baudelaire à elles c'est leurs connotations subversives. Loin de condamner ces figures, la poésie baudelairienne dévoile ce qu'elles ont de positif et de fascinant. On voudrait dire par là qu'elles représentent l'image double de l'homme faite à la fois de grandeur et de misère. À travers ces figures, Baudelaire invite l'homme en général à prendre conscience dans le Mal c'est-à-dire à réagir positivement contre cette fatalité anéantissant sa volonté. Assurément le grand Mal des sociétés modernes consiste à se soumettre à des lois et à des codes moraux et sociaux qui limitent la liberté de l'homme et qui nuisent à son humanité et sa dignité. Nous trouvons écho à notre idée chez Michel Tournier :

À quoi servent Tristan et Iseut ? Et après eux, dans le panthéon imaginaire occidental, Faust, Don Juan, Robinson Crusoé, Don Quichotte ? Et derrière eux, du fond de la Thèbes antique, Oedipe ? Ces héros maudits, ces révoltés qui incarnent chacun un aspect de la condition humaine qu'à la façon dont un bouc émissaire se charge d'un péché, qui osera prétendre que, s'ils vivent en nous, c'est pour nous aider à mieux nous intégrer dans le corps social ?

³⁷³ - Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, L'Harmattan, 2009, p .45.

*La passion adultère de Tristan et Iseut, le pacte avec le diable de Faust, le désir ardent et destructeur de Don Juan, la farouche solitude de Robinson, le rêve extravagant de Don Quichotte, autant de façons au contraire de dire non à la société, de briser l'ordre social. Il y a dans l'éthnologie, la sociologie et la psychanalyse un biologisme de principe qui voudrait que tous les ressorts de l'homme favorisent son intégration au corps social. C'est de là que découle directement l'aspect réducteur de la cure psychanalytique. Il est difficile de faire admettre à des esprits de formation scientifique qu'il puisse y avoir aussi des mécanismes propres à sauvegarder une certaine inadaptation de l'individu dans la société. Or s'il est facile de définir l'estomac normal, le foie en bonne santé, le poumon fonctionnant de façon satisfaisante, il n'en va pas de même du comportement ou de l'esprit. L'homme n'est pas l'animal. Il a la faculté de rebeller contre son milieu et de le modifier pour le plier à ses exigences, au lieu de se plier lui-même aux siennes. Ainsi la fonction des grandes figures mythologiques n'est sûrement pas de nous soumettre aux « raisons d'État » que l'éducation, le pouvoir, la police dressent contre l'individu, mais tout au contraire de nous fournir des armes contre elles. Le mythe n'est pas un rappel à l'ordre, mais bien plutôt un rappel au désordre. La société ne disposait que de trop de contraintes pour niveler les aspirations divergentes de ses membres. Un danger mortel la menace : celui de glisser vers l'organisation massive et figée de la ruche ou de la fourmilière. Ce danger n'est pas théorique. Il est facile de citer dans le passé et dans le présent nombre de nations où un ordre tyrannique a écrasé tout jaillissement créateur individuel. Et il ne faudrait pas croire que cette discipline bestiale se rachète par une efficacité, une productivité supérieure. Les esclaves sont de mauvais travailleurs, le labeur servile se signale par son rendement désastreux, tous ceux qui l'ont utilisé - depuis l'Antiquité jusqu'à l'ère coloniale - le savent d'expérience. L'homme est ainsi constitué que, si on lui retire sa faculté de dire non et de s'en aller, il ne fait plus rien de bon. Les grands mythes sont là, croyons-nous, pour l'aider à dire non à une organisation étouffante. Bien loin d'assurer son assujettissement à l'ordre établi, ils le contestent, chacun selon un angle d'attaque qui lui est propre*³⁷⁴

Cette citation correspond à la pensée baudelairienne dont la caractéristique principale est le refus de tout ce qui existe d'autant plus qu'elle réclame la liberté absolue de l'individu que les lois politiques et la morale ont écrasé. De surcroît, l'on pourrait dire que

³⁷⁴ -Michel Tournier, *Le vol du vampire*, Paris, éditions Mercure de France, 1981.

l'idée de M. Tournier justifie en quelque sorte la fonction symbolique qu'assigne Baudelaire aux figures emblématiques de la révolte des *Fleurs du Mal* qui consiste à inciter l'homme à refuser la soumission aveugle aux systèmes sociopolitiques qui bloquent sa volonté et lui interdisent le droit à l'originalité. A travers les figures de la révolte du poème en vers, Baudelaire voudrait montrer que le Mal est le moteur qui dirige toute l'humanité. En justifiant les aspects maléfiques de ces figures révoltées, il cherche à montrer que l'humanité entière doit se découvrir à travers celles-ci. En effet, elles sont l'incarnation de la transgression des codes sociaux et moraux. En cela, elles représentent l'aspiration voilée de l'humanité entière cherchant l'inaccessible et tentant de parvenir à savourer les délices de l'absolu. A ce stade de l'analyse, la révolte devient un moyen libérateur qui mène vers les voies du nouveau et du vrai bonheur. Ces figures de la révolte symbolisent, selon l'optique baudelairienne, tout l'être humain avec ses désirs refoulés, ses hantises, ses peurs et sa spontanéité quand il s'agit d'affronter sa vérité qu'il refuse de considérer de plus près et avec lucidité. Baudelaire emploie ces figures comme s'il voulait nous dire « *Hommes, aveuglés ! Voici ce qui vous échappe et voici ce qui caractérise votre vérité qui n'est qu'un cumul de Mal répété à travers les siècles !* »

Baudelaire entend par là que le Mal est une vérité qu'on ne doit pas négliger. Le message qu'il cherche à nous transmettre symboliquement à travers les figures emblématiques de la révolte évoquées dans *Les Fleurs du Mal* c'est qu'il faut qu'on investisse nos richesses sommeillant aux profondeurs de notre être car le conformisme tue toute tentative d'originalité et de vie libre. Ses figures représentent l'image qu'on se plaît à cacher, à tort, au lieu de l'examiner avec lucidité. Elles nous invitent à quêter les voies du dépassement et de chercher à parfaire notre condition pour une meilleure vie. Baudelaire est le poète de la transgression lucide car il a choisi les vérités de la conscience humaine qu'on occulte d'une manière hypocrite. Nous devons reconnaître qu'au fond de nous-

mêmes il ya le dionysiaque incarné par les figures emblèmes de la révolte évoquées dans *Les Fleurs du Mal* à savoir le goût de l'interdit, du tabou, de l'instinctuel et de l'éros. Baudelaire est conscient que le rôle de l'écrivain est de réconcilier l'homme avec lui-même en le poussant à se révolter contre tout ce qui viole sa liberté. Comme le dit Pierre Michel : « *Un écrivain respectueux de son devoir de lucidité se doit donc d'être politiquement incorrect et de transgresser tous les interdits dressés par l'hypocrite code de la bienséance, en abordant sans réticence ni haut-le-cœur les thèmes les plus choquants pour les bonnes mœurs : puisque l'instinct sexuel et ses perversions existent et prévalent parmi les hommes, puisque les pires abominations se perpètrent sur toute la surface du globe, puisque les sociétés reposent sur le vol et le meurtre, puisque le cœur humain est "creux et plein d'ordures", selon la forte expression de Pascal, tout peut et doit avoir droit d'exister dans la cité littéraire* ³⁷⁵ ».

Nous pouvons citer une strophe du poème *Delphine et Hippolyte* afin de prouver que les figures emblèmes de la révolte représentent les désirs refoulés au fond de nous-mêmes :

Elle cherchait, d'un œil troublé par la tempête,

De sa naïveté le ciel déjà lointain

Ainsi qu'un voyageur qui retourne la tête

Vers Les horizons bleus dépassés le matin ³⁷⁶

Baudelaire montre la grandeur d'Hippolyte tirée de sa naïveté et de son désir d'inconnu. Celle-ci représente l'image de l'homme en proie aux peurs mêlées à la candeur

³⁷⁵ -Pierre Michel, *Lucidité, désespoir et écriture*, Nantes, Société Octave Mirbeau, Presse de L'Université d'Angers, 1999. <http://www.scribd.com/doc/2383817/Pierre-Michel-Lucidite-desespoir-et-ecriture>

³⁷⁶ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.130.

et aux plaisirs maléfiques. Elle est spontanée et craintive. Ne représente-elle pas l'homme en général voué au mal et en proie aux doutes et aux désirs obscurs ? Les figures incarnant la révolte dans les *Fleurs du Mal*, constituent donc une image de nous-mêmes. Ne sommes-nous pas des révoltés latents ? Ces figures, en étant les symboles du refus de se plier aux lois sociales et morales (Don Juan) ou en étant le séducteur éternel de l'humanité tel que Satan, toutes ces figures ne sont, en fait, que des représentations fictives de nos ambitions et de nos désirs violés par la société et ses institutions. En effet, nul homme ne peut se prétendre être libre. Il y a toujours des lois politiques, morales et sociales qui, certes règlent notre vie, mais nous interdisent par la même occasion certains plaisirs ou certains désirs existant au fond de tout être humain. Dans ce cadre nous pourrions dire que si Baudelaire sublime et valorise ces figures révoltées c'est dans le but de nous inciter à transcender l'impossible et à vaincre notre impuissance ainsi que notre lâcheté. Ces figures sont là pour nous dire que nous sommes capables du dépassement. Il faut oser forger son propre destin au lieu d'être esclaves de ce que la société nous impose. C'est le message que nous communique le poète d'une manière implicite à travers ses figures révoltées. Ainsi la poésie baudelairienne se charge d'exprimer ce qu'il y a de commun entre les figures de la révolte et nous-mêmes. Aussi, elle signe un acte de solidarité avec les révoltés de tous les temps d'où sa dimension universelle. Voici quelques vers des *Fleurs du Mal* qui confirment ceci :

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme

C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime

*Rêve d'Eschyle écloso au climat des autans.*³⁷⁷

Ces vers, à eux seuls, montrent clairement la dimension de fraternité et de solidarité que manifeste la poésie baudelairienne envers tous ceux qu'on a marginalisés ou oubliés enfin à tous ceux qui se révoltent contre leur destin tragique.

³⁷⁷ - *Ibid.*, p.25.

Chapitre 4

Les personnages du *Spleen de Paris* comme incarnation d'une héroïsation du présent :

Pour Baudelaire, le beau est instantané, c'est-à-dire fruit de l'instant présent. Les figures et les personnages baudelairiens inscrivent la beauté dans l'état présent loin des théories de l'imitation passéiste des classiques. A travers les sujets qui traversent ses poèmes, l'artiste innove la conception du beau qui doit être en rupture avec les modèles figés et immobiles des anciens. Il redirige ce concept vers une héroïsation du présent. Dans la même perspective Baudelaire considère que chaque époque historique a sa propre conception du beau. Il n'y a pas donc de règles absolues qui valent à toutes les époques concernant cette notion esthétique. C'est pourquoi le poète a choisi de quêter le beau dans la ville inscrite au présent dans *Le Spleen de Paris*. Comme le dit lui-même dans son poème *Les Bons Chiens* : « *Arrière la muse académique ! je n'ai que faire de cette bégueule. J'invoque la muse familière, la citadine, la vivante [...]*³⁷⁸ »

Dans ce sens, les personnages de cette œuvre constituent l'incarnation de la beauté transitoire qui serait le fruit des chocs, du hasard et des rencontres soudaines. Le poète se refuse à tous les schémas préconçus dans sa quête du beau. Ainsi, les êtres sociaux du *Spleen de Paris* jaillissent du présent, de l'actuel de la ville. Le poète découvre leur aspect sublime suivant le principe du hasard et de l'instantanéité. Ils incarnent la théorie baudelairienne selon laquelle le singulier, le sublime et le nouveau sont les produits de l'instant présent et non pas en dehors de lui comme chez les classiques notamment qui cherchent à s'inspirer des modèles anciens pour formuler leur beau suivant le principe de l'imitation. Ainsi, pour Baudelaire le singulier, l'insolite et le merveilleux peuvent être concomitants aux profondeurs du réel. Comme le dit Michel Covin « *La ville, pour Baudelaire, est poésie en sa réalité même. La réalité de la ville, c'est ce que d'un mot nous*

³⁷⁸ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.225.

pourrions appeler sa quotidienneté. Le quotidien est lui-même le réservoir de l'insolite, il en est la condition paradoxale ³⁷⁹ »

Les personnages du *Spleen de Paris* expriment cette idée. Ainsi, par leur caractère singulier, Le Vieux Saltimbanque, la Petite Vieille, les pauvres, constituent une concrétisation de cette poétique du réel. Ils sont, de surcroît, inscrits dans le quotidien et l'instantané. Ainsi, illustrent-ils le concept de la beauté circonstancielle de Baudelaire. En effet, ils incarnent la beauté dans toute sa vivacité, dans toute sa nouveauté et dans toute sa singularité. Leurs évocations montrent le souci de leur créateur consistant à vouloir s'éloigner du caractère figé et froid des beautés en quelque sorte « académiques » des modèles esthétiques précédant son œuvre. La ville avec tout son dynamisme constitue un lieu propice à l'expérimentation poétique. Elle s'oppose au statisme et au caractère abstrait de la beauté des classiques. Le dynamisme de la ville évoqué dans *Le Spleen de Paris* signifie créativité et fécondité du quotidien. Le poète lui-même a clairement évoqué cette idée dans son poème « La Corde » : « *Ma profession de peindre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes* ³⁸⁰ ». Le poète flâneur parvient à dégager le sublime de la vie présente chez les êtres qu'il rencontre d'une façon imprévue. Dans cette perspective, nous avons pu constater que les personnages de cette œuvre ont permis au poète de réfléchir sur le caractère circonstanciel et relatif du beau. Autrement dit, loin des schémas déterminés à l'avance, le beau tel qu'il apparaît dans *Le Spleen de Paris* est le fruit des circonstances, et de l'imprévu. Les rencontres singulières se réalisent au cours de la flânerie comme dans le poème *Le Joueur Généreux* : « *Hier, à travers la foule du boulevard, je me sentis frôlé par un Être mystérieux que j'avais toujours désiré connaître, et que je reconnus tout de suite quoique je ne l'eusse jamais vu. Il y avait sans doute chez lui, relativement à moi, un désir analogue, car il me fit, en passant, un clignement d'œil significatif auquel je me hâtai d'obéir. Je le suivais attentivement, et bientôt je descendis derrière lui dans une demeure souterraine [...] Il y avait là des visages étranges d'hommes et de femmes, marqués d'une beauté fatale, qu'il me semblait avoir vus déjà à des époques et dans des pays dont il m'était impossible de me souvenir exactement, et qui m'inspiraient*

³⁷⁹ - Michel Covin, *L'homme de la rue : essai sur la politique baudelairienne*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.52.

³⁸⁰ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op, cit, p.178.

*plutôt une sympathie fraternelle que cette crainte qui naît ordinairement à l'aspect de l'inconnu. Si je voulais essayer de définir d'une manière quelconque l'expression singulière de leurs regards, je dirais que jamais je ne vis d'yeux brillant plus énergiquement de l'horreur de l'ennui et du désir immortel de se sentir vivre.*³⁸¹ ».

La rencontre des êtres évoqués dans ce poème est ancrée dans le quotidien de la ville suivant la poétique des chocs et du hasard. Le poète parvient à dégager leur singularité grâce à son observation minutieuse. Cette rencontre illustre bien l'idée baudelairienne selon laquelle le beau est le fruit des circonstances. Autrement dit, le poète flâneur côtoie des êtres mystérieux d'une façon non programmée à l'avance. Le hasard favorise des trouvailles inédites comme dans ce poème. Ainsi, la fréquentation des êtres de l'espace urbain est faite suivant la poétique des heurts. Le poète flâneur croise des êtres singuliers, il déchiffre leurs portraits mystérieux afin d'en dégager le sublime. Cela nous situe au cœur de la théorie du beau de Baudelaire. Ainsi, précise-t-il que « *le beau est le fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel* »³⁸². L'auteur Christophe Ippolito commente cette idée en précisant que « *Baudelaire s'oppose par là à une théorie du beau unique et absolu. Mais il ne s'agit pas seulement de peindre le présent, il s'agit de l'idéaliser, de tirer l'éternel du transitoire* » cela signifie que *l'artiste doit savoir faire surgir la beauté du circonstanciel caractérisant son époque et c'est notamment en cela que consiste la modernité poétique*³⁸³ ». Nous pourrions donc dire que le personnage du *Spleen de Paris* incarne cette idée de la beauté circonstancielle et intemporelle. En effet, les êtres sociaux évoqués dans ce recueil sont rencontrés par le poète au hasard et dans le présent. Ainsi donc, l'inattendu et l'imprévu deviennent les caractéristiques essentielles du beau. Le poète adopte la flânerie et la dissolution dans la foule afin d'en épouser le mouvement tumultueux dans toute sa fraîcheur. Ainsi, il en sortira avec un beau dont la saveur est tout à fait originale. La flânerie permet au poète d'embrasser les richesses insoupçonnées de la ville qui surgissent d'une façon non calculée. Par cette attitude esthétique moderne, Baudelaire rompt avec la rigidité de la beauté classique. La ville devient espace d'exploration poétique

³⁸¹ - *Ibid.*, pp.174-175.

³⁸² - Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004 chapitre I.

³⁸³ - Christophe Ippolito, *Résistance à la modernité dans la littérature Française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.208.

permettant des trouvailles inédites et tout à fait originales. La beauté est dans l'accidentel, le contraire serait la platitude des normes et des règles limitatives. Dès lors les personnages du *Spleen de Paris* permettent au poète d'échapper aux canons figés de la beauté classique pour satisfaire aux exigences d'un idéal « d'une nouveauté sans cesse renouvelée » pour reprendre l'expression de Sartre. Ils permettent d'envisager la beauté dans son aspect synchronique et non diachronique car selon Baudelaire chaque époque a sa propre modernité. Il n'y a pas de beauté universelle pour lui. Chaque période historique a sa propre conception du beau qui le distingue des autres périodes. Mais ce beau est ancré dans le présent même de cette époque et non en dehors d'elle. Cette conception synchronique du beau permet d'éviter les théories d'imitation qui ont caractérisé la littérature occidentale depuis l'âge antique. En fait, envisager la beauté dans une dimension universelle et historique ou intemporelle c'est la priver de toute sa spécificité, celle que lui donne l'époque dans laquelle elle est apparue. Nous pouvons donc déduire de ce qui précède que les personnages du *Spleen de Paris* par leur évocation suivant une esthétique basée sur le circonstanciel, l'instantané et l'imprévu constituent une concrétisation de l'idéal esthétique nouveau instauré par Baudelaire consistant à appréhender le beau suivant la dynamique active et féconde du présent voire de l'instant. C'est pourquoi nous parlons cette fois de « personnages », pour désigner des êtres du quotidien, qui sont d'abord considérés comme de simples citoyens, avec leurs caractéristiques propres et leur vie, dont certains fragments nous sont présentés. Mais ce statut reste fragile : lorsqu'ils surgissent sous une forme indéterminée (sans identité propre), ils endossent une dimension topique. Dès lors, le terme de « personnage » devient impropre. Nous pouvons étayer cette idée par un paragraphe extrait du poème «,» La Fausse Monnaie"" du *Spleen de Paris* : « *Nous fîmes la rencontre d'un pauvre qui nous tendit sa casquette en tremblant- Je ne connais rien de plus inquiétant que l'réloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y livrer, tant d'humilité, tant de reproches. Il y trouve quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette* ³⁸⁴ ».

Nous voyons que le pauvre est rencontré par le poète et son compagnon au hasard. L'emploi du passé simple « nous fîmes » montre la brièveté de la rencontre et son aspect instantané. Le poète se propose d'être un déchiffreur des énigmes des êtres qu'il rencontre subitement. Il trouve tout le sens du beau dans la contemplation de ce pauvre. Il parvient à

³⁸⁴ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p.172.

dégager le sublime de ce personnage indéterminé (« un pauvre », « ces yeux ») à partir de son extérieur. Il réussit à comprendre la profondeur et la singularité de ce pauvre par son esprit visionnaire. Il sait déchiffrer et interpréter « l'éloquence muette de ces yeux suppliants » du pauvre. Le poète saisit son personnage dans l'immédiat et le soumet à une poétisation sublimatoire en évoquant sa psychologie profonde digne et singulière. Cette rencontre subite, se faisant dans le quotidien de la ville, permet au poète d'accéder aux profondeurs négligées généralement par les esprits incurieux. Pour lui le beau est le fruit des rencontres subites ; le singulier est le produit du hasard et du circonstanciel comme c'est le cas de ce pauvre. Il n'y a pas de beauté prédéterminée. Le présent dans sa fraîcheur et sa vivacité est riche de beautés insoupçonnées. L'on voit bien que le poète s'éloigne par cette expérimentation poétique du quotidien, des modèles figés de l'esthétique normative classique.

Dans la même perspective nous pourrions dire que tous les êtres sociaux évoqués dans *Le Spleen de Paris* obéissent au même principe de l'instantanéité du beau. En effet, tous sont rencontrés par le poète flâneur selon le principe du hasard et de l'apparition subite et instantanée. Le rôle du poète est de montrer ce qu'il y a de sublime et d'exceptionnel chez ces êtres surgissant de la ville comme des créatures fantastiques. Il cherche donc la beauté dans l'éphémère et le transitoire puisque la rencontre de ces personnages se fait d'une façon rapide. Ainsi, le poète procède à ce que Michel Foucault appelle « une héroïsation du présent³⁸⁵ », qui consiste à envisager ce dernier comme le seul foyer du beau. Le personnage urbain dans le *Spleen de Paris*, saisi au fond du quotidien, évoqué suivant l'esthétique de l'instantané et du transitoire, illustre donc l'idée de la modernité poétique telle qu'elle est théorisée par Baudelaire. Son aspect fondamental est l'irrégularité, conformément à l'image du présent et à sa fécondité. Nous trouvons un écho à notre idée chez l'auteur Philippe Sabot, dans un article intitulé „*Lectures de Baudelaire : Benjamin, Sartre, Foucault.*” L'auteur précise que « *La modernité correspond, selon Baudelaire, à un nouvel impératif artistique qui consiste à soumettre l'exigence traditionnelle de la beauté et celle d'une représentation du présent entant que tel. Le beau qui est la clé de voûte de l'esthétique classique devient donc l'effet de la constitution de l'œuvre d'art moderne qui se signale avant tout par sa capacité à saisir dont le trait d'un dessin ou dans le rythme d'un vers ce qu'il y a du transitoire et de fugitif dans le présent de manière paradoxale, et qui constitue l'essence même de ce présent. Dans ces*

³⁸⁵ -Michel Foucault, *Qu'est-ce que Les Lumières ?*, Editions Bréal, 2004, p.97.

conditions, l'artiste est logiquement haussé au rang de véritable héros de la vie moderne dans la mesure où [...] il cherche à représenter activement le présent [...] pour parvenir à révéler la beauté originale voire cette beauté bizarre « qui échappe au premier regard tout autant qu'elle s'écarte des canons figés de la beauté classique pour satisfaire aux exigences d'un idéal de nouveauté sans cesse recherché »³⁸⁶.

Le Spleen de Paris selon cette perspective est une tentative d'explorer le beau au sein de la réalité, cette œuvre fait du réel un objet de poésie lyrique. Le personnage du *Spleen de Paris* incarne donc cette idée de « L'héroïsation du présent » qu'on a évoquée antérieurement. Il répond aux exigences d'une beauté circonstancielle, c'est-à-dire une beauté émanant du présent loin de toutes les spéculations des modèles esthétiques classiques. En effet, la majorité des personnages du *Spleen de Paris* sont puisés dans le réel ou plus précisément dans le quotidien. Ils sont saisis dans le dynamisme de la ville comme fruits des rencontres instantanées. Ils sont généralement évoqués comme des apparitions subites que croise le poète flâneur sans calcul préalable. Ainsi s'inscrivent-ils dans cette perspective d'une idéalisation du présent et de l'actuel qui s'oppose à la conception transcendantale de la beauté chez les classiques. Nous voulons dire par là que les « personnages » dans le *Spleen de Paris* redirigent la modernité en la plaçant dans le mouvement (le transitoire) continu et toujours fécond du présent. Ils inscrivent la conception baudelairienne du beau dans l'instant présent qui est la base de la théorie de la modernité chez Baudelaire. Pour ce dernier chaque époque historique a sa propre conception du beau. Ainsi, à une beauté éternelle qui serait inconcevable, Baudelaire oppose celle, fugace, ancrée dans le contexte historique de l'époque dans laquelle elle apparaît. Dans cette optique, nous pourrions dire que les personnages du *Spleen de Paris* (Le Vieux Saltimbanque, Les Veuves, La Petite Vieille etc. constituent l'allégorie de cette modernité artistique instaurée par Baudelaire, qui est basée sur la contemporanéité de la beauté. L'originalité de Baudelaire réside dans le fait qu'il a synchronisé le concept du beau. C'est dans ce cadre qu'il précise dans *Le peintre de la vie moderne* :

Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes

³⁸⁶ -Philippe Sabot, *Lectures de Baudelaire : Benjamin, Sartre, Foucault.*,2006, stl.recherche.univ-

lille3.fr/séminaires.

anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles anciens. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pourrait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissent des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler de costumes du Moyen âge, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse, car il y a plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dans l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a une modernité pour chaque peintre ancien, la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son bord, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément de transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable. [...] malheur à celui qui étudie dans l'antiquité autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent, il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance, car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps imprime à nos sensations.³⁸⁷

Parallèlement à cette citation, nous pouvons dire que les personnages du *Spleen de Paris* illustrent bien cette idée de la relativité du beau résultat des circonstances, de l'inattendu et inscrit principalement dans le présent. Cette idée est explicite dans un paragraphe du poème *La Corde* où le poète affirme : « *Ma profession de peindre me repousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s'offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes³⁸⁸* ».

Le poète flâneur se réjouit donc de peindre les êtres dans leur vitalité et dynamisme. La ville c'est le mouvement, le transitoire et l'imprévu. Le poète fait ici l'éloge du

³⁸⁷ -Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Michel Lévy, 1869, p.68.

³⁸⁸ -Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, pp.178-179.

quotidien qui se démarque par sa fraîcheur, sa diversité et la profondeur de ses significations. S'il déchiffre les physionomies des êtres qu'il croise, c'est parce qu'il y trouve toute l'originalité et tout le sublime. De surcroît, le présent implique le mouvement, c'est-à-dire la vie et le mobile voire le transitoire, qui s'opposent au statisme des œuvres classiques condamnées à la froideur et à l'immobilité car elles négligent le présent par mépris et lui préfèrent l'imitation des modèles esthétiques antiques. Si elles sont « froides » c'est parce qu'elles se sont privées de cette fraîcheur et de cette vitalité que procure la représentation du présent. En effet, leurs beautés n'est pas si originale, aux yeux du « Peintre de la vie moderne », car elles font entrer à leurs époques les éléments d'autres beautés qui leur sont étrangères, ce qui réduit leur charme et leur authenticité. La beauté d'une époque est, pour Baudelaire, dans sa conscience du génie et des richesses du présent et non pas dans le recours à d'autres éléments extérieurs qui la dénaturent. Le poète « des Foules » est conscient de la diversité naturelle qui exige de l'artiste d'adopter une certaine attitude relativiste loin des canons et des méthodes imposées à tendance généralisante. Baudelaire inscrit ainsi sa poétique dans le présent, qu'on pourrait considérer synonyme du quotidien dans notre lecture du *Spleen de Paris*. Les personnages que l'on croise signifient la fraîcheur et la vitalité de l'instant qui sont les vrais condiments du beau. Ils impliquent l'éphémère et l'instable qui sont les fondements de la modernité telle qu'elle est conçue par Baudelaire.

De surcroît, le principe des rencontres subites, selon l'expression des chocs et des heurts et d'après lequel sont évoqués les êtres sociaux du *Spleen de Paris*, correspond au concept du poète flâneur tel qu'il est énoncé par Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* : « *La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'observer la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pour tant se sentir partout chez soi, voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde tels sont quelques uns des plaisirs des esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir* ³⁸⁹ ».

³⁸⁹ - Charles Baudelaire „Le peintre de la vie moderne” in *L'art romantique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp .1160-1161.

Le poète en tant que flâneur adopte un rythme déambulatoire qui n'a pas d'objectif fixe, mais plutôt mobile, pour tenter de capter les splendeurs et les richesses surgissant du fond de la ville. La flânerie lui a permis, comme on l'a déjà vu, de sonder les mystères des êtres qui peuplent la ville, surtout ceux qui sont marginalisés ou ce qu'il consent à appeler „les parias”³⁹⁰, le poète flâneur se fie au hasard et se distancie en s'objectivant dans une attitude poétique impersonnelle afin d'embrasser les richesses des êtres sociaux singuliers qu'il croise comme le dit Franz Hessel : « *La flânerie est une sorte de lecture de la ville, le visage des gens, les étalages, les vitrines, les terrasses des cafés ; les rails, les autobus, les arbres deviennent autant de lettres égales en droit, qui lorsqu'elles s'assemblent, constituent les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau*³⁹⁰ ».

La flânerie chez Baudelaire devient donc une démarche à la fois esthétique et ontologique. D'un côté, elle constitue une méthode permettant l'exploration du sublime au sein de la ville incarné par les personnages du recueil du *Spleen de Paris*. De l'autre, elle répond à un impératif personnel chez le poète, consistant à ouvrir son moi à l'altérité enrichissante qui émancipe l'âme de l'ampleur du Spleen. De surcroît, elle sert la création artistique puisqu'elle favorise la rencontre avec le continué nouveau, fruit des circonstances. Et c'est le personnage du *Spleen de Paris* qui commande cette attitude poétique qu'est la flânerie. En effet, par sa singularité frappante, il suscite la curiosité du poète et éveille en lui le désir de fouiller dans les profondeurs de la ville en vue de trouvailles inédites. Comme le précise lui-même dans le poème *Les Foules* : « *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*³⁹¹ ». « L'inconnu qui passe » n'est autre que ces êtres sociaux que le poète rencontre, observe et dont il interprète le mystère. Il convient de préciser que flânerie et beauté circonstancielle dont le poète a parlé dans *Le Peintre de la vie moderne* se rejoignent pour exprimer cette héroïsation du présent incarnée par le personnage du *Spleen de Paris*. En effet, le concept de flânerie implique un certain dynamisme dans la saisie du quotidien qui est, désormais, observé suivant une perspective mobile qui rejoint l'idée baudelairienne du fugace, voire du fugitif. En fait, la flânerie suppose une succession d'images ; cela s'inscrit dans le mouvement vital et changeant de la ville. Ainsi, est-elle fidèle au principe de l'instantanéité caractérisant le quotidien. Dans

³⁹⁰ - Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, Herne 2012, p. 145.

³⁹¹ - Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit., p.128.

cette perspective nous pourrions dire que les personnages du *Spleen de Paris* rencontrés par le poète flâneur satisfont le désir de ce dernier consistant à dégager le sublime, c'est-à-dire l'insolite au sein du présent. Nous voyons comment le personnage du *Spleen de Paris* devient le moyen d'interrogations et de méditations d'ordre esthétique déjà formulées par Baudelaire, le critique d'art. Il concrétise ainsi la dimension réflexive de la poésie, voire d'une poésie qui pense sur ses propres mécanismes esthétiques et son mode de fonctionnement comme acte de création. Le personnage devient donc l'illustration des théories artistiques modernes du poète.

Pour revenir à la flânerie, nous dirons qu'elle favorise les interactions, la réciprocité entre le poète et les êtres qu'il rencontre ou qu'il découvre. Ces interactions et cette réciprocité, on a vu qu'elles se manifestent dans la sympathie que le poète éprouve à l'égard des marginaux de la ville. Dès lors, la flânerie permet un jeu de reflets et de miroirs puisque, comme on l'a déjà vu dans les parties précédentes, les personnages du *Spleen de Paris* constituent dans la majorité des cas les doubles voire des répondants allégoriques du poète qui parvient à reconnaître en eux sa propre condition d'être déchu voué à la solitude et à l'ingratitude. Ainsi la flânerie, en impliquant une observation méticuleuse de l'autre, permet au poète de penser son individualité. Dès lors, flânerie et altérité se recourent pour donner à la poésie une connotation subjective. En satisfaisant les revendications artistiques du poète, le personnage devient le signe d'un échec qui renvoie à celui du poète. Ce dernier déambule, dans ce sens, dans la ville et dans son âme. La flânerie révèle donc un sujet lyrique en constant état de crise ontologique qui se cherche à travers l'autre qu'est son personnage.

Chapitre 5

Des allégories du « beau » double :

On pourrait commencer cette partie par une citation de Baudelaire. En effet, il affirme que « *La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme*³⁹² ».

Cette idée s'applique à la fois aux personnages et aux figures évoqués dans l'œuvre baudelairienne. En effet, tous se présentent comme des entités doubles, ambivalentes, mystérieuses et fugaces. Ils sont tous des créatures bifrons, composées de traits contradictoires et mixtes. Ils incarnent à la fois la misère et la grandeur, la chute et l'ascension, la présence et l'absence, la matérialité et la spiritualité. L'être le plus représentatif de cette dualité est la femme. En effet, comme on sait, elle apparaît dans l'œuvre baudelairienne sous des allures tantôt angéliques, tantôt sataniques. On trouve cette dualité dans *Les Fleurs du Mal* :

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !

*Salutaire instrument, buveur du sang du monde*³⁹³

Ces vers montrent le côté maléfique de la femme, voire satanique. Elle inspire l'horreur en tant que figure du crime suggérant l'idée de la mort. A cette image négative et sombre s'en oppose une autre plus positive dans le poème SED NON SATIATA :

Bizarre, déité, brune comme les nuits

*Au parfum mélangé de musc et de havane*³⁹⁴

Dans ces vers, la figure féminine est présentée dans un premier temps d'une façon positive et valorisante. Elle est assimilée à une divinité. La femme dans les *Fleurs du Mal* apparaît toujours comme une image contradictoire, inspirant à la fois l'horreur et l'attraction. Et c'est cette ambivalence et ce balancement qui donnent à celle-ci une beauté singulière. Car renvoyer à la fois à deux univers contradictoires signifie le fugace et

³⁹² -Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, op. cit, p.55.

³⁹³ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.31.

³⁹⁴ -*Ibid.*, p.31.

l'inaccessible. Peut-être même que sans cette ambivalence et ces dualismes elle ne saurait jamais intéresser le poète. Ce dernier éprouve une grande admiration pour ce qui est mystérieux et inaccessible. Être inaccessible, c'est être toujours énigmatique et susciter toujours la séduction. Baudelaire n'a jamais atteint l'idéal, mais il en a donné le goût et le trajet par la magie de son art. Si la figure féminine reste toujours inaccessible au poète, elle l'engage conséquemment sur la voie d'un idéal et du nouveau qui en cache un autre. La beauté réside dans l'ambivalent, le fugace et l'inaccessible. Ainsi elle pousse le poète à sa poursuite du nouveau dans toutes les choses et dans tous les objets de ce monde. Cette ambivalence le laisse toujours en état de constante quête. Si les figures et les personnages baudelairiens sont fugaces par leur dualisme, c'est parce qu'ils correspondent à son tempérament, qui est lui-même double. Le poète a parlé d'une dualité caractérisant sa pensée, à savoir „l'extase de la vie et l'horreur de la vie”³⁹⁵ „”. Il soumet ses créatures à cette dualité. Ainsi, pourrions-nous dire que les personnages du *Spleen de Paris*, par exemple, oscillent entre la grandeur et la misère. Tel est le cas du *Vieux Saltimbanque* qui apparaît comme un personnage double, c'est-à-dire un mélange de misère et de grandeur. D'un côté, il est condamné à la solitude et à l'ingratitude du public qui l'entoure. De l'autre, il exprime une certaine mélancolie majestueuse. Ainsi devient-il l'allégorie de tout artiste souffrant de l'incompréhension et de l'exclusion des gens ordinaires incapables de grands sentiments. Le poète, par son regard profond, a pu dégager de la misère de celui-ci un aspect idéal et sublime. C'est la grandeur dans la misère qui choisit les êtres les plus dignes pour les élever au rang des créateurs emblématiques. Le poète réussit à dégager le spirituel et la grandeur de ses doubles par le biais de sa sensibilité éminente et noble. Si « Le Vieux Saltimbanque » parvient à intéresser le poète, c'est parce qu'il se détache de la médiocrité de la foule par cette tristesse majestueuse qui est une marque de distinction. Il n'est pas comme les autres qui l'entourent. Le poète, par l'acuité de son regard poétique, le sauve de la banalité de la foule, en centrant sur lui toute son attention. Son caractère contient une sorte d'exemplarité et de singularité. Il en va de même des personnages des *Veuves* évoqués dans *Le Spleen de Paris*. Leur sublime naît de leur deuil, qui les élève aux yeux du poète dans la sphère des créatures mystiques. Mais elles sont condamnées à la misère, résidant dans cette solitude éternelle qui se dégage de leur allure. La misère est à la fois signe de démarcation et de souffrance. Comme le dit Georges Poulet : « *Du caractère double et contradictoire de la nature humaine se dégage donc, dans la pensée de*

³⁹⁵ -Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.54.

*Baudelaire, la conception d'une beauté qui, elle aussi, a une nature double et un double visage ; une nature permanente et une nature transitoire, une face de grandeur et une face de misère*³⁹⁶ ». Cette citation est applicable à toutes les figures et à tous les personnages baudelairiens. Elle explique que la beauté baudelairienne réside dans la contradiction c'est-à-dire dans l'ambivalence et le mystère. Les créatures baudelairiennes oscillent entre la négativité et la positivité, entre la chute et l'élévation. Leur beauté ne peut qu'être insaisissable et irréductible. Autrement dit, la dualité et la contradiction renforcent le mystère de ces créatures. Elles leur donnent un aspect singulier. Si le poète se sent attiré par les êtres sociaux du *Spleen de Paris*, c'est parce qu'il voit en eux toute la misère des marginaux de la société moderne. Partant, il les réhabilite dans un acte de compassion et de solidarité.

De surcroît, le dualisme de ces êtres leur permet d'échapper à toute détermination définitive. Ils oscillent entre la clarté et l'obscurité, la matérialité et la spiritualité idéalisant. Ainsi, Sapho, Don Juan, Satan, Delphine et Hippolyte des *Fleurs du Mal* sont un mélange de misère et de grandeur. Leur misère provient de la malédiction qui se rattache à eux à travers les époques. Ils sont tous maudits et refusés par les lois positives et religieuses car les gens ordinaires voient en eux l'image de la débauche du Mal et du blasphème. Ils sont réduits à l'exil au bannissement à la solitude et à la damnation. Quant à leur grandeur, elle trouve son expression dans le sens du défi et de la Révolte qu'ils incarnent. Ils sont privilégiés par le poète qui les magnifie et les sublime par la voie de la poésie pour réclamer le droit à la singularité. C'est pourquoi Baudelaire recourt à des figures mythiques, polysémiques par nature. Il est conscient que la singularité et l'originalité sont condamnées et totalement rejetées par la société bourgeoise conservatrice habituée au conformisme. Paradoxalement, c'est ce rejet et cette condamnation qui font la grandeur de ces figures emblèmes de la Révolte. En effet, la société a toujours peur du nouveau et par prudence à sauvegarder l'ordre et la morale. Dans ce sens nous comprenons la crainte et l'inquiétude d'Hippolyte s'adressant à Delphine :

Avons-nous donc commis une action étrange ?

Explique, si tu peux, mon trouble et mon effroi

³⁹⁶ - Georges Poulet : *Études sur le temps humain* (1949), Paris 10/18, 1972, T1, pp. 381-382.

Je frissonne de peur quand tu me dis : $\grave{\text{R}}$ Mon ange !

Et cependant je sens ma bouche aller vers toi $\grave{\text{R}}$ ³⁹⁷

Hippolyte oscille entre le sentiment de culpabilité et le désir homosexuel. Elle souffre mais en même temps elle ne peut s'empêcher de poursuivre dans la voie de l'interdit. Elle est une figure double puisqu'elle s'étire entre deux pôles : celui de la misère et celui de la grandeur. Cette figure damnée, par son inquiétude par son sens de la débauche, devient l'emblème de tous les maudits éternels. Son cri et son angoisse qui se mêlent à la persistance dans la vie sont ceux de tout être choisissant de dire Non ! à la morale et aux codes sociaux. Encore une fois, il est à signaler que Baudelaire ne célèbre pas l'homosexualité en tant qu'acte immoral, mais plutôt comme signe de démarcation et de distinction. Autrement dit, ce qui l'intéresse dans l'évocation de la relation homosexuelle de *Delphine et Hippolyte* c'est le nouveau, l'insolite et la révolte. L'homosexualité devient plutôt un motif poétique symbolisant la transgression. Nous comprenons cela à travers la réponse de Delphine à la peur d'Hippolyte :

Delphine secouant sa crinière tragique,

Et comme trépignant sur le trépied de fer,

L'œil fatal, répondit d'une voix despotique :

Qui donc devant l'amour ose parler d'enfer ?

Maudit soit à jamais le rêveur inutile

Qui voulut le premier, dans sa stupidité,

S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,

Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !³⁹⁸.

³⁹⁷ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op, cit, p.130.

³⁹⁸ -*Ibid.*, p.131.

Delphine devient la voix du poète qui défend l'excès et la démesure qui sont les condiments de l'art selon lui. Si ce dernier brave la morale symboliquement par le biais des figures de Delphine et d'Hippolyte, c'est parce qu'il réclame le droit à l'originalité et à la liberté de choix qui doivent se faire selon lui en dehors de la morale accablante. Cependant l'adjectif „tragique „employé dans cette strophe montre que Delphine est aveuglée par le plaisir charnel au point de culpabiliser tous ceux qui s'opposeraient à ce désir. *Delphine et Hippolyte* sont des figures doubles et ambivalentes car elles se situent à mi-chemin entre la grandeur évidente dans leur désir de transgresser la morale au profit de leur individualité et la misère qui émane de leurs plaintes et de leurs angoisses face à l'interdit. Le Mal séduit, mais il crée un sentiment tragique de culpabilité. Nous voyons donc que ces figures sont un mélange de grandeur et de misère. Le Mal est ainsi une dualité faite de séduction et de souffrance. Ce qui intéresse le poète en elles, c'est cette dualité qu'il partage avec elles. En outre, s'il les sublime c'est parce qu'elles sont figures de transcendance et de révolte. De ce côté-là elles lui ressemblent car elles sont exclues et damnées comme lui. L'on pourrait dire par ailleurs que les figures de Satan, Caïn, Don Juan, Sapho ainsi que les personnages du *Spleen de Paris* partagent avec le poète le statut d'exilés. Ils sont les allégories de ce dernier qui se sent incompris par la société et condamné à la solitude comme il le dit dans le poème « L'Albatros » :

Le poète est semblable au prince des nuées

Qui hante la tempête et se vit de l'archer ;

Exilé sur le sol au milieu des huées ;

*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher*³⁹⁹.

Comme ses figures et ses personnages, le poète souffre de la solitude. Il partage avec eux ce mélange de grandeur et de misère qui fait sa singularité. La grandeur est symbolisée par l'élévation vers les cieux (l'idéal). Quant à la misère, elle a comme origine le réel médiocre. Le poète est déchiré entre le réel et l'idéal, entre l'ascension et la chute. Il en va de même pour ses figures et ses personnages. *Andromaque* par exemple a une image double. Elle oscille entre la grandeur et la misère. Autrement dit, entre la mélancolie du deuil et l'aspect majestueux de sa souffrance. Elle devient l'emblème du veuvage et du

³⁹⁹ -*Ibid.*, p.16.

deuil. Dans la même perspective, *Don Juan* se situe entre la positivité et la négativité c'est-à-dire entre l'aspect emblématique de la révolte et la culpabilité car il y a beaucoup de femme victimes de ses caprices. Son indifférence et son comportement flegmatique l'élèvent au rang de grands emblèmes du défi et de la Révolte. Mais son aspect cynique le rattache à la vie terrestre. De même *Satan* est à la fois figure de sublime, de force, de défi et de damnation et de malédiction. Le sublime provient de sa révolte contre Dieu et de toute la dimension subversive symbolique qu'il incarne. Mais sa misère réside dans le fait qu'il est un ange déchu. Nous pouvons donc dire que le Beau pour le poète réside dans le dualisme, l'ambivalence et l'ambiguïté de l'image de la figure ou du personnage. C'est cet entre-deux qui fascine le poète car il devient l'incarnation de l'inaccessible. En fait, l'insaisissable et le fugace caractérisant les créatures baudelairiennes est la substance même du beau car ils suscitent toujours l'interrogation et la curiosité. Comme le dit Carmine la Bondi : « *Un autre trait du beau selon la définition de Fusées s'oppose à la perfection académique, c'est le vague. Le beau laisse l'arrière à la conjecture Il fait rêver d'une manière confuse Il comporte du mystère, il est quelque chose de... Une idée de ... Mais en même temps quelque chose d'autre, une idée d'autre chose... Tout le texte fait sentir ce caractère fuyant, contradictoire du beau, où s'unissent la volupté et la tristesse satiété et privation*⁴⁰⁰ ».

Cette idée s'applique grandement à l'ensemble des personnages et des figures mythiques et allégoriques, qui se caractérisent tous par le vague, l'indétermination, le fugace et la dualité voire la contradiction. Ces caractères font d'eux des figures du mystère qui leur donne un aspect atemporel car ils ne sont pas appréhendables ni même définissables d'une façon catégorique ou définitive. Par leur caractère ambivalent et double ils résistent à toutes les interprétations systématiques. Ils inaugurent donc une nouvelle conception du beau, qui doit être principalement relatif et non limité ou fixe comme chez les classiques. De plus ils incarnent la fécondité et la fertilité par leur aspect fugace et la modernité telle qu'elle est théorisée par Baudelaire, en exprimant le transitoire et l'éphémère. Symboliquement parlant, leur dualisme incarne la loi de la double postulation. Ces figures et ces personnages symbolisent donc le drame de l'homme depuis la création. Celui-ci est condamné au tiraillement entre le Mal et le Bien, Satan et Dieu, la chute et

⁴⁰⁰ - Carminella Biondi, *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée Françaises*, Droz, 2000, p.119.

l'ascension, l'idéal ambitionné et le réel accablant. Le poète déchiré entre le Spleen et l'Idéal devient l'icône et le symbole de toute l'humanité qui souffre de cette dualité tragique. Le dualisme est le destin de l'homme en général qui se trouve toujours oscillant entre la grandeur et la misère, l'ambition de l'idéal et l'impuissance, le désir de transcendance et l'incapacité de l'atteindre. Les figures et les personnages baudelairiens symbolisent la lutte éternelle au cœur de l'homme entre le rêve de perfection et de dépassement et l'impossibilité de les réaliser. Ils incarnent aussi toute la condition humaine vouée au combat douloureux de l'espoir et du désespoir. De surcroît, le dualisme de l'être humain a une autre manifestation de son oscillation entre la matière voire l'animalité et le spirituel c'est-à-dire ce qui élève l'âme vers l'idéal. L'homme de toutes les époques cherche à améliorer sa condition en transcendant ce qui existe. Mais il se heurte à de nombreux obstacles parmi lesquels on a le réel dégradant qui tire toujours vers le bas et le médiocre. Dès lors, l'homme découvre que vouloir ne signifie pas toujours pouvoir. Les lois et la morale sont toujours là pour empêcher le déploiement et l'émancipation de l'homme. Elles limitent ses capacités et ses désirs et le bloquent au point qu'il ne peut jamais résoudre cette dualité entre le rêve d'une grandeur et la misère du vécu. L'ambition humaine est toujours bridée. C'est la portée symbolique et / ou allégorique de la double postulation théorisée par Baudelaire qui est suggérée par le dualisme des personnages et des figures qui peuplent ses poèmes. La misère de l'homme dans ce dualisme réside dans la difficulté voire l'impossibilité de choisir entre le Mal et le Bien. Baudelaire par sa conscience intelligente a découvert que ce dualisme s'impose à l'homme comme une fatalité qui le dépossède de toute énergie et de tout pouvoir de réagir. Toutes ces idées de portée existentielle sont implicitement symbolisées par l'aspect double des personnages et des figures de l'œuvre baudelairienne. Ainsi l'art, notamment la poésie, devient l'expression de ce dualisme de l'homme. La poésie baudelairienne, par sa dépersonnalisation et par sa valeur symbolique, nous oriente vers ces pensées existentielles qui touchent de près la condition de l'homme. Le sujet lyrique baudelairien devient donc l'allégorie de la conscience humaine toujours en proie à une dualité angoissante à savoir le Mal et le Bien.

Par ailleurs les sujets, par leur aspect ambivalent et double, incarnent la dualité que ressent le poète et qui le tiraille entre le Spleen et l'idéal, entre le désir d'élévation et le réel accablant, enfin entre Dieu et Satan. En effet, le poète montre clairement dans certains

poèmes des *Fleurs du Mal* sa soif de l'inconnu de la pureté idéale dans l'élévation comme le poème *Élévation* :

Au-dessus des étangs, au dessus des vallées,

Des montagnes, des bois, des nuages, des mers

Par-delà le soleil, par-delà les éthers,

Par-delà les confins des sphères étoilées

Mon esprit, tu te meus avec agilité

Et comme, un bon nageur qui se pâme dans l'onde,

Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde

Avec une indicible et mâle volupté

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides ;

Va te purifier dans l'air supérieur

Et bois, comme une pure et divine liqueur

Le feu clair qui remplit les espaces limpides

Derrière les ennuis et les vastes chagrins

Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,

Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse

*S'élancer vers les champs lumineux et sereins*⁴⁰¹

Le poète s'évade dans le monde céleste conçu comme un monde de purification et d'idéal. L'élévation vers les cieux lui apporte une extase et un sentiment de joie intense. On le sent ivre de joie dans cet état d'élévation vers l'univers divin, vers les hauteurs qui le débarrassent de „ces miasme morbides” du réel senti comme une prison étouffante. C'est dans l'ascension vers le ciel que le poète se redresse et se libère du sentiment du Mal qui dégrade son être. Là-bas, il n'y a pas de limites ni de bornes. C'est l'immensité, la liberté et les plaisirs infinis. Là-bas c'est le bonheur et la jouissance absolue. A ce désir d'élévation s'oppose le sentiment avilissant 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,

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 trainées

D'une vaste prison imite les barreaux

Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées

*Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux*⁴⁰².

Ce poème est l'opposé du précédent. En effet, le poète évoque sa souffrance, sa mélancolie et sa détresse causées par le Spleen. L'atmosphère est étouffante comme une

⁴⁰¹ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.16.

⁴⁰² -*Ibid.*, p.71.

prison. Tout l'être du poète est condamné à l'enfermement et à l'ennui qui lui cause l'engourdissement, le désespoir. Tout le réel se ressert contre lui dans une atmosphère morbide et cauchemardesque. Le poète est prisonnier, encerclé par le Spleen et totalement impuissant à s'en délivrer. Ces deux poèmes montrent, en vérité, la dualité de l'artiste qu'est Baudelaire. Ce dernier a affirmé l'existence de cette dualité dans son œuvre critique : « *L'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de négliger aucun phénomène de sa double nature*⁴⁰³ ». En fait, Baudelaire est toujours tiraillé entre le Spleen et l'Idéal, le rêve et la réalité, la lumière et l'obscurité, la vie et le dépérissement, l'espoir et le désespoir. Ces sentiments contradictoires trouvent leur origine dans l'être même du poète qui précise sa nature, voire son tempérament double : « *Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie*⁴⁰⁴ ».

Cette citation est d'une importance capitale puisqu'elle détermine toute l'esthétique baudelairienne basée sur les dualités oxymoriques. Comme on l'a signalé précédemment, le rapport entre le poète et son œuvre est consubstantiel. Il y met toute sa souffrance, toutes ses croyances esthétiques, toute sa conception de la vie et du monde. Cette conception de la dualité de l'homme découverte par Baudelaire va s'affirmer par la suite dans le domaine de la psychanalyse avec Sigmund Freud. Ce dernier a pu découvrir que l'homme n'est pas appréhendable uniquement comme pure conscience définissable seulement par la Raison, mais plutôt comme un être double ayant deux cotés à savoir la conscience et le subconscient. Ce qui nous intéresse dans cette dualité, c'est la part irrationnelle incontrôlable de l'homme, c'est-à-dire cette partie inconsciente de ce dernier qui était ignorée par l'esthétique classique. En fait, c'est Baudelaire qui fut le premier à explorer cette partie obscure de l'homme qu'il a retrouvée au fond de lui-même et qui connote l'instinctuel, l'étrange et le bizarre, bref tout ce qui échappe à la raison. Ce poète a le mérite d'être le premier à fouiller et à interroger cette zone opaque et fertile de l'homme. Cette partie jugée maléfique par les classiques, constitue pour Baudelaire un monde fécond et une source intarissable de richesses. Ce sont les personnages et les figures par leur caractère insolite, singulier et étrange qui incarnent cette part irrationnelle de l'homme et notamment de l'artiste. Baudelaire, soucieux et assoiffé du nouveau et de l'inconnu, a inspecté ces endroits épineux gisant aux profondeurs de l'homme. Cela est manifeste dans son engouement pour les figures emblématiques du Mal : Sapho, Satan, Caïn, Don Juan,

⁴⁰³ -Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p.387.

⁴⁰⁴ -Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes : Nouvelle édition augmentée, op. cit.*, p.86.

etc. Ces derniers représentent l'interdit, le tabou, l'immoral et la démesure. Ces caractères sont des sources de beautés refoulées au fond de l'artiste. Baudelaire les a extériorisées et rattachées à ses personnages et ses figures. Dans ce sens, l'on pourrait dire par exemple, que Sapho ou Delphine et Hippolyte des *Fleurs du Mal* sont les emblèmes de cette beauté énigmatique et contradictoire se trouvant dans la partie inconsciente du poète. Elles incarnent le nouveau aspect du Beau tel qu'il est conçu par ce dernier qui un mélange de tristesse et de joie, de Mal et de Bien, de rationnel et d'irrationnel, comme le dit lui-même :

*J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière la conjecture. Je vais, s'il l'on veut appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de ma femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois à mais d'une manière confuse à de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même satiété-soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau [...] Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la beauté mais je dis que la joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la mélancolie est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur*⁴⁰⁵

Le Beau baudelairien est le fruit de toutes les contradictions et tous les tourments intérieurs du poète. S'il est imprécis et vague c'est parce qu'il émane du subconscient du poète c'est-à-dire de la partie rebelle et libre de sa raison. Le subconscient révèle ses beautés et ses charmes singuliers. La beauté qu'il nous livre est de nature confuse, fugace et indéterminée. Ces aspects sont incarnées par les figures et les personnages baudelairiens comme le dit Evelyne Martin-Hernandez : « Avec Baudelaire nous avons affaire au phare majeur, le Maître à sans contestation possibles de la poésie française moderne, de la poésie du XXe siècle, Baudelaire est une origine écrit-il (P.J. Jouve) dans son *Tombeau de Baudelaire* en 1958. Depuis Baudelaire à sa poésie est résolument acheminée à déchiffrer l'énigme inconsciente de l'homme : illustration lyrique de ses affreux, conflits et de ses espoirs de libération à [...] Avec Baudelaire, le poète du péché inconscient de l'homme, nous sommes en présence d'un être éminemment spirituel à, victime de

⁴⁰⁵ -Ibid., p.61.

profonds malentendus et qui dut en son temps porter des masques celui du Satanisme et celui d'une beauté insensible et humaine. Derrière ces masques se tient la vérité de Baudelaire qui a la tendance au secret, la recherche de l'inconscient comme moteur de la poésie [...] Baudelaire animé par l'esprit de recherche ... qui a peut être ses racines dans les plus lointaines impressions de l'enfance et découvre des terres ignorées de la pensée adulte et du même coup touche la substance du Mal dans la vie intérieure de l'homme exhibant les replis noirs et les nœuds des instincts les plus irréductiblement féroces, amour, haine, meurtre et mort Innocence et Mal sont intimement mêlés chez celui qui a cultivé son hystérie avec jouissance et terreur⁴⁰⁶ „:

Cette citation confirme notre analyse. Partant, l'on pourrait dire que cette poésie de l'inconscient dont parle l'auteur s'applique aux figures et aux personnages baudelairiens. En effet, ces derniers apparaissent comme des silhouettes, ayant une présence vague et insaisissable. Ceci nous mène à dire qu'ils sont les reflets de la part inconsciente du poète. Assurément, il reconnaît en eux son goût du tabou de l'immoral et du macabre, qui sont, selon lui, les véritables condiments de la beauté moderne. Projections de l'inconscient fécond de leur créateur, ces derniers donnent à la poésie baudelairienne un aspect onirique. En fait, en lisant *Les Fleurs du Mal* ou *Le Spleen de Paris*, on a l'impression qu'on est dans un monde fantastique qui confine au cauchemar. Il y a en effet l'horrible, l'insolite, l'étrange et parfois même la terreur rappelant les nouvelles d'Edgar Allan Poe. C'est pour cette raison qu'on a qualifié les créatures baudelairiennes de « silhouettes ». En effet, en tant que productions sublimées de l'inconscient du poète, elles suscitent à la fois l'horreur et le plaisir. Horreur, car elles s'assimilent aux fantasmes du poète et plaisir parce qu'elles donnent une nouvelle saveur et une nouvelle vision du beau. Nous trouvons écho à notre pensée dans le poème *Danse Macabre* :

Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées.

Exhale le vertige, et les danseurs prudents

Ne contempleront pas sans d'âmes nausées

Le sourire éternel de tes trente-deux dents.

⁴⁰⁶ - Alain Montandon « Poésie à haute voix » in Isabel Chol et Christian Moncelet, « *Ecritures Radiophoniques*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997, pp.107-108.

Pourtant, qui n'ra serré dans ses bras un squelette

Et qui ne s'est nourri des choses tu tombeau ?

Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette ? »

Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau ⁴⁰⁷

La femme apparaît dans ces strophes comme une créature fantastique qui inspire au poète à la fois l'horreur et la sympathie. Les mots „gouffre „„horrible „„ „squelette „„et „tombeau“ nous situent dans un monde quasi cauchemardesque. La beauté de la femme vient de son aspect bizarre et insolite. Elle est une véritable silhouette dont l'allure est évanescence. Elle incarne l'irrationnel et le mystère produits de l'inconscient du poète. En effet, elle oscille entre la présence et l'absence, le visible et l'invisible. Presque tous les personnages et les figures baudelairiens peuvent être considérés comme des silhouettes ouvrant la poésie sur l'onirisme. Nous disons „onirique „car ces derniers constituent „les démons intérieurs „du poète projetés dans la création artistique. Ils sont donc les produits de la zone ombragée et profonde de la conscience du poète. Ils constituent ses désirs refoulés dans son inconscient et qu'il extériorise dans son art pour en montrer le sublime et la singularité. Nous pouvons citer également un autre poème des *Fleurs du Mal* où le fantastique est présent. Il s'agit du poème *Le Squelette du Laboureur* :

Dans les planches d'anatomie

Qui traînent sur ces quais poudreux

Où maint livre cadavéreux

Dort comme une antique momie

Dessins auxquels la gravité

⁴⁰⁷ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, p.93.

Et le savoir d'un vieil artiste

Bien que le sujet en soit triste

Ont communiqué la Beauté

On voit, ce qui rend plus complètes

Ces mystérieuses horreurs,

Bêchant comme des laboureurs

*Des Écorchés et des squelettes*⁴⁰⁸

L'idée de la mort est omniprésente dans ce poème. Le lexique morbide abonde : „cadavéreux „, „momie „, „squelette „. On est dans un univers fantastique et onirique. Le poète réussit à dégager de la beauté à travers l'évocation de cette scène morbide, voire macabre. Au seuil de la mort, l'artiste trouve le beau et le sublime. Ces abîmes de la terre et ces gouffres, auxquels sont rattachés les laboureurs, sont en vérité l'icône de la hantise de la mort chez le poète. Nous pouvons donc dire que le fantastique et l'onirisme incarnés par les personnages et les figures baudelairiens sont des expressions et des manifestations des idées obscures existant au fond du subconscient du poète. Si ce dernier s'était contenté d'exprimer uniquement ce que lui dicte la raison en oubliant l'inconscient, il n'aurait pu aucunement trouver du beau. La beauté baudelairienne provient essentiellement de cette part sombre de son inconscient. Comme on l'a déjà signalé les figures et les personnages, par leurs aspects bizarre, insolite et étrange sont des silhouettes, produits de l'inconscient du poète d'où leur imprécision, leur aspect double et ambigu (flou). Ces caractères corroborent l'idée de l'onirisme selon lequel ils sont évoqués. En effet, tous, sont présentés au lecteur comme des créatures évanescences et fugaces. C'est pourquoi on constate que l'univers poétique baudelairien est extrêmement imprégné par l'idée du rêve. La plupart du temps le poète s'imagine transporté vers d'autres mondes où il peut se reposer et trouver l'idéal. Force est de constater que les souvenirs du paradis perdu et la nostalgie qu'éprouve le poète pour des mondes caractérisés par la pureté, le bonheur absolu et la sérénité dans

⁴⁰⁸ -Ibid., p.89.

une tentative de fuir sa souffrance et son mal. Le rêve d'un ailleurs salvateur est omniprésent dans l'œuvre baudelairienne. Nous pouvons citer dans ce cadre le poème L'invitation au voyage, des *Fleurs du Mal* :

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
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
[...]
Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde*

-Le soleil couchant

Revêtant les champs,

Les canaux, la ville entière

Dřhyacinthe et dřor

Le monde sřendort

*Dans une chaude lumière*⁴⁰⁹.

Là-bas, cet au-delà qui obsède le poète est un monde semblable à l'Éden, à ce paradis perdu que ce dernier essaye de retrouver par la voie de la poésie. C'est un monde de repos de l'âme et de l'esprit, où tout est permis, harmonieux et plaisir. Le poète y voit un univers vaste et pur où il peut se ressourcer et s'abreuver d'idéal. L'idée du rêve est suggérée par les expressions „mourir „, „les soleils mouillés „, „dormir „, et par le vers „le monde s'endort „. L'endormissement et la sensation d'ivresse sont les caractéristiques essentielles de ce monde auquel le poète nous invite. C'est un univers où ce dernier s'oublie totalement et jouit de tout ce qu'il désire. Il s'agit d'un lieu où le temps s'efface et où les contraintes n'existent jamais. Cet au-delà est un pays parfait dans lequel le poète peut trouver l'apaisement et satisfaire tous ses désirs. Il s'agit donc d'un monde rêvé dont la douceur fait oublier le sentiment du Spleen. Baudelaire ne peut trouver le calme et la sérénité voire le repos qu'en ces lieux qu'il imagine. Dans ce poème la femme aimée est invitée à un voyage au-delà du monde réel avec toutes ses contraintes. La figure féminine est considérée comme une Muse car c'est à travers elle que ce rêve est déclenché et autorisé. Le poète l'invite à un lointain où tous les deux pourraient s'épanouir et savourer des jouissances infinies. Ce poème a aussi une dimension plastique. En effet, le lieu rêvé est semblable aux tableaux de peinture rappelant les chefs-d'œuvre de Ver Mer. De surcroît, ce poème peut s'inscrire dans la perspective des Paradis artificiels dans lesquels le poète se réfugie pour s'évader du réel et neutraliser le sentiment écrasant du Spleen. Le lieu rêvé a le même effet que le vin et l'opium tel qu'ils sont évoqués dans les *Fleurs du Mal*. Le rêve procure une sensation d'ivresse au même titre que le vin car il permet un oubli et une fuite du réel. Outre cela, ce poème peut être aussi considéré comme une affirmation de l'idée que l'imagination est supérieure au réel et au naturel. En effet, c'est uniquement par l'imagination que le poète parvient à créer des mondes dans lesquels il peut échapper à

⁴⁰⁹ -*Ibid.*, pp.53-54.

l'aspect morbide du réel. Par l'imagination ce dernier fait et défait des mondes en recourant à cette magie de la poésie qui lui permet d'accéder à des régions inconnues et tout à fait nouvelles. Comme l'indique Jean-Claude Chirollet : « *Le mythe de la réalité sans réalité, au-delà de son application particulière aux illusions stéréoscopiques, a d'ailleurs toujours servi de moteur onirique à l'art et à la poésie en particulier : les Paradis Artificiels de Baudelaire étaient une voie permettant l'accès à l'exercice purement spirituel de l'art, et à la vie elle-même comme art, comme désir de l'idéal. Baudelaire voyait dans l'opium et le haschich des drogues qui amplifient les puissances de l'imaginaire et créent l'idéal artificiel qui est incapable de nous procurer la pâle réalité quotidienne* » le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que dans les rêves » écrit-il dans la dédicace des Paradis artificiel. Le poète vante les mérites du rêve artificiel qui fait décoller l'homme de son univers pesant et morne et lui donne le goût authentique de l'infini. Certaines drogues ont ce pouvoir, pense-t-il, de provoquer le rêve hiéroglyphique dans lequel l'être humain est délesté de sa pesanteur naturelle, de ses désirs et de ses vices ordinaires. L'homme entre alors dans le domaine de l'absurde et de l'imprévu, du miracle et même du surréel, sans connexion avec sa vie singulière et sa personnalité. Le quotidien et les caractères biogénétique de l'individu sont transcendés dans le rêve hiéroglyphique qui réalise le véritable idéal artificiel selon les termes mêmes de Baudelaire⁴¹⁰ ».

Cette citation corrobore notre idée selon laquelle le rêve est une grande échappatoire pour le poète. Il lui permet une espèce de trêve psychologique. Cette trêve est le fruit de l'imagination créatrice. Grâce à celle-ci, le poète crée un univers artistique qui constitue un monde artificiel où il peut s'épanouir et se délivrer de ses maux. Dans ce cadre, on peut dire que les personnages et les figures baudelairiennes représentent pour lui les moyens de cette surréalité qu'il cherche à atteindre. Dès lors, onirisme et création artistique se recoupent pour atténuer la souffrance morale du poète. Pour illustrer cette idée nous pouvons citer le poème „Le Beau Navire „des *Fleurs du Mal* :

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse !

Les diverses beautés qui parent ta jeunesse ;

⁴¹⁰ - Jean-Claude Chirollet, *Esthétique et techno-science pour la culture techno-esthétique*. Edition Mardaga, 1995, p.92.

Je veux te peindre ta beauté

Où l'enfance s'allie à la maturité.

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,

Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large

Chargé de toile, et va roulant

Suivant un rythme doux, et paresseux et lent.

Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,

Ta tête se pavane avec d'étrange grâces ;

D'un air placide et triomphant

Tu passes ton chemin, majestueuse enfant

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse !

Les diverses beautés qui parent ta jeunesse ;

Je veux te peindre ta beauté

Où l'enfance s'allie à la maturité

Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,

Ta gorge triomphante est belle armoire

Dont les panneaux bombés et clairs

Comme les boucliers accrochent des éclairs ;

Boucliers provocant, armés de pointes roses !

Armoire à doux secrets, plein de bonnes choses

De vins, de parfums de liqueurs

*Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs !*⁴¹¹

La douceur de la femme exprimée par les expressions „doux „, „paresseux „, „lent „, transforme celle-ci en une figure de rêve qui permet l'accès à d'autres beautés ayant une autre saveur et une autre dimension. Les attributs physiques ainsi que l'allure de la femme exaltés par le poète sont d'une beauté suprême qui lui fait oublier le poids écrasant du réel. Figure de rêve, peinte comme une silhouette, la femme devient l'incarnation du nouveau. Elle est une créature aérienne provoquant l'illusion d'un bonheur loin d'Ici-bas. De plus, l'idée de l'onirisme est évidente dans la dernière strophe de cet extrait. En effet, le poète parle de „vins, de parfums, de liqueurs „, qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs „. Le mot „délirer „ associé aux autres mots „vins „ et „parfums „ suggère les idées de repos, d'ivresse et d'apaisement. La beauté de la femme est assimilée à l'effet du vin qui permet l'oubli du Spleen. Ainsi donc, dans le poème „L'Invitation au Voyage „ aussi bien que dans ce poème, la figure féminine se présente comme une créature fugace et surtout évanescence qui nous plonge dans le domaine de l'onirisme qui est une des manifestations du subconscient du poète. C'est l'idée du rêve échappatoire incarnée par la figure féminine qui permet un tel constat. Ces beautés dont le poète les pare sont, en vérité, refoulés dans son inconscient. Ils constituent des désirs obscurs enfouis dans la partie profonde de son imaginaire. Et c'est par la poésie qu'il peut les extérioriser et leur donner un sens et une substance. Pour se situer dans la perspective psychanalytique, nous dirons que les beautés inouïes et singulières que le poète exalte dans son art sont les formes de cet idéal dont il se sent privé. Ces beautés incarnées par ses figures et ses personnages sont toujours imprécises, ambivalentes, contradictoires et insaisissables car elles sont ainsi formées dans l'imaginaire du poète. Productions du subconscient de ce dernier et rattachées à ces créatures, ces beautés ne peuvent être que confuses, fugaces et étranges. En effet, elles miment les contradictions et les mystères du subconscient du poète. Le poème „L'amour du mensonge „ des *Fleurs du Mal* exprime d'une façon claire l'aspect évanescence et fugace de la figure dans ce recueil :

⁴¹¹ -Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, op. cit, pp.51-52.

*Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
Au chant des instruments qui se brise au plafond
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
Et promenant l'ennui de ton regard profond ;*

*Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait*

*Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche !
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour.*

*Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?*

*Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
Beau écrins sans bijoux, médaillons sans reliques*

Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô cieux !

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence

Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?

Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?

Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté⁴¹².

La figure féminine est inaccessible. Le poète la contemple comme un objet d'art voire comme un tableau de peinture car elle exerce sur lui un grand attrait. Il s'interroge sur sa nature. Les tournures interrogatives de la quatrième strophe montrent qu'il est incapable d'arrêter un portrait définitoire et définitif de cette créature fugace et évanescence. L'intrusion du thème de la musique accentue l'aspect ambigu et mystérieux de celle-ci. En effet, elle n'a pas une présence matérielle c'est-à-dire qu'elle n'est pas palpable voire concrète comme d'ailleurs la musique dont on sent l'effet sans pouvoir lui donner une configuration matérielle. L'effet de la musique est celui de la femme sont identiques. Les deux incarnent le suprasensible, l'invisible et l'immatériel. Tous ces aspects transforment la figure féminine en une créature inaccessible et éphémère. Ici, il convient de dire que chez Baudelaire la beauté réside dans le mystérieux, l'inaccessible et le flou. L'opacité est le trait majeur de la femme décrite dans ce poème. En effet, la figure féminine suggère l'idée de la mort „morbide attrait „l'étrange „bizarrement fraîcheur „et la vie „saveur souveraines „. L'inquiétude du poète se manifestant dans son incapacité à cerner son portrait révèle l'aspect énigmatique de celle-ci. Mais comme il le précise lui-même, c'est sa beauté quand bien même serait-elle artificielle qui l'intéresse. C'est ce qu'il dit lui-même „Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté „. C'est dans son aspect contradictoire et double la faisant osciller entre la présence et l'absence, le matériel et l'immatériel qui réussissent à charmer le poète. Ce dernier a un grand goût pour tout ce qui est double c'est-à-dire ce qui échappe à toute tentative de fixation définitive. L'idéal est dans l'ambivalence et le dualisme car ces derniers donnent à la beauté un aspect imprécis et insaisissable. Ces deux aspects sont les piliers de la poétique baudelairienne. Il y a toujours pour lui des réalités à doubles visages et des êtres formés de caractéristiques oxymoriques. L'insaisissable est la promesse d'une beauté sans fin, sans limites en dehors

⁴¹² - *Ibid.*, p.94.

des lois de la durée. Il implique la partie dionysiaque du poète que se voit doté de pouvoirs magiques nécessaires pour capter et exprimer l'évanescence et le fugace.

L'évanescence incarne cette dualité de la beauté moderne, selon Baudelaire, qui est faite d'une dualité oxymorique de transitoire et d'éternel. Cette idée est exprimée par toutes les figures et les personnages baudelairiens. Tous se situent dans cet „entre-deux“, ce dualisme impliquant à la fois la présence et l'absence, le sensible et le suprasensible. Si l'on prend par exemple, les personnages du *Spleen de Paris* et on les soumet à une analyse stylistique, on pourra constater qu'ils oscillent entre la référentialité et le figuré, le concret et l'abstrait. Ainsi, la Petite vieille, le Vieux Saltimbanque, les Veuves, etc. se présentent à la fois comme personnages mixtes donnant l'air d'être entre le réalisme et l'idéalisme poétique. En effet, ils ont tous des portraits physiques et moraux qui les rapprochent des personnages du roman, mais en même temps ils sont sublimés, magnifiés et idéalisés par le poète. Cette idéalisation est visible dans le lyrisme selon lequel ils sont évoqués. Elle leur permet d'échapper à la simple dimension référentielle. Ils sont aussi des silhouettes, c'est-à-dire des créatures évanescences et doubles. Ils sont les résultats de ce mélange entre le prosaïsme et le poétique voire le concret et l'abstrait. Nous voulons dire par là qu'ils possèdent certaines propriétés fonctionnelles qui permettent de les considérer comme des êtres ayant une allure réelle mais qui s'ouvrent sur l'exemplarité et la modélisation propres aux figures allégoriques. Rien n'est peut-être étonnant quant à ces dualismes et ces portraits oxymoriques de ces êtres sociaux quand on constate qu'ils sont les allégories et les alter ego du poète. Leur aspect double aurait comme origine le tempérament esthétique double de ce dernier. Ces personnages miment en quelque sorte la dualité interne du poète puisqu'ils reflètent son continuel déchirement et tiraillement entre la grandeur et la misère, le spleen et l'idéal. Il convient de préciser que la dualité exprimée par ces personnages les rend inaccessibles. Par là ils deviennent l'incarnation du beau baudelairien essentiellement basé sur les contrastes et l'éphémère voire le transitoire.

Baudelaire a su transmettre ses tensions contradictoires et opposées à ses figures et ses personnages au point que ceux-ci sont devenus l'incarnation de la double postulation dont il a parlé dans ses essais critiques. Mais il semble intéressant de se demander sur le sens de cette dualité oxymorique caractérisant toutes ses créatures. En fait, la lecture profonde des *Fleurs du Mal* ou du *Spleen de Paris* permet de constater que celles-ci sont là pour faire rêver. Maintes fois le poète montre son grand désir de se laisser emporter par la

figure féminine vers d'autres mondes inconnus et prometteurs d'un nouveau infini. Cette idée est présente dans le poème „A une dame créole „:

Au pays parfumé que le soleil caresse,

J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés

Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,

*Une dame créole aux charmes ignorés*⁴¹³

Elle est présente aussi dans le poème „La Chevelure „:

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique

Tout un monde lointain, absent, presque défunt !

*Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !*⁴¹⁴

La figure féminine est le moyen catalyseur aiguisant le désir d'un ailleurs inaccessible qui devient désormais possible grâce à sa beauté. Elle devient l'incarnation même de l'idéal et du renouveau puisqu'elle engage le poète sur la voie de l'inconnu et de l'inédit. Elle permet l'accès à d'autres mondes agréables et rafraichissants. Elle déclenche la rêverie chez le poète qui oublie son Mal accablant et plonge dans d'autres contrées inouïes. Il faudrait dire que c'est l'aspect évanescent de la figure qui donne à rêver. D'ailleurs, l'idée de repos et d'apaisement est suggérée par le sentiment d'ivresse et d'admiration suscités par la figure féminine. Si le poète adore l'ambivalence de ses figures ou de ses personnages, c'est parce que cette ambivalence signifie pour lui la continuité et la permanence du beau qu'il oppose à la linéarité implacable de la durée.

Ainsi donc, il s'avère que le dualisme des personnages et des figures baudelairiens est l'expression même du beau. En effet, l'aspect indéterminé et ambivalent de ces derniers leur donne une beauté qui perdure et qui transcende la fuite du temps réel. Par leur dualisme, c'est-à-dire par leur aspect ambivalent, ces derniers deviennent l'incarnation de l'infini, car ils sont soumis à la loi de la métamorphose. Autrement dit, ils signifient le

⁴¹³ -*Ibid.*, p.61.

⁴¹⁴ -*Ibid.*, p.29.

constant renouveau et donnent un espace de dynamisme et de vitalité à l'œuvre baudelairienne qui le sauve du temps qui s'écoule. Ils sont mystérieux c'est-à-dire sans délimitation précise. Par là ils se transforment en véritables Paradis Artificiels au même titre que le vin qui étale la durée.

Conclusion :

Le présent travail ouvre la voie à des recherches qui pourraient être plus prometteuses concernant la notion du „personnage“ en poésie. Les concepts qu’on a dégagés à partir du texte baudelairien nécessitent des approfondissements et des investissements plus élaborés. Assurément, c’est le texte baudelairien caractérisé par l’ouverture et la flexibilité qui nous a permis d’aborder la notion de „personnage poétique“ avec toutes les nuances et les complexités qui s’imposent à ce sujet. Nous avons tenté de respecter les spécificités de l’œuvre poétique baudelairienne pour aboutir à des résultats assez satisfaisants. Notre démarche était fondée essentiellement sur l’analyse des exemples précis et contextualisés afin de produire un travail critique assez souple qui permettrait au lecteur d’avoir une vision plus ou moins claire de ce que nous avons proposé. Il va sans dire que les difficultés que nous avons rencontrées surtout au début de notre travail avaient comme cause fondamentale l’absence de recherches antérieures relatives au concept de „personnage poétique“ : Nous avons essayé de surmonter ces difficultés en suivant une démarche polyvalente inspirée des travaux modernes, notamment des critiques traitant de la notion de personnage en général. Ainsi, linguistique, psychocritique, stylistique et sémantiques ont constitué les clés qui nous ont aidés à cerner au mieux cette notion complexe qui reste, néanmoins, délicate. Face à l’œuvre poétique de Baudelaire, qui a, parfois, des spécificités contraignantes, nous avons opté pour des analyses concrètes et détaillées ciblées sur le texte lui-même pour ne pas tomber dans des abstractions théoriques vagues et non pertinentes. Parmi les difficultés que peut rencontrer n’importe quel chercheur traitant de ce sujet, on a le genre poétique. En effet, notre corpus s’étale sur deux genres d’écriture différents à savoir le poème en vers et le poème en prose. On doit avouer que notre tâche n’était pas évidente. Il a fallu tenir compte de cette différence d’écriture en respectant les spécificités de chacune d’entre elles. Mais un autre problème s’était ajouté qui réside dans ce qu’on peut appeler de „flottement thématique“ entre *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris*. Les deux œuvres ont, en effet, certaines similitudes au niveau des sujets traités. Cela nous a obligé à faire des nuances dans l’analyse pour être plus cohérent. Ainsi abordé, le texte baudelairien nous a permis de donner des statuts différents aux êtres qui peuplent *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* en l’occurrence les notions de personnage et de

figures. Notre travail n'était pas aussi simple car ces deux concepts ont parfois des traitements similaires. Même avec les résultats auxquels on a abouti, on ne peut aucunement être systématique. En effet, il n'était pas pertinent de penser que le personnage soit une exclusivité du poème en prose ni de considérer la figure comme une notion correspondant uniquement au poème en vers. On a pu constater à partir des exemples précis que certaines figures ont parfois le traitement de personnages et vice versa. C'est pourquoi on jugé adéquat de procéder à des nuances pour ne pas être catégorique face à de tels concepts qui sont parfois limitrophes.

L'essentiel, pour nous, était d'ouvrir la voie à une réflexion plus profonde et plus appropriée du concept de „personnage poétique“ qui pourrait engager de futurs travaux sur cette notion si complexe à cerner. Les acquis de notre travail restent relatives dans la mesure où ils instaurent une nouvelle approche de la notion du „personnage poétique“ qui pourrait être le point de départ pour d'autres recherches au futur qui exploiteront les résultats de ce travail et poursuivre la réflexion sur ce concept. Nous avons vu que cette notion avait plusieurs fonctions et signification dans l'œuvre baudelairienne. Ce faisant, elle est susceptible d'être abordée suivant les différentes approches critiques modernes. Elle est riche est dense ce qui permet le croisement de différents angles d'attaque. C'est ainsi que nous avons pu constater son importance dans le texte baudelairien. En effet, on a vu que le personnage ou la figure incarnaient les convictions esthétiques modernistes du poète et qu'ils entretenaient un rapport consubstantiel avec lui. Ainsi, à partir du processus du dialogisme et du dédoublement, on a pu dégager les principales concepts innovateurs de Baudelaire qui consistent à révolutionner l'art et notamment la poésie aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. En effet, l'étude du concept de „personnage poétique“ nous a engagé sur la voie d'une véritable découverte de la modernité poétique telle qu'elle est conçue et théorisée par Baudelaire. Elle nous a permis de voir le rôle important du personnage et de la figure dans l'art poétique de ce dernier. Leur présence est prépondérante dans son œuvre puisqu'ils incarnent ses principales idées esthétiques en l'occurrence le „beau bizarre et mystérieux“; la nature subversive de l'art et la beauté de l'excentrique qui constituent les maîtres-mots de sa poétique avant-gardiste. L'étude du „personnage poétique“ nous a permis de comprendre l'antinaturalisme de Baudelaire qui consiste à un refus total de la reproduction de la nature dans l'œuvre d'art et à une mise en valeur de l'artificiel, concept clé dans sa poétique. En effet, ce poète considère que le beau artistique est supérieur au beau naturel car il est le fruit d'un travail fait avec la „feine des

facultés” qui est l’imagination. Cette conviction l’a conduit à chercher un refuge capable de lui faire oublier la nature corrompue et le réel décevant. Ce refuge n’est autre que ses personnages et ses figures qu’il considère comme ses alter egos et qui incarnent, par leur caractère subversif et bizarre, son idéal poétique. Dans cette perspective on a pu constater que Baudelaire a modulé ses doubles suivant ses convictions esthétiques narcissiques. Tous, en effet, convergent vers son moi créateur. Il est donc légitime de considérer que le fait de parvenir à dégager toute la poétique de Baudelaire à travers ses figures et ses personnages constitue une approche intéressante qui permettrait de mieux comprendre celle-ci.

BIBLIOGRAPHIE

I- Œuvres de Baudelaire :

1- Poésie :

-*Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2005.

-*Les Fleurs du Mal*, Paris, Larousse, 2011.

-*Les Fleurs du Mal*, Paris, Magnard, 2002.

-*Les Fleurs du Mal*, Paris, Hachette, 2014.

-*Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 2013.

-*Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006.

-*Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2010.

-*Le Spleen de Paris, La Fanfarlo*, présentation par David Scott, Paris, Flammarion, 2013.

-*Œuvres Complètes*, Tome 1 Poésies, Paris, Gallimard, 2001.

-*Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, 2011.

-*Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968.

2-Œuvres Critiques de Baudelaire :

-*Œuvres Complètes*, Tome 2 Critique, Paris, Gallimard, 2001.

- *L'Art romantique*, Paris, Flammarion, 1999.

- *L'Art romantique : Nouvelle édition augmentée*, Arvensa éditions, 2014.

- *L'art romantique suivi de fusées, mon cœur mis à nu et pauvre Belgique*, Julliard, 1964.

- *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, Amoenitates Belgicae*, Paris, Gallimard, 1986.

- *Mon cœur mis à nu*, Droz, 2001.

- *Mon cœur mis à nu. Fusées. Introduction de Charles du Bos*. Paris, Éditions de la Pléiade, "Écrits Intimes", 1930.

- *Le Peintre de la vie moderne*, Fayard/Mille et une nuits, 2010.

- *Constantin Guys, [le peintre de la vie moderne]*, Nilsson, 1925.

- *Curiosités esthétiques*, M. Lévy, 1868.

- Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes : Nouvelle édition augmentée*, Editions Arvensa, 2014.

- Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 2004 chapitre I.

II- Essais critiques sur Le Personnage :

- AURAIX-JONCHIERE, Pascale « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc » in Véronique-Léonard-Roques, *Figures Mythiques, Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand(France), Presses universitaires Blaise Pascal 2008.
- AURAIX-JONCHIERE, Pascale et LOUBINOUX, Gérard, *La Bohémienne : Figure de l'errance aux XVIIe et XIXe siècles*, Presses Univ Blaise Pascal, 2005.
- CHAUVIN, Danièle « Figures... Vous avez dit figures ? Mythocritique et typologie : L'exemple de William Blake » in Véronique Léonard-Roques, *Figures mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.
- CAVORET, Anne Bouvier, *Le personnage*, Paris, Orphys, 2004.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Le Personnage*, Presses universitaires de France, 1998.
- HAMON, Philippe : « Pour un statut sémiologique du personnage » in, *Littérature* n°6,1972.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 2000.
- JOUVE, Vincent, *L'effet - personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1992.
- LEONARD-ROQUES, Véronique, *Figure Mythiques : Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand(France), Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.

-LETOURNEAU, Pierre, *Et vous, qui dites que je suis ? La gestion du personnage dans les récits bibliques*, Montréal, Médiaspaul, 2006.

-REUTER, Yves, *Le Personnage dans les récits*, C.R.D.P., 1988.

-TOURNIER, Paul, *Le Personnage et la personne*, Delachaux et Niestlé, 1989.

III-Essais critiques sur Baudelaire :

- AGUETTANT, Louis, *Lecture de Baudelaire : vie, psychologie, poétique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ARNOLD, Paul, *Esotérisme de Baudelaire*, Paris, Vrin, 1972.
- BOPP, Léon, *Psychologie des Fleurs du Mal*, Vol.2, Genève, librairie Droz, 1964.
- BLIN, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, éd. José Corti, 1948.
- BRUNEL, Pierre, *Baudelaire Antique et Moderne*, Presses Paris Sorbonne, 2007.
- CABANES, Augustin, *Baudelaire*, in : *Grands névropathes*, tome 1, Paris, Albin Michel, 1930.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PU Paris Sorbonne, 2003.
- COVIN, Michel, *L'homme de la rue : essai sur la politique baudelairienne*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Seghers, 1972.
- GUYAUX, André et MARCHAL, Bertrand, *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Presses Paris Sorbonne, 2003.
- GUYAUX, André et CERVONI, Aurélia, *La querelle de la statue de Baudelaire*, PU Paris-Sorbonne, 2007.
- GUEX, André, *Aspects de l'art baudelairien*, Genève, Slatkine, 1934.
- JACKSON, John E, *La Mort Baudelaire*, La Baconnière, 1982.

- JACKSON, John E., *Baudelaire sans fin*, éd. José Corti, 2005.

- KOPP, Robert, et PICHOS, Claude, *Les Années Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1969.

- KOPP Robert, *Baudelaire, le soleil noir de la modernité*, Gallimard, 2004.

- LABARTHES, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 2000.

- MACHADO, Alice, *Baudelaire : Entre Aube et Crépuscule*, Fernand Lanore, 2009.

- MILNER, Max, *Le diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire*. J.Corti, 1960.

- MILNER, Max, *Baudelaire, ŔEnfer ou Ciel, quřimporteř!*, Plon, 1967.

- PICHOS, Claude et BANDY, W.T, *Baudelaire devant ses contemporains*, éditions du Rocher, 1957.

- PICHOS, Claude et ZIEGLER, Jean, *Charles Baudelaire*, Julliard 1987 (réédition Fayard 1996 et 2005).

- RICHON, Emanuel, *Jeanne Duval et Charles Baudelaire : belle dřabandon*, Paris, L'Harmattan, 1999.

- RICHARD, Jean -Pierre, « Profondeur de Baudelaire », in *Poésie et profondeur*, Le Seuil, 1955.

- RAYNAUD, Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Sandre, 2007.

-RULLIER-THEURET, Françoise, *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, Paris, Larousse, 2006.

-STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir*, Julliard, 1997.

-SARTRE, Jean Paul, *Baudelaire*, Gallimard, 1947 (réédition Folio Essais, 1988).

-WILHELM, Fabrice, *Baudelaire : L'Écriture du Narcissisme*, Paris, L'Harmattan, 1999.

IV- Essais critiques sur la poésie :

- ARISTOTE, *Poétique, Chapitre VI*, Classiques de la philosophie, Lgf.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. par Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
- BONNEFOY, Yves « Les Fleurs du mal », in *L'Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1959.
- BOOGAULT, Laurence, *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- BUVIK, Per « Jules Gautier et Baudelaire » in André Guyaux, Bertrand Marchal « *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne, des 10 et 11 Janvier 2003*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2003.
- CASSAGNE, Albert, *Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Slatkine, 2000.
- DAVID HUBERT, Judd, *L'esthétique des Fleurs du Mal : essai sur l'ambiguïté poétique*, Slatkine, 1953.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1992.
- FRIEDRICH, Hugo, « Baudelaire, le poète de la modernité », in *Structure de la poésie moderne*, trad. par Michel-François Demet, Livre de Poche, 1999.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Gallimard, 1999.
- GALIBERT, Thierry, *Le Poète et la Modernité : poétique de l'individu de Gérard de Nerval à Antoine Artaud*, L'Harmattan, Paris, 1998.

- JENNY, Laurent, *La Poésie*, www.unig.ch
- MONTANDON Alain, « Poésie à haute voix » in Isabel Chol, Christian Moncelet, « *Ecritures Radiophoniques*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997.
- MALLARME, Stéphane « Crise de vers », in *O.C*, Pléiade.
- POULET, Georges, *La poésie éclatée*, PUF, 1980.
- PREVOST, Jean, *Baudelaire. Essai Sur L'inspiration Et la Création Poétiques*, Zulma, 1997.
- RABATE, Dominique, *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), 1996.
- TALVISTE, Katre, *La poésie estonienne et Baudelaire*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- TADIE, Jean- Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- VALLET, Nicolas, *Petits poèmes en Prose de Baudelaire*, Paris, Bréal, 1996.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les Premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, H. Champion, 1996.

V-Bibliographie consultée pour l'élaboration des concepts théoriques du sujet de la thèse :

-ACHOUR, Christiane, *Frontières des genres : féminin & masculin*, Paris, Le Manuscrit, 2006.

-AUERBACH, Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1973.

-AHR, Sylviane, *L'enseignement de la littérature au collège*, Paris, L'Harmattan, 2006.

-ATZENHFFER, Régine, *Ecrire l'amour kitsch : approches narratologiques de l'œuvre romanesque de Hedwig Courths-Mahler (1867-1950)*, Berlin, Peter Lang, 2005.

-BARTHES, Roland, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

-BERTHET, Dominique, *Visions de l'ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2009.

-BERGOUNIOUX, Gabriel, *Le Nouveau recueil*, Champ Vallon, 2005.

-BERNARD -GRIFFITHS, Simonne « Mythe du Juif errant et répétition dans L'Ahasvérus (1833) D'Edgar Quinet » in Salaheddine Chaouachi, et Alain Montandon, *La répétition*, Presses Univ Blaise Pascal, 1994.

-BIONDI, Carminella, *La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée Françaises*, Droz, 2000.

-BORE, Catherine, *Modalités de la fiction dans l'écriture scolaire*, Paris, L'Harmattan, 2010.

- CHAOUACHI, Salaheddine et MONTANDAN Alain, *La répétition*, Presses Univ Blaise Pascal, 1994.
- CHAMPFLEURY, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, Dentu, 1872.
- CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.
- CHOL, Isabelle, *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Pu Blaise Pascal, 2004.
- CHIROLLET, Jean-Claude, *Esthétique et techno-science pour la culture techno-esthétique*, Edition Mardaga, 1995.
- CANVAT, Karl, *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion du genre littéraire*, Bruxelles, De Boek,, 1998.
- CANVAT, Karl, *Pragmatique de lecture : le cadrage générique*,
www.fabula.org/atelier.php? Genres_et_pragmatique_de_la_lecture
- CLAVARON, Yves et DIETERLE, Bernard, *Métissages littéraires : Actes du XXIIe Congrès de la SFLGC Saint-Etienne, 8-10 septembre, 2004*, PU Saint-Etienne, 2000.
- DEHEURLE, Victor, *Le réalisme dans La littératures et dans Les arts*, Paris, G. Baillère (1865).
- DE LA FAYETTE, Madame, *La Princesse de Clèves*, Au bureau des éditeurs, 1850.
- DEMEYERE, Annie, *Portraits de l'artiste dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DE GREVE, Marcel, www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PERSONNAGECharacter_n.html

- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunot. 1968.
- DUBOIN, Corine, *Une littérature anglaise de l'inquiétude*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- EIGELDINGER, Marc *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, 2000.
- ENID Lowry, Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne*, H. Champion, 1933.
- EIZYKMAN, Boris, *L'esthétique de la rue : Colloque d'Amiens*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- ERDMANN, Eva et SCHOELL, Konrad, *Le comique corporel*, Paris, Narr 2005.
- FLAUBERT, Gustave *Correspondance : Année 1852*, Rouen, Editions Louis Conard, 2003.
- FOUCAULT, Michel *Qu'est-ce que Les Lumières ?*, Editions Bréal, 2004.
- FREUD, Sigmund *Introduction à la psychanalyse*, 1916, Paris, Payot.
- GAGNEBIN, Murielle, *Cinéma et inconscient*, Champ Vallon, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GRANDE, Nathalie, *Le roman au 17^{ème} siècle*, Paris, Editions Bréal, 2002.

- GODON NOEL BYRON, Georges, *Œuvres complètes de Lord Byron, Volume 8*,
Dondey-Dupré, 1831.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Lire le roman*, De Boeck Supérieur, 2005.
- GUYAUX, André, *Mallarmé et Norwid : le silence de la modernité poétique en France et en Pologne*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- HESSEL, Franz, *Promenades dans Berlin*, Herne, 2012.
- IPPOLITO, Christophe *Résistance à la modernité dans la littérature Française de 1800 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.
- JOURDE, Pierre et TORTONESE, Paolo, *Visages du double, Un thème littéraire*, Paris, Nathan Université, 1996.
- LANGENHAGEN, Marie-Aude de et GUISLAIN, Gilbert, *Zola*, Paris, Jeunes Editions 2005.
- LESBROS, Aurélia, *Le problème de l'identité dans la nouvelle fantastique*, Paris, Le Manuscrit, 2006.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris, PUF, 1967.
- LAOUYEN, Mounir « Rupture et Signification dans les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet » in Isabelle Chol, *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos de jours*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.

- LEVINAS, Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- MOUSSARON, Jean - Pierre, « Vers la ruine du poétique » in, *Le sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté, PU de Bordeaux, 1996.
- MARGERIE, Vibe Skagen « Ennui vs mélancolie » in André Guyaux et Bertrand Marchal, *Les Fleurs du Mal : Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier, 2003*, Presses Paris Sorbonne, 2003.
- MICHEL, Pierre, *Lucidité, désespoir et écriture*, Nantes, Société Octave Mirbeau Presse de L'Université d'Angers, 1999. <http://www.scribd.com/doc/2383817/Pierre-Michel-Lucidite-desespoir-et-ecriture>
- MITTERRAND, Henri, *La question du réalisme, dans le grand Atlas Universalis des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990.
- MENARD, Philippe, *De Chrétien de Troyes au Tristan en prose*, Paris, Droz, 1999.
- MEYER PLANTUREUX, Chantal, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Complexe, 2002.
- MIGOZZI, Jacques, *De l'écrit à l'écran*, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2000.
- OLARIU, Dominic, *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe-XVe siècles*, Berlin, PETER LANG, 2009.
- POULET, Georges : *Etudes sur le temps humain (1949)*, Paris 10/18, 1972.
- PAUL MIGNE, Jacques, *Encyclopédie théologique, Ateliers Catholiques du Petit-Montrouge*, 1850.

- SABOT, Philippe, *Lectures de Baudelaire : Benjamin, Sartre, Foucault.*,2006, stl.recherche.univ-lille3.fr/séminaires
- SAUSSEZ, Frédéric et YVON, Frédéric, *Analyser l'activité enseignante : Des outils méthodologiques et théoriques pour l'intervention et la formation*, Les Presses de l'université de Laval, 2010.
- SARRABAYROUSE, Alain, *Déni des valeurs, valeur du déni dans le Bel Antonio de Vitaliano Brancati*, Grenoble, Ellug, 2006.
- SIMONIN Michel, *Etudes rabelaisiennes. XXXIII, Rabelais pour le XXI^e siècle. Actes du Colloque du Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance*, Chinon-Tours, 1994.
- STEINLEIN, Almut *Une esthétique de l'authentique : les films de la nouvelle vague*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire*, Paris, éditions Mercure de France, 1981.
- TREVISAN, Carine, *Aurélien d'Aragon : Un "nouveau mal du siècle"*, Presses universitaires de Franche-Comté, 1996.
- TOTIBADZE, David, *L'âme symboliste : Les Fleurs mystiques des poètes oubliés*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- VAILLANT, Alain, *La Crise de la Littérature : Romantisme et modernité*, Editions Ellug, 2005.
- VALERY, Paul, *Tel quel*, Paris, Gallimard, 1996.
- VILLEMAIN, Abel-François, *Tableau de la littérature du moyen -âge*, Société Belge de Librairie, 1840.

-W. HARROW, Kenneth : *Moins d'un et double : une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2007.

-WEATHERILT, Michael, *Le Violon de Faïence, les Enfants du Professeur Turck, la Sonette de M. Berloquin*, Paris, Droz, 1985.

- ZENKINE, Serge, *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, Presses Universitaires Blaise Pascal Clermont-Ferrand (PUBP), 1999.

Index

A

Auraix-Jonchière, Pascale · 71, 118, 120
Achour, Christiane · 53
Auerbach, Erich · 28, 31, 45, 46
Atzenhoffer, Régine · 11
Ahr, Sylviane · 51, 52
Aristote · 12, 13, 17, 27, 42, 46, 154

B

Bopp, Léon · 108
Bouvier, Anne · 26, 27, 297
Balzac, Honoré de · 50, 185
Boré, Catherine · 54
Barthes, Roland · 5, 13, 14, 31, 32, 47, 48, 49, 55,
59, 61, 185

C

Canvat, Karl · 12, 28, 185, 187, 190
Chol, Isabelle · 87, 152, 307
Champfleury · 45
Chaouachi, Salaheddine · 126, 304
Clavaron · 305

D

Derrida, Jacques · 118
Durant, Gilbert · 125
Dehurle, Victor · 29
Delacourt, Denyse · 35, 36
Dieterlé · 305

E

Eigeldinger, Marc · 95, 250
Erdmann, Eva · 45, 46, 50
Eco, Umberto · 118, 186, 187, 192

G

Goldenstein, Jean-Pierre · 48, 49
Grande, Nathalie · 40, 41
Grève, Marcel de · 14

H

- Hamon, Philippe · 8, 11, 12, 14, 17, 19, 22, 39,
40, 41, 43, 44, 46, 52, 56, 59, 60, 61, 62, 63,
65, 68

J

Jouve, Vincent · 6, 8, 14, 25, 32, 33, 35, 43, 50,
51, 52, 53, 55, 58, 59, 65, 68, 73, 74, 86, 89,
186

L

Léonard-Roques, Véronique · 63, 117, 118, 119,
120, 297
Létourneau, Pierre · 13, 14, 15, 16, 22, 23, 24, 26
Labarthe, Patrick · 100, 111, 112, 248
Langenhagen, Marie-Aude de · 55
La Fayette, Madame de · 40, 41, 44

M

Ménard, Philippe · 35
Migozzi, Jacques · 127
Mitterrand, Henri · 12, 28

P

Plantureux, Chantal Meyer · 45

R

Rabaté, Dominique · 82, 103, 169, 308

S

-Sarrabayrouse ,Alain · 53
-Simonin , Michel, · 37, 39
- Steinlein ,Almut · 46, 47

T

Tadié ,Jean-Yves · 72

V

Vincent-Munnia , Nathalie 71, 83, 84, 86

Vallet, Nicolas · 84, 85
Valéry,Paul · 16, 23
Villemain, A.F., · 36

W

Weatherilt, Michael · 44, 45

Z

Zenkine,Serge · 23, 24

Résumé

Tenter de cerner le concept de „personnage poétique“ dans *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris* et essayer d’en déduire les fonctions et les significations, tels sont les objectifs du présent travail. Un processus de conceptualisation fait l’objet de notre première partie qui s’appuie sur les critiques existantes à ce sujet pour donner les statuts adéquats aux êtres peuplant ces deux œuvres. On s’est proposé de voir à travers des exemples précis le traitement que réserve l’œuvre baudelairienne à ce concept, notamment quand il s’agit de passer du poème en vers au poème en prose. Ainsi, des notions limitrophes ont émergé au fil de notre analyse, comme la notion de “figure allégorique” ou “mythique”. Parler de „personnage poétique“ est donc fort délicat surtout à l’aune de la variation générique qui impose des nuances contraignantes. Mais le fait est là : nous pensons légitime d’attribuer le statut de personnage à certains des sujets qui traversent *Les Fleurs du Mal* ou *Le Spleen de Paris*. En effet, ils sont définissables suivant les critères réservés généralement au personnage à savoir, le faire, le dire, la dimension psychologique. Néanmoins, ce statut n’est pas aussi évident quand on constate que dans ces deux œuvres le même sujet peut parfois conjointement relever du traitement de personnage et de figure. Ce travail étant réalisé, notre tâche était d’étudier les fonctions de ces „personnages“ et de ces „figures“ dans le cadre de l’esthétique générale de Baudelaire. Dès lors, on a pu voir un processus de dédoublement et de dialogisme se déclencher entre le poète et ses *alter ego*, qui incarnent ses revendications et ses convictions esthétiques avant-gardistes.

Abstract :

The objectives of the present work are attempting to define the concept of "poetic character" in "Les Fleurs du Mal" and "Le Spleen de Paris" as well as trying to deduce the functions and meanings implied in that concept. A process of conceptualization will be our first part. This part will rely on existing critics on this subject to finally give the appropriate statutes to creatures inhabiting these two works. We suggested to study through specific examples the way the works of Baudelaire treat this concept particularly when it comes to moving from free verse poem to prose poem. Thus, adjacent concepts

have emerged in the course of our analysis such as the notion of mythical or allegorical figure. Talking about "poetic character" is so delicate especially in this generic difference that imposes binding shades of meaning. But the fact is that we were able to grant the status of characters to many creatures whether in „Les Fleurs du Mal „or in „Spleen de Paris“. In fact, they can be defined according to the criteria usually reserved to character i.e., do, say, the psychological dimension...

However, this status is not that evident when we notice that in these two works the same creature could sometimes jointly be treated as character and figure. Once this work was done, our task was to study the functions of these "characters" and "figures" in the context of the overall aesthetics of Baudelaire. Consequently, we could see a process of duplication and dialogism between the poet and his creatures. Tackled as his doubles; these creatures embody the poet's claims and his avant-gardist aesthetic convictions.

Mots clés : personnage, figure, allégorie, alter ego, dialogisme, dédoublement, mythe, „effet de réel“, double, modernité, beauté, antinaturalisme, esthétique, hybride, parias, êtres sociaux, flânerie.