

PAOLA FELTS DE GONÇALVES AMARO

LE VIN: FIGURE DU PAYSAGE BAUDELAIRIEN

PORTO ALEGRE, JULHO DE 2004.

PAOLA FELTS DE GONÇALVES AMARO

LE VIN: FIGURE DU PAYSAGE BAUDELAIRIEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literaturas Francesa e Francófonas, sob orientação da Professora Doutora Maria Luíza Berwanger da Silva.

PORTO ALEGRE, JULHO DE 2004.

À Daniel,

**dont l'amour nourrit mon esprit, je dédie,
comme un hommage de ma profonde
admiration pour lui, ces pensées que j'ai
recueillies parce qu'il a toujours été mon
équilibre restitué.**

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, tout d'abord, l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul – UFRGS, de m'avoir accueillie dès le début de mon parcours universitaire jusqu'au bout de ce stage, ce qui m'a proportionné une renaissance par le travail intellectuel, et CAPES, pour l'aide financière portée à la réalisation de ce travail. Au fil de ce chemin, j'ai pu rencontrer les professeurs méritant le nom maître, surtout mes maîtres de français. Aux professeurs Elza Ortiz, Patrícia Ramos, Rosa Maria Graça et Beatriz Gil, je laisse mon sentiment de reconnaissance pour le travail concernant la langue française et la langue de l'éducation. À Regina Lima, mon modèle, mon amie, dont le souvenir se fait à chaque jour plus vivant, le désir d'avoir appris la leçon, et mon amitié. Aux professeurs Robert Ponge, Michel Peterson et Maria do Carmo Campos, j'espère un jour vous rendre une partie du plaisir de l'analyse des textes que vous m'avez apprise. À Zilá Bernd, merci pour l'ouverture à une autre littérature de langue française. Et en dernier, mais non pas moins important, je tiens à remercier ma directrice de thèse et amie, Maria Luíza Berwanger da Silva, dont le travail dur et les questions m'ont accompagnés dès mon début dans la faculté des Lettres, son travail et sa personnalité ont conquis à chaque jour mon plus profond respect, dont la patience et l'esprit de liberté avec lesquels elle a dirigé ce travail sont devenus un grand apprentissage.

Dans le même esprit, je voudrais encore remercier Daniel, mon mari, pour l'accompagnement toujours actif de ce travail; ma mère, Ana Laura, et mon père, Elbio, qui m'ont appris l'importance du travail intellectuel et de la lutte, qui ont dès mon enfance insisté sur l'apprentissage de la langue française à la fois qu'ils effaçaient de mon dictionnaire le verbe « abandonner », à ma grand-mère Diva, à ma tante, Keka, à mon oncle Rogério, à mes cousins, Thiago et Antônia, à ma tante Kiki, à ma belle-mère Sueli qui ne

m'ont jamais abandonnée et m'ont appris l'amitié et l'importance du sentiment. À Heitor, sans qui ce travail ne parviendrait jamais au jury. Finalement, je tiens à remercier mes grands amis qui ont toujours suscité le débat : Eduardo, Tatiana, Leda, Léo, Eliane, Demétrio.

Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions. (...)

L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, éternellement fuir le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.

Charles Baudelaire

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de faire une lecture philosophique de l'image du vin dans l'œuvre de l'écrivain et critique français Charles Baudelaire. Nous analysons cette image en tant que figure qui structure le texte et qui est structurée par lui. La figure du vin est considéré comme élément de base d'une esthétique développée par l'écrivain français. De ce fait, ce travail entreprend une analyse plutôt textuelle à la lumière de notions philosophiques du vin considéré comme une « interimage », grain du texte baudelairien. Cette image poétique est le fil conducteur pour établir une cohérence, une interprétabilité autre de la poétique de l'auteur des *Fleurs du mal*. Pour cela, ce travail analyse les éléments textuels concernant la formation de l'image du vin, ses réminiscences et le rôle du poète, tout en mettant en rapport la critique et la poésie.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura filosófica da imagem do vinho na obra do escritor e crítico francês Charles Baudelaire. Analisa-se essa imagem como uma figura que estrutura o texto e que é também por ele estruturada. A figura do vinho é considerada como um elemento de base da estética desenvolvida pelo escritor francês. Portanto, este trabalho desenvolve uma análise mais textual à luz de noções filosóficas, considerando o vinho como uma “interimagem”, grão do texto baudelairiano. Essa imagem poética é o fio condutor para o estabelecimento de uma coerência, uma interpretabilidade outra da poética do autor de *As flores do mal*. Para tanto, esta dissertação analisa os elementos textuais concernentes à formação da imagem do vinho, suas reminiscências e o papel do poeta, relacionando sempre a crítica e a poesia.

LISTE D'ANNEXES

1. Liste des poèmes appartenant au champ sémantique éthylique.....128
2. Poèmes appartenant à la partie « Le vin » du recueil *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire.....130
3. Glossaire théorique.....135

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	vi
RESUMO	vii
LISTE D'ANNEXES	viii
INTRODUCTION	001
1 LE PAYSAGE DU VIN	014
1.1 Introduction.....	014
1.2 L'image du vin, la mémoire et la naissance de l'art	016
1.3 Vin: irradiation de l'image.....	029
1.4 Conclusions	044
2 L'HORIZON DU VIN	047
2.1 Introduction.....	047
2.2 La multiplication du vin.....	049
2.3 Vin: figure du projet théorique baudelairien	065
2.4 Conclusions	075
3 LA CONSCIENCE POETIQUE DU VIN	078
3.1 Introduction.....	078
3.2 La mort et la naissance du sujet par l'art	080
3.3 Le rôle du poète dans la composition du poème	097
3.4 Conclusions	112
CONCLUSIONS	115
RENOIS BIBLIOGRAPHIQUES	123
ANNEXES	128

INTRODUCTION

Il n'existe que trois êtres respectables :
Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer.
Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits
pour l'écurie, c'est-à-dire pour exercer ce qu'on
appelle des *professions*.

Charles Baudelaire

Le goût du plaisir nous attache au présent. Le soin de
notre salut nous suspend à l'avenir.
Celui qui s'attache au plaisir, c'est-à-dire au présent,
me fait l'effet d'un homme roulant sur une pente, et
qui voulant se raccrocher aux arbustes, les arracherait
et les emporterait dans sa chute.

Charles Baudelaire

Ce travail a pour but de présenter une analyse de l'image poétique du vin dans le recueil des poèmes *Les Fleurs du Mal* de l'écrivain français Charles Baudelaire (1821-1867). Baudelaire, célèbre poète et critique d'art du XIXe siècle, est considéré le père de la modernité par la critique littéraire internationale. Son époque est marquée par ce que l'un de ses traducteurs au Brésil, Ivan Junqueira¹, appelle « angoisse romantique » : la naissance d'autres écoles littéraires comme le Parnasse, le Réalisme, et, plus tard, le Symbolisme. Dans cette période, il est la mort du héros romantique, qui voulait changer le monde et son propre destin, et qui succombe à la force de la réalité sociale. Dès lors, les héros sont privés du rêve d'une totale liberté et de la force surhumaine de l'individu. Les nouveaux personnages romanesques, ceux de Flaubert et de Zola, sont des corrompus, ce qui nous laisse entrevoir encore des lueurs romantiques de révolte. C'est justement ce sentiment de révolte qui provoque la naissance des courants de pensée se contestant réciproquement : le

¹ La traduction d'Ivan Junqueira du recueil *Les Fleurs du Mal*, par les éditions brésiliennes Nova Fronteira, est douée d'une excellente introduction et d'un travail de notes remarquable.

Réalisme, le Naturalisme, le Symbolisme. L'écriture n'est plus une mission d'un être illuminé, porte-parole de toutes les souffrances, mais un travail de peindre la réalité soit dans le but d'atteindre l'objectivité (Réalisme), soit pour atteindre l'expérience (Naturalisme). En plus, en niant la notion du héros romantique, le Parnasse essaye de dégager l'art de toute sorte d'utilité sauf celle de servir à l'art lui-même. Au milieu de ce tourbillon de pensées esthétiques, Baudelaire inaugure une nouvelle esthétique par laquelle il est largement connu dans le monde.

La critique littéraire envisage chez Baudelaire, d'après Décotte et Dubosclard (1998), une sorte de malédiction laquelle le poète subit dès sa naissance. Cette malédiction comprend le travail poétique, la souffrance et la réprobation sociale. Cette malédiction met le poète dans un état de solitude car le poète ne retrouve aucun bien dans la vie.

De plus, les auteurs affirment que Baudelaire se fait connaître littérairement depuis ses textes critiques, surtout les critiques des Salons² de 1845 et 1846. En outre, Baudelaire s'identifiera à l'écrivain américain Edgar Allan Poe (1809-1849) et le présentera aux Français en traduction et en critique. Baudelaire écrivait, dès l'âge de 20 ans, des poèmes qui furent publiés dans des diverses revues. Toutefois, le poète voulait les ordonner dans un recueil et ainsi il publia, le 25 juin 1857, *Les Fleurs du Mal*. Néanmoins, sept poèmes furent condamnés parce que l'on les considéra comme une offense à la morale publique et aux bonnes mœurs. En raison de cela, Baudelaire travailla de 1857 à 1861 dans l'enrichissement du recueil et donna suite aux travaux critiques.

L'œuvre critique de Baudelaire est abordée par la critique à partir de deux notions qui sont à la base du travail analytique du poète : l'imagination et le rapport entre romantisme et modernité. L'imagination constitue l'un des principes de création de l'art³. L'artiste majeur, d'après Baudelaire, était Eugène Delacroix, les études de Baudelaire sur le peintre

² Toutes les années il avait lieu, au Louvre, une exposition, appelée Salon, où les artistes plastiques exposaient leurs deniers travaux. Les textes critiques sur les Salons sont devenus de vrais genres littéraires de l'époque.

³ Pour en savoir plus, regarder les études critiques de Baudelaire, surtout dans les essais « Richard Wagner et *Tannhäuser* » et « Salon de 1846 »

ne sont que le développement de la notion d'imagination présente chez Delacroix qui sera par conséquent à la base de la synthèse baudelairienne de Romantisme et Modernité.

Dans son œuvre poétique, son chef-d'œuvre est le recueil *Les Fleurs du Mal*. Sous ce titre provocateur, Baudelaire exprime son idéal esthétique : trouver la beauté à partir de l'informe. L'ouvrage est divisé en six parties de façon asymétrique et chronologiquement non linéaire à savoir : « Spleen et idéal », « Tableaux parisiens », « Le vin », « Fleurs du Mal », « Révolte » et « La mort ». Décotte et Dubosclard (1998) signalent que nous pouvons considérer ces parties comme des étapes d'un voyage qui a pour introduction le poème hors section « Au lecteur ». Dans « Spleen et idéal », nous avons le conflit et l'angoisse entre l'homme, son désir et son idéal, dans un mouvement poétique toujours descendant. Dans « Tableaux parisiens », le poète éprouve les images des infirmes, des exilés et il éprouve un sentiment de solitude dans la cité. Dans « Le vin », les hommes sont transfigurés en chiffonniers, assassins, artistes, amants dans un mouvement d'évasion vers un autre monde. L'évasion figurera aussi dans partie nommée « Les Fleurs du Mal », mais en utilisant le sexe comme outil. Dans « Révolte », nous avons la révolte du poète contre la vie. Dans « La mort », le poète exploite le paradoxe que c'est la mort qui représente le dernier espoir de l'homme, c'est une promesse de vie qui finit par un voyage.

De surcroît, Baudelaire entreprend un travail poétique de l'image dont la pertinence a été déjà soulignée par la critique comme dans le livre de Marcel Raymond « De Baudelaire au surréalisme ». La modernité baudelairienne se présente donc par son contenu, lequel est développé par la théorie des correspondances des Arts. Mais différemment à ce qui s'est passé chez les Romantiques allemands, les correspondances baudelairiennes surgissent des profondeurs de la mémoire. Littérature et peinture ont ainsi des thèmes en commun et servent l'une d'inspiration à l'autre.

Alors, après cette mise en contexte de l'œuvre baudelairienne ainsi que de la critique qui lui a été destinée, ce travail se présente comme une lecture analytique de l'image du

vin dans le recueil *Les Fleurs du Mal*⁴. Mais pourquoi avons-nous choisi cette image et non pas une autre ? Tout d'abord, ce qui nous a attiré l'attention, c'est le fait d'avoir une partie dans le recueil destinée seulement à ce sujet. Certes, cette question ne répond pas du tout à la justificative de notre choix, mais elle nous a mis dans un chemin de recherche. Nous avons pu remarquer que le vin a aussi une partie dans le texte «Paradis artificiels » et, enfin, qu'il est une image récurrente dans les textes baudelairiens, à notre avis liée à la poésie de l'auteur.

Pour cela, nous avons formulé notre question de recherche de la façon suivante : Comment Baudelaire traite-t-il, dans les textes poétiques « Le vin » dans *Les Fleurs du Mal* et dans les textes critiques sur la peinture « Salon de 1846 », « Salon de 1859 » les éléments suivants : le savoir-faire artistique et poétique, la notion d'Art et le rôle de l'artiste ; idées si chères à Baudelaire?

Pour nous aider à résoudre cette question nous avons, en tant qu'hypothèse principale de notre travail, l'affirmation, selon laquelle, la poésie ne peut pas naître sans le vin. Nous sommes arrivés à cette hypothèse après la lecture des poèmes de la partie « Le vin » où, dans le premier poème, le vin affirme que de l'amour du poète et du vin la poésie émergera. De ce fait, nous avons formulé une hypothèse secondaire : si le vin est pertinent pour la poésie alors il le sera aussi pour l'Art en général ; ce qui est pertinent pour la poésie, l'est aussi dans la critique de la peinture.

En ce qui concerne le support théorique, en premier lieu, il nous faut faire un vol d'oiseau sur les notions si éclectiques utilisées dans ce travail. Alors, nous travaillerons la notion d'image chez le philosophe Paul Ricœur, où l'émergence de l'image se fait par la fusion du réel et du fictif pour présenter la possibilité de signification ; la notion d'espace du critique français Gérard Genette, où l'espace poétique est vu en tant que figure qui unifie l'espace textuel vers la signification. Ces deux notions articulées nous conduisent à une réflexion à propos de la naissance de l'art puisqu'elle est figure, image ; ainsi nous

⁴ Nous utiliserons l'édition des œuvres complètes de la collection Pléiade, car cette édition est signalé par des notes de Claude Pichois qui démontrent une vraie connaissance de l'œuvre, de son histoire et de la critique à propos de l'œuvre baudelairienne.

travaillerons la notion d'Art du philosophe Maurice Blanchot. Puis, les conclusions du pastiche de ces notions convergent à la notion d'image du théoricien Roland Barthes. Ce travail avec images et figure mène notre réflexion sur la constitution de la figure du vin au domaine d'une représentation picturale et son dialogue avec la représentation réalisée par le langage verbal. De ce fait, nous mettons en rapport le processus imagétique du vin avec la notion de peinture, donc image, de Baudelaire. Cette mise en rapport chemine vers la notion de peinture qui nous entrevoyons chez le philosophe Derrida. Ce parcours sera possible car Derrida voit la peinture pareille à la philosophie. Cette lecture s'est faite entre la poésie et la philosophie. Ainsi, si nous pouvons lire la poésie par la philosophie, et nous pouvons lire la peinture par la philosophie ; nous pouvons aussi lire la poésie par la peinture. Toutefois, pour lire la poésie comme une figure philosophique, nous avons fait appel à la notion barthésienne du *punctum*, c'est-à-dire trouver un point de départ sur l'image pour chercher des significations.

La mise en commun de toutes ces notions explicite dans le travail le besoin d'analyser le rôle du temps. Comme nous avons pu démontrer ci-dessus, la lecture de l'oeuvre baudelairienne se fait par la philosophie, et c'est pour cela que nous travaillerons la notion du temps chez Ricoeur. En outre, la notion de temps chez Ricoeur se construit en dialogue avec ce qu'a préconisé le philosophe Emmanuel Levinas. Chez les deux auteurs, la notion de mémoire est à la base du travail. La quête de la mémoire par le temps est explicité dans l'oeuvre poétique et c'est justement dans cette situation d'abandon dans le temps, buttant la mémoire, qui apparaît la notion de rêverie chez Bachelard où le seul but est la constitution d'une oeuvre, et la notion de mort chez Levinas, chez Bellemin-Noël et chez Yves Bonnefoy, où l'abandon au temps ne peut être productif que par la rédemption au mystère, à l'inconnu, à la mort, à la poésie⁵.

Pour mettre en lumière ce dialogue théorique nous utiliserons aussi fil conducteur de l'image du vin, ce qui fait de notre travail une critique thématique. Toutefois, pour travailler l'image, d'autres notions surgiront, ainsi il nous faudra les mettre en rapport pour

⁵ Toutes ces notions seront développées davantage et mises en rapport lors de leur présentation dans les chapitres de ce mémoire.

qu'elles puissent élucider le travail. Nous nous sommes inscrits, pour justifier ce mélange d'auteurs, dans ce que les théoriciens Roland Barthes (1984) et Antoine Compagnon (1998) appellent d'éclectisme méthodologique et théorique. L'enjeu de construire un travail différent, car la plupart des travaux parlent d'un poème, de façon isolée, comme nous pouvons remarquer chez de nombreux articles publiés dans les revues de littérature ou dans des livres comme le classique de Jakobson et Lévi-Strauss (1977) ; ou encore de la figuration d'un sentiment comme mélancolie qui figure l'image du miroir en tant qu'un espace de multiplication du sens ou, comme le dirait Barthes, miroitement des sens, dont parlait Starobinski (1989). Nous avons aussi osé en faire un travail qui ne marque pas de façon ponctuelle l'apport de Baudelaire à la poésie moderne comme l'a fait Cândido (1989) et Raymond (1997). En fait, nous avons parcouru l'oeuvre de Baudelaire à partir d'une image qui, croyons-nous, se pose comme la préoccupation fondamentale de ce travail.

En raison de cela, nous avons emprunté aux auteurs ci-dessus cités les notions qui puissent établir un dialogue, même si dans d'autres concepts ils s'éloignent. Nous travaillerons le texte en cherchant toujours la productivité de la notion théorique. D'autre part, nous ne travaillerons pas beaucoup avec la critique sur Baudelaire, étant donné que la critique des poèmes baudelairiens, en général, ne travaille pas le biais ici choisi.

Toutefois, nous ne voulons pas nier la pertinence de l'article sur « Les Chats » de Jakobson (1977) qui démontre une réflexion sur la structure du poème par la structure du langage et explicite l'impossibilité d'échapper au signe et le travail dur de la forme du rythme fait par le poète. Certes, ce genre d'analyse permet une lecture approfondie, surtout en ce qui concerne la mise en relation des mots car s'ils possèdent une rime, elles ont, au moins, une relation. Néanmoins, nous croyons qu'au-delà de la forme, il y a une relation dans l'oeuvre de contenu, ce qui explique l'absence de ce genre de lecture dans ce travail.

Du côté plutôt sociologique, mais encore historique et philosophique, Benjamin (2002) met en relation l'esthétique et la société et démontre, dans ses études sur Baudelaire, le rapport du lyrisme avec le capitalisme. C'est la tragédie de la société et de la poésie qui

le frappe le plus et Baudelaire apparaît , par son lyrisme, en tant qu'un insurgé contre le capitalisme – le flâneur, et qui permet à Benjamin de lui attribuer le caractère de dandy. La fin du Beau, le renouvellement du Beau, exploités par Baudelaire est, à son avis, la marque d'une société au bord de l'abîme, de sa fin dans la France après 1848. En plus, Benjamin présente Baudelaire comme l'allégoricien de cette société et la modernité de ses poésies se fonde surtout dans la transformation de la marchandise en objet poétique. Ainsi, le rapport entre l'oeuvre baudelairienne et la société n'est pas non plus le but de ce travail car il se centre plus sur la question de la connaissance textuelle.

De cette façon, nous avons aussi exclu le texte de Sartre (2000) qui a pour base la constitution de la littérature liée à une vision sociale dont le rôle est lié à la véhiculation d'un message dont le but était de préciser « le fait poétique » baudelairien, définir sa situation plutôt à partir de ses éléments biographiques et moraux. Par contre dans ce travail, nous ne voulons pas mettre l'auteur en relief ni son rôle dans la société, mais l'effet, le Beau que nous pourrions en dégager ainsi que la permanence de ce texte même à ceux qui ignorent les valeurs sociales dont il fait usage. Ce qui nous inquiète le plus dans l'analyse sartrienne est la certitude de soi vouée à l'auteur. Toutefois, nous reprenons des éléments entrevus par Sartre, comme la question de la mort et de la liberté, mais la mort et la liberté et le rôle du poète dans le contexte textuel de formation d'une pensée et une attitude esthétique qui n'existe que dans la matérialité des mots.

Dans ce sens, nous n'utiliserons non plus les études psychologiques de Delarue (1997). Sans doute, les concepts du comportement du poète peuvent aider à une compréhension de la personnalité de Baudelaire, cependant ces concepts limiteront l'herméneutique de l'oeuvre. Il n'est pas notre but de substituer l'oeuvre par le comportement psychologique du sujet Baudelaire. Il nous suffit de comprendre la dimension psychologique qui constitue le sujet poétique, celui qui est représenté sur la page. Nous ne voulons pas sortir de la représentation. Notre analyse se fera justement dans la lecture des représentations langagières, une analyse de contenu de l'image du vin. Pour ce fait, pour rendre compte de notre objet, il nous a fallu abandonner quelques chemins déjà établis et s'abandonner au mystère.

De surcroît, le classique étude de Raymond (1997) justifie notre entreprise. Dans cette étude, il y a la restitution des origines de la poésie baudelairienne ; l'auteur remonte à l'explosion de l'irrationalité du Baroque, en y ajoutant le besoin de la poésie de mettre en évidence une sorte de connaissance métaphysique dès la critique illuministe à l'Eglise. Il ponctue chez Rousseau, l'auteur des *Rêveries du promeneur solitaire*, la fusion de l'esprit et du monde en consacrant à la poésie le rôle d'une action vitale. Nous démontrons que la poésie chez Baudelaire est tellement vitale qu'elle conduit le sujet à la mort. Il souligne que la raison qui explique la présence de la poésie baudelairienne est due à la complexité de l'esprit humain que le poète a chanté.

En outre, l'auteur affirme que Baudelaire développe la fureur d'évasion du « je » romantique dans une évasion de l'esprit, celle du moi et y ajoute un contenu philosophique et moral. Pour cela, il souligne que Baudelaire contribuera à la poésie moderne dans le sens de présenter des figures à déchiffrer par la perception. C'est dans cet élargissement de la poésie que la poésie moderne retrouve son espace. De ce fait, il advient la racine de toute poésie baudelairienne, d'après Raymond : la rêverie. L'auteur se servira de cela pour marquer les apports de Baudelaire à la poésie moderne ainsi que son dépassement. De façon plus simple, Cândido (1989) marque ce travail de désarticulation et de rêverie dans la poésie brésilienne.

A nouveau, nous ne voulons pas mépriser ces études, mais ce que nous voulons faire c'est les prolonger. Dans le cas de la lecture de Raymond (1997), nous voulons démontrer cette action vitale de la poésie chez Baudelaire et non pas seulement la marquer, en plus, nous voulons prolonger cette analyse en démontrant son lien avec une nouvelle théorie esthétique proposée par Baudelaire.

Par conséquent, il ne s'agit pas du tout de nier une tradition critique sur Baudelaire, mais de chercher par le biais philosophique des notions qui puissent nous aider à travailler l'objet de l'image du vin. Les auteurs cités ci-dessus ne travaillent pas cette question. Ils travaillent Baudelaire par rapport à la forme, par rapport à la vie sociale historique ou dans

un contexte de l'histoire de la littérature. Ce que ce travail butte c'est de trouver une cohérence dans l'oeuvre baudelairienne à partir de l'image du vin.

De ce fait, ce travail ne se préoccupe pas de la forme, c'est-à-dire dans le sens qui la définit Jenny (1976), sans considérer l'intertextualité, autrement dit dans une analyse isolée des textes. Cet auteur met l'accent sur le fait que c'est l'intertextualité qui rend au texte sa lisibilité et met l'oeuvre littéraire dans une situation de transgression continue. Ce n'est pas le cas d'envisager dans ce travail, par exemple, les amplifications des textes baudelairien dans d'autres auteurs, mais d'envisager le vin en tant qu'une matrice de l'ensemble de l'oeuvre baudelairienne. Ce n'est pas vraiment une question d'intertextualité comme la considère Jenny, mais d'élargir la lecture de Baudelaire par l'une de ses images à soi. Cela ne veut pas dire qu'elle ne soit pas pertinente pour l'analyse littéraire, au contraire, elle se constitue comme l'une des façons de se commencer l'analyse des poèmes. Mais, dû au grand nombre des poèmes travaillés et grâce au fait de la forme, en général classique, adoptée par le poète et largement étudiée, surtout par le structuralisme, ce travail est plutôt un travail d'analyse de contenu, de réélaboration d'une lecture presque 150 ans après la première publication du livre *Les Fleurs du Mal*.

En ce qui concerne la méthodologie, nous avons tout d'abord lu et analysé les poèmes « Le vin », puis nous avons lu tous les poèmes du recueil et noté les poèmes où les mots du vocabulaire éthylique apparaissaient. Nous avons ainsi fait une liste de ces poèmes (annexe) qui a guidé notre travail. Cette liste est notre point de départ vers les autres poèmes, c'est elle qui nous a permis de chercher l'élargissement des valeurs symbolique du vin. Notre point de départ, « Le vin » nous a conduit ainsi à d'autres poèmes qui figurent dans les poèmes. Les sens trouvés dans la mise en commun de ces poèmes nous amène au textes critiques et théoriques de Baudelaire et des écrivains et philosophes cité ci-dessus.

La méthode utilisée est celle de la critique thématique définie par Genette (2001), le choix d'un sujet qui guide le parcours de l'oeuvre d'un auteur, et l'Allégorie. L'allégorie, d'après Compagnon (1998), est la quête des figures textuelles vers la découverte d'un sens caché où le contexte du texte n'a pas de place centrale car la lecture de l'ancien se fait par

le modèle du nouveau dans un mouvement d'appropriation. L'analyse que nous ferons dans ce travail est dans un dialogue entre le passé et le présent critiques. La découverte de sens dans le texte par un biais théorique contemporain qui met en dialogue le présent et le passé du texte.

Toutefois, si d'une part le travail sera allégorique, d'autre part il cherchera à établir une cohérence par cette image du projet créateur de l'auteur. Mais cet auteur n'est pas le maître du langage, c'est le texte lui-même qui établira ce projet. Nous ne parlerons pas de l'intention consciente de Baudelaire, mais de ce qu'il a réalisé, ce que nous avons pu lire dans son œuvre aujourd'hui. C'est justement dans ce point que nous croyons résider la littérarité : le texte demeure, nous pouvons y lire encore quelque chose.

Afin d'éclairer les rapports entre le vin, le temps, la peinture et le sujet, nous nous servirons aussi de l'intermédiation jouée par les passages parallèles car, dans une critique thématique, celle définie par Genette (2002) comme figure textuelle qui sert comme un axe qui structure le texte et qui par laquelle le texte est structuré, en étant ainsi une figure récurrente dans le texte. En outre, il nous faut toujours démontrer les rapports entre les images en présupposant un tout, évident, puisque l'auteur a travaillé l'architecture, l'organisation du texte. Certes, cela ne met pas en contradiction la question de la conscience de l'auteur du sens, mais seulement de l'existence du projet. Rien ne peut prouver ce que l'auteur voulait vraiment dire. La cohérence de l'intention, critiquée par Compagnon dans cette méthode, ne peut la condamner. Ce que nous pouvons condamner, c'est la croyance des critiques à ce que dit l'auteur, comme si sa parole était vérité absolue.

En réalité, ce qui justifie cette prise du vin en tant que point de départ et d'arrivée de notre travail, c'est le chemin barthésien où toute écriture détruit l'origine. L'image émerge du texte. Quand Barthes (1984) parle de la mort de l'auteur, il parle de la mort de la maîtrise de l'auteur du sens que son texte propage, le texte se construit par des dimensions multiples : « l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures » (BARTHES, 1984, p. 67). C'est cette notion qui justifie nos hypothèses de mêler les poèmes de Baudelaire et ses écrits de critique de la

peinture. Le choix du thème de la critique d'une image s'inscrit dans la notion de Genette (1966) de figure en tant qu'une façon de structurer le texte dans son entier.

De plus, le choix théorique des auteurs qui s'inscrivent plutôt dans la philosophie se rend pertinent au moment où la littérature interroge le monde ainsi que la philosophie. Toutefois, la littérature interroge le monde par le langage. Le langage en est la limite ; l'image poétique est l'essai de dépasser cette limite entre le langage verbal et le langage non verbal.

Ainsi ce travail se divisera en quatre parties. Dans la première partie, « Le paysage du vin » nous analyserons la naissance de l'image du vin et son rapport avec la mémoire et la naissance de l'art. Pour cela, il nous faudra utiliser la notion de mémoire de Ricœur, car nous constaterons que l'image du vin est issue de la mémoire du poète. Le travail de la notion de mémoire nous obligera de nous pencher sur la notion de temps aussi de Ricœur. Ce travail démontrera une définition première de ce symbole : le vin. Ensuite, nous analyserons la récurrence de cette image dans d'autres poèmes du même recueil (annexe). Nous pourrions constater que le vin est l'un des éléments structurants du recueil *Les Fleurs du Mal*, puisque l'image du vin sera, au moins, ambiguë et se dédoublera en d'autres images comme celle de la mer issues de la mémoire et du souvenir. Pour élargir la notion de souvenir, nous y ajoutons la notion de « fantasmatisation » de Bellemin-Noël : « une activité érotique marqué par la transgression de l'interdit et comportant les traces de sa propre punition » (BELLEMIN-NOËL, 1986, p. 205). La notion de souvenir liée à celle du souvenir nous permettra d'aller chercher une définition de ce processus dans d'autres poèmes où les souvenirs sont évoqués et nous amènera au deuxième chapitre « Horizon du vin ».

Dans ce chapitre, nous partons en voyage vers la configuration de cet horizon poétique formé par l'image du vin. L'image deviendra une notion théorique d'analyse de la poétique baudelairienne, tout en se configurant comme aboutissant des éléments poétiques, de l'art. Elle se présentera en tant qu'un des éléments nécessaires pour la transformation du monde et aussi en tant qu'une métaphore de la poétique. L'image sera un exercice du

langage par lequel elle existe. De ce fait, tout art procédera de la mémoire et du souvenir. Ainsi dans ce chapitre, nous analyserons les réminiscences des arts sous l'image du vin. Delacroix y jouera un rôle essentiel car les textes critiques parlent de la peinture et de ce peintre. Par conséquent nous arriverons à la deuxième partie du chapitre deux où nous démontrerons comment le vin devient une figure du projet esthétique baudelairien. Dans cette partie, nous travaillerons les réminiscences de cette image dans les textes baudelairiens, surtout dans les poèmes du recueil et les critiques des Salons. S'il y a un projet esthétique, il y aura un sujet et, dû à cela, nous arriverons au troisième chapitre.

Le chapitre trois s'appelle « La conscience poétique du vin ». Ce chapitre est consacré à l'étude du sujet dans le texte baudelairien. Tout d'abord, il nous faudra définir la notion de sujet utilisée par le poète et son rapport avec l'émergence de l'image poétique. Pour cela, nous utiliserons surtout deux philosophes: Gaston Bachelard (notion de rêverie) et Emmanuel Levinas (notion de temps). En ce qui concerne la notion de rêverie, l'essentiel à remarquer est, tout d'abord, son but : une oeuvre esthétique ; en second lieu, il faudra comprendre que la rêverie est une façon de s'abandonner au voyage de la quête du beau, dans le cas de Baudelaire, l'oeuvre poétique, où le sujet n'en est plus maître de soi. Déjà, chez Levinas, la notion qui traverse ce sujet c'est une relation d'altérité de pensée à l'Autre. Pour ces deux philosophes, à la base de ce travail de formation du sujet il y a la condition de sujet. Ainsi, voilà le point de convergence de ces deux notions. Nous démontrerons l'éclatement, la division du sujet textuel et son rôle dans la construction de l'image poétique ainsi que les conséquences de cette fissure du sujet. Nous considérerons ainsi la poésie comme un moyen d'accéder à la connaissance du monde et du savoir-faire poétique. Par conséquent, la construction d'une connaissance provoquera une méthode composition. Nous lierons, enfin, l'image du vin à une méthode poétique.

Enfin, nous présenterons nos conclusions sur le rôle de l'image du vin ainsi que les résultats de la recherche pour vérifier si nos hypothèses seront ou non confirmées. Pour cela, nous reprendrons les trois chapitres en liant nos conclusions préliminaires sur la construction d'un paysage poétique à partir de l'image du vin, la dissémination de cette

image vers l'horizon de la page en nous apportant les réminiscences de l'Art et le rôle du sujet et du poète dans ce processus.

1 LE PAYSAGE DU VIN

1.1 Introduction

Hé quoi ! n'en pourrons-nous fixer au moins la
trace ?
Quoi ! passés pour jamais ? quoi ! tout entiers
perdus ?
Ce temps qui les donna, ce temps qui les efface,
Ne nous les rendra plus ?

Eternité, néant, passé, sombres abîmes
Que faites-vous des jours que vous engloutissez ?
Parlez : nous rendrez-vous ces extases sublimes
Que vous ravissez ?

Alphonse de Lamartine

Ce premier chapitre analyse l'image récurrente du vin et les relations qu'elle établit dans l'ensemble des poèmes du recueil « Les fleurs du mal » (1857 et 1861 pour la 2^e édition remaniée) du poète et critique d'art français Charles Baudelaire (1821-1867). Nous comprenons que cette image est pertinente et nous démontrons le rôle de cette image pour la poésie baudelairienne. Cette image révèle, à notre avis, des traces à reconstituer pour comprendre la création de ce poète. Pour cela, ce chapitre est organisé en trois parties.

Dans la première partie, nommée « L'image du vin, la mémoire et la naissance de l'art », nous étudions cette image à la lumière surtout de la notion de mémoire développée par Paul Ricœur. D'abord nous parlons de l'importance de cette image dans le recueil. Puis, nous montrons la configuration de cette image et son rapport avec la notion de mémoire. C'est dans cette articulation que nous définissons notre objet d'étude. Ensuite, nous

travaillons le lien entre la notion de mémoire en la mettant en relation avec celle du temps, présentée, elle aussi, par Ricœur. Nous donnons poursuite à notre analyse en mettant l'interprétation de l'image poétique du vin en relation avec les éléments composant la poésie baudelairienne. Après cette étude critique, nous démontrons les réminiscences de cette image en faisant un rapport avec l'image de la poésie. Ce parcours nous amène à une réflexion sur la naissance de l'art chez Baudelaire et donc sa correspondance avec l'idéal du Beau poursuivi par le poète.

Dans la deuxième partie, nommée « Vin : irradiation de l'image », nous reprenons la notion d'image travaillée dans la première partie et sa relation avec la notion de beauté chez l'écrivain. Nous montrons donc que cette image est, au moins, double et, par conséquent, elle se dédouble dans d'autres images bâties dans le recueil. Ce que nous appelons « l'irradiation de l'image ». Dans ce sens, nous étudions l'image, ce qu'elle peut représenter ainsi que la quête de la beauté configurée par la figure du vin. Nous analyserons aussi son dédoublement en d'autres images comme celle récurrente de la mer. Pour cela, il nous a fallu reprendre les notions de Ricœur ainsi que celle de la « fantasmatisation » de Bellemin-Noël et de mort de Bonnefoy.

Enfin, nous arrivons aux premières conclusions de ce mémoire présentées à la fin de ce chapitre premier sur cette image poétique et son dédoublement pour l'étude de l'œuvre baudelairienne.

1.2 L'image du vin, la mémoire et la naissance de l'art

Les chars d'argent et de cuivre-
Les proues d'acier et d'argent-
Battent l'écume,-
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt-
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de
lumière.

Arthur Rimbaud

Voilà ce qui nous étonne, nous séduit et nous
contente, car c'est ce que nous semblons attendre
de l'art : que, dès sa naissance, il s'affirme et
qu'il soit, chaque fois qu'il s'affirme, sa
perpétuelle naissance.

Maurice Blanchot

Dans *Les Fleurs du Mal*, nous avons une partie de ce recueil de poèmes dédiée au vin. Cette matière poétique occupe une place importante chez Baudelaire, si bien qu'il a minutieusement préparé un « chapitre » ou plutôt un « chant » à ce sujet. Toutefois, le vin est un objet qui devient vivant et, plus que cela, il devient un être, puisqu'il a une âme qui ne peut émerger que par la voie/ la voix du poète. Dès le premier poème « L'âme du vin », le poète cède sa place à cet être qui émerge de sa mémoire comme nous remarquons dans le premier vers, le seul configuré par la voix du poète qui introduit son personnage : « Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles » (BAUDELAIRE, 1990, p.105).

Ce premier vers est celui de l'ouverture de la partie nommée « Le vin », ce vers inaugure ce sujet ou plutôt le met en relief. Cette présentation de sujet débute comme un récit qui situe le personnage l'âme du vin dans le temps : un soir. La marque temporelle apparaît de façon disséminée dans la mémoire : l'usage d'un article indéfini pour faire le tri du temps et le verbe « chanter » à l'imparfait. Ceci ne prouve que le fait que l'évènement qui est rapporté fait partie du vécu ou de l'expérience du narrateur. L'image poétique à

exploiter est ainsi issue de la mémoire du moi lyrique, parce qu'il vient des réminiscences temporelles du poète. La mise en page première de cette figure, le vin, éclate sur l'horizon de la page, car nous avons la prise de liberté de l'âme du vin par la musique. L'âme du vin sort de l'abîme intérieur du poète, des traces marquées à l'intérieur du poète, de son vécu.

Tout d'abord, nous avons parlé de la présentation de l'image ou figure emblématique du vin, mais il nous faut encore définir cet objet poétique : le vin. L'objet lui-même ne figure pas sur la page, sa représentation pleine non plus. Ce que le poète en dégage, c'est l'âme du vin issue de la mémoire ; c'est-à-dire il en choisit, de la représentation, une partie à présenter pour prendre la place de l'objet : l'âme⁶.

De cette façon, nous avons la naissance du texte qui se façonne éclatée entre deux sujets : le poète et l'âme vin. Cet éclatement est mis en page par la médiation de la mémoire, de l'évocation du souvenir d'un soir quiconque. Ainsi faut-il, pour poursuivre cette étude, esquisser l'une des notions de base de ce poème et, par conséquent, de notre analyse : la mémoire, élément qui permet le passage du souvenir à la poésie, le décalage spatial entre le poète et le vin.

D'après Paul Ricœur (2000), la mémoire n'est pas tout simplement la présence du souvenir- traditionnellement défini comme tout ce qui se présente à l'esprit- et du rappel. Or, l'image issue de la mémoire n'est pas qu'une évocation du passé, une présentification du passé; elle en est aussi la représentation de son absence, l'impossibilité d'y retourner : en même temps qu'elle permet l'arrivée du passé, elle permet un avancement dans un temps

⁶La notion d'âme est depuis longtemps discutée dans la philosophie. Lalande (1991) souligne que l'un des sens de cette notion, c'est qu'elle est le principe de la vie et ou de la pensée, en tant que ce principe représentant une réalité distincte du corps par lequel il manifeste son activité. D'ailleurs la notion d'âme peut aussi représenter un principe d'inspiration morale. Il met en relief aussi la nature de cette notion en opposition au mot corps. Elle se différencie aussi de l'esprit portant une nature individuelle et intellectuelle. Mais elle est liée à la notion d'immortalité. De façon plus ouverte, Abbagnano (2000) met en évidence la valeur de substance ; c'est-à-dire une réalité en soi qui existe indépendamment des autres. D'après l'auteur, c'est la valeur de substance qui assure à l'âme la valeur de permanence et la réalité dernière, celle qui ordonne le monde. Aussi est-elle cause de la vie et donc immortelle, puisqu'elle est son essence. L'essence, la seule partie transcendante de l'être, toujours emprisonné dans un corps, dans ce cas, la bouteille. C'est cette partie qui est vivante, qui chante et dont le poème s'occupe.

autre en mettant le temps réel en suspension. C'est cette procédure qui inaugure les poèmes sur le vin.

Dans le deuxième vers le temps que nous pouvons supposer réel du récit est interrompu pour qu'une image de la mémoire surgisse en mettant le premier temps – appelé ici de réel- en suspension et permettant l'éclatement du temps perdu de la mémoire à travers l'image du vin. Ricœur affirme que le souvenir est enchevêtré avec l'image au niveau du langage et de l'expérience. Le souvenir est étroitement lié à une image, voire, l'imagination qu'on se fait du passé :

Nous avons certes dit et répété que l'imagination et la mémoire avaient pour trait commun la présence de l'absent et, comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute position de réalité et la vision du réel, de l'autre la position du réel antérieur. (RICOEUR, 2000, p. 53-54).

Baudelaire se sert de l'image du vin pour en créer l'âme et présenter ce qu'il y a d'essentiel en liant l'image de l'âme du vin issue de la mémoire à la création du récit, voire, la poésie. Ce retour au passé permet à Baudelaire de créer et de représenter un temps autre, peut-être mythique, il ressent, présente et représente le temps, et tel processus aboutit à la configuration de l'image poétique du vin.

En plus, Ricœur ajoute à ce constat paradoxal du temps et de la réalité le côté « objectal » du souvenir ainsi que la « re- présentation »⁷. D'une part, l'auteur parle de la réalité positive qui imprime ses traces dans la mémoire du sujet qui en garde un code de références et en construit l'image de l'objet, dans la voie de la définition du signe saussurien, voilà le côté objectal. D'autre part, le souvenir qui irradie chez le sujet porte en soi ce désir de remplacer l'objet, de remplir ce manque du réel, et il ne le représente pas, il essaye de le re-présenter, d'être la présence de l'absent. Néanmoins, il n'en est qu'une représentation, ce que le met dans une situation de manque deux fois. La mémoire est donc

⁷Ce concept de Ricœur, largement exploité, essaye de démontrer une accumulation de sens : présenter de nouveau et représenter ; deux phénomènes simultanés. C'est la coexistence du connu et de l'inconnu. L'auteur affirme que la représentation est une sorte d'encombrement du langage par des usages antérieurs. Par ailleurs, la présentation est liée à des actes sensibles et intuitifs. De cette façon, la notion de re-présentation est liée à l'image dans le sens des notions *Bild* et *Phantasia*, c'est-à-dire que cette notion est dans le domaine du fictif et de ce qui est dépeint, ce qui représente une rupture entre la chose et l'image.

l'échec de la présence pleine du passé. Alors, ce premier vers est vu en tant que la naissance traumatique de la poésie et l'absence de la plénitude dans la poésie. Plénitude de l'objet qui se dessine car il n'existe que dans la subjectivité, dans l'expérience et c'est dans la transformation de cette expérience qu'il émerge en tant que poésie.

De cette façon, le souvenir-image qui prend la matérialité de la vie se re-présente en tant que la présence du passé absent, il figure à la place d'un temps matériel défait et retrouvé par l'esprit à travers la présentification temporelle sur la page d'un temps autre manifesté chez Baudelaire par l'image du vin qui, à son tour, remplace l'âme du vin. Néanmoins, il faut remarquer que, selon Ricœur, il n'en va pas de même pour l'image. Au souvenir nous pouvons ajouter de la fantaisie. C'est une présentification d'une chose présentée. La coupure baudelairienne s'affirme donc dans un espace entre le réel et l'irréel car le poète énonce l'image (re-présentation) par le souvenir (outil de création), entre deux temps. La coupure entre le réel et l'irréel a lieu au moment où le poète se sert du vécu non seulement pour en parler, mais encore le faire renaître de soi-même.

De plus, pour parvenir à cet entre-deux, l'auteur a besoin à la fois de l'image et du souvenir parce que la fantaisie n'a pas le temps passé reproduit. L'image sera donc le support d'une re-présentation représentant la coupure entre l'irréel et le réel. L'image du souvenir, elle refait en défaisant le passé, et le présentifie en image.

Cette remise en image est nettement perçue dans le passage du premier vers au deuxième vers car le moi lyrique est éclipsé, il cède sa place à la voix de l'âme du vin reproduite sous la forme d'un discours direct. La construction de la voix du vin est double : en même temps qu'elle est énoncée pour donner vie au vin, elle est absente car elle ne peut être exprimée que par sa dissimulation : le chant. En plus, ce chant a un interlocuteur précis : l'homme : « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, / Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles, / Un chant plein de lumière et de fraternité ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Il est pertinent de remarquer qu'en même temps que le vin est dans les fers, il éprouve un peu de liberté car la prison est un verre : fragile. En outre, l'image de l'âme du vin se construit petit à petit, au fur et à mesure que cela se fait, elle disparaît, à la fois que nous l'entendons le bruit comme si c'était un fantôme – image de disparition- il a tout de même des résines de vie (les cires vermeilles) et d'espoir : chant lumineux et fraternel. Le vin est de plus en plus absent au fur et à mesure qu'il est progressivement remplacé d'abord par son âme, et puis par son chant, par ses réminiscences. D'ailleurs, il se fait de plus en plus présent et se prolonge dans l'air par le chant. La présence du vin est plus évidente quand il est plus absent, dans le sens de Ricœur du trait commun à l'imagination et à la mémoire dont nous parlions tout à l'heure : la présence de l'absent. Ainsi, la poésie baudelairienne naît et se matérialise à travers le vin, l'imagination⁸ et la mémoire.

Si le vin est un agent de transformation et création poétique et il n'émerge qu'en tant qu'image évocatrice de la mémoire, et, en tant qu'image, il est lié à la création, nous pourrions donc dire que les deux ingrédients pour la fabrication du vin baudelairien sont l'imagination créatrice et la mémoire imaginative. La figure poétique du vin, chez Baudelaire, est l'un des éléments importants pour comprendre son processus poétique, dont les autres éléments nous essayons dès lors repérer.

Ceci dit, continuons notre analyse du poème. Après la première strophe préparatoire à la voix poétique, dans la deuxième strophe du même poème, le vin démarre la présentation du sujet et de son chant. D'abord, il parle du travail dur et douloureux que l'homme a fait pour lui donner la vie, pour lui donner une âme. Ce travail de l'homme pour donner la vie au vin peut être celui du poète pour donner vie aux mots. Il se peut que ce travail soit celui de la construction de l'image du vin sur la page et celui de l'imagination qui travaille là-dessus, qui travaille le souvenir, car n'oublions pas, hypocrite lecteur, l'homme est semblable au poète.

⁸Cette nouvelle notion est définie par Lalande (1991) comme la faculté de former des images au sens : a) reproduction concrète ou mentale de qui est perçu par la vue ; b) répétition mentale d'une sensation, d'une perception. Dans ce sens, l'auteur affirme que nous pouvons parler d'imagination reproductrice ou de mémoire imaginative. A cela, il ajoute que l'imagination est aussi la faculté de combiner des images en tableaux ou en successions qui imitent les faits de la nature, mais qui ne représentent rien de réel ni d'existant. Ce type d'imagination est nommé imagination créatrice.

En mettant en rapport le poème de Baudelaire et les notions dont nous avons parlé, nous pouvons arriver à une première conclusion : le souvenir de Ricoeur est toujours réalisé par le passage de l'imagination constituante de l'image. Mais l'imagination, par définition, est condamnée à l'exil du réel, le souvenir est donc chargé de restituer le temps qu'elle dépeint. Le souvenir est une modification de la présentification du passé par l'illusion de sa présence qui se met en cause dû à son absence. Le vin est donc un aboutissant de la mémoire, et, par conséquent, de l'imagination. Il en devient à la fois l'image poétique du nouveau et le besoin de transformation. Le passé ne se fait que (re)présenter :

Quand Husserl parle de *Bild*, il songe aux présentifications qui dépeignent quelque chose de façon indirecte : portraits, tableaux, statues, photographies, etc. Aristote avait amorcé cette phénoménologie en notant qu'un tableau, une peinture pouvait être lus comme image présente ou comme image désignant une chose irréelle ou absente. Le langage quotidien, très imprécis, parle à cette occasion aussi bien d'image que de représentation : mais il précise parfois en demandant ce que tel tableau représente, de quoi ou de qui il est l'image. (RICOEUR, 2000, p.56)

Ricoeur poursuit son analyse avec la conception bergsonienne du passage « du souvenir pur au souvenir image », c'est-à-dire la radicalisation des deux mémoires. Selon lui, le souvenir pur n'est pas encore mis en image. Toutefois, tout souvenir se matérialise lorsqu'il s'associe à une image ; il est toujours dénaturalisé. Le souvenir n'existe pas naturellement, il est toujours médiatisé par le sujet. Le souvenir se présente en tant que la matérialisation, la présence de ce qui ne peut être plus reconstitué dans son objectivité. Le souvenir ne vit que dans une image. Mais ce n'est pas l'image pure et simple qui nous rapporte au passé, c'est son accumulation de perception et de réalité. La notion de mémoire se réalise dans le poème de Baudelaire au moment où le poète évoquera une image passée : l'âme du vin, dans une situation aussi passée : chanter dans une bouteille. L'image-guide de cette analyse est donc la re-configuration du passé, la transfiguration de la matérialité de la réalité, la remise à jour du passé. Elle se situe toujours entre le réel, lorsqu'elle est liée à la vérité temporelle de l'individu, et l'irréel, puisqu'elle est aussi transfigurée, décantée par le moi lyrique du poème.

Aussi affirmons-nous que le souvenir est le lien d'entrecroisement des temps du réel et de l'imaginé. C'est lui l'élément permettant le passage à l'image dans le poème. L'image constituée, elle se relance dans l'homme vidé en conséquence de son travail pour se répandre et en faire partie : « Car j'éprouve une joie immense quand je tombe/ Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, /Et sa chaude poitrine est une douce tombe /Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. » (BAUDELAIRE, 1990, p.105).

Or, le poème débute par l'image de la mémoire, la mise en page de la poésie de la conscience du sujet – ce qu'il connaît- et donne place à la poésie du souvenir – ce dont le contrôle s'échappe. Le vin s'installe sur la page, incarcéré, dans les fers, défait et refait par le moi lyrique, pour irradier son chant vers l'homme. Le vin parlant n'est pas la boisson, mais ce qu'elle représente, ce n'est pas le vin, mais son âme qui chante, son essence, ce qui ne se matérialise pas, et ne peut disparaître tout de même. Son apparition n'est pas physique, mais comme celle d'un fantôme, d'un spectre ; ce qui nous donne l'illusion, par la vision, de réalité ; l'image du revenant, comme le passé, mais qui n'existe que dans le sens fantasmatique, imaginaire et irréel. La matière du vin , nous la connaissons bien, mais son âme chantante, ses traces, son âme dégagée de son corps, son fantôme, nous arrive comme l'inconnu, emprisonné dans une illusion de transparence : le verre ; éclaté. C'est l'essence plongée dans des résines de soi-même (les cires vermeilles), de ses souvenirs. Le vin essaye de s'en libérer non par la violence physique, mais par un chant lumineux : la poésie.

Le poème composé de six quatrains a un changement violent exactement dans son milieu, autrement dit au bout de la troisième strophe. Apparemment, le vin est mort car il a trouvé son tombeau, mais il se dit plus confortable dans cette tombe que quand il est dans les caveaux. Or, le vin est mis dans les caveaux pour atteindre certaines qualités, se modifier. Dans sa tombe, il va aussi changer, mais plus brusquement, il fera partie de l'homme qui en est ivre et, en plus il changera sa vie : « Tu me glorifieras et tu seras content (...) /J'allumerai les yeux de ta femme ravie/ A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). Le vin prophétise la renaissance. Il préconise un nouvel avenir pour l'homme car il a suivi son appel. L'union de l'homme et du vin,

homme, image, imagination et souvenir ont lieu par l'étendue du vin. L'homme, lui, il devient une boisson solide d'immortalité et qui se dissémine sur la page : « En toi je tomberai, végétale ambrosie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie/ Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

C'est le vin qui est l'essence pour trouver la matière. L'origine de la poésie n'est pas ailleurs, mais chez l'homme, éclatée dans les parties de son être inconnues à lui-même, l'origine de la poésie est le souvenir lointain. L'origine est ce qu'on doit matérialiser, non comme une source première, mais comme matière, selon Blanchot : « comme si l'origine, loin de se montrer et de s'exprimer en ce qui sort de l'origine, était toujours voilée et dérobée par ce qu'elle produit et, peut-être alors, détruite ou consumée en tant qu'origine, repoussée et toujours davantage écartée et éloignée » (BLANCHOT, 1971, p. 18). Baudelaire s'enivre du monde pour trouver à l'intérieur de soi-même la poésie. Cette traversée se tient vers le dévoilement de l'inconnu buttant l'illumination.

Le vin est corps et esprit, construit à partir de la reconstitution et de la réinvention de la mémoire pour reconfigurer le présent. Son corps est apparemment enfermé, son esprit traverse le verre par la vibration des sons et arrive à créer et faire irradier la poésie depuis l'inconnu : l'âme du vin, les entrailles du poète (le souvenir). Mais tout acte de libération est violent car il incorpore toujours un changement brusque. La poésie naît de l'inconnu, du renfermement du corps, de la violence, mais elle se réalise par la dispersion de la poésie, par l'éclatement et les résines des souvenirs beaucoup travaillés par l'imagination, pour en faire une image qui, enfin, se répand dans l'horizon du texte : le vin.

Par conséquent, le vin est une image issue de la mémoire du poète. La mémoire, à son tour est liée à la configuration de l'image poétique, à la conservation et reconstruction du passé par le souvenir et par l'imagination. Nous avons mis en cause le processus de la poétique baudelairienne à partir de l'inconnu intérieur du poète – espace du dedans versus espace du dehors, point de départ de la définition du paysage poétique et la transformation

du monde qui lui est extérieur par la perception, par la sensation éveillée chez le poète pris par le vin du souvenir.

Le vin est donc lancé sur la page, prêt à disséminer son chant. Il s'est uni à l'homme pour faire naître la poésie. Ensuite, le recueil poursuit avec le poème « le vin des chiffonniers ». Le début de ce poème est aussi celui d'une description ; cette fois-ci d'un faubourg parisien le soir. L'image du faubourg parisien est aussi évoquée par la mémoire du poète et, à nouveau, d'un soir perdu dans la mémoire :

Souvent à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète, (BAUDELAIRE, 1990, p. 106)

Dans cette strophe, le chiffonnier, personnage de ce poème, qui n'arrive pas à bien marcher, est dans un espace différent, illuminé par une clarté rouge oscillante dans un labyrinthe agité tel une tempête. Il titube, invité à entrer dans un monde de violence et transgression, pour faire naître l'art au-delà de la lumière, par une sorte d'expérience mystique, comme le signale Blanchot (1971):

deux moments de transgression essentiels : l'un par lequel le pré-homme fait violence *fortuitement* aux données naturelles, se redresse et se dresse contre soi, contre la nature en soi, devient un animal dressé par lui-même, travaille, devient alors quelque chose de peu naturel (...) Il y faut cette autre transgression, transgression elle-même réglée, limitée, mais ouverte et comme résolue par laquelle, *un instant*- le temps de la différence-, les interdits sont violés, l'écart entre l'homme et son origine remis en question et en quelque sorte récupéré, exploré et éprouvé, contact prodigieux avec toute réalité antérieure (...) et ainsi retour à l'immensité première, mais retour qui est toujours plus qu'un retour, car celui qui revient (...) prend aussi conscience de cet impossible retour (p.14-15).

Le chiffonnier/le poète revient chez soi autre, transfiguré. Au milieu du labyrinthe, le poète retrouve son minotaure : le vin, principe de création. La notion de création est, dans

la tradition philosophique⁹, d'abord la production d'une chose quelconque au moyen d'éléments préexistants et qui met en relief la cause qui la produit. Surtout à partir de Spinoza, elle s'est mise dans la quête d'un équilibre qui n'abandonne toujours pas l'explication métaphysique ou mythique car cette notion comprend l'imprévisibilité, la liberté et la nouveauté. Cette définition s'inscrit dans le sens de l'évolution créatrice bergsonienne : principe selon lequel l'homme peut capter chez soi une multiplicité lors de l'expérience de l'action. À nouveau, comme dans le poème « l'âme du vin », le poète souligne la transformation à partir du vin. Il affirme que c'est par le vin que les gens se transforment, c'est par cette étincelle qu'il retrouve le nouveau : il raconte une orgie, l'orgie est le chaos et c'est dans ce désordre que le poète retrouve la poésie:

Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour !

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
Le vin roule d'or, éblouissant Pactole ;
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois. » (BAUDELAIRE, 1990, p.106).

La consommation du vin se fait jusqu'au stage d'ivresse ; c'est-à-dire jusqu'au moment où l'individu est pris, d'une part, par une sorte d'intoxication qui cause des troubles nerveux et moteurs. D'autre part, l'individu est pris par l'enthousiasme, par le transport, par l'euphorie – sensations dues à l'excès. Ce poème met en cause exactement d'autres éléments dont le poète s'enivre : des splendeurs de sa propre vertu et le peuple ivre d'amour. Bref, ces éléments sont la cause des troubles du poète ainsi que de tout son état d'enthousiasme et d'euphorie. C'est ce genre d'ivresse qui l'amène à l'extase poétique.

Le vin pénètre l'esprit, c'est dans l'ivresse de l'orgie, du monde chaotique, de la vertu et du temps perdu de soi-même que le poète retrouve un principe de vie et d'immortalité dans le vin. Le vin est source d'inspiration et moyen pour atteindre la perfection : « Le vin roule d'or, éblouissant Pactole » (BAUDELAIRE: 1990, p. 106). Cette source a été déjà

⁹ Pour le développement de cette notion nous avons utilisé la discussion philosophique faite par Lalande (1991) et Abbagnano (2000) qui consiste à voir d'abord la création en tant que production d'une chose quelconque sous une forme nouvelle, mais par des moyens préexistants. Ensuite, tout ce qui est créé n'est pas éternel car il a commencé dans le temps. Puis, la création est nécessairement une dérivation rationnelle des choses et par conséquent une évolution. En bref, il a été ajouté à cette notion, celle de l'imprévisibilité.

définie dans le poème précédent comme configuration et aboutissant de la mémoire. Le vin du chiffonnier est donc l'âme du vin, qu'avec l'homme, sujet qui ne maîtrise pas sa conscience, déclenche la création. Et la renaissance de l'homme voit le jour comme le démontre Blanchot : « la trace furtive, craintive, ineffaçable de l'homme qui pour la première fois naît de son œuvre, mais qui sent, aussi, gravement menacé par elle et peut-être déjà frappé de mort. » (BLANCHOT, 1971, p. 20).

Le fait de naître de son œuvre et d'être aussi touché de mort se répand dans le troisième poème de cette partie « Le vin de l'assassin », c'est là où le moi lyrique affirme dès le premier vers que lorsque sa femme est morte et que, lui, il est libre et qu'il a besoin de cette liberté car il est déchiré par la soif, il a besoin du vin, pour s'en libérer et être au-delà de Dieu et du Diable, sans maître. Ce n'est pas par hasard que le poème suivant s'appelle « Le vin du Solitaire ». C'est dans ce poème que le moi lyrique, l'assassin, poète qui traîne entre la vie et la mort vers la poésie, tourmenté par le manque du vin, principe de vie et de création, met en évidence trois autres points importants qui s'ajoutent à la poésie : la liberté, le crime et la solitude- éléments de la poétique. Les éléments présentés jusqu'ici pour la poésie baudelairienne sont : mémoire, imagination, souvenir. C'est dans un rapport d'extase entre le poète et le vin que la poésie gagne le large. La bouteille, symbole du secret, contient un élixir, c'est lui qui est fécond, c'est lui qui en fait dévot le poète. Et c'est cet élixir qui nous transforme, qui nous rend semblables à Dieux qui nous immortalise : « Tu lui verses l'espoir, la jeunesse de la vie/ Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie, / Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109).

Le dernier poème de cette partie s'appelle « Le vin des amants ». Le bonheur est retrouvé comme nous pouvons remarquer dans le premier vers : « Aujourd'hui l'espace est splendide » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109). Le poète est seul, ivre et il élargit l'espace. Le poète chevauche sur un champ de vin, un champ où l'âme du vin a répandu son chant ; le vin n'est plus dans la bouteille, il s'est emparé de la page et de l'horizon, il est, dans ce poème le paysage qui conduit le poète au mirage. Le poète est dans un entre-deux. Entre le visible et l'invisible vers le paradis. Le vin des amants, le vin de l'union : la poésie et le

poète. Ce mirage est la possibilité de l'art que le poète envisage, il n'a pas encore trouvé la poésie, mais il voit ses traces qu'il faut présenter:

Ce mirage (...) est comme la vérité et le sens recouvert de l'art. L'art a la partie liée avec l'origine elle-même toujours rapportée à la non-origine. (...) il devance tout ce qui a été. (...) mais ce que suggèrent les premiers grands moments de l'art, c'est que l'homme (...) n'est qu'affirmation initiale de lui-même, expression de sa propre nouveauté, que lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement, c'est-à-dire aussi de recommencement préalable (BLANCHOT, 1971, p. 19).

Dans ces poèmes dans une ambiance nocturne pénétrée par quelques rayons de lumière, ce que l'on peut remarquer dans les mots *Lumière, rouge, vermeil, flamme, soleil* qui émergent en tant qu'énergie créatrice des ténèbres (ombre, peine, froid). C'est la renaissance de la poésie à partir du vin et de l'ivresse, du chaos. Le vin n'est pas le seul protagoniste, mais l'initié dans cette magie comme le chiffonnier, ce n'est pas seulement la vie, mais la créativité qu'on y ajoute, processus qui se déroule comme un combat. Et dont le crime tient un rôle important. Changer la vie signifie changer le regard qui, à son tour, signifie l'expérience du souvenir. C'est l'assassinat de l'objectivité positive, la réinvention de la matière.

Le désir de vin, le désir de vie, de pouvoir, de l'amour véritable exige du poète aussi des sacrifices : tuer ce qu'on aime beaucoup. Il faut entonner le chant à la bouteille pour qu'elle lui révèle le secret de la vie : l'âme du vin. Le poète rassure la fécondité du pacte établi avec le vin. Le vin verse seulement au poète cette immortalité retrouvée dans le travail poétique de reconstruire et de repeindre la matérialité de la vie. Le poète va l'exprimer et la créer par les mots. Dans le poème « le vin des amants », le vin a déjà versé au poète l'espoir, la jeunesse et la vie. Le regard et l'espace sont déjà autres et la liberté retrouvée, le vin n'est plus emprisonné, il coule sans limite et le poète chevauche sur lui en composant une superbe paysage du vin : mort et renaissance. La chute du vin dans le corps, dans l'étendue du vin éveille un nouveau regard et des sensations pour rendre le monde à la page. Cela permet au poète d'essayer de s'élever aux cieux vers le nouveau, le mirage lointain. Bref, il a trouvé sa vie, il renaît vers la poésie, paradis de ses rêves pleins d'intelligence et délire.

Le vin est donc l'une des façons de donner ou de faire naître l'art, il est un moyen d'y accéder dans une transformation perpétuelle car le vin est une substance, c'est ce qui persiste. Ce qui laisse des traces et qui rend le poète autre dans un stage d'euphorie. Nous ne voyons pas le vin, mais ses réminiscences. Nous ne voyons pas la création positivée, mais les traces de son absence qui nous permettent de la réinventer à chaque lecture, de la faire se réconfigurer en présence à chaque verre de vin.

1.3. Vin : irradiation de l'image

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes
sûres,
L'eau verte pénétra ma coque de sapin
Et des taches de vins bleus et des vomissures
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant les azurs verts ; où flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

Arthur Rimbaud

Je pense souvent à cette image que je suis seule à
voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est
toujours là dans le même silence, émerveillante.

Marguerite Duras

Nous avons précédemment présenté l'analyse de l'image du vin dans la partie du recueil *Les Fleurs du Mal*. Nous présentons dans cette deuxième partie, la reprise de cette image dans les autres parties du livre, ainsi que les sens utilisés pour construire cette image.

Pour cela, nous avons choisi la répétition de quelques mots qui font partie du champ sémantique éthylique tels quels : les verbes « s'enivrer », « souler » et « boire » dans toutes ses formes, le noms « vin », « buveur », « bouteille » quand associées au vin, « ivrogne », « caveau », « ivresse », « vendange », « liqueur », « soif », « alambics », « liquide », « Bacchus », « bourgogne » et l'adjectif « ivre ». Dans l'annexe de ce travail, il y a une liste des poèmes faite à partir de cette méthode.

Nous avons pu remarquer que le vin est associé au processus de création de la poésie. La poésie est une forme artistique de création et, en tant qu'art, elle a un but esthétique, un idéal de beauté. Ci-dessus, nous analysons donc le rapport entre le vin et la beauté chez Baudelaire.

Dans cette partie, nous analysons l'ensemble des poèmes qui sont dans d'autres parties du recueil *Les Fleurs du Mal*, mais où figure la référence au vin. Puisque nous voulons établir un rapport entre le vin et la notion de beauté baudelairienne, nous commençons par l'analyse du poème « L'hymne à la Beauté ». Dans ce poème, le moi lyrique chante son idéal de beauté. La beauté se montre comme un regard infernal et divin. Elle est double pleine de parfums, d'origine inconnue et comparée au vin : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / Ô Beauté ? ton regard infernal e divin, / Verse confusément le bienfait et le crime, / Et l'on peut pour cela te comparer au vin ». (BAUDELAIRE, 1990, p.24)

Ainsi que le vin, la beauté est double, ainsi que le vin, elle se répand dans l'horizon. Elle est aussi source de transformation. La beauté est une représentation du beau. Le beau est une esthétique, concept auquel les jugements d'appréciation sont ramenés, en plus, il est ce qui provoque chez les hommes ce qu'on appelle émotion esthétique. Le beau est matérialisé dans les œuvres qui correspondent à des normes d'équilibre plastique et perfection. Dans la partie précédente de ce chapitre, nous avons montré que le vin transforme le poète, provoquant chez lui une sorte d'émerveillement. Le vin peut être considéré comme une manifestation du beau car le poète s'abandonne au plaisir de l'extase esthétique, ainsi cette manifestation du beau porte, dès sa naissance, les principes de création, mémoire et imagination dont nous parlions tout à l'heure. Dans ce poème qui est dans la partie « Spleen et idéal », cette même idée est reprise par Baudelaire. Mais, cette fois-ci, au lieu de bâtir une image d'enchevêtrement entre le poète et le vin, l'auteur mélange le vin à la beauté : « Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ; / Tu répands des parfums comme un soir orageux. / Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore/ Qui font le héros lâche et l'enfant courageux. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 24).

La beauté¹⁰, pour Baudelaire, est ambiguë, c'est la vie et la mort, la représentation de l'idéal, une source de tout mouvement poétique et une fin. Elle est inscrite dans une dualité

¹⁰ Abbagnano(2000) souligne cinq concepts pour le beau, à savoir:

- a) manifestation du bien : lié à la tradition de Platon, où le beau est lié aux essences ;
- b) manifestation du vrai : lié à la tradition romantique et issu du concept hegelien de l'apparition sensible du vrai. La vérité, dans ce sens, peut être correspondance (tradition d'Aristote et Platon),

d'ange et démon. De plus, elle est un vice auquel le poète se rend toujours. Et pour cela, elle est comparée au vin. Le vin, symbole du Christ et de Bacchus. En raison de cela, la beauté est à la fois le salut et le péché. Le poète entreprend son parcours vers le crime et la rédemption, vers la mort et la renaissance.

Quel type de beauté cherche-t-il ? Ce n'est pas la contemplation d'une image tout simplement. Mais c'est l'irradiation d'une matérialité de cette image, car elle prend sa place sur la page aussi en tant qu'un parfum : « Tu répands des parfums comme un soir orageux » (BAUDELAIRE, 1990, p. 24). La beauté ravage la page comme le vent, signe de transformation. En outre, elle est responsable par la transformation : « Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore/ Qui font le héros lâche et l'enfant courageux » (BAUDELAIRE, 1990, p. 24). Et c'est la beauté tout en laissant ses traces par la matière du parfum qui ouvre la porte de la poésie infinie, elle se fait, se défait et se refait à tout instant, comme l'a dit Blanchot.

Le vin est un mal, un vice, mais le poète ne peut pas s'en passer. Il est tourmenté par le vin. Il est comme un vampire qui suce le sang, l'essence, la vie, la beauté du monde ; le poète est celui qui la tue et qui la fait renaître en lui donnant à la fois l'immortalité et une allure autre monstrueuse, mystérieuse, morbide et attirante. Le poète la suce et la rejette, il veut l'abandonner, mais il ne peut le faire, c'est sa malédiction, comme nous pouvons remarquer dans le poème « Le vampire ». « Toi qui forte comme un troupeau / De démons, vins, folle et parée, / (...) / Comme à la bouteille l'ivrogne/ Comme aux vermines la charogne/ - Maudite, maudite sois-tu ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 33). De cette façon, si le vin et la beauté correspondent, la beauté et une représentation qui tourmente et qui enivre le poète.

elle se situe donc dans le langage et non pas dans l'objet ; révélation (tradition romantique) de façon subjective - dans cette tradition, il y a Hegel qui distingue le beau : manifestation sensible de l'idée et la manifestation objective et universelle ;

- c) symétrie : ordre perçu par le regard
- d) perfection sensible : tradition kantienne : expérience intérieure ;
- e) perfection expressive : tradition de Croce : la fusion de l'art et de la connaissance.

Ainsi, l'image du vin est associée à l'idéal de beauté baudelairien. Cela ne veut pas dire qu'elle soit, ou plutôt qu'elle représente tous les sens de beauté cherchés par Baudelaire, mais qu'elle est un élément composant de cet idéal. Nous avons vu dans la première partie de ce travail que le vin est un élément qui peut représenter, chez Baudelaire, la transformation, la source et, dans cette partie, la beauté est comme un idéal, une source et une fin qui dévore le poète mais duquel il ne peut se débarrasser. Un idéal qu'il poursuit mais auquel il ne parvient jamais, c'est l'irréparable, le but de sa poétique : « Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?/ Peut-on déchirer des ténèbres/Plus denses que la poix, sans matin et sans soir, / Sans astres, sans éclairs funèbres ?/ Peut –on illuminer un ciel bourbeux et noir ? » (BAUDELAIRE, 1990, p. 55). La poésie apparaît comme une étincelle de beauté pour transformer le monde. Toutefois, nous pouvons remarquer que le poète ne finit jamais sa quête. Il s'interroge toujours sur la possibilité de matérialiser la beauté, but auquel il ne parvient pas. Il arrive à en créer une autre représentation telle quelle celle du vin.

C'est dans cette quête de l'impossible et dans cette impossibilité que le poète trouve le nouveau, l'inconnu. Dans la transformation de tout ce qui existe : « Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane, / Noierons-nous ce vieil ennemi, / Destructeur et gourmand comme la courtisane, » (BAUDELAIRE, 1990 p. 54). Cet idéal doit être mis dans une substance de transformation, un vin, une liqueur, et pourtant le poète ne trouve pas sa formule, mais sa représentation. Cette attaque continue à la beauté, cette mise en œuvre poétique ronge 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 ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 55).

La quête de la beauté baudelairienne se met en rapport avec la notion de lecture proustienne¹¹ qui suscite un voyage par le temps et par les images. Le sujet abandonné se montre comme une expérience à la dérive dans les temps – dans le souvenir- et dans l'imagination comme dans le poème « Le beau navire » : « Je veux te raconter, ô molle

¹¹ Proust (2000) souligne que ce sont les réminiscences de l'espace de l'autre, qui, d'après lui, l'amènent à la découverte d'une vie secrète. D'après lui, ces réminiscences évoquées par la mémoire sont donc la figuration d'un nouvel espace re-symbolisé depuis la mémoire transfigurée sur la page.

enchanteresse ! Les diverses beautés qui parent ta jeunesse ; / je veux te peindre ta beauté, où l'enfance s'allie à la maturité. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 51). Ce sont la beauté et le vin configurant le territoire-figure qui montrent une étincelle dans l'impossibilité de la présence du Beau, autrement dit la figure du vin compose la quête de la beauté dans l'espace illimité du texte. Le vin n'est qu'une façon possible de constituer un objet poétique issue de la mémoire pour satisfaire le désir de poésie. C'est la beauté qui provoque l'extase : « Boucliers provocants, armés de pointes roses ! Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses, / De vins, de parfums, de liqueurs/ Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 52). La beauté est donc un être qui ne peut qu'être représenté, elle doit être peinte, ressentie. La représentation se tient à partir de l'émerveillement des sensations. Ce sont elles qui transforment l'objet et qui élargissent l'espace de la poésie pour en construire un horizon : « Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large, /Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large, » (BAUDELAIRE, 1990 p. 52).

Le poète qui dans le poème « Le vin des amants » chevauchait sur un champ de vin vers la beauté, navigue dans « Le beau navire » sur la mer pour gagner le large. Dans cette relation, nous pouvons remplacer l'image du vin par celle de la mer aussi récurrente dans l'œuvre du poète car elle est aussi un moyen spatial trouvé par le poète pour mettre en œuvre la quête de son idéal. L'espace du vin et de la mer sur la page n'est pas solide. En plus, c'est un mouvement par lequel l'œuvre s'accomplit. L'espace est une figuration oscillante dont le contrôle échappe au poète. L'espace poétique encadré par l'image est seulement un espace de passage pour atteindre à son idéal.

En conséquence de cela, l'idée de voyage vers la poésie persiste tout en se faisant par l'élargissement de l'espace, cet espacement est important pour entreprendre ce voyage à la terre de la poésie, ce paradis artificiel, car représentation, plein de plaisirs furtifs dont le poème « Moesta et errabunda » nous parle. Ce paradis dont le chemin liquide est représenté par la mer dans plusieurs poèmes comme signe du voyage pour une transformation. L'image du vin et celle de l'eau peuvent être remplacées l'une par l'autre. L'eau est un symbole de départ pour la renaissance comme l'affirme Bachelard:

Ainsi, l'adieu au bord de la mer est à la fois le plus déchirant et le plus littéraire des adieux. Sa poésie exploite un vieux fonds de rêve et d'héroïsme. Il réveille

sans doute en nous les échos les plus douloureux. Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. Les inversions sont, pour le rêveur, continues entre ce départ et la mort. Pour certains rêveurs, l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait. Ce départ matérialisé nous enlève à la matière de la terre. (1942, p.90)

Toujours dans « Moesta et errabunda »¹², le poète veut faire un voyage en bateau, il veut naviguer vers ce paradis : « La mer, la vaste mer, console nos labeurs !/ Emporte-moi wagon ! enlève-moi, frégate ! » Mais il n'y arrive pas : « Comme vous êtes loin, paradis parfumé, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 63). La beauté est un paradis vers lequel le poète prend le chemin de la transformation soit par le vin, soit par la mer pour trouver de l'inconnu. L'analogie entre l'espace figuré du vin et celui de la mer est une construction plastique et s'inscrit dans ce que Genette (1966) appelle « espace-vertige »¹³ : le labyrinthe. Si nous reprenons l'image du poème « Le vin des chiffonniers », le poète est au centre du labyrinthe pour s'enivrer du monde et chasser la beauté. De cette façon, la mer peut être vue en tant qu'une transfiguration du vin.

Dans les derniers extraits des poèmes présentés l'eau émerge dans la poésie comme élément intégrant le parcours du poète vers la beauté, son idéal. L'eau est l'élément qui nous invite au voyage vers l'inconnu, ainsi que le vin, principe de création qui possède le poète pour qu'il transforme le monde. La mer conduit le navire du poète vers le paradis : la beauté.

Nous avons déjà vu que le vin est une image double qui irradie des sens, il a le côté transitoire, son corps et le côté éternel, son essence ; il est à la fois ange et démon, celui qui concentre et qui dissémine la poésie. Il en va de même pour la beauté, elle est toujours présente dans son absence, car le poète la cherche sans cesse, elle est ce que l'on croit beau et ce que l'on croit laid.

¹² Il y a d'autres poèmes où ce voyage en bateau apparaît qui ne sont pas analysés dans cette partie du travail car l'élément vin n'y figure pas

¹³ D'après Genette, « l'espace-vertige » (GENETTE : 1966, p. 102) se constitue par le langage de façon provisoire, subjective en tant qu'une quatrième dimension textuelle. Cet espace est fondé sur une certaine unité et est porteur de figuration.

De cette façon, la beauté est liée à l'image qui se dédouble, se métamorphose sur la page. C'est dans cette légion d'images que le poète plonge pour poursuivre sa quête du matériel poétique pour en créer l'image, issue de la mémoire, qui sera configurée dans la poésie : « Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage » (BAUDELAIRE, 1990, p. 16). Et dans « J'ai longtemps habité sous des vastes portiques » (BAUDELAIRE, 1990, p.17), ou encore « En ce temps merveilleux où la Théologie/ Fleurit avec le plus de sève et d'énergie, / On raconte qu'un jour un docteur » (BAUDELAIRE: 1990, p.20). Dans le même esprit « Du temps que la Nature en sa verve puissante/ Concevait chaque jour des enfants monstrueux » (BAUDELAIRE, 1990, p. 22-23). La figuration, la construction plastique survient de la mémoire. Le souvenir est la gestation de l'art, il est aussi un fil textuel qui permet le passage de la mémoire à la figuration de la poésie par le dédoublement et l'accumulation d'images : « Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme/ Ce beau matin d'été si doux/ Au détour d'un sentier une charogne infâme/ Sur un lit semé de cailloux » (BAUDELAIRE, 1990, p. 34). « Mère des souvenirs, maîtresses des maîtresses » (BAUDELAIRE, 1990, p. 36).

Le souvenir est un élément déclencheur du sujet poétique de Baudelaire, comme par exemple l'épisode où le démon rend visite au poète dans le poème « Tout entière » : « Le démon, dans ma chambre haute, / Ce matin est venu me voir, / Et tâchant à me prendre en faute, Me dit » (BAUDELAIRE, 1990, p. 42). Le temps, préoccupation récurrente au fil de l'œuvre baudelairienne, car il consomme la vie, est aussi l'une de sources de transformation et d'inspiration : « Voici venir les temps où vibrant sur sa tige/ Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ; / Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ; / Valse mélancolique et langoureux vertige ! » (BAUDELAIRE, 1990, p.47). Le mouvement du souvenir est donc une sorte de ravage du temps. Le temps matériel est dévasté, le poète est plongé dans le temps intérieur qui est réordonné sous forme d'image poétique. Tous les vestiges de la matérialité de la vie sont transfigurés soient les vestiges de la vie quotidienne, soient les vestiges de la vie mythique. Et la décantation de la matière par le temps se montre comme l'un des éléments poétiques de Baudelaire pour ouvrir les portes du nouveau : « Il est des forts parfums pour qui toute matière/ Est poreuse. On dirait qu'ils

pénètrent le verre. / En ouvrant un coffret venu de l'Orient/ Dont la serrure grince et rechigne en criant, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 47)

De plus, Baudelaire poursuit les vestiges mythiques du souvenir de l'homme, la vie antérieure comme dans le « Reniement de Saint Pierre » : « - Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives !/ Dans ta simplicité tu priais à genoux » (BAUDELAIRE, 1990, p.121) ou dans les textes « Abel et Caïn », « Les Litanies de Satan », « La fin de la journée ». Baudelaire essaye vraiment de naviguer par le temps individuel et collectif et ainsi élargit l'espace : « Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! » (BAUDELAIRE, 1990, p.129).

La quête d'un temps mythique ou la re-présentation d'un vécu sont des éléments pour bâtir la poésie : « Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver, /D'écouter, près du feu qui palpète et qui fume, /Les souvenirs lointains lentement s'élever /Au bruit des carillons qui chantent dans la brume » (BAUDELAIRE, 1990, p. 71). Ces souvenirs sont, selon Bellemin-Noël (1986), des documents à relocaliser sur la page. Toutefois, ce ne sont pas des documents objectifs, c'est un fantasme dont les traces sont poursuivies par le poète, ce qui constitue en soi un mouvement de transgression. En plus, les réminiscences ne sont pas celles d'un vécu individuel : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. » (BAUDELAIRE, 1990, p.73). Les documents mis en texte ne sont pas de simples souvenirs, mais une sorte de « fantasmatisation » que, selon Bellemin-Noël (1986), c'est la figuration d'une production de l'imagination originale et créatrice, à la fois libre et orientée. L'image issue de la mémoire devient réelle au moment précis de la suspension du réel : figure du texte.

Ainsi que le vin projeté du souvenir, la mer est une façon retrouvée par le poète pour élargir l'espace et le temps et en créer d'autres. À la manière de ce qui se passe avec le vin, c'est pareil avec la mer : le temps réel est mis en suspension et il cède sa place au temps du souvenir. La mer est intérieure, c'est la mer du souvenir, la dissolution du rapport entre le passé et le présent. C'est cette dissolution que Ricœur (2000) nomme « crise de la

mémoire», d'après lui, marque paradoxale de la modernité. Ricœur affirme que la persistance du passé dans le présent se montre comme « des figures intelligibles en raison des chances de conceptualisation ouvertes par la poétique de la crise » (RICŒUR, 2000, p. 509) à quoi nous pouvons ajouter « ce discours de la crise au thème massivement prévalent de la perte » (RICŒUR, 2000, p. 509). De cette façon, la beauté comme une résultante de la mémoire imaginative, créatrice se situe entre la réminiscence et la disparition. C'est cette double allure de la beauté inondée de vie et de transformation qui jaillit du corps du poète.

Dans le poème « La fontaine de sang », la quête de la beauté poursuit, mais maintenant elle ne parle pas de la beauté en soi, mais d'une quête intérieure de l'origine de la fontaine de sang qui coule. Le poète cherche une marque, une blessure, une cicatrice, l'origine de tout cela constant dans l'éveil de ce nouveau par une sorte de transformation. C'est la quête du temps, du souvenir, qui peut devenir matière et qui sera transformé par les sensations : « J'ai demandé souvent à des vins captieux/ D'endormir pour un jour la terreur qui me mine ; / Le vin rend l'œil plus clair et l'oreille plus fine » (BAUDELAIRE, 1990 p. 115).

Il est pertinent de remarquer que l'image de la fontaine est souvent liée à celle de l'eau et à celle de la vie. L'eau est aussi vue dans la tradition religieuse comme ce qui est transparent et limpide. Dans la Bible, l'eau est traitée comme source de purification. Dans l'Évangile selon Jean, l'eau est celle qui donne la grâce aux hommes. D'ailleurs, Bachelard (1942) souligne que l'eau est liée au représentant comme élément de la mort. Cependant, Bachelard, dans son analyse de cet élément chez Poe, affirme que l'eau est primitivement claire et qui, petit à petit, elle s'alourdit jusqu'à arriver sur le point de mourir. En plus, selon l'auteur, contempler l'eau, c'est s'écouler.

Ainsi l'analogie du vin et de la mer peut représenter la dissémination de la transformation de la (re)matérialisation poétique du voyage à l'inconnu : « Souvent pour s'amuser, les hommes d'équipage/ Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, / Qui suivent, indolents compagnons de voyage, / Le navire glissant sur les gouffres amers » (BAUDELAIRE, 1990, p. 9). Ce voyage est dans la mémoire, un vaste portique comme le

souligne le poème « La vie antérieure » : « J'ai longtemps habité sous des vastes portiques/
Que les soleils marins teignaient de milles feux, / Et que leurs grands piliers, droits et
majestueux, / Rendaient pareils, le soir aux grottes basaltiques. » (BAUDELAIRE, 1990, p.
17). Si le vin est une sorte de matérialisation du souvenir, la mer en est l'origine : « Homme
libre, toujours tu chériras la mer ! La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme/ Dans le
déroulement infini de sa lame, / Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer. »
(BAUDELAIRE: 1990, p.19). Ce qui paraît évident dans le jeu sonore mer/mère : « Mère
des souvenirs, maîtresse des maîtresses, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 36). Ce souvenir est
retrouvé sous la forme d'un objet singulier perdu dans la mémoire du poète qui entreprend
le voyage de la quête de la poésie :

Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages ;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.
(...)
- Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J'entrevois pourtant un objet singulier ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 117-118).

Néanmoins, retrouver un objet, ce n'est qu'un premier pas pour bâtir un poème.
Bonnefoy (1992) affirme que « le mot est l'âme qu'il nomme » (BONNEFOY, 1992,
p.107). le mot est ainsi une façon de montrer l'échec de l'objet poétique, de nous en
montrer que sa promesse de vie. L'origine du poétique est la quête de ressaisir cet objet
perdu, dans le cas baudelairien, perdu dans la mémoire. L'effort de re-présenter le monde
en est donc l'oubli, l'effacement du monde, sa disparition, cédant place au nouveau pays du
poétique : celui de son absence, celui où la poésie en est exilée.

La quête de la poésie est mue par le désir insatiable d'atteindre la beauté par la parole,
et c'est notamment cette impossibilité qui émerge sur la page et remplit ce blanc original du
texte. C'est cette absence qui s'y configure en tant que principe créateur ; l'origine de la
parole : « Et il en est de même dans la parole. Elle aussi, qui l'ignore, est cette recherche.
N'a-t-elle pas le néant pour ancienne guerre ? Il se peut que l'acte de la présence- cette
lumière perdue du poème baudelairien- soit aussi son origine. » (BONNEFOY, 1992,
p.125).

Par conséquent, le réseau textuel baudelairien éclot de la page pour démontrer l'échec du texte comme une totalité, il n'en fait qu'une esquisse. L'une des esquisses de la beauté, nous avons vu, c'est le souvenir toujours mêlé à la matérialité écoulant de l'eau et du vin. Le souvenir permet au poète et au lecteur d'entreprendre le voyage, ce voyage est celui de la transformation du monde : la poésie. C'est retrouver un objet singulier et s'enivrer de vie pour trouver l'idéal impossible de beauté, le souvenir rongant le poète :

Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux
(...)
Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.
(...)
Dans ton île, ô Vénus ! Je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
- Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 117-119).

De cette façon, le poète est pris par l'angoisse de la présence – instable, mouvante. C'est justement dans ce point où réside l'un des caractères de la modernité : « La poésie moderne est loin de sa demeure possible » (BONNEFOY, 1992, p. 133), la poésie naît sous le signe de son échec, elle naît de l'impossibilité de sa plénitude. Nous avons vu dans la partie précédente que le vin/l'eau est associé à la beauté poursuivie, chassée par le poète qui les transforme par la création, il s'enivre d'imagination et d'expérimentation. Dans le poème d'ouverture de la partie nommée « Spleen et Idéal », « Bénédiction », nous avons un enfant, bâtard, dépossédé, issu d'un crime, un monstre qui ne fera pousser que de mauvais fruits. Et pourtant, ce même enfant, qui, au fil du poème, devient le poète, s'enivre de soleil, de vie, et dans tout ce qu'il expérimente, dans le poème ce qu'il mange et ce qu'il boit, il retrouve de l'ambrosie, breuvage d'immortalité. Le poète veut donc trouver l'immortalité. On peut se rassurer de cette affirmation par les images du pain et du vin consacrées dans la religion catholique comme purification et transcendance de l'esprit. Son pain et son vin, le corps et l'esprit, sont matière pour faire de la poésie. Cette ivresse est

approfondie dans le poème « Élévation » dont il va se servir pour élargir l'espace et le langage poétiques:

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/ (...) celui dont les pensers, comme des alouettes, / Vers les cieus le matin prennent un libre essor, / - Qui plane sur la vie, et comprend sans effort/ Le langage des fleurs et des choses muettes! (BAUDELAIRE, 1990 p. 10).

Dans cette quête de la poésie, le poète est condamné à peindre, à mettre le monde en image, à re-présenter plastiquement la beauté. Il cherche le spectre de la beauté et pour cela il faut qu'il ressente le temps pour le rétablir. Ainsi la transformation est liée à la mémoire, l'un des ingrédients de la poétique, le but d'en créer une vérité, il en crée une illusion. La transformation et la mémoire sont donc figures de mort, car, d'abord, ce que nous avons, c'est l'illusion de l'objet par sa représentation fausse, puisque la matérialisation de l'objet se fait au moment où son abstraction se réalise : dans la parole. La poésie naît où elle disparaît, où elle rejoint le monde à nommer. La poésie baudelairienne naît dans l'intervalle situé entre la parole et le monde à nommer ; c'est-à-dire dans le langage. En outre, ce langage n'est pas pur, il est blessé, suturé ; autrement dit transformé. Sa réalisation a lieu dans la mort, ce qui prouve son existence:

Rien n'est que par la mort. Et rien n'est vrai qui ne se prouve par la mort. (...)S'il n'y a pas de poésie sans discours- et Mallarmé lui-même l'avoue- comment, donc, en sauver la vérité, la grandeur sinon par un appel à la mort ? Par l'exigence têtue que la mort soit dite ; ou mieux encore, qu'elle parle ? Mais pour cela, il faut d'abord dénoncer joies ou souffrances reconnues. Puis, que celui qui parle s'identifie à la mort. (...) Baudelaire a fait ce pas improbable. (BONNEFOY, 1992, p. 34).

Déjà, dans « Confession », le nouveau, la poésie, émerge du souvenir, de l'assassinat de la matière et du temps, de l'assassinat de la vérité positive. Le poète y ajoute, en rétablissant le passé, de l'imagination et de la créativité pour retrouver son idéal de beauté, une beauté dissonante:

Une fois, une seule, aimable et douce femme,
A mon bras votre poli
S'appuya (sur le fond ténébreux de mon âme

Ce souvenir n'est point pâli)
 (...)

De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare

 Dans le matin étincelant,

Une note plaintive, une note bizarre

 S'échappa, tout en chancelant

Comme un enfant chétive, horrible, sombre, immonde

 Dont sa famille rougirait

Et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde,

 Dans un caveau mise au secret. (BAUDELAIRE, 1990, p.45).

Cet ingrédient, la création, mêlé au souvenir réapparaît dans le poème « L'horloge » : « *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide/ Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C'est la loi. / Le jour décroît ; la nuit augmente ; *souviens-toi* !/ Le gouffre a toujours soif ; La clepsydre se vide. » (BAUDELAIRE, 1990 p. 81). Toutefois, si le souvenir fait partie de la création, le poète lui, il désire aussi une méthode de composition pour cette transformation, ce qui est évident dans le poème « Le Masque ». Dans la première strophe, le poète est dans une attitude de contemplation de la statue. Dans le passage de la première strophe à la deuxième strophe, dans le blanc du poème, il y a l'interaction entre le poète et la statue, le poète donne vie à l'objet en lui donnant la voix/voix : « « La volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! » » (Guillemets de l'auteur) (BAUDELAIRE, 1990, p.23). Puis, finalement dans le dernier vers de la deuxième strophe, le poète en utilisant l'impératif « Approchons » et « tournons » nous invite à dédoubler cette image. Dans l'espace entre la deuxième strophe et la troisième, il y a une transformation du regard du sujet envers l'objet : « Ô blasphème de l'art ! ô surprise fatale ! » (BAUDELAIRE, 1990, p.23). Et la belle femme représentée par la statue devient, apparemment, un monstre, mais le poète se rend compte que ceci n'est qu'un masque. Dans les quatrième et cinquième strophes, le poète met en question l'image, il en cherche un sens autre à partir de la création : « Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve » (BAUDELAIRE, 1990, p.24). Enfin, dans la dernière strophe, il retrouve sa réponse. C'est la réinvention. . Ce mensonge du discours poétique rétablit une part de vérité esthétique, jusqu'à l'excès, en débordant le texte.

Bref, l'ivresse poétique a son origine matérielle dans le vin ; les sources de la transformation sont imagination et souvenir comme dans le poème « Le flacon » dont la matière, portant l'odeur du temps, fait que le souvenir voltige. Ce souvenir ronge le poète et

lui, il y est toujours emprisonné comme l'âme du vin dans la bouteille : « Voilà le souvenir enivrant qui voltige / (...) / Ainsi quand je serai perdu dans la mémoire / (...) / Je serai ton cercueil, aimable pestilence ! / Le témoin de ta force et de ta virulence, / Cher poison, préparé par les anges ! liqueur / Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 47-48).

Cette source, ce vin porte le bien et le mal. C'est lui la source de la transformation, comme dans le poème « Le tonneau de la haine ». L'ivrogne écarté du monde a soif de naître de la liqueur, c'est elle qui ranime le corps que lui donne une allure autre. C'est elle qui peut charmer les autres, c'est comme dans le poème de projet d'épilogue.

Ainsi, l'ivresse est une manière, une méthode pour bâtir la poétique baudelairienne. Cette ivresse agit sur la transformation des objets mis à l'écart de la poésie pour les refaire. Cette reconstruction se passe surtout dans l'élargissement de l'espace par l'imagination. C'est par l'ivresse du regard que le poète navigue vers l'inconnu comme nous montre le poème « Le voyage » :

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit ! (...)
Pour n'être pas changés en bête, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieux embrasés (...)
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin (...)
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, fait d'astres et d'éthers.
Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons. (BAUDELAIRE, 1990, p.129-131).

Comme nous avons déjà vu, ce voyage, toutefois, n'est pas qu'un voyage par la poésie. C'est un voyage envers le Beau. Nous avons pu remarquer que la représentation de la beauté est souvent associée à son absence.

1.4. Conclusions

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit- et le suprême Savant !- Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs : ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !

Arthur Rimbaud

Dans ce premier chapitre nous avons démontré la configuration de l'image poétique du vin issue de la mémoire. Toutefois, nous avons mis en relief que cette figure est une représentation. Aussi avons-nous développé les notions de mémoire, temps et souvenir. Nous avons affirmé que l'image poétique baudelairienne est un aboutissant du vécu et de la fantaisie. L'image est, à son tour, l'absence de ce qu'elle représente, elle en est des traces à persécuter. De cette notion de l'image poétique le vin émerge comme un principe de transformation du monde pour qu'il naisse la poésie. C'est une essence de transformation. Cette transformation se réalise par les sensations. Le poète doit s'enivrer du monde pour le transformer. Ce procédé tue l'objet réel pour que l'objet poétique naisse. Néanmoins, le Beau n'est pas atteint. Le Beau est un but du voyage entrepris par le poète, mais il ne fait que chasser ses traces car ainsi que le vin, il est une représentation et une sensation. Le désir de parvenir à maîtriser un idéal esthétique provoque un voyage, image d'une méthode de la création de l'art.

En plus, nous avons mis l'accent sur le souvenir, toujours à l'origine du processus de création de cet auteur. La décantation de la matière par le souvenir est à la base du travail poétique pour créer les images comme celle du vin et celle du chat, préoccupation qui se répand par les textes : « Dans ma cervelle se promène, / Ainsi qu'en son appartement, / Un beau chat, fort, doux et charmant. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 50). Pour (re)matérialiser la vie, le poète a besoin non seulement des mots, mais encore du plastique comme dans le poème « Le beau navire » : « 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 » (BAUDELAIRE, 1990, p. 51). Le poète prend ce bateau et s'en va vers des pays nouveaux de la mémoire : « Au pays parfumé que le soleil caresse, / J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés / Et des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse, / Une dame créole aux charmes ignorés. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 62).

Cette procédure de remise en question de l'image du vin et de son dédoublement, autrement dit son irradiation, peut être vue aussi comme une procédure universalisante dans le sens de la construction du territoire du paysage baudelairien, c'est-à-dire de la matérialisation de l'image poétique ou plutôt de la re-présentation de l'image émergée de la mémoire, trait récurrent dans l'œuvre baudelairienne. Le poète avoue l'importance du souvenir : « J'aime le souvenir de ces époques nues, / Dont Phoebus se plaisait à adorer les statues » (BAUDELAIRE: 1990, p.11).

En outre, nous avons expliqué l'ambiguïté de l'image du vin et donc de la notion de beauté. La beauté apparaît dans son impossibilité de matérialisation. La poésie baudelairienne naît justement de sa mort car la beauté est une esquisse. De cette façon, nous affirmons que pour arriver à la perception esthétique, le Beau, et, par conséquent à la création, liée comme nous avons déjà vu, à la perception, nous avons les étapes suivantes : contemplation, interaction, dédoublement, mise en question, le nouveau. Cette méthode se vérifie aussi dans le poème « Le Chat ». La première strophe c'est la contemplation et l'interaction du poète et du chat : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ; / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate. » (BAUDELAIRE, 1990, p.35). Cette interaction devient concrète au moment

où le contact entre les deux se rend possible et la main du poète s'enivre du plaisir. Après cette interaction, le poète ressent des sensations diverses et voit un monde autre à partir de la relation établie entre lui et le chat, c'est la transformation du chat par le regard ivre du poète : « Et, des pieds jusques à la tête, / Un air subtil, un dangereux parfum/ Nagent autour de son corps brun. » (BAUDELAIRE, 1990 p.35).

Les images issues de la mémoire, expérience et fantaisie, figurées sur la page ouvrent les portes vers l'enivrement des sensations esthétiques des objets du monde. Par la configuration de l'image poétique nous assistons à la présence d'une mémoire. Mais cette mémoire n'est pas seulement d'un objet, mais de l'image d'un objet car la quête de cet objet se fait par le souvenir et par une construction plastique. Dans la mise en image de la poésie, soit par le vin, soit par la mer, soit par le chat nous avons remarqué une préoccupation plastique. De ce fait, l'analyse de ce travail se poursuit dans la quête des vestiges du Beau disséminés dans les textes, ainsi que dans la quête des éléments plastiques qui construisent la poésie baudelairienne. De cette façon, le chapitre deux se penche sur la peinture dans les textes de notre auteur.

2 L'HORIZON DU VIN

2.1 Introduction

Mon rôle est autre envers vous et ces Peintures, qui est de vous les faire voir, seulement. Ce sont des Peintures parlées.

Victor Segalen

Mais le Paysage, bien contemplé, n'est pas autre lui-même, que la peau,- trouée par les sens, - de l'immense visage humain.

Victor Segalen

Tout d'abord, dans cette partie, nous reprenons la notion d'image travaillée dans le chapitre précédent, liée à la mémoire. Nous avons déjà démontré l'irradiation de cette image parmi les poèmes des *Fleurs du Mal*. De ce fait, nous travaillons dans ce chapitre avec la notion barthésienne de l'image impure qui nous conduit vers la notion du Beau, ou plutôt, de la mort du Beau traditionnel.

Par conséquent de cette notion de mort du beau, nous arrivons à celle du fantasme, développée par Agamben (2004) en tant que l'apparition des ancêtres. D'après lui, après la mort de l'être, l'homme croit voir l'apparition de ses ancêtres sous la forme qu'il s'en souvient. Ainsi, si l'on avait amputée une partie du corps à l'individu, il ne serait pas nécessaire que l'homme s'en souvienne lors de l'apparition. L'homme est persécuté par ce fantasme qui n'est que la représentation qu'il se fait de ce qui est déjà mort, l'apparition que l'on croit vraie n'est qu'un produit de l'imagination. Cette notion de « fantasme » figurera dans l'œuvre baudelairienne comme l'un des éléments indispensables pour la création : la quête du modèle. Nous persécutons ainsi les vestiges des éléments d'autres

artistes chez Baudelaire, en considérant que cela fait partie de la notion de création éveillée chez le poète depuis le vin. Ainsi nous voilà devant l'œuvre d'Eugène Delacroix (1798-1863), peintre et critique d'art du Romantisme français.

Ensuite, nous étudions la configuration plastique dans les poèmes de Baudelaire en les rapprochant de sa critique d'art. En raison de cela, nous étudions encore quelques travaux de Delacroix, soit des textes, soit des toiles. De cette façon, l'image du vin se dédouble, se multiplie et se confond avec la poétique.

Déjà dans la deuxième partie de l'analyse, nous nous penchons sur le dédoublement du texte poétique comme tableau et texte critique. Tout d'abord nous montrons les effets de ce dédoublement, de cette transfiguration du vin pour atteindre le Beau. Puis, nous évoquons la notion du Beau chez Baudelaire ainsi que son impossibilité. En raison de cela, nous défendons que Baudelaire a dû chercher la base de son projet théorique dans la critique qui arrive pour suppléer la manifestation artistique. Dans cette partie, nous reprenons Delacroix et parlons de l'appropriation de la notion esthétique de ce peintre par le poète ainsi que son développement. Pour éclairer ce débat nous récurons à la notion de Beau développé chez Derrida.

Enfin, nous présentons la fusion du discours poétique, critique et les techniques des arts dans le but d'un projet esthétique en utilisant toujours les notions développées par le poète.

2.2 La multiplication du vin

Le monde est ma prison
Si je suis loin de ce que j'aime
Vous n'êtes pas trop loin barreaux de l'horizon
L'amour la liberté dans le ciel trop vide
Sur la terre gercé de douleurs
Un visage éclaire et réchauffe les choses dures
Qui faisaient partie de la mort
A partir de cette figure
De ces gestes, de cette voix
Ce n'est que moi-même qui parle
Mon cœur qui résonne et qui bat
Un écran de feu abat-jour tendre
Entre les murs familiers de la nuit
Cercle enchanté des fausses solitudes
Faisceaux de reflets lumineux
Regrets
Tous ces débris du temps crépitent au foyer
Encore un plan qui se déchire
Un acte qui manque à l'appel
Il reste peu de chose à prendre
Dans un homme qui va mourir

Pierre Reverdy

Dans le premier chapitre, nous avons démontré que la figure du vin est l'élément qui va transformer le monde, une sorte de métaphore du regard, pour en créer un monde autre. Baudelaire ne s'attache pas qu'à la vie courante, il s'attache à la transfiguration du monde en tant que poésie comme nous l'avons dépeint dans le chapitre d'ouverture de ce travail. Et voilà pourquoi nous pouvons trouver dans son œuvre poétique autant de références aux mythes, aux artistes et aux arts. Il s'inquiétait d'un art qui puisse se transformer, se remettre en question en jouant le rôle d'une connaissance.

En effet, l'« architecture » baudelairienne- la construction artistique du tissu textuel de Charles Baudelaire- a plusieurs piliers dont la construction de l'image du vin constitue un élément fondamental de la naissance du poème. Pour cela, nous avons développé la notion d'image de Ricœur : présence de ce qui est absent. En réalité, la présence de la figure du vin est marquée par une double absence : l'absence de l'objet représenté par le

mot, et l'impossibilité de représenter le mot par l'écriture de l'âme du vin. Certes, le vin a été vu en comme une image de mémoire, car elle est issue du vécu du poète, mais cette image, liée au souvenir et à l'expérience, essaye de remplir le manque du réel. De cette façon, elle irradie vers l'horizon de la page comme un lieu d'entrecroisement temporel, en provoquant une sorte de miroitement de sens transfigurés sous l'égide du vin. En outre, le vin est l'essence : l'inspiration ; mémoire sans laquelle la poésie ne naît pas. Nous avons encore assisté, dans le chapitre précédent, à l'intoxication du monde dont s'empare le poète. Cela provoque une perte de conscience marquée par le désir du Beau : le vin se configure aussi comme un mirage – image de l'image de la beauté : double et impossible. Le vin se métamorphose en d'autres images, comme celle de la mer.

Par conséquent l'image, soit du vin soit de la mer, se réalise de façon impure. Barthes (1984) affirme que la notion d'image est en soi impure, n'est jamais un concept, car elle est floue. C'est justement dans ce terrain nuageux qu'elle se constitue comme une notion métaphorique et théorique. Alors, l'image, d'après lui, fait éclater la clôture de la phrase. D'autre part, il souligne qu'il n'y a presque jamais d'image sans paroles. De cette façon, nous remarquons au moins deux sens pour cette figure : le premier est celui de l'image qui transforme la direction de lecture du poème, c'est-à-dire qu'elle nous permet des sursauts lors de la lecture du recueil ; le second, le poème émerge, à la fois, par le plastique et par la parole. De plus, nous avons aussi assuré que la poursuite de l'image du vin, principe de création, inspiration et transformation, qui se dédouble en mer, est un moyen pour entreprendre un voyage sensoriel vers le Beau. L'obsession du poète torturé par cet idéal lui permet de suivre les sentiers qui l'amènent au plaisir esthétique. Mais, dans ce parcours le poète subit l'échec de l'atteinte de son idéal : la mort de la poésie devant l'impossibilité de sa plénitude.

Dans ce sens, Agamben (2004), met en cause le rôle fondamental de la mort comme une situation espacio-temporelle pour la transfiguration de l'image en fantasme. Lors du développement de sa notion de « fantasme », représentation qu'on se fait des ancêtres, parle de l'éternel retour de l'image. L'image émerge comme représentation médiatisée par la création, à laquelle nous revenons toujours, mais à chaque fois que nous en sortons elle est

autre, tout en faisant référence à ce qu'elle était, en gardant des traces ; elle est ainsi une accumulation de significations de ce qui est passé et, en nous servant à nouveau de Ricoeur (2000), en re-présentant tout ce qui nous est antérieur, en mettant le souvenir-image au présent. La figure est ainsi une image d'autoréférence du texte qui se répand dans la page, elle se fait et se défait en créant d'autres images comme celle de la mer. Pour approfondir ce caractère de retour, d'autoréférence de l'image, prenons quelques notions de Moisés (1998).

Moisés (1998) travaille avec la relation artistique et critique des écrivains français et brésiliens. Nous pouvons remarquer deux notions de base dans son travail : la notion d'écriture barthésienne¹⁴ et la notion d'intertextualité. D'après cet auteur, l'oeuvre d'art n'est que des citations et elle se définit donc par des relations. Il faut y ajouter la différence d'influence et intertextualité, comme le souligne Moisés (1988). Cette notion d'intertextualité met en relief le manque du positivisme (cause et effet simple), de l'historicisme linéaire (l'avant et l'après) et le logocentrisme (ce qui influence est meilleur que celui qui est influencé) dans le domaines des études littéraires car l'influence n'est que des similitudes, une image de la perte. Par contre, l'intertextualité est la pratique qui permet d'absorber et de transformer; bref, un ajout.

D'ailleurs, le vin est un élément d'autoréférence dans l'oeuvre baudelairienne. Il est présent sous forme d'image au fil de l'oeuvre. C'est l'un des éléments d'articulation du texte comme nous avons pu remarquer dans les parties précédentes, mais il est aussi un élément d'où irradie l'oeuvre ; c'est-à-dire que les analogies faites avec le vin sont approfondies et développées à travers d'autres images issues de la mémoire. En outre, si le vin est une image de la transformation de la poésie ; cette image marche comme l'intertextualité, mais c'est une intertextualité interne, une sorte « interimage » qui configure l'horizon de l'oeuvre.

¹⁴ La notion d'écriture chez Barthes est présente dans plusieurs livres comme *Le degré zéro de l'écriture*, *Le bruissement de la langue*. À grosso modo, l'écriture naît lors de la mort de l'auteur – auteur comme individu, car elle est un exercice du symbole. L'auteur est une personne, dans le texte, il y a un sujet qui naît en même temps que le texte. Rien ne peut précéder le texte. Par conséquent, l'écriture tue toute origine. Ainsi le texte n'a pas d'origine, il mêle les écritures car son espace est multiple. La notion d'écriture barthésienne présuppose une notion d'intertextualité et interdiscursivité .

De surcroît, la pratique de l'intertextualité, appropriation et réécriture des textes, ne peut être définie que par la mémoire, les traces d'un Autre. C'est l'intertextualité qui permet l'émergence des figures, la figuration de l'espace dans l'oeuvre littéraire. C'est la forme qui provoque l'établissement du temps et de l'espace. Le texte émerge alors comme une grande image. Étant donné ce côté de transfiguration du texte et de l'image, l'image est la représentation cadavérique de soi-même et de ce qu'elle a l'intention de représenter. Sous l'effet de cette illusion de morte absolue, elle revient comme un « fantasma ». La notion de fantasma est celle utilisée par Agamben (2004) qui a pour définition la présence de l'ancêtre séparé du monde. Ainsi le vin, principe de création, de transformation et d'inspiration prend possession du texte en tant que les traces des ancêtres, des images oubliées d'un passé caché sous l'image textuelle.

En raison de cela, par la reprise des notions de mémoire, image et mort, le vin se configure comme la re-présentation du passé du vécu, mais aussi de l'art et tout ce qui peut être lu dans l'oeuvre. De cette manière, la préoccupation plastique baudelairienne déborde de l'image du vin. Elle se fait par l'excès : grain du texte. La création de l'image naît du vin, mais pour s'emparer de la page elle transforme la ville, tel dans le poème « Le vin des chiffonniers », où le poète/le chiffonnier ivre lance des serments pour peindre un autre Paris :

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Ereintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons de batailles,
Dont la moustache prend comme les vieux drapeaux.
Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux (BAUDELAIRE, 1990, p. 106).

Intoxiqué par le monde et par son talent, le poète crée les personnages qui figurent dans ses tableaux parisiens : le peuple, la vie et l'art parisiens. Baudelaire, dans sa critique sur le *Salon de 1846*, a affirmé qu'Hugo a été un peintre en poésie et que Delacroix a été un poète en peinture. Baudelaire veut aller plus loin : atteindre un autre idéal, être poète-peintre, mais ce qu'il envisage c'est l'impossibilité de la plénitude de l'art. Parmi les vestiges des ancêtres qui figurent dans le souvenir-image du texte baudelairien, il y a Delacroix.

Delacroix y joue un rôle d'intermédiation à travers le vin. C'est l'ancêtre qui se dissimule sous l'image du vin. Cette affirmation est louable à mesure que les principes dont le vin baudelairien est porteur sont, d'après Baudelaire dans son essai sur le *Salon de 1846*, les qualités de l'oeuvre de Delacroix. Toutefois, le vin est une transfiguration du peintre car le poète dit, dans ce même essai, que le talent de Delacroix avait pour base la littérature ; Le talent baudelairien aura pour base la peinture, comme l'avoue le poète dans le poème « Les phares » où Baudelaire cite Rubens, de Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, Watteau, Goya et, en dernier, Delacroix de qui il parle le plus, en y ajoutant une notion de qualité musicale présente dans l'oeuvre de cet icône du Romantisme:

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Te Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium. (BAUDELAIRE, 1990, p. 14).

Pareillement à ce qui se passe avec le chiffonnier et le vin, Delacroix, dans ce poème peintre et musicien, sent son héritage, repéré par le poète dans l'étude sur le Salon de 1846, et mis en page comme des prédécesseurs de Delacroix dans le poème. Aussi Baudelaire va-t-il s'enivrer de l'Art, d'en boire sa liqueur pour bâtir sa conception d'art dans le poème à travers l'image figurée par la mémoire dans le texte poétique, comme dans le poème ci-dessus, et dans la critique, dans laquelle le grand représentant de l'Art, d'après lui, est

Eugène Delacroix, porteur des qualités artistiques qui font partie de l'idéal poétique baudelairien.

Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celles de tous les coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber (BAUDELAIRE, 1999, p. 440).

Dans le poème « Les phares », il faut signaler le double sens du titre : si d'un côté il peut être interprété comme un vœu à propos des artistes modèles, d'autre côté il peut faire allusion au jeu de lumière très cher aux poètes. Pour ce motif, nous affirmons que la mémoire éclate dans l'ensemble des textes de Baudelaire par un deuxième biais : l'écho des arts qui font appel au poète. Elle éclate, dans le poème, en jouant le rôle d'un supplément de ce manque du poétique démontré dans le premier chapitre. Par la construction plastique d'un tableau parisien comme dans « Le vin des chiffonniers », où nous avons les personnages désorientés et torturés de Delacroix comme dans le tableau « Dante et Virgile (La barque du Dante) » (NÉRET, 1999) : « Où l'humanité grouille en ferments orageux, » (BAUDELAIRE, 1990, p.106).

Néanmoins, en dépit de la conscience de Baudelaire de son échec de saisir, avec toutes ses forces, le Beau, l'écrivain nous mène par les voies infinies du langage, notamment à partir de son processus de re-présentation de la mémoire. Cette fuite de la parole vers l'image est, d'après Barthes (1984), l'infini du langage : le système du tableau, aussi l'image est-elle une génération de systèmes. La pratique du tableau est sa propre théorie ; il en est de même pour la pratique de la poésie, de la littérature, sa pratique est sa propre théorie. Il rassure que le langage fait toujours le retour sur lui-même. C'est besoin de se mettre toujours en question qui constitue, pour Compagnon (1990), le premier paradoxe de la modernité. C'est, selon lui, l'actualité du projet baudelairien. Le langage est partout et traverse plusieurs sens, par conséquent, la mise en cause du langage est aussi celle de l'art et celle des autres champs du savoir. Baudelaire fait de la poésie une peinture et une théorie, et de la critique une poésie en définissant sa matière par l'impossibilité de la définir.

De ce fait, il ne faut pas oublier que, pour Baudelaire, tout art procède du souvenir et lui parle. La conception de l'art mnémonique, la mémoire du modèle et l'appropriation et transformation de cela- l'art est mémoire et oubli- traverse son oeuvre poétique ainsi que son oeuvre critique: « le tableau avant tout doit reproduire la pensée intime de l'artiste qui domine le modèle, comme le créateur la création » (BAUDELAIRE, 1999, p. 433). Cela se matérialise donc dans la figure artistique. Dans son étude sur Wagner (BAUDELAIRE, 1999), le poète parle des grandes qualités de l'art à savoir: plongée dans les espaces infinis, l'apparition d'une figure : ange lumineux, et la disparition, l'effacement du monde par le souvenir – mémoire, image et création.

Pour faire émerger la figure de l'art par le langage, le poète plonge dans le sentier temporel. La traversée se constitue donc un idéal de la quête de l'idéal du Beau auquel le poète n'arrive toujours pas. Encore en parlant sur Wagner, il cite Gauthier : « celui-là a traduit ces impressions avec une certitude plastique » (BAUDELAIRE, 1999, p. 780). Il avoue son idéal de passage par les arts, et la quête du beau. Dans ce travail, Baudelaire en parle en affirmant que l'obscurité de Wagner avait besoin de toute une mise en scène. La beauté wagnérienne de la musique ne peut s'expliquer que par le plastique. Il affirme que c'est la traduction des sentiments par la combinaison des arts qui construisent l'oeuvre de Wagner: « J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de quoi que ce soit avec certitude comme fait la parole ou la peinture (...) elle traduit à sa manière et par les moyens qui lui sont propres » (BAUDELAIRE, 1976, p. 781). Wagner, d'après Baudelaire, est le peintre de l'espace et de la profondeur matériels et spirituels. Il a traduit l'excessif : peinture au fond des ténèbres ; déchiré par la rêverie. Wagner se montre comme un exemple d'une méthode de construction, une « architexture ». Wagner accumule le classique et le romantique et voilà pourquoi est-il un phénomène. Le pur de l'art est contaminé et les autres arts y sont disséminés. Les traces des autres artistes chez l'oeuvre de Baudelaire se constituent comme le besoin de correspondances : la transgression (Hugo et Delacroix ne sont pas cités par hasard).

Et voilà l'un des éléments de transgression qu'il a trouvé chez Delacroix : la présence de la littérature. Delacroix a peint par exemple des personnages de Shakespeare comme

«Roméo et Juliette» (NÉRET, 1999) dans la scène du Balcon, scène qui met en évidence leurs sentiments l'un envers l'autre, repris dans le poème « Le balcon », dont la tragédie shakespearienne, issue de la mémoire du moi lyrique, est cachée :

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses, (...)
Tu te rappelleras la beauté des caresses (...)
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. (...)
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison ! (...)
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses !
- Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, (...)
Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
- ô serments ! ô parfums ! ô baisers infinis ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 36-37).

Dans ce poème, il nous semble que le poète décrit un tableau en parlant des soleils, des espaces, et puis d'un être (le « tu » du poème). Il sort du langage verbal pur ; c'est-à-dire l'essai de tout dire par la parole et prend le large vers les sensations figurées dans le poème : les parfums, les baisers- ce dernier représente la sensation des baisers – infinie- et non pas les baisers eux-mêmes. Cette correspondance, cette communication entre les arts est donc le développement des principes de création, dissimulée sous la figure du vin.

D'ailleurs, le vin est une figure de la création et du goût. Baudelaire, dans son essai «Du vin et du Haschisch, comparés aux moyens de multiplication de l'individualité » affirme que le vin est un élément du goût. De plus, le vin n'est pas un vin, mais une idée qui n'étant pas juste ni nette rassemble « tous les vins, de leurs différentes qualités, de leurs inconvénients, de leur puissance sur l'estomac et sur le cerveau » (BAUDELAIRE, 1999, p. 378).

A force de cela, le vin- figure de la création- est multiple et agit dans les entrailles du poète. En outre, Baudelaire affirme que c'est dans le vin qu'on cherche le souvenir et l'oubli : « vous tous qui cherchez dans le vin le souvenir ou l'oubli, et qui, ne le trouvant jamais assez complet à votre gré, ne contemplez plus le ciel que par le cul de la bouteille, buveurs oubliés et méconnus » (BAUDELAIRE, 1999, p. 378). Avec cet extrait, Baudelaire rassure ce que nous avons démontré tout à l'heure sur le vin et la mémoire, encore il nous laisse des traces pour entrevoir les objets qui émergent à travers la bouteille. Le poète lui-

même cite ses poèmes des *Fleurs du Mal* pour affirmer que par le vin nous arrivons à l'ouverture de la pensée ; à la création. La poétique dont il parle est celle de l'excès. C'est l'excès en tant que violence de l'image, ce qu'il admirait chez Delacroix. : la violence, la passion humaine ; traduites en couleurs, en mouvements par ce peintre romantique. L'ivresse poétique est l'excès du vin du souvenir.

La présence des œuvres de Delacroix chez Baudelaire est évidente dans les allusions faites lors de la critique d'art réalisée par le poète ainsi que dans son travail poétique – analogies évidentes ou cachées- lors des reprises des mythes et personnages littéraires entreprises par Delacroix et par Baudelaire comme Shakespeare et Dante. Pour ce dernier, Delacroix a peint « La Barque du Dante » où le poète italien apparaît à côté de Virgile. Dans la série des tableaux aux sujets de Shakespeare¹⁵, les personnages shakespeariens apparaissent à côté d'autres personnages perdus dans l'histoire occidentale comme le lien entre Hamlet et Horace, ou même dans une sorte dialogue interne de l'œuvre du poète anglais comme Othello et Desdemonna. Cette fusion d'époques, de traditions et d'arts fascinaient Baudelaire et c'est vraiment dans ce chemin qu'il s'inscrit, comme dans le poème « Don Juan aux enfers » où il reprend deux toiles de Delacroix « Le Naufrage de D. Juan » et « La Barque du Dante », exposées au Salon de 1841.

Dans « La barque du Dante », Virgile et Dante voyagent sous une ambiance tourmentée ainsi que celle représentée dans « Le Naufrage de D. Juan ». Les éléments figurés sur la toile sont les mêmes : la barque, la mer. Baudelaire, à son tour, peint la fusion de ces deux tableaux, replets de littérature, en créant un poème autre, qui donne suite aux histoires dépeintes dans les toiles de Delacroix : « Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine/ Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon, /Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène, /D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 19). Alors Baudelaire crée, par le souvenir et par l'oubli de ces deux toiles, puis par l'altération, l'excès et l'enthousiasme apporté par le vin - inspiration - à partir de Delacroix, un tableau autre. Ce concept de la création artistique s'inscrit dans ce qu'il

¹⁵ Les images des tableaux sont disponibles chez Néret (1999), Wolff (1999) et Wright (2001).

nommait l'art mnémonique¹⁶ : l'étude du modèle ainsi que son oubli constituaient la base du travail.

Baudelaire a bien étudié son modèle majeur : Delacroix. Dans l'essai sur le « Salon de 1846 », le poète, en analysant l'œuvre de Delacroix, développe une étude sur la couleur. Sa définition de couleur consiste à donner une forme, un mouvement, une vibration en peinture. D'après lui, c'est dans la couleur que nous trouvons « l'harmonie, la mélancolie et le contrepoint » (BAUDELAIRE, 1999, p. 423). Elle n'est pas pure. Et c'est notamment cet élément qui l'attire vers Delacroix.

À défaut de cela, selon Baudelaire, les couleurs sont un mensonge nécessaire pour créer une illusion, une harmonie et, ensuite, en faire un effet général. Cet usage de la couleur est l'un des caractères d'invention plus puissant chez Delacroix, d'après Baudelaire ; car c'est cet usage qui permet à ce peintre de « reproduire la pensée intime de l'artiste qui domine le modèle » (BAUDELAIRE, 1999, p. 433). L'art du peintre romantique est basé sur la transformation du modèle : souvenir et oubli : « J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand critérium de l'art ; l'art est un mnémotechnie du beau : or, le souvenir exacte gêne le souvenir. » (BAUDELAIRE, 1999, p. 455).

Dans ce sens, Baudelaire (1999) souligne que Delacroix est un peintre moderne. À son avis, dans l'essai sur le « Salon de 1859 », l'artiste moderne sait bâtir des faussetés habilement construites à partir de l'érudition, de l'imagination, de la connaissance du passé et de l'amour du grand. La création est donc, selon lui, « le résultat des plusieurs créations » (BAUDELAIRE, 1999, p. 626). Par conséquent, le vin de l'artiste (de l'assassin, du chiffonnier) est ce dont la mémoire fait l'évocation et ce que le travail oublie. Delacroix se constitue une référence pour Baudelaire car lui aussi, il a bien étudié ses modèles.

En effet, Delacroix s'est appliqué à l'étude du passé : Raphaël, Michel-Ange, Le Poussin, Puget, Prudhon. Dans ses études sur ces grands maîtres, Delacroix va, ainsi que

¹⁶ Ce concept est présenté chez Baudelaire (1999). *Le peintre de la vie moderne*.

Baudelaire, parler de la création et, à la base ce travail, nous rencontrons le vin du souvenir. Dans la partie destinée à Raphaël, en parlant de la Renaissance, il affirme : « C'est bien alors que le goût sévère des anciens fit alliance avec la hardiesse et l'imagination des gothiques » (DELACROIX, 1923b, p. 14). Cette imagination est l'une des conditions du travail, lequel, d'après le peintre, dépend de la maîtrise de l'imagination : « Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir ou charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes. » (DELACROIX, 1923b, p. 33).

De cette façon, si Delacroix parle de l'imagination, Baudelaire aussi en parlera. Mais chez le poète, cette imagination constituante du peintre est l'élément qui fait émerger ce qui ne peut être maîtrisé : le Beau. Selon Baudelaire:

Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'aucun autre ? C'est l'invisible, c'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'*âme* ; et il a fait cela, - n'observez-le bien- monsieur, sans autres moyens que le contour et la couleur (...) il l'a fait avec la perfection d'un peintre consommé, avec la rigueur d'un littérateur subtil, avec l'éloquence d'un musicien passionné. (BAUDELAIRE, 1999, p. 744).

De plus, cet invisible éveille chez le poète la création : « Cet hymne terrible à la douleur faisait sur sa classique imagination l'effet des vins redoutables de l'Anjou, de l'Auvergne ou du Rhin, sur un estomac accoutumé aux pâles violettes du Médoc. » (BAUDELAIRE, 1999, p. 435). Le Beau ¹⁷, chez Delacroix est sentiment et perfection : « s'ils sont émus également en présence de la beauté, comme aussi ils se sentent blessés par la vue du laid, c'est-à-dire de l'imperfection » (DELACROIX, 1923a, p. 23). Si d'une part, Delacroix affirme que le laid, contraire à la beauté, est lié à l'imperfection et donc il ne fait pas partie du Beau ; d'autre part, le peintre affirme que le nouveau s'inscrit dans la monstruosité : « le canon dont il ne faut point s'écarter sous peine de tomber dans la monstruosité » (DELACROIX, 1923a, p. 24). Le Beau, chez Baudelaire, est la manifestation de la vérité, expérience intérieure qui démarre par le regard, perfection expressive, mais sans une valeur essentielle. La notion du Beau, chez le poète, est le

¹⁷ Ici, le Beau a une manifestation du vrai. D'après Abbanano (2000), cette conception romantique du Beau est liée à l'apparition sensible du vrai par le langage. Cette vérité se présente en tant que révélation.

résultat d'une synthèse qui y inclura son contraire : le laid. La notion du Beau baudelairienne est dès sa naissance paradoxale.

De ce fait, Baudelaire essaiera d'atteindre le Beau par ce que Delacroix a appelé le laid, en le faisant par le caractère monstrueux : « Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, /Ô Beauté ! monstre énorme, effrayant ingénu !/ Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte/ D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu ? » (BAUDELAIRE, 1990, p. 25). Toutefois, le nouveau ne sera pas mis en scène par le verbe ou par la référence au tableau, mais encore par une réflexion sur son existence en même temps qu'il y a la poésie du voyage par les arts. La matière du poète sera autre parce qu'il vole le langage des autres champs. Nous pouvons remarquer dans le poème « Bénédiction » que la matière du poète est la trace, la mémoire : « Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique/ Imposer tous les temps et tous les univers » (BAUDELAIRE, 1990, p. 09). Ces traces sont recueillies par l'abandon de soi, par l'ivresse, par l'altération. Les traces on les ressent, mais ils sont impossibles d'être captés comme le parfum. La matière du poème est son absence même, son évaporation comme dans le poème « Harmonie du soir » :

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vestige !
(...)
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 47).

Or, la matière morte est l'idéal de Beauté contesté par se poète, un idéal de transparence et de modèle imités. Cette mort a lieu par la création, par le vin comme dans le poème « Le vin de l'assassin ». Le poète devient libre seulement après avoir tué sa femme. Le poète cherche à peindre la beauté, d'en faire un portrait. Le portrait n'est que la mort de la matière. Le poète est assassin de la vie et de l'art, mais qui ne peut jamais effacer les vestiges de la beauté dans la mémoire, s'en débarrasser. La beauté est présence dans son absence, par ses vestiges. Elle est à la fois un fantôme et un fantasme ; le désir du passage

pour la vie/pour la mort. Pour franchir ces bornes, le poète fait son testament – poème numéroté XXXIX. Ce sont des vers pour garder des vestiges de la beauté :

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines
(...)
- Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère
(...)
Foules d'un pied léger et d'un regard serein (BAUDELAIRE, 1975
p. 40-41).

En fait, la route vers la beauté est impossible. Dans le paysage baudelairien, tout peindre est une tâche qui ne finit jamais. La beauté est impossible d'être saisie, on ne peut qu'en garder des traces. C'est cet oubli qui rend les choses éternelles comme dans les poèmes « Confession » : « que tout craque, amour et beauté, / Jusqu'à ce que l'oubli les jette dans sa hotte/ Pour les rendre à l'Éternité » (BAUDELAIRE, 1990, p. 45). La matière disparaît, il ne reste que l'intouchable. Voilà l'apparition du vertige, de la chute : pour ramasser les vestiges du passé, le souvenir luisant. Les vendanges, la récolte des éléments pour en faire du vin, continuent dans le poème « Le flacon » : le parfum du temps devient une matière. Le souvenir enivre le poète qui voltige. C'est le souvenir qui attrape le poète et le jette dans le gouffre plongé dans un passé mythique :

Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,
Où Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral. (BAUDELAIRE,
1990, p. 48).

Baudelaire s'abandonne au souvenir, à l'enthousiasme et aux transports qu'il provoque. Il est ivre de matière et d'art et cherche à tout faire devenir art. De cette façon, Baudelaire va construire le paysage de l'esthétique à travers la figure du vin, transfigurée en éléments critiques. Dans une interview appelée "Visualisation et langage", Barthes (1998b) distingue l'image (d'une photo, du cinéma) du langage. Selon lui, l'image irradie des sens différents d'une façon discontinue. Le phénomène de polysémie est ouvert. D'autre part, dans le domaine du langage, l'image n'est qu'une abstraction, un élément qui

produit un effet instable, mouvant. De ce fait, Barthes (1998) sépare le langage pictural du langage textuel. Cette séparation se fait nécessaire dû à l'effet provoqué par chaque langage. Tels effets sont opposants l'un à l'autre. Toutefois, Baudelaire, par la construction de l'image à la fois textuelle et picturale brise les chaînes du langage. Il parvient à rassembler l'irradiation de l'image et la production de l'effet instable car il efface les limites entre les langages artistiques et arrive au paysage de l'art : fécondité de l'imagination, principe de création par l'excès.

L'irradiation de l'image ainsi que sa construction plastique dont Baudelaire se préoccupe apparaît dans le premier poème de la partie « Tableaux Parisiens », nommé « Paysage ». Dans ce poème, le moi lyrique est abandonné pour composer le paysage. Il évoque les éléments de la nature et de la ville pour y ajouter de l'imagination et en composer son tableau :

Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre, (...)
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère. (BAUDELAIRE, 1990, p. 82).

Ainsi le poète entreprend, à nouveau, son voyage vers le Beau, cette fois-ci mu par le désir de bâtir son paysage. Le paysage est d'après lui, la réalité en peinture la plus universelle car elle fait appel aux grands maîtres. Il passe par le soleil, par la mendicante, par le cygne, par les vieillards, les vieilles, les aveugles, la passante, le squelette, le soir, la vie, la mort, le mensonge de l'art, la beauté, le temps et l'aurore- la renaissance. Le poète fait, dans cette partie du recueil, l'enivrement du monde pour en faire la poésie. Il cherche les éléments qui puissent éveiller la créativité. Ces images sont la transfiguration, par le souvenir et par l'oubli du modèle, de la matière poétique figurée par le vin en d'autres matières poétiques appartenant à la vie parisienne, à la mémoire évoquée par le vin.

Les poèmes de cette partie sont, la plupart, des tableaux du quotidien qui émergent d'un nouveau regard. *A une mendicante rousse* apporte l'une des valeurs fondatrices de la poésie moderne et de base de celle baudelairienne: la perte de l'aura de l'oeuvre artistique.

Baudelaire peint une fille qui n'est pas traditionnellement symbole de beauté, comme le fait Degas avec la sculpture *Petite danseuse de quatorze ans*. Il est vraiment grâce à cette qualité qu'elle devient belle. Le poète essaye d'à partir d'une description détaillée de cette fille y ajouter aussi de l'imagination en la montrant et par le langage aussi en la cachant: « Va donc, sans autre ornement,/ Parfum, perles, diamant,/ Que ta maigre nudité, / Ô ma beauté! » (BAUDELAIRE, 1990, p.85). Nous ne sommes plus dans le paysage, mais dans le portrait. Selon Baudelaire, dans la critique du *Salon de 1859*, ce portrait est une présence et une absence de ce que nous appelons une réalité. Le poète avoue: “Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi de deviner ce qui se cachait” (BAUDELAIRE, 1999, p. 665). La figuration de l'image poétique est ainsi une suggestion. Et voilà, l'une des qualités admirées par Baudelaire chez Delacroix. Il affirme dans ses études « Delacroix est le plus *suggestif* des peintres, celui dont les œuvres, choisies même par les secondaires et les inférieurs, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé » (BAUDELAIRE, 1999, p. 745). L'émergence de l'image doit, enfin, suggérer des sens qui peuvent être construits à partir de la mémoire ainsi que le poète les a faits.

De cette façon, les figures de l'art et du vin sont des images d'elles mêmes. La poésie baudelairienne est une image de ce qui veut être peint. L'art chez Baudelaire ne se manifeste jamais dans sa plénitude. Son effet de totalité a lieu justement dans son absence, dans sa mise en question, dans la transfiguration des images. Ainsi que l'art, les mots sont une beauté artificielle. En raison de cela, la partie du recueil qui précède celle du vin, «Tableaux Parisiens», peut être vue comme celle qui configurera l'essence du vin : les plusieurs types de raisins qui formeront sa liqueur. De plus, le discours baudelairien sur l'art se met dans un espace de destruction et d'encadrement de l'art, car Derrida (1999) affirme que le discours critique l'encadre et le poète le détruit. Baudelaire suit ces deux processus à la fois. La transformation, le vin irradie sur la poésie, la détruit et l'encadre. Enfin, la poésie baudelairienne est image poétique et picturale de la transformation, critique/pratique de l'art.

Le vin est donc la teinture qui va donner plusieurs couches au tableau de la poésie, ce sont les couches qui transforment le tableau, l'objet. C'est une technique de superposition, des couches-d'images- comme celle utilisée par les impressionnistes ; et une théorie. Le vin est un élément de débordement de l'art, il ne se tient pas à soi-même, L'art est au-dedans de soi-même, dans sa texture ; il est son « architexte ». Sa couleur, son mouvement, ses couches échappent aux mots. L'art est aussi au-dehors de soi-même dans la mémoire. Le paysage de l'art qui se répand comme le vin, comme l'horizon et comme la mer est entre ces deux espaces.

2.3 Vin: figure du projet théorique baudelairien

Peindre est autrement aventureux. Il n'y a rien à redire ni ajouter au tableau. De ce côté-là du murmure, une innocence demeure possible. Pas de phrases. On ne va pas vers le savoir, on ne suit pas la bonne ornière. Décontenancé, abandonné, on prend le risque de se perdre en s'en tenant à son transitoire

Jean-Michel Maulpoix

Vous avez imaginé faire merveille, je le parierais, en me réduisant à une abstinence atroce sur le péché de la chair. Eh bien, vous vous êtes trompés : vous avez échauffés ma tête, vous m'avez fait former des fantômes qu'il faudra que je réalise.

Sade

L'image du vin se dédouble et surmonte la définition d'un objet univoque. Elle nous conduit à une réflexion à propos de sa constitution et de son rôle dans les textes poétique et critique que nous avons entrecroisés dans la partie précédente. Par conséquent, dans cette partie, nous étudions les effets de cet entrecroisement de textes et d'arts. L'image du vin joue les rôles textuel, plastique, poétique, critique et théorique.

Le vin se constitue ainsi une figure poétique du texte comme art et critique. Mais Baudelaire construit pour cela non un portrait de l'art ou du vin. Barthes (1964) affirme que le portrait exhale une naturalité car il a l'illusion d'une forme naturelle. La peinture baudelairienne n'est pas celle d'une naturalité, au contraire : il peint l'artificialité. Il est toujours dans le chemin de la représentation : il peint le paysage de l'art.

Dans ce même sens, dans le texte "La peinture est-elle un langage?", Barthes (1998b) affirme que le signifié, dans un tableau, est toujours déplacé. Il en va de même pour le signe et le texte. De cette façon, Baudelaire crée le déplacement des signifiés et des signifiants dans la peinture faite par un procès verbal et anticipe Barthes dans la lutte contre la banalité par une relation de voyage. C'est pareil à ce que Barthes déclare :

il leur substitue une question apparemment marginale, mais dont la distance l'amène à constituer un champ inédit où la peinture et sa *relation* (comme on dit: une relation de voyage), la structure, le texte, le code, le système, la représentation et figuration (...), qui constitue "une nouvelle façon de sentir, une nouvelle façon de penser" (...) quel est le rapport du tableau et du langage dont fatalement on se sert pour le lire- c'est-à-dire pour (implicitement) l'écrire? Ce rapport n'est-il pas le tableau lui-même? (BARTHES, 1998, p. 539).

De cette façon, Baudelaire, en liant les arts, renouvelle le langage, constituant ce que Starobinski (1999) appelle de « profanation du langage », c'est-à-dire un mouvement de liberté et de renouveau de l'Art buttant à soi-même, constituant le paradoxe de la littérature, celui de réaliser l'irréalisable par l'imagination. Baudelaire dédie un texte à « cette reine des facultés » qui n'est pas seulement fantaisie, mais encore principe de création, d'après lui, « imagination créatrice ». Dans ce texte, la critique du *Salon de 1859*, il se réfère à Delacroix, dont la conception de création était liée à l'imagination car il concevait la nature comme un vaste dictionnaire. Cette idée de Delacroix est développée surtout dans ses études sur le Beau¹⁸.

La liaison de l'imagination créatrice et le travail issu de la mémoire des ancêtres fait les toiles baudelairiennes surgir par la parole dans les poèmes « Tableaux parisiens ». Dans ces poèmes, le poète contemple la nature pour en extraire sa liqueur et puis s'enivrer. Ce but du moi lyrique est évident dans le poème en prose « Enivrez-vous » : « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. (...) Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. » (BAUDELAIRE, 1990, p.337). Le fait de s'enivrer est à la fois le plaisir esthétique de la contemplation et celui de la création, ce qui nous permet d'affirmer que les contemplations sont actives. Les contemplations actives suivent avec un poème qui s'appelle « Les aveugles », le poète ressent l'atrocité du plaisir de regarder les aveugles qui traversent l'espace noir et silencieux et le poète, comme eux, cherche dans l'obscurité une immensité d'un nouveau regard. Dans ce monde le poète rencontre une passante et essaye d'en extraire une beauté – « À une passante » - une beauté qui est transitoire et éternelle si difficile de saisir: « Un éclair...puis la nuit! – Fugitive

¹⁸ Dans ses articles, Delacroix (1923a) parle de l'imitation du modèle et le renouvellement de l'art par le plaisir esthétique éveillé à travers l'évocation du souvenir. La notion de Baudelaire d' « imagination créatrice » s'inscrit dans la même voix abordée par Delacroix.

beauté/ Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 93). Cette éternité, comme nous avons déjà affirmé, est figée dans l'image. Ainsi, la beauté du monde ne peut se perpétuer que dans sa représentation, son image.

Déjà, dans le poème *Le Soleil*, le tableau est celui où l'ambiance est toute fermée et sombre dans un faubourg parisien. Le soleil irradie ses rayons dans le faubourg, irradie un principe de vie et de création. Dans la première strophe, nous avons une coupure et le poème passe à la création poétique car le poète, homme trébuchant, se met en duel avec le langage. La vie, la création émerge à la fois avec l'image du poème et son méta – image : le duel avec le langage. La deuxième strophe, revient au tableau du soleil qui envahit le faubourg. C'est lui le père de la vie, la joie et celui qui transforme le monde et le fait fleurir; autrement dit la création qui transforme la vie. Dans la dernière strophe, nous avons la synthèse du poète et du soleil : le nouveau langage baudelairien.

Ce tableau du soleil qui descend en ville avec violence est celui aussi du poète qui veut créer du nouveau: "je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime"(BAUDELAIRE, 1990, p.83). Cette image du soleil est alors la représentation du principe de vie et de joie qui sera un fécondateur du matériel poétique, ainsi que le vin. Le soleil et le poète font une alchimie. La composition du tableau et du langage est simultanée. Le tableau est mouvant, plein de mouvements, la création y est disséminée vers l'infini. Baudelaire affirme que la Nature est un tableau mouvant qui multiplie des mouvements à l'infini. La théorie baudelairienne s'installe petit à petit vers une poétique d'une part infinie et d'autre part finie car l'espace se figure par le langage. Si dans le premier poème de cette série, le poète nous montre le besoin de plonger dans un gouffre pour trouver la création, il est maintenant en train de réfléchir sur la vie et les formes de la peindre.

Alors, la création se réalise par la fusion des langages du poète, du peintre et du critique. Ainsi Baudelaire met en œuvre la poétique de Delacroix y ajoutant le discours critique verbal. Cela se passe, chez Delacroix, d'après Wright (2001), à travers la construction de l'image :

This collection of essays serves as a companion to Delacroix by illuminating his life, his culture, his craft, his philosophy of art, and his triumphant achievement in transforming literary texts and intellectual truths into potent images, great paintings of his thoughts. (WRIGHT, 2001, p. 7)

L'impossibilité de séparer la critique de l'art est reprise dans les théories littéraires par Barthes (1966), à son avis, cet échange consiste dans la double fonction, poétique et critique, de l'écriture. Baudelaire cherchait l'éternel dans le transitoire de la vie moderne. Il y a réussi, mais non pas par l'imposition des sens, mais justement par la suggestion de plusieurs sens et la possibilité d'en faire une lecture entrecroisée car l'art baudelairien se met en question tout le temps. C'est la résistance et la plongée de l'oeuvre baudelairienne qui constituent, selon Compagnon (1990) l'un des paradoxes de la modernité car la modernité est, selon lui, "la conscience du présent comme présent, sans passé ni futur; elle est en rapport avec l'éternité seule" (COMPAGNON, 1990, p. 31) ce qui fait l'autocritique de l'oeuvre d'art moderne.

Par conséquent, en liant sa poésie à celle produite par la musique de Wagner, le poète affirme que la musique devait parler ; exprimer la partie indéfinie du sentiment. Le poète cherche un type idéal d'art qui ne soit pas prisonnier du temps. Il cite Wagner pour que la représentation poétique soit arrangée de façon rythmique et douée d'un ornement musical, c'est cela qui conduit le poète à la limite de son art, limite qui touche immédiatement la musique. Les mots utilisés pour définir Wagner (BAUDELAIRE, 1999) sont toujours ceux de la force poétique : volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion.

Baudelaire essaye de construire le paysage de l'art par la mémoire et la critique de l'art et par l'art comme dans le poème « les phares » : « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse, / Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer, / Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse, Comme l'air dans le ciel et la mer ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 13). La poésie est un long fleuve agité. La peinture sera moyen toujours présent dans la quête de son idéal :

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,

Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal. (...)
Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans! (BAUDELAIRE, 1990, p. 22).

Dans la série des poèmes « Tableaux parisiens », Paris moderne apparaît comme source d'inspiration de matériel poétique. Le poète bouleverse l'art par trois biais. Premièrement, la convergence de deux arts pour exprimer une création. Ensuite pour introduire la vie moderne et des paradigmes de poétique considérés comme non poétiques (la décrépitude humaine, les aveugles, le charbon). Et enfin, le refus de l'imitation et la beauté du mensonge. Le poète fonde la poésie moderne dont la conscience il définit dans *Le peintre de la vie moderne*: "à cet immense dictionnaire de la vie moderne disséminé dans les bibliothèques, dans les cartons des amateurs et derrière les vitres des plus vulgaires boutiques." (BAUDELAIRE, 1999, p. 686).

En reliant la poésie et la peinture le poète trace déjà des notions sur l'artiste qui doit comparer les domaines de l'art. Dans le même essai, Baudelaire va souligner que le savoir est atteint par la comparaison, par les analogies. Le poète est donc peintre, observateur, flâneur, philosophe, romancier, moraliste et scientifique, tous en même temps. La modernité doit chercher une beauté nouvelle. C'est dans ce sens qui se situe ce travail, retrouver Baudelaire. Il se définit et se présente dans la critique *Exposition Universelle-1855*:

Un Winkelmann moderne (...) que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu'à l'évanouissement? Cependant c'est un échantillon de la beauté universelle; mais il faut, pour qu'il soit compris, que le critique, le spectateur opère en lui-même une transformation qui tient du mystère, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination, il apprenne lui-même à participer du milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. Peu d'hommes ont-au complet,- cette grâce divine du cosmopolitisme. (BAUDELAIRE, 1999, p. 576).

Dans ce sens, Derrida, en parlant de Kant, donne la même définition pour la philosophie et la peinture : « Tout ce que Kant aura entrevu sous le nom de *parergon* (par exemple le cadre) n'est ni dans l'œuvre (*ergon*) ni hors d'elle » (DERRIDA,1999, p. 3). Le philosophe entrevoit dans la peinture que la restitution du trait de la vérité. Ce trait ne se

situe ni dedans ni dehors, il y est, il n'y est plus. D'après lui, « le trait s'y attire et s'y retire lui-même, il s'y attire et s'y passe, de lui-même. Il se situe. Il situe entre la bordure visible et le fantôme central depuis lequel nous *fascinons*. » (DERRIDA, 1999, p. 16).

Ainsi, la fusion des arts chez Baudelaire ne constitue pas qu'une correspondance artistique, mais encore une correspondance artistique pour restituer la vérité, dans le cas le savoir artistique critique. D'abord, ce savoir a été restitué par l'image du vin qui était un aboutissant du principe de l'imagination créative, puis l'imagination créative est disséminée dans les discours critique et poétique baudelairiens. Dans ces discours nous pouvons remarquer une plie sur soi qui est récurrente soit par l'image du vin et par les sens qu'elle irradie, soit par la remise en question du savoir-faire poétique, artistique. Cette remise en question le constitue comme un savoir à propos du Beau.

Etant donné que Baudelaire développe une théorie sur le Beau, comme remarqué dans la première partie de ce chapitre, il développe la notion de la beauté chez l'objet. Il montre que la beauté ne réside pas dans l'objet, mais dans le sentiment qu'il provoque chez nous. Ainsi, la beauté comme présence pleine de l'objet n'existe pas, ce qu'il nous délivre, c'est sa trace, son fantôme, son incomplétude, son caractère indécidable. Derrida, toujours en analysant la notion du Beau chez Kant, souligne :

De cette trace de sens dans la tulipe le savoir n'a rien à dire.
Il n'a pas à en connaître. Non qu'il défaille devant la tulipe. On peut tout savoir de la tulipe, exhaustivement, sauf pour quoi elle est belle. Ce pour quoi elle est belle n'est pas quelque chose qu'on pourrait savoir un jour, de telle sorte qu'un progrès de la connaissance puisse plus tard nous permettre de la trouver belle et de savoir pourquoi. Le non-savoir est le point de vue dont l'irréductibilité donne lieu au beau, à ce qu'on appelle le beau.
Le beau de la beauté pure et en tant que telle. Il fallait insister sur le *pur* dans la trace du *sans* de la coupure pure (DERRIDA, 1999, p. 103).

Baudelaire en avait conscience : le vin tombe dans l'homme, se répand et s'empare de lui à la fois qu'il disparaît. L'impossibilité de l'art l'a fait entreprendre un voyage vers le Beau en essayant de créer un nouveau langage, un nouveau genre de représentation par la fusion et le dialogue des arts. Cet idéal a été plusieurs fois discuté dans la tradition critique concernant le poème « Correspondances », le quatrième poème des *Fleurs du Mal*, qui présente l'idéal poétique des analogies et de synesthésie. Néanmoins, la création n'est pas

simplement une technique, elle est aussi un savoir critique. Le poète qui veut trouver une notion du Beau autre plonge dans l'imaginaire pour trouver un trésor; la création : « Architecte de mes féeries, / Je faisais à ma volonté/ Sous un tunnel des pierreries/ Passer un océan dompté; ». La littérature est donc présence et absence, mémoire et oubli car le poète en sort et y revient en apportant du nouveau : la peinture de la nature ainsi que la critique de la création pour causer un effet au regard des autres:

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

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

Dans le *Rêve Parisien*, le poète se réveille de ces images présentées dans les autres poèmes. Elles sont maintenant vagues et lointaines. La poésie est un produit du sommeil. Le poète en est content et fier:

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

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni; (BAUDELAIRE, 1990, p.101-102).

Le poète- critique affirme encore que l'art doit suggérer aussi les autres arts , en laissant le chemin ouvert à ce qu'il appelle l'art philosophique : retour vers l'imagerie, autrement dit juxtaposer les images comme une phrase. Baudelaire y croit et s'y est mis. La préoccupation de la poétique est évidente dans le poème « le guignon » : « Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage, / L'Art est long et le Temps est court. » (BAUDELAIRE, 1990, p.17). La préoccupation des autres arts sont des sujets critiques et poétiques récurrents dans l'œuvre baudelairienne : « Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur/ Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres » (BAUDELAIRE, 1990, p. 38), « Ils marchent devant

moi, ces Yeux pleins de lumières, (...)/ Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,/ Ils conduisent mes pas dans la route du Beau ; » (BAUDELAIRE, 1990 p. 43), « Je veux te raconter, ô molle enchanteresse !/ Les diverses beauté qui parent ta jeunesse ; / Je veux te peindre ta beauté, / Où l'enfance s'allie à la maturité. » (BAUDELAIRE, 1990 p. 51) .

La traversée est donc le voyage de la relation et de la réinvention du code poétique et artistique. Cela provoque une rupture dans une possible hiérarchie de valeurs de l'art car le grand art est celui qui parvient à rassembler tous les codes pour rendre compte de l'esthétique. Le poète se met en route vers l'impossible : saisir le Beau. Il essaye par les traces des arts de restituer le beau en poésie par la maîtrise et la fusion des autres et par l'ivresse du monde du souvenir, mais lui-même se rend compte de cette impossibilité.

Ainsi, la dernière notion que nous allons travailler est celle de la critique. Si le texte est toujours intertextuel, interdisciplinaire, il joue aussi le rôle de la critique car il nous laisse entrevoir son avis sur la nature et sur la forme à propos du texte auquel il se met en rapport. Si le texte littéraire est-il une mosaïque, appropriation et dédoublement n'est-il pas aussi une critique? Si, surtout en considérant que l'écrivain se manifeste en général par rapport à d'autres écrivains, ce qui le transforme en critique.

La critique devant l'impossibilité de saisir l'unité de l'oeuvre est donc mise en confrontation avec la diversité des discours qui y est présente. Le rôle qui s'impose à la critique n'est pas celui de donner des valeurs, mais celui de déconstruire et reconstruire le texte: réécrire le texte. Dans ce sens, Barthes (1966) souligne la banalité de la critique littéraire et nous montre que la seule manière d'en sortir, c'est à partir d'une autre pensée: "nous savons qu'elle ne peut écrire autrement, sauf à penser autrement" (BARTHES, 1966, p. 33). L'inscription du lecteur dans le texte se fait donc une primauté pour la lecture/écriture. La critique est donc une mise en oeuvre de ce que Barthes (1964) affirme: c'est la littérature qui fait tourner les savoirs. Elle ne le fétichise pas, ne les fixe pas, elle leur donne une place indirecte. Le texte est toujours un mirage, plus de sens y sont ajoutés, plus nous sommes poussés vers un territoire lointain

Pour renforcer cet argument, nous utilisons ce que Moisés (1998) appelle des valeurs modernes. Dans la modernité, création et critique sont des valeurs fondamentales. D'après l'auteur, ces valeurs consistent à: "conhecer e analisar o que foi feito antes, de estabelecer parâmetros de comparação, de se medir com os grandes do passado, e a ambição de alterar, com sua obra, a velha ordem ideal" (MOISÉS, 1998, p. 147). Le même auteur crée une catégorie d'analyse pour rendre compte de ce fait: écrivain-critique/ critique-écrivain (MOISÉS, s.d.).

Baudelaire cherche dans l'œuvre de Delacroix tout un savoir-faire artistique pour transformer le langage, la représentation esthétique. Rubin (2001), dans son étude sur l'esthétique romantique et Delacroix affirme que l'une des valeurs fondamentales de l'œuvre de ce peintre était les effets généraux de tonalité et rythme, ce qui Baudelaire admirait chez le peintre :

Following the painter's lead, the critic Baudelaire even argued that one should step away from a painting lest its narrative details obscure more general effects of tonality and rhythm. Both Delacroix and Baudelaire admired the stirring emotional power of music". (RUBIN, 2001 p. 39)

De plus, Delacroix croyait que la représentation par la littérature n'était pas complète. En raison de cela, peut-être, il a peint la littérature, pour élargir les effets visuels qu'il ressentait mais ne matérialisait pas. Par contre, Baudelaire s'est servi de la présence de la littérature transformée par le rythme et par la peinture pour écrire. Il se rend compte de l'impossibilité de l'art d'exister pleinement, mais il ne peut jamais cesser de le poursuivre. Il le persécute par la parole. Baudelaire essaye de bâtir par la poésie un art grandiose qui rassemble les effets de tous les arts. Cet échec qu'il a subi et dû à cela il est tourmenté, est le moteur de sa critique. La critique vient pour suppléer le poétique, en essayant de rendre compte d'une conception du Beau. Aussi pouvons-nous affirmer que le projet poétique est basé sur un projet théorique et critique : celui de bouleverser l'esthétique.

La notion du vin en tant qu'une notion de création qui passe par l'imagination, la mémoire du vécu et la mémoire des arts est à la base d'un projet critique-théorique. Etant donné que le projet poétique est un projet critique, cela provoque une critique du savoir, de

telle sorte nous ne pouvons pas séparer critique, littérature et savoir. Dans ce sens, Valéry (1948), dans son texte sur Léonard de Vinci, souligne que la connaissance est multiple et se construit par un point de vue. Elle est disséminée et réorganisée à partir d'un biais qui ramasse des traces:

Le monde est semé de dispositions régulières. Les cristaux en sont; les fleurs, les feuilles; maints ornements de stries, de taches sur les fourrures, les ailes, les coquilles des animaux; les traces du vent sur les sables et sur les eaux, etc. parfois, ces effets dépendent d'une sorte de perspective et de groupements inconscients. L'éloignement les produit ou les altère. Le temps les montre ou les voile (VALÉRY, 1948, p. 245).

Puisque le vin est aussi source multiple d'où sort la matérialisation d'un savoir-faire, le poème, Baudelaire s'inscrit dans le champ théorique d'une théorie de la poésie moderne car la conscience de la vie moderne ne peut être acquise que par l'imagination. Dans son *Étude sur Poe*, l'auteur définit: "l'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit, tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets de choses, les correspondances et les analogies" (BAUDELAIRE, 1990, p. 329). Le savoir est ainsi construit à partir des autres et par la médiation d'un sujet. C'est justement le rôle du sujet qui sera abordé dans le chapitre trois.

2.4 Conclusions

Tout est prêt, mais ai-je bien le droit de partir?
Constructeur jusqu'ici de l'imaginaire, conjureur de ces matériaux impondérables et gonflants, les mots-ai-je bien le droit de bâtir dans le monde dense et sensible, où tout effort et toute création, ne révélant plus seulement d'une harmonie intime doivent trouver leur justification dans le résultat, dans le fait, -ou leur démenti sans appel...

Victor Segalen.

Pour élargir la lecture de la figure du vin chez l'œuvre de Baudelaire, nous ne pouvons pas analyser son oeuvre poétique et critique séparément car, comme Baudelaire affirme dans son essai du Salon de 1846, la critique sort des entrailles de l'art. Baudelaire s'inscrit alors dans la catégorie de Moisés (s.d) d'écrivain-critique. Cependant, nous semble-t-il, il est plus pertinent de le définir comme artiste-scientiste, comme Léonard de Vinci car il travaille l'art et le savoir en même temps.

D'une part, nous regardons la poésie de Baudelaire comme une construction d'espace et temps vaste- et « toujours mon système était beau, vaste, spacieux » (BAUDELAIRE, 1999, p.463)- disséminés dans la page par la voie d'images, surtout par la figure du vin, sensations inusités et bouleversantes faisant de la poésie une infinitude de sensations et de métaphores vertigineuses.

D'autre part, la poésie s'écrit, se peint d'elle-même et se théorise elle même. La construction d'une nouvelle réalité par la poésie est toujours liée à une réflexion de la poésie, de l'art et de plusieurs champs du savoir, eux-mêmes, ainsi que ses textes critiques sont poétiquement construits à partir des analyses d'oeuvres d'art.

Par conséquent en analysant, d'abord, la présence de Delacroix dans l'œuvre de Baudelaire nous avons pu remarquer que l'art ne se configure pas comme création divine. C'est un travail d'enivrement du monde e de l'art lui-même. Ainsi les notions de Delacroix chez Baudelaire et chez Delacroix sont productives pour bâtir l'édifice de l'imagination créatrice, notion théorique et critique qui apparaît transfigurée sous la figure du vin.

De cette façon, l'imagination ainsi que le vin est multiple ; elle configure le texte baudelairien. Cette multiplicité arrive par l'émergence des autres arts dans le texte. Ces autres arts ont été travaillés par le poète dans ses études critiques, ce qui nous permet de dire que l'image du vin est aussi un axe critique dans l'œuvre baudelairienne, ce que nous démontrons dans ce mémoire.

En outre, l'image du vin se configure comme le fantôme qui persécute le poète et que persécute le poète dans l'entreprise de la création. Ce qu'il essaye de réaliser, c'est l'idéal auquel il ne peut pas arriver. Les textes émergent donc dans une relation de se faire les uns suppléments des autres, mais qui ne se complètent jamais. Et voilà le projet esthétique de Baudelaire : un langage nouveau à travers la fusion d'autres codes par la recréation du monde qui se fait par son excès qui trouble le poète.

Bref, l'ensemble de l'œuvre baudelairienne vient pour bâtir une conception esthétique, celle du regard de la transformation à partir de l'étude du beau et de l'art mnémorique pour créer un nouveau concept du beau. Le nouveau, idéal cher à Baudelaire, ne se réalise que par une abstraction, sa représentation pleine n'a pas lieu sur la page. Pour ce nouvel idéal, il faut un abandon du poète aux sensations ainsi que du lecteur au texte. Pour comprendre cet abandon, il nous faut donc analyser le sujet, dernier élément de ce travail, qui fera partie du projet baudelairien. Ce que nous étudierons dans le chapitre suivant c'est le savoir-faire de ce sujet. Le savoir-faire poétique baudelairien, nous avons vu, est lié à la notion d'image- notre point de convergence : le vin- et, par conséquent, du temps. De ce fait, la reprise de ces notions nous amène, dans le troisième chapitre de ce travail, à l'étude philosophique de la constitution du sujet.

3 LA CONSCIENCE POÉTIQUE DU VIN

3.1 Introduction

L'homme de la parole nouvelle, d'une parole qui ne se borne pas à exprimer des idées ou des sensations, mais qui tente d'avoir un avenir. On dirait que l'image, dans sa nouveauté ouvre un avenir du langage.

Gaston Bachelard

Ce troisième chapitre est consacré à l'étude du sujet dans le savoir-faire poétique baudelairien. Ce chapitre est divisé en trois parties. La première partie nommée « La mort et la naissance du sujet par l'art », la deuxième est nommée « Le rôle du poète dans la composition du poème » et puis, la troisième présente les conclusions de ce chapitre.

Dans la première partie nous reprenons la notion d'image développée dans les parties précédentes car l'image naît d'une mémoire, ce qui nous permet d'affirmer qu'elle est issue d'un sujet. Toutefois, ce que nous mettons en cause, c'est justement la réponse à la question : il s'agit de quel type de sujet ? Pour ce fait, notre point de départ est la reprise des poèmes consacrés au vin. Notre premier constat, dans cette partie, démontre un sujet partagé en deux : l'homme et le résultat de son travail, l'âme du vin.

Alors, pour travailler le processus de constitution de ce sujet, il nous faudra faire usage de la notion d'image poétique de Bachelard, annoncée dans le livre *Poétiques de la Rêverie*. Bachelard (1999) affirme que l'image poétique est un nouvel être du langage. De plus, la notion d'image est étroitement liée à la notion de souvenir et de temps comme nous

avons pu remarquer surtout dans le chapitre premier de ce travail. De cette façon, nous élargissons la notion travaillée dans le chapitre premier, celle de Paul Ricœur (2000), avec les concepts d'Emmanuel Levinas (1996) depuis son livre *Le temps et l'Autre*.

Dans le travail des concepts de Levinas nous nous confronterons avec la notion d'isolement du sujet par rapport à la vérité. Ainsi, nous travaillerons cette relation entre le sujet et la vérité par rapport à la rêverie et leur pertinence à l'égard de la solitude chez Bachelard, Levinas et Baudelaire car la solitude sera l'une des attitudes du sujet par rapport à son objet qui se fait nécessaire pour atteindre un savoir, ce qui se construit dans les poèmes par le langage.

En raison de cela, la première partie de ce chapitre a pour but de mettre en cause la place et la notion de sujet et, par conséquent, de l'objet. Bref, dans la première partie, nous présenterons une discussion philosophique du sujet et de l'objet dans les poèmes de Baudelaire pour que nous démontrions la pertinence de ce thème.

Ensuite, nous travaillons, dans la deuxième partie le rôle du poète, du sujet et de l'objet car ces notions sont attachées à la poétique étudiée. Toute connaissance, tout travail, présuppose une méthode. Toute méthode présuppose un sujet qui atteindra la connaissance. Aussi la connaissance a-t-elle besoin d'étapes. Dans cette partie, nous démontrerons les étapes de la composition du poème baudelairien (l'isolement, la contemplation, la fusion entre sujet et objet, la transformation du sujet et de l'objet, le poème) ainsi que la pertinence du rôle du sujet. Pour ce fait, nous reprendrons les concepts de Bachelard et de Levinas travaillés dans la première partie de ce chapitre et nous les développerons avec le concept de punctum barthésien, les études critiques de Baudelaire et, bien sûr, les poèmes, toujours dans le but d'en élucider le résultat : le poème/ le langage baudelairien.

Enfin, nous présenterons les conclusions de cette partie et leur apport critique pour la critique de l'œuvre baudelairienne.

3.2 La mort et la naissance du sujet par l'art

Adieu.
Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.
J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries
Stéphane Mallarmé

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux (...). Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'œil sur ma position. C'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour arriver d'eux à moi.

Jean-Jacques Rousseau.

Pour que nous puissions étudier la pertinence de la notion du sujet et son rapport avec l'image du vin, il nous faut, d'abord, reprendre les poèmes dédiés au vin dans le recueil *Les Fleurs du Mal*. La première remarque que nous faisons est celle de remettre en cause la naissance de l'image du vin.

L'image du vin naît de la mémoire du moi lyrique, comme nous l'avons déjà démontrée dans les chapitres précédents ; elle naît d'un sujet. La question se pose ainsi dans le sens d'une définition de ce sujet. Quelle est la notion de sujet travaillée par Baudelaire comme élément primordial de la poésie ? Nous disons primordial car l'image qui configure la poésie est issue de la mémoire de ce sujet.

Dans le poème « L'âme du vin », l'essence du vin chante vers l'homme : « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). Ce qui est établi, dans ce vers, entre le vin et l'homme, c'est une relation de communication entre deux sujets : l'homme et l'âme du vin. Toutefois, ces deux sujets ne sont pas des êtres, des individus autonomes, puisque le vin émerge de la mémoire du moi lyrique. De cette façon, le premier constat que nous faisons est que le moi lyrique est partagé en deux parties : celle qui remémore et celle qui cède sa place au souvenir : « Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles:/ « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Le chant de l'âme du vin caractérisera, tout d'abord, sa définition : c'est un être enfermé dont le chant est lumineux. Nunes (1999) en parlant de l'instabilité de la poésie, tout en faisant appel à Ricœur, Bachelard et Heidegger, met en cause le langage poétique, surtout pour Heidegger, selon qui, d'après Nunes, la poésie naît de la fureur pensante du souvenir, elle est le lieu du décentrement et de la souplesse de la représentation car image, et c'est justement dans le chant où nous avons la présentation, il met les choses, dans leur absence, en présence :

E as palavras essenciais de Hölderlin, como natureza, terra, deuses, fogo do céu, articuladas sobre os temas que já vimos (...) são partes do sagrado. A nomeação não se esgota em dar nomes; ela *chama*, ela *diz*, mas invocando e evocando, num dizer ritmado, numa entonação determinada, elas trazem à presença as coisas nomeadas. Coisas nomeadas, chamadas, reunidas num só sítio (relacionado à *paragem* de *Ser e Tempo*) com um mundo onde se apresentam. Dessa forma, o canto é um apresentar que mostra. (NUNES, 1999, p.142)

En plus, c'est un être qui sait que sa naissance dépend du travail de l'homme : « Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, /De peine, de sueur et de soleil cuisant/ Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). Dans, ces vers, nous remarquons deux éléments pertinents pour notre analyse : le vin fait partie du moi lyrique, il naît seulement depuis le travail.

Par conséquent, la division du moi lyrique se réalise par deux biais : celui de l'homme qui travaille et celui dont le travail émerge et se détache du sujet. L'image poétique naît en

tant qu'un nouvel être. Bachelard (1999) exploite la notion de l'image poétique en tant qu'un être doué de conscience ; elle est « une origine absolue, une origine de conscience. (...) une image poétique peut être le germe d'un monde, le germe d'un univers imaginé devant la rêverie d'un poète » (BACHELARD, 1999, p. 1). Ainsi, le poétique est-il éclaté au moins en deux parties : celle configurée par la conscience, la création du moi lyrique, et celle configurée par l'émergence de l'image poétique porteuse, elle aussi, d'une conscience.

Néanmoins, ces deux consciences co-habitent la page de façon paradoxale. D'une part, nous avons le moi lyrique qui a une conscience et qui essaye de maîtriser sa mémoire en donnant naissance à l'image poétique du vin. D'autre part, cette image émerge aussi en tant qu'une conscience dont la maîtrise échappe au poète : « Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / De peine, de sueur et de soleil cuisant/ Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ; /Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Le moi lyrique donne naissance à l'image poétique tout en possédant une double conscience qui la configure : le côté du moi lyrique et le côté du nouvel être : l'image poétique. Bachelard (1999) souligne que l'image poétique apparaît comme un nouvel être du langage. La poésie baudelairienne ne peut apparaître que par cet éclatement du sujet poétique et cet éclatement a lieu par le langage qui configure l'image poétique. Cependant, cette division du sujet mise en cause par la poésie ne brise pas les deux sujets. Si, d'une part, nous avons deux consciences qui coexistent sur la page ; d'autre part, nous avons la fusion de ces deux consciences : « Car j'éprouve une joie immense quand je tombe/ Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux, / Et sa chaude poitrine est une douce tombe/ Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux. » (BAUDELAIRE, 1990, p.105). De cette fusion, naît la conscience de la poésie : « J'allumerai les yeux de ta femme ravie ; (...) Pour que notre amour naisse la poésie » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Cette union de deux consciences qui ne s'effacent pas pour en faire naître une troisième est récurrente dans l'œuvre baudelairienne. Dans le poème « Harmonie du soir », le poète parle d'un temps de transformation qui dissimule la réalité, ce temps est celui du souvenir : « Ton souvenir en moi luit comme un ostensor » (BAUDELAIRE, 1990, p. 47). L'éclatement du sujet est ainsi dû au temps du souvenir.

Pour ce fait, l'un des éléments qui forment la notion de sujet est le temps. Mais le temps n'est pas, comme l'affirme Levinas (1996), « l'horizon ontologique de l'être de

l'étant, mais (...) comme relation de la pensée à l'Autre. » (LEVINAS, 1996, p. 8). En effet, pour comprendre le sujet baudelairien, il faut comprendre la relation de la mémoire et l'image développée dans les deux chapitres précédents de ce travail, car la naissance du sujet se fait de façon fissurée par la mémoire.

Revenons à la caractéristique du sujet sur la page. Dans le poème qui donne suite à la partie sur le vin, « Le vin des chiffonniers ». Dans ce poème, le moi lyrique survole Paris et met en relief un personnage d'un vieux faubourg parisien. Ce personnage apparaît sous l'image d'un chiffonnier ivre. Ce personnage est, dans la deuxième strophe, associé au poète : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant et se cognat aux murs comme un poète » (BAUDELAIRE, 1990, p. 106). Pour ce fait, nous prenons l'image du chiffonnier pour analyser afin d'élaborer la notion du rôle du poète – le chiffonnier est, de façon explicite, associé au poète soit par l'analogie soit par la rime tête, poète- dans le métier de l'Art. D'après Baudelaire le chiffonnier a la fonction de transformer le monde où il vit:

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent parfumés d'une odeur de futailles, (BAUDELAIRE, 1990, p. 106).

Toutefois, comme nous avons déjà démontré dans la partie précédente de ce travail, cette transformation se réalise par le vin. Le moi lyrique met cela en évidence dans les derniers vers : « Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ; / Par le gosier de l'homme il chant ses exploits/ (...) / pour noyer la rancœur et bercer l'indolence (...) L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 106-107). À nouveau, nous avons la fusion de deux consciences comme celle démontré dans le poème « L'âme du vin ». Le chiffonnier/poète se lie à la conscience du vin pour faire de la poésie : pour recréer le monde. Le chant du vin, la mise en présence de l'image, ne peut se faire que depuis

l'intérieur du poète. Pour aller plus loin, nous avons dans ce deuxième poème un nouvel élément donné pour bâtir la notion du sujet qui produit la poésie : il est seul.

Le moi lyrique survolant la ville de Paris ne voit que le chiffonnier pour être le sujet du poème. Le chiffonnier, même s'il est au milieu d'autres éléments, il est seul, isolé et il parcourt le labyrinthe où habite l'humanité. Pour cela, un deuxième élément peut être ajouté à la notion du poète ; la solitude. Cette affirmation est rassurée dans le poème « Le vin de l'assassin » qui donne suite à la partie « Le vin ».

Dans « Le vin de l'assassin », le moi lyrique se montre dans sa totalité : pour la première fois, dans cette partie du recueil, le moi lyrique dit *je*, et ceci veut dire que finalement la fusion entre l'homme et le vin est complète, car dans le premier poème nous avons les deux discours bien séparés, dans le deuxième poème nous avons un narrateur qui raconte le début du processus de fusion à partir du portrait du chiffonnier ivre¹⁹. En outre, ce processus est toujours violent comme le démontre le poème « Le tonneau de la haine » : « La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,/ Qui sent toujours la soif naître de la liqueur/ Et se multiplier comme l'Hydre de Lerne » (BAUDELAIRE, 1990, p. 71) De plus, c'est un processus qui ne connaît jamais sa fin car « ...la Haine est vouée à ce sort lamentable/ De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table » (BAUDELAIRE, 1990, p. 71). De plus, le processus de constitution du sujet dans le poème, outre violent, il est un duel qui précède la mort de l'un de ces sujets, comme celui présent dans le « Sonnet d'automne » : « Ils me disent, tes yeux clairs comme le cristal:/ « Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite ? »/ - Sois charmante et tais-toi !... » (BAUDELAIRE, 1990, p. 65). Bref, dans ce troisième poème, le moi lyrique crie son chant de liberté qui se réalise par la violence: « Ma femme est morte, je suis libre ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 107).

¹⁹ D'après Pichois (1990), le chiffonnier était à l'époque de la monarchie de juillet un personnage familier et pittoresque de Paris nocturne.

Il conviendrait de lire ce poème de façon plus détaillée. Le poète ressent la liberté parce qu'il est seul. La liberté réclamée par le poète est celle de créer la poésie. Tout ce qu'il voulait faire n'est qu'écrire:

« Je puis donc boire tout mon soûl. (...)
L'air est pur et le ciel admirable... / (...)
L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau ; - ce n'est pas peu dire : (...)
- Me voilà libre et solitaire !
Je serai ce soir ivre mort ;
Alors, sans peur et sans remords,
Je me coucherai sur la terre, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 107-108).

Après l'assassinat de sa femme, le poète est seul et libre. La solitude et le crime sont les éléments qui configureront la naissance du poète. La solitude est l'un des éléments importants pour faire émerger le sujet dans la poésie. La solitude est une donnée pertinente car elle est situation originale pour que le poète puisse travailler. Levinas (1996), souligne que la solitude est la base de la relation établie entre le sujet et la vérité. De plus, cet auteur va développer la notion de solitude par rapport au temps et à la raison.

Nous avons déjà introduit la notion de temps de Levinas comme une relation de pensée à l'Autre. Cet autre, chez Levinas, c'est le Transcendant, l'Infini. Si l'Autre de Levinas est l'Infini et l'Infini et le Transcendant chez Baudelaire c'est l'art, cette relation de pensée à l'Autre chez Baudelaire est donc une relation que le sujet établit par rapport à l'Art. En outre, si cette relation ne peut être établie qu'en mettant le sujet en situation de solitude, l'art, c'est la vérité. Ainsi, le vin qui est lié au sujet de la poésie établit dans l'œuvre de Baudelaire une relation de pensée par rapport à une quête du dévoilement de l'Art.

Dans ce sens, la naissance d'un nouveau sujet a lieu par et pour le langage. Dans cette relation de naissance du sujet, nous avons, à la base, le temps. Levinas souligne que la solitude est « une absence de temps » (LEVINAS, 1996, p. 38). De plus, d'après cet auteur, la raison ne se retrouve que dans la solitude « en raison de l'impossibilité pour aucune

chose d'être en dehors ». Ainsi, le crime baudelairien configure l'essai du moi lyrique d'exister tout seul, ivre et près de la vérité de l'art.

De cette façon, les poèmes sur le vin peuvent aussi être vus comme une odyssée philosophique vers le Beau. Dans toute entreprise philosophique, il y a une place pour le sujet, soit pour lui donner un rôle pertinent, soit pour l'effacer. Dans les poèmes, ce n'est pas autrement. Toutefois, le sujet apparaît de façon au moins paradoxale car il est le résultat de deux consciences : celle de l'homme et celle de l'âme du vin. En outre, ce sujet qui émerge est mort : « - Me voilà libre et solitaire ! Je serai ce soir ivre mort ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 108).

De surcroît, la mort se remet en question pour construire la notion du sujet. Si d'une part, nous avons parlé de maîtrise du sujet, quand le sujet se met en relation avec la mort, il ne peut plus se maîtriser, c'est une relation, comme le souligne Levinas, avec le mystère. En outre, l'auteur affirme que la mort est un « événement dont le sujet n'est pas le maître, un événement par rapport auquel le sujet n'est plus sujet » (LEVINAS, 1996, p. 57). Ce qui permet à Levinas d'assurer que la mort est directement en rapport avec la création car, la création suppose une ouverture sur un mystère. D'après lui, l'identité du sujet est donc incapable de donner au sujet autonome la création. La création baudelairienne qui débute par l'ivresse du monde est donc la perte d'une conscience du sujet pour bâtir la conscience de la poésie qui ne se réalise autrement que par la mort. La solitude du poète est cette ouverture au mystère, la position du sujet qui peut lui rendre le Beau.

C'est justement cette ouverture sur un mystère qui a lieu dans le poème « Le vin du solitaire » où le poète retrouve enfin un rayon de poésie : « Le regard singulier d'une femme galante/ Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109). De cette façon, nous pouvons affirmer que pour faire émerger ce nouveau sujet, le poète fait le mouvement suivant : il met le temps en suspension car il est dans une situation de solitude et construit aussi une nouvelle naissance dans le temps de la poésie.

Toutefois, cette solitude est paradoxale car nous nous n'existons jamais sans nous mettre en rapport avec l'Autre. Levinas dit « Je touche un objet, je vois l'Autre » (LEVINAS, 1996 p. 21). C'est cette relation que Baudelaire établit avec le Beau, son objet. La relation de la mort du sujet chez Baudelaire, n'est que la renaissance du sujet par la relation avec l'objet, ce n'est pas la mort absolue:

Le monde offre au sujet la participation à l'exister sous forme de jouissance, lui permet par conséquent d'exister à distance de soi. Il est absorbé dans l'objet qu'il absorbe et garde cependant une distance à l'égard de cet objet. Toute jouissance est aussi sensation, c'est-à-dire connaissance, et lumière. Non point disparition de soi, mais oubli de soi et comme une première abnégation. (LEVINAS, 1996, p. 52).

Alors, la relation du sujet avec l'objet est une relation de sensation et de connaissance. Le sujet ressent le vin pour le connaître et pour transformer le monde, les sensations apportées par le monde : « C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole/ Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole ; / Par le gosier de l'homme il chante ses exploits/ Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 106). Cette relation définie en tant que l'oubli de soi a lieu dû à la relation temporelle établie entre le poète et son objet : c'est le présent poétique. La poésie se construit au fur et à mesure que le poème émerge sur la page. Le temps des mots accompagne celui de leur réalisation. De cette façon, c'est ce temps qui permet l'éclatement du sujet. De ce fait, Levinas définit le présent: « il est le départ de soi. (...) Le présent déchire et renoue ; il commence ; il est le commencement même. Il a un passé, mais sous forme de souvenir. Il a une histoire, mais il n'est pas l'histoire » (LEVINAS, 1996, p. 32).

Parallèlement à la relation entre le sujet, formé par le temps, et l'objet, il y a encore la relation baudelairienne avec l'espace. Nous avons pu démontrer dans les chapitres précédents l'élargissement poétique de l'espace pour configurer la poésie, nous arrivons dans ce chapitre à l'une des raisons de cela : le but de s'emparer de l'objet : le Beau. Il faut au poète franchir l'espace pour prendre l'objet et le travailler de ses mains, et c'est justement dans ce travail que le moi se sépare du soi vers le mystère la mort. Ce processus est évident dans le poème « Chant d'Automne ». Dans ce poème, le moi lyrique se prépare pour plonger dans une aventure vers le mystère : « Bientôt nous plongerons dans les froides

ténèbres ; / Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ! J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres/ Le bois retentissant sur le pavé des cours » (BAUDELAIRE, 1990, p. 56). Ainsi le moi lyrique envisage l'oubli de soi, le départ de soi-même :

Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère,
Haine frissons, horreur, labeur dur et forcé, / (...)
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe/ (...)
Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui ?- C'était l'hiver ; voici l'automne !
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ. (BAUDELAIRE, 1990, p. 57).

Dans ce poème, le moi lyrique se prépare pour le mystère de la mort d'où il extrait les sensations pour le travail. Le travail « dur et forcé ». Ainsi la relation du moi lyrique et de son objet arrive par la relation de possession de l'objet et par le travail. L'abandon de soi se configure en tant que condition *sine qua non* le poème ne se réalise pas, dans un intervalle entre le moi et le soi. Cet intervalle est l'abîme. Levinas définit cet abîme comme une relation entre le présent et la mort, « entre le moi et l'altérité du mystère » (LEVINAS, 1996, p. 73). Cette relation d'altérité et de connaissance s'établit parce que le poète est seul, il n'est en relation qu'avec son objet.

La notion de solitude est à la base de la notion de rêverie de Bachelard (1999) ainsi que l'image poétique. Ainsi, nous rétablissons cette notion. L'une des conditions pour identifier la rêverie est que la rêverie s'écrit, elle ne se raconte pas, ce qui constitue une différence par rapport au rêve. De plus, c'est par la rêverie, d'après Bachelard, que « l'imagination tente un avenir » (BACHELARD, 1999, p. 9). Cet auteur reconstitue l'historique de ce concept dont la définition classique, selon lui, est de détente et abandon. Cependant, il affirme qu'outre cela, la rêverie a lieu « dans cet état crépusculaire où se mélangent vie diurne et vie nocturne » (BACHELARD, 1999, p. 10). Dans la rêverie, nous avons encore une intervention de la conscience. Cette définition de la rêverie se réalise dans le poème « Le vin de l'assassin » : « - Me voilà libre et solitaire !/ Je serai ce soir ivre mort ; / Alors sans peur et sans remords, je me coucherai sur la terre, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 108). Le poète est donc dans l'état de rêverie, seul abandonné à son destin. Il se

prépare pour entrer dans le monde des rêves que, d'après Bachelard, a lieu par la chute. C'est la chute qui fait passer de la rêverie au rêve.

En outre, Bachelard affirme que le destin de la rêverie est le beau, c'est-à-dire que toute rêverie a pour but de produire une œuvre esthétique :

Elle est une ouverture à un monde beau, à des mondes beaux. Elle donne au moi un non-moi qui est le bien du moi ; le non-moi mien. C'est ce non-moi mien qui enchante le moi du rêveur et que les poètes savent nous faire partager (BACHELARD, 1999, p. 12).

Alors la rêverie est l'une des façons du sujet de s'abandonner à l'objet et en revenir de son voyage autre. Cet abandon à la rêverie se produit par l'imagination, par l'ivresse du monde et ce non-moi mien devient un étranger, car le monde réel fusionne avec le monde de l'imagination, celle-ci est donc un moyen de pénétrer dans la rêverie. Baudelaire y croyait, lui aussi, comme nous remarquons dans le poème « L'aube spirituelle » :

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'Idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un ange se réveille.

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre (BAUDELAIRE, 1990, p. 46).

Un autre élément constitutif de la rêverie est le souvenir:

La rêverie (...) est un phénomène de solitude. (...) Dans cette solitude, les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux. Les décors priment le drame. Les tristes souvenirs prennent du moins la paix de la mélancolie. (...) La rêverie nous met en état d'âme naissante (...) (BACHELARD, 1999, p. 13-14).

De cette manière, le poète naît de son travail, de l'image poétique. Elle est l'origine de sa nouvelle conscience, le germe du nouveau monde poétique. La mort et la création auprès du mystère se transforment en naissance. L'image poétique, d'après Bachelard, est l'objet de la conscience imaginant qui forme la rêverie et qui s'annonce donc en tant qu'un

*cogito*²⁰. En plus, selon Bachelard ce *cogito* qui se forme dans la rêverie n'est pas inscrit dans une dialectique entre le sujet et l'objet car « l'homme solitaire possède directement les mondes qu'il rêve » (BACHELARD, 1999, p.136). La relation entre l'objet et le *cogito* est celle de la conquête du *cogito* par l'objet qui représente le monde. Ainsi, le vin est une image poétique, un objet qui sera infusé de l'être. De surcroît, cette image re-symbolise la poétique baudelairienne. Bachelard (1999) rassure qu'une substance chimique apporte une image, le vin, dans la poésie baudelairienne, apporte une image de soi-même en se montrant autre, un révélant au poète un secret caché dans la bouteille comme dans le poème « L'âme du vin » : « En toi je tomberai, végétale ambrosie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie/ Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). Ce chant de liberté à la bouteille est repris dans le poème « Le vin du solitaire » : « Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde, / Les baumes pénétrants que ta panse féconde/ Garde au cœur altéré du poète pieux » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109). La liberté qui ne peut être acquise que par cette révélation du secret de l'objet au sujet tout seul dans le monde comme nous percevons dans « Le vin des chiffonniers » : «Ma femme est morte, je suis libre !/ Je puis donc boire tout mon soûl ». (BAUDELAIRE, 1990, p. 107).

En effet, le *cogito* baudelairien s'établit par la prise du sujet faite par l'objet, prise du moi lyrique par le vin. Cette fusion a lieu finalement dans le poème « Le vin du solitaire ». Ce poème apporte un tourbillon de souvenirs du regard d'une femme associé à la lune qui, à son tour, est associée à un lac. Après, d'autres personnages et des scènes apparaissent : un joueur, Adeline²¹, une musique, un cri humain de douleur. Ces souvenirs, pourtant, ne

²⁰ *Cogito* est l'expression utilisée pour faire référence à *cogito ergo sum*, utilisée par René Descartes pour démontrer l'évidence existentielle du sujet pensant, autrement dit pour expliciter la certitude possédée par le sujet de son existence. Ce concept a été utilisé pour de fins diverses soit pour expliciter l'impossibilité du doute et, par conséquent, la transcendance de la vérité (Saint- Augustin – vérité= Dieu). Descartes l'utilisa pour justifier sa méthode de l'évidence. D'après Abbagnano (2000), toute philosophie qui fait usage de la notion de conscience en tant qu'un outil de questionnement philosophique a besoin de s'en servir car le *cogito* se rend impassible de doute, puisqu'il postule la méthode de telle philosophie. Dans la philosophie du XXe siècle, d'après l'auteur, Husserl considère le *cogito* en tant que la structuration de l'expérience du vécu ou conscience. Dans ce sens, les critiques contemporaines affirment que l'existence d'un *je* ne prouve que le fait d'une expérience consciente, ce *je* se structure après la pensée afin de se construire par rapport à un autre. Ainsi Nietzsche formula la question : « On pense donc il y a quelque chose qui pense » dans le sens, comme le signale Lalande (1996), de l'impersonnalité comme l'a fait Schopenhauer : *cogito ergo est*.

²¹ D'après Pichois, Adeline est un personnage de *Don Juan* de Byron.

servent à rien sans le vin : « Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde, / Les baumes pénétrants que ta panse féconde/ Garde au cœur altéré du poète pieux ; » (BAUDELAIRE, 1990, p.109). Bachelard nous parle que, dans la solitude, les souvenirs « s'établissent en tableaux » (BACHELARD, 1999, p. 13) et, pour cela, « la rêverie nous met en état d'âme naissante » (BACHELARD, 1999, p. 14). Cette âme naissante, ce sujet naissant de la rêverie poétique par l'image du vin, ce sujet tout seul face à son objet, est la parole nouvelle qui tente d'avoir un avenir par l'immortalité du langage : « Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie, / - Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie, / Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109). Ce nouvel être du langage, l'image poétique du vin qui est, à la fois, l'image de la poétique et sujet et objet de la poétique, ouvre l'horizon de la page pour le poème, résultat de tout ce mouvement de la rêverie. Le poème est le document qui nous permet d'étudier la rêverie, c'est sa preuve.

D'ailleurs, le dernier poème de la partie « Le vin » du recueil *Les Fleurs du Mal*, « Le vin des amants » est la résultante de tout ce processus. Dans ce poème, le sujet, le moi lyrique survole le nouvel horizon du langage : « Aujourd'hui l'espace est splendide !/ Sans mors, sans éperons, sans bride, / Partons à cheval sur le vin/ Pour un ciel féérique et divin ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109). Le poète ressent une sorte de tranquillité du voyage dynamique exprimé par l'usage de l'octosyllabe. Le poète lévite, nage au-dessus de l'univers du vin. Le sujet se dégage de son objet pour en faire la synthèse, de l'expérience vécue de la connaissance dans un mouvement d'évasion et de fuite ascensionnel vers son idéal.

Bachelard toujours en parlant de la rêverie caractérise cette action de la façon suivante : « Elle est une fuite hors du réel, sans toujours trouver un monde irréel consistant. En suivant la « pente de la rêverie »- une pente qui toujours descend – la conscience se détend et se disperse et par conséquent s'obscurcit (BACHELARD, 1999, p. 4). Cependant, le mouvement de la rêverie, dans ce poème, est à la fois ascendant et descendant. Il est ascendant car le moi lyrique lévite au-dessus de l'horizon poétique, et descendant car le moi lyrique est plongé dans l'abîme intérieur dans la quête du beau comme dans les poèmes

précédents. L'ascension n'est qu'un résultat de la chute du moi lyrique vers la mort du sujet.

Cette élévation, ce survol au-dessus d'un monde transformé est une image permise par le vin. Cette image de chevauchement sur la mer de vin au-dessus de laquelle nage le poète fonctionne de la même manière que celle de l'albatros, mise en œuvre dans le deuxième poème des *Fleurs du Mal* : « Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage/ Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers, /Qui suivent, indolents compagnons de voyage, La navire glissant sur les gouffres amers » (BAUDELAIRE, 1990, p. 9). L'image de l'albatros est une image chère à ce recueil, chez elle nous rencontrons le paradoxe de la beauté. Ce « prince des nuées », cet oiseau de mer, comme le définit Baudelaire, est « gauche et veule », « beau », « comique » et « laid ». L'oiseau n'a ainsi rien de suprême qui puisse mériter tel hommage et ce sont justement ces qualités qui lui font une image du poète : « Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l'archer ; / Exilé sur le sol au milieu des huées/ Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » (BAUDELAIRE, 1990, p. 10). Ainsi, le poète est gauche et paradoxal, il est aussi un exilé et il ne peut que survoler le monde. Pour ce fait, si nous remplaçons le moi lyrique du poème « Le vin des amants » par l'image de l'albatros, nous affirmons que le voyage du poète vers son paradis artificiel ne finit jamais : « Nous fuirons sans repos ni trêves/ Vers le paradis de mes rêves ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 110).

Le sujet est emprisonné par le voyage car, il lui est impossible de s'en débarrasser et de s'en passer et il est libre car il a pu finalement se débarrasser du monde ennuyant vers la poésie, vers le rêve. Son but est sa dispersion dans l'horizon poétique. Bachelard affirme que « la poésie constitue à la fois le rêveur et son monde. Alors que le rêve peut désorganiser une âme, propager, dans le jour même, les folies essayées dans la nuit, la bonne rêverie aidant vraiment l'âme à jouir son repos, à jouir d'une unité facile » (BACHELARD, 1999, p. 14). La poésie ne finit pas dans la rêverie, elle continue dans le rêve, dans la perte de soi. Le chemin ouvert par la configuration du sujet baudelairien est celui de la non-appartenance à soi, la mort du sujet, l'absence du *cogito*. Baudelaire ouvre ce chemin par la rêverie.

En réalité, Baudelaire brise l'unité du sujet qui se croit autonome en le divisant lors de la rêverie en deux parties de conscience d'où il fait émerger la conscience poétique, mais il n'arrive pas à la mort absolue du sujet, il ne laisse qu'un parcours à faire. Toutefois, le chemin de la rêverie ouvre un état de démie-conscience. Selon Bachelard:

La rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente- lui, en chair et os, qui devient un « esprit », un fantôme du passé ou du voyage. (1999, p. 129).

Cette démie-conscience permet au poète de laisser émerger des fantômes comme dans le poème « Le Revenant » : « Comme les anges à l'œil fauve, / Je reviendrai dans ton alcôve/ Et vers toi glisserai sans bruit/ Avec les ombres de la nuit ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 64). Ce sont ces fantômes qui constituent le poème comme nous avons vu dans le chapitre deux de ce travail. Ce sont le fantôme, les traces d'une conscience qui reviennent par la rêverie de la mort qui donnera vie et éternité au poème, trace de la rêverie, comme dans le poème « La mort des artistes » : « C'est la Mort, planant comme un soleil nouveau, / Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau ». C'est le moi lyrique mort qui plane dans « Le vin des amants ». Ce sont la mort et la création qui sont configurées dans l'horizon de ce poème et qui formeront le poème où la distance des temps et espaces est franchie par l'image de la poésie :

Les fantômes qui se forment dans la rêverie de l'écrivain sont nos intercesseurs pour nous apprendre à séjourner dans la vie double, à la frontière sensibilisée du réel et de l'imaginaire. (...) Ces fantômes de la rêverie, une force poétique les mène. Cette force poétique anime tous les sens : la rêverie devient polysensoreille. De la page poétique nous recevons un renouvellement de la joie de percevoir, une subtilité de tous les sens- subtilité qui porte le privilège d'une perception d'un sens à un autre, dans une sorte de correspondance baudelairienne alertée. (BACHELARD, 1999, p. 139).

Ainsi, les correspondances, les analogies baudelairiennes ne sont pas seulement dans le dialogue entre les arts, mais encore dans la poétique : mettre les arts en relation et renouvellement du regard par la rêverie et l'oubli de soi, de la dispersion du sujet qui cède sa place à l'art dont un nouvel sujet en résulte. L'oubli de soi, la dispersion du *je* ne

configure jamais la mort absolue ou la disparition du sujet, mais la naissance d'un nouvel être du langage. Bachelard affirme que, dans toute rêverie poétique, « le monde est directement imaginé » (BACHELARD, 1999, p. 150) et donc, le même auteur souligne que « l'imagination ne connaît pas le non-être » (BACHELARD, 1999, p. 144). Chez Baudelaire le monde n'est pas qu'imaginé, il est aussi imagé. Le poète s'exile, le moi lyrique du poème « Le vin de l'assassin », il est l'auteur de sa solitude, de son exil, de son ouverture au monde et de l'ouverture du monde à lui. Et pourtant, le monde n'est pas un objet éloigné du sujet, le poète pénètre le monde par son regard. D'après Bachelard, le poète est « sujet contemplant. Il semble alors que le monde contemplé parcourt une échelle de clarté quand la conscience de voir est conscience de voir grand et est conscience de voir beau. La beauté travaille activement le sensible » (BACHELARD, 1999, p. 159). Le regard qui transforme le monde est un thème récurrent dans l'œuvre baudelairienne et peut être perçu sous différentes images comme celle du chat:

Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ;
Retiens les griffes de ta patte,
Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate.

Lorsque mes doigts caressent à loisir
Ta tête et ton dos élastique,
Et que ma main s'enivre du plaisir
De palper ton corps électrique, (BAUDELAIRE, 1990, p. 35).

Ou encore celle du vin qui dit : « « J'allumerai les yeux de ta femme ravie ; /À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs/ Et serai pour ce frêle athlète de la vie/ L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). De cette façon, la naissance de la conscience poétique a lieu pour donner vie à un nouveau regard, à une nouvelle forme du sensible. Ce regard, par contre, n'est pas seulement de l'œil, mais encore celui de sentir les parfums, d'entendre les sons, de subir une sorte d'enchantement comme dans le poème « Le vin des chiffonniers » :

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage, (...)
Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles (...)
Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie !
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie

Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire du peuple ivre d'amour ! (BAUDELAIRE, 1990, p. 106).

La conscience poétique est une augmentation du langage, un débordement du langage qui se réalise dans une relation d'amour douloureuse qui mène le poète à l'extase, comme dans le poème « Le vin des amants » : « Comme deux anges que torture/ Une implacable calenture/ Dans le bleu cristal du matin/ Suivons le mirage lointain ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 110). Les amants sont unis vers l'extase, le mirage lointain, le plaisir sensible, le Beau, vers le mystère, vers la mort. La relation d'amour, effet du décentrement du sujet causé par le vin, conduit les amants vers la mort. La création ne se réalise que par la mort. Ce n'est pas par hasard que le poème qui suit est nommé « La destruction ». Dans ce poème, la sœur qui nage côte à côte avec le poète vers le paradis artificiel réapparaît démonisée : « Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ; / Il nage autour de moi comme un air impalpable ; / Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon/ Et l'emplit d'un désir éternel et coupable. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 111). Le moi lyrique avale cet être qui l'accompagnait vers le Beau, mais il ne peut que ressentir la mort. La mort causée par le désir. Ce démon, la Beauté, l'amante existe dans le poète. Il la ressent, elle ne lui apporte que la mort, son impossibilité d'existence : « Et jette dans mes yeux pleins de confusion/ Des vêtements souillés, des blessures ouvertes, /Et l'appareil sanglant de la Destruction ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 111).

La conscience poétique provoque l'élargissement de l'espace, du temps et du langage. Cet élargissement, pourtant, ne conduit le poète qu'à l'abîme qui borne le mystère de la création poétique. Les parties qui suivent dans *Les Fleurs du Mal* amènent le poète à la révolte et à la mort. La quête du Beau ne cesse. Avant qu'il ne meure, c'est la conscience poétique qui s'efface, petit à petit, pour donner sa place à la mort, la vraie création, l'abandon de conscience : « C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,/ Fera épanouir les fleurs de leur cerveau ». Les fleurs appartiennent à l'artiste, ainsi Baudelaire ouvre les portes de la perception pour le rêve, la disparition de la conscience. L'image princeps de toute création, le vin, cède sa place à celle de la mort qui mène le poète vers l'abîme du mystère, de l'inconnu pour parcourir « la pente qui descend » bachelardienne qui conduit le sujet au rêve, univers qui ne nous appartient pas :

Pour nous toute prise de conscience est un accroissement de conscience, une augmentation de lumière, un renforcement de la cohérence psychique (...) la conscience imaginante crée et vit l'image poétique. Augmenter le langage, créer du langage, aimer le langage, voilà autant d'activités où s'augmente la conscience de parler. Toutefois, une conscience qui *rêvasse* n'est déjà plus une conscience. La rêverie nous met sur la mauvaise pente, la pente qui descend. (BACHELARD, 1999, p. 5).

Finalement, le sujet baudelairien est déchiré par l'objet. Il se dédouble, se transforme s'oublie pour donner naissance toujours à un autre sujet qui puisse rendre compte de son objet et pourtant, la quête de la connaissance de la plénitude de son objet, le Beau, ne finit jamais. Il ne reste au poète que le chemin de la disparition ; cette fuite et cette quête ont une méthode de connaissance de l'objet où l'artiste joue un rôle pertinent et c'est cette méthode qui engendre l'artiste que nous analysons dans la partie qui donne suite à l'analyse du sujet.

3.3 Le rôle du poète dans la composition du poème

Et ! comment aurais-je pu prévoir le destin qui m'attendait ? Comment le puis-je concevoir encore aujourd'hui que j'y suis livré ? Pouvais-je dans mon bon sens supposer qu'un jour moi, le même homme que j'étais, le même que je suis encore, je passerais, je serais tenu, sans le moindre doute, pour un monstre, un empoisonneur, un assassin ; que je deviendrais l'horreur de la race humaine, le jouet de la canaille ; que toute salutation que me feraient les passants serait de cracher sur moi ;

Jean-Jacques Rousseau

Oui, sans doute, il faut que j'aie fait sans que je m'en aperçusse un saut de la veille au sommeil, ou plutôt de la vie à la mort

Jean-Jacques Rousseau

Nous avons vu que le poème naît d'une image et que cette image est remplie par la mémoire soit de l'expérience soit d'une mémoire de l'histoire des arts. Pour ce fait, cette mémoire doit au moins être figuré par quelqu'un ou quelque chose : le sujet. Ce quelqu'un/

quelque chose apparaît déjà divisé au premier vers du poème « L'âme du vin » : « Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles/ « Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

De plus, nous avons remarqué que le sujet baudelairien participe à une rêverie poétique qui a lieu lors d'une situation de solitude, d'exil provoquée par le moi lyrique. C'est dans cette situation de solitude où le poète met le temps réel en suspension pour laisser émerger les tableaux du souvenir buttant le poème car l'objectif de la rêverie est toujours la construction d'une œuvre esthétique. Par la rêverie, le poète se met en relation avec le monde d'où il extrait son objet qui subira la transformation par l'imagination.

Or, la relation du poète par rapport à l'objet c'est une relation de pensée, comme le rassure Levinas (1996) à l'Autre, au Transcendant, à l'Art. Le poète se sacrifie et reste seul sur la page pour se mettre en rapport avec la vérité. La vérité est ainsi le Beau, une sensation. Toutefois, cette relation efface la dualité sujet et objet car l'objet est absorbé par le sujet et le sujet, à la fin, s'absorbe dans l'objet buttant une unité. Mais, le sujet, le revenant n'est plus le même, il ne lui reste que la disparition, la mort.

En effet, nous avons remarqué que la mort n'est pas la présence du néant, mais justement l'expérience de son impossibilité ainsi que l'impossibilité du Beau- et c'est ici l'une des racines romantiques baudelairiennes. La mort est la seule région de l'inconnu, d'où personne n'est revenu sauf que par des simulacres du langage comme dans le poème « Le Revenant ». La mort est comme le rêve, c'est là où le sujet n'est plus sujet, il est vraiment dans l'abandon. La mort c'est l'avenir car l'avenir c'est ce que nous ne pouvons saisir, qui s'empare de tout avec tout son mystère qui à la fois se montre et se cache.

Le moi lyrique s'isole pour exister par rapport à son objet en se séparant de lui-même. Cette existence se donne par la souffrance dans le sens de ce qui dit Levinas : « Dans la peine, dans la douleur, dans la souffrance, nous retrouvons, à l'état de pureté, le définitif, qui constitue la tragédie de la solitude » (LEVINAS, 1996, p. 54) car le sujet ne peut

échapper à lui-même car il n'y a plus de refuge et c'est pour cela qu'il est la souffrance : « l'impossibilité de fuir, de reculer » (LEVINAS, 1996, p. 55) il est à proximité de la mort.

Alors, la condition première de faire la poésie, c'est l'isolement, fardeau du poète dès sa naissance comme dans le poème « Bénédiction ». Cette condition réapparaît dans les poèmes dédiés au vin comme nous l'avons démontré dans la partie précédente et dans un détachement du monde banal comme dans 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 des éthers,/ Par-delà les confins des sphères étoilées, Mon esprit, tu te meus avec agilité » (BAUDELAIRE, 1990, p. 10). C'est cette solitude qui est préparatoire de la rêverie. Bachelard (1999) souligne que la première condition de la rêverie solitaire est la contemplation, ce que cet auteur appelle d'état anté-perceptif, par lequel il a lieu l'ouverture du monde au poète.

En raison de l'existence de cet état de solitude, il se peut affirmer qu'il existe une méthode pour la composition de la poésie dont les étapes nous avons déjà anticipées, à savoir: d'abord il faut s'isoler, puis il faut contempler le monde, pour le re-présenter. Il développe ainsi une méthode de composition de l'image poétique, résultat de la rêverie, but de la poésie.

De ce fait, le recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire en a nommé l'une des parties comme *Tableaux Parisiens*. Le premier poème, « Paysage », nous présente donc le début du processus d'une composition artistique: "Je veux, pour composer chastement mes églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues". (BAUDELAIRE, 1990, p. 82) L'artiste, tout d'abord, doit sortir de la réalité et être entre le ciel et la terre ainsi que sortir d'un état conscient. C'est la rentrée dans l'état de la rêverie. Ce n'est pas encore le rêve car l'artiste a encore conscience de soi. Il va se mettre au travail (l'image de *mansarde* dans le vers 5). La première étape est de se mettre dans un état anté-perceptif, l'isolement du sujet, pour se mettre en relation avec la vérité. Il n'est qu'à partir de cet état que le travail prend place dans le poème à travers la contemplation de la vie: " Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde/ Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité, /Et les grands ciels qui font rêver

d'éternité" (BAUDELAIRE, 1990, p. 82). La vie bouge, la ville est comme un bateau en mouvement. Le travail de la peinture de ce paysage commence donc par l'artiste déplacé et qui contemple la nature et l'imagine. L'artiste réorganise les images et les couleurs pour que le paysage naisse: "Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/ L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre ".(BAUDELAIRE, 1990, p. 82).

Le poète observateur cherche son *punctum* barthésien²² dans la nature pour en construire un paysage. La différence entre la photographie et le texte est que la photographie est toujours contingence et ne peut être autrement. Dans le texte, nous passons, par exemple, de la description à la réflexion. La photographie pour devenir savoir a besoin d'un observateur qui l'éprouve et qui organise son discours par les mots. La photo peint les morts auxquels nous donnons la vie. Ainsi, le *punctum* est une attitude du poète pour s'enivrer du monde, s'altérer face à la réalité qui se présente et faire naître la poésie. Dans le poème « L'âme du vin », nous avons l'explication de cette attitude : « En toi je tomberai, végétale ambrosie, / Grain précieux jeté par l'éternel Semeur, / Pour que de notre amour naisse la poésie/ Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Déjà, dans le poème « Le vin des chiffonniers », le poète met en œuvre le travail du *punctum*. Au milieu de Paris, il rencontre le chiffonnier et c'est à partir de cette image qu'il travaille une poétique. Le poète désaltéré se voit déjà partagé en deux : le moi lyrique qui survole Paris, dans le sens de la notion de flâneur utilisée par Benjamin (2002)²³, et le reflet

²² La notion de *punctum* est largement travaillée dans le livre *La chambre claire* du théoricien Roland Barthes. Le *punctum* est une coupure faite par le regard de l'observateur de la photographie qui lui permettra de sortir de cette image statique et aller chercher des éléments ailleurs pour créer une lecture pour la photo. D'après Barthes, la photo ne représente pas, elle métaphorise, elle cause une blessure chez celui qui la regarde : « Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il revoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). (BARTHES, 1980, p.49)

²³ Le concept de *flâneur* de Walter Benjamin est largement connu. Benjamin affirme que le flâneur est une sorte de détective qui traverse la foule sans qu'elle ne s'en rende compte. Il est un abandonné au milieu de la foule. La notion de flâneur dialogue avec celle de la condition de solitude de la rêverie et pourtant la solitude

du poète qui se construit dans l'image du chiffonnier. Pour cela, une sorte d'attitude contemplatrice du poète est nécessaire pour qu'il puisse partir en voyage dans cet horizon présenté. C'est justement cette relation entre le sujet et l'objet qui est démontrée dans le poème « Paysage ». Dans la première strophe, le moi lyrique subit une attitude de préparation de contemplation face à la cité. Dans la deuxième strophe, la cité est transformée par la contemplation et l'imagination, vin de la poésie : « Je fermerai partout portières et volets/ Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais. / Alors je rêverai des horizons bleuâtres, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 82).

Dans l'essai sur le *Salon de 1846*, en parlant du paysage, Baudelaire affirme que le beau dépend de l'observateur et de l'étude du beau. La tâche d'un paysagiste est de traduire un "sentiment" contemplateur et en extraire une métaphore pour exprimer des sentiments que la nature inspire. C'est l'imagination qui fait le paysage. Mais l'imagination prend l'artiste seulement dans la rêverie. Il souligne ainsi l'importance de la rêverie de l'observateur :

Quant au paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine, l'égoïsme humain substitué à la nature, il fut peu cultivé. Ce genre singulier, dont Rembrandt, Rubens, Watteau, et quelques livres d'étoffes anglais offrent les meilleurs exemples, et qui en est l'analogue des belles décorations de l'Opéra, représente le besoin naturel du merveilleux. C'est l'imagination du dessin importée dans le paysage : jardins fabuleux, horizons immenses, cours d'eau limpides qu'il n'est naturel, et coulant en dépit des lois de topographie, rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve. (BAUDELAIRE, 1999, p. 480).

De cette façon, nous avons le rôle de l'artiste dans le savoir-faire de son métier. D'abord il se pose et s'isole face à son objet, puis il est pris par l'altération d'une substance qui apporte l'image, comme le vin et, simultanément, il contemple le monde et s'y abandonne pour créer l'image poétique. De plus, le résultat de ce processus émerge de façon autonome de la page. Dans le même essai, l'auteur souligne qu'un poème ne se copie pas, il veut être composé. Nous avons, subséquemment, dans les poèmes « Paysage » et « L'âme du vin » le début du processus créatif des tableaux, des paysages, émergés du

travaillé ici n'isole pas le poète du monde, mais le poète dans le monde. De plus, il travaille avec les objets de la vie comme nous l'avons déjà démontré dans l'introduction de ce travail.

souvenir, lors de la fusion du sujet avec le monde, qui vont créer une nouvelle conscience, celle du poétique qui se configure dans le poème par l'image d'un monde autre comme dans le poème « Paysage »: « Il est doux, à travers les brumes, de voir naître/ L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,/ Les fleuves de charbon monter au firmament » (BAUDELAIRE, 1990, p. 82) ou comme dans le poème « Le vin des amants » : « Aujourd'hui l'espace est splendide !/ Sans mors, sans éperons, sans bride,/ Partons à cheval sur le vin/ Pour un ciel féerique et divin ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 109).

La réinvention de la nature constitue l'un des principes de base de la théorie baudelairienne et c'est cette notion de création baudelairienne qui fait l'appel au sacré, le moment inaugurale (faisons attention à la rime *vin* et *divin*). Dans la critique du *Salon de 1846*, Baudelaire déclare que "l'imitation est fautive" (BAUDELAIRE, 1999, p. 425). En citant Thiers, Baudelaire assure que le poète et l'écrivain ont une imagination de l'art, mais outre cela, ils jettent des figures et les regroupent et c'est dans ce travail que le poète et le peintre atteignent une expression riche.

Le poète/peintre, dans le poème « Paysage », est comme l'astrologue, il cherche du sens dans l'infini pour prédire le futur: « Je verrai les printemps, les étés, les automnes; » (BAUDELAIRE, 1990, p.82). Cependant c'est en hiver que produit le poète. Selon Chevalier et Gheerbrant (1982), l'hiver est consacré à Héphaïstos, dieu des ouvriers. Le poète commence donc son travail de l'imaginaire dans la nuit : « Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais » (BAUDELAIRE, 1990, p. 82). L'expérience de la rêverie et de la production artistique déclenchée par le vin se constitue ainsi de façon paradoxale : d'une part la méthode exige un sujet et un objet à connaître dont le dévoilement se fait par la contemplation et la transformation de l'objet, d'autre part, l'expérience dans la nuit vers la vérité démontre une fusion entre sujet et objet comme une sorte d'expérience mystique de révélation du Beau. Cette expérience mystique est la plongée du sujet dans les ténèbres, dans le mystère dans la mort qui a lieu par le travail de l'imagination qui se matérialise dans l'image du vin comme dans le poème « L'âme du vin »: « Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / De peine, de sueur et de soleil cuisant/ Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105).

Le poète plonge dans son rêve vers la recréation de la nature en essayant de construire son paysage dans le déclin (L'hiver), dans un mouvement de chute intérieure. Dès lors, l'artiste s'enferme dans un territoire de joie (l'Idylle) jusqu'au moment de revenir (le Printemps) : ascension, renaissance. Le mouvement de l'expérience et de la connaissance dans la méthode baudelairienne se passe dans une dialectique de la chute et de l'ascension, de mort et renaissance, de réel et imaginé/ imagé. C'est le retour qui apporte le nouveau, la création. Il part donc d'un nouveau regard vers la nature et aussi de sa propre nature, il n'y a pas de différence entre le sujet et l'objet, et dû à cela, voilà le nouvel sujet et objet poétique : le poète, la poésie : "D'évoquer le Printemps avec ma volonté, /De tirer un soleil mon coeur, et de faire/ Des mes pensers brûlantes une tiède atmosphère." (BAUDELAIRE, 1999). Le poète cherche le calme dans la poésie, la tranquillité comme soulignait déjà Bachelard. Il en va de même pour Baudelaire dans le poème « L'invitation au voyage » :

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 (BAUDELAIRE, 1990, p. 53).

Tout homme scientifique ou philosophe a un but dans son travail, un objet qu'il doit chercher à connaître soit son objet dans sa plénitude, soit l'origine de cet objet. Cette quête a toujours une méthode de recherche, la recherche des documents ou des comportements, dans les livres ou dans la réalité positive. Le poète baudelairien ne se tient pas autrement, il cherche son matériel dans la ville, il traîne dans les rues de Paris, cherche la beauté fruit d'un travail de dissection, une étude d'anatomie comme dans le poème « Le squelette laboureur » : « Dessins auxquels la gravité/ Et le savoir d'un vieil artiste, / Bien que le sujet en soit triste, / Ont communiqué la Beauté, » (BAUDELAIRE, 1990, p. 93). Le poète

traverse la nuit pour commettre son crime : travailler comme dans « Le crépuscule du soir » : « Voici le soir charmant ami du criminel ; /Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel/ Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve./(...)/ Dont les bras, sans mentir, peuvent dire:/ Nous avons travaillé !- C'est le soir qui soulage » (BAUDELAIRE, 1990, p. 94).

La quête frénétique du poète ne cesse. Il se dédouble et s'inscrit dans la poésie comme dans « Le jeu ». Le poète est fort et s'enivre de l'horreur dans le poème « Danse macabre ». La vérité n'est plus dans la réalité ou dans l'isolement, mais dans le retour. Il faut sortir de la réalité pour retrouver et recréer la poésie comme dans « L'amour du mensonge ». La poésie se manifeste donc dans ses tableaux parisiens par deux mouvements différents: premièrement, celui d'une peinture, d'une reconfiguration de l'objet poétique par une association d'images, sons, odeurs et goûts comme dans les exemples extraits de plusieurs poèmes ; et, deuxièmement, par le retour toujours à une image transfigurée comme celle du vin, fils de l'homme, ; mouvement qui se répète lors de la formations des *tableaux* dans « Les petites vieilles » : « Mais moi, moi qui 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 : » (BAUDELAIRE, 1990, p. 91). Ou encore dans « Rêve parisien » : « Et peintre fier de mon génie, /Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l'eau » (BAUDELAIRE, 1990, p. 101).

L'angoisse éprouvée par le poète dans les poèmes des « Tableaux parisiens » met en évidence les conditions du travail poétique : la torture et le crime. Le poème « Brumes et pluies » a déjà une ambiance calme, de renaissance. Dans les poèmes qui le précèdent le poète parle de Paris la nuit, c'est la mort qui arrive : « Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme/ Courant avec ferveur à l'abîme béant, / Et qui souît de son sang, préférerait en somme/ La douleur à la mort et l'enfer au néant ! » (BAUDELAIRE, 1990, p. 96). Dans le poème « Brumes et pluies », la tranquillité de la mort prépare le Paris nouveau du « Rêve parisien » : « Ô fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue/ Endormees saisons ! Je vous aime et vous loue/ D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau/ D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau » (BAUDELAIRE, 1990, p. 100).

Alors, l'avant-dernier tableau parisien est celui du rêve, résultat de l'abandon du sujet, que toutefois, dans le cas baudelairien, est rêverie car la il y a encore une conscience qui réfléchit sur le poétique : « De ce terrible paysage, Tel que jamais mortel n'en vit, /Ce matin encore l'image,/ Vague lointaine, me ravit./(...) Et peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l'eau » (BAUDELAIRE, 1990, p. 101).

La méthode de composition baudelairienne présente les étapes d'isolement du sujet, contemplation du monde, fusion du sujet et de l'objet par l'imagination, reconstruction de l'objet et du sujet de façon altéré par l'imagination qui se matérialise par l'image poétique, fruit de la rêverie poétique et de la fusion de la technique picturale et celle du verbe. Le réveil de la nouvelle conscience poétique apporte la réalité par un nouveau regard comme dans le dernier poème des « Tableaux Parisiens », « Le crépuscule du matin » :

Les pauvresses, traînant leurs seins maigres et froids,
Soufflaient sur leurs tisons et soufflaient sur leurs doigts
C'était l'heure ou parmi le froid et la lésine
S'aggravent les douleurs des femmes en gésine ;
Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux ;
Une mer de brouillards baignait les édifices,
Et les agonisants dans le fond des hospices
Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux
Les débauchés rentraient, brisés par les travaux. (BAUDELAIRE, 1990, p. 104).

Ce dernier poème des « Tableaux Parisiens » met en relief le travail jusqu'à l'épuisement pour que l'œuvre naisse. Néanmoins ce travail ne réalise pas l'œuvre. Il n'est pas le seul à donner naissance au monde, dans le cas, à la poésie car le monde que « Les Fleurs du Mal » nous apporte est celui de la poésie. Le poète s'isole de son frère, le lecteur, pour contempler le monde. Il nous met dans un état d'attente. Il nous fait l'accompagner dans son travail de l'image poétique. De plus, il veut bâtir le paysage, mais pour cela, il lui faut de l'imagination et de la mémoire. Les exemples de ce besoin artistique, Baudelaire ne trouve que dans la peinture de Delacroix et, dans cet essai sur le *Salon de 1846* chez Théodore Rousseau ²⁴ :

²⁴ D'après Norbert Wolf (1999), Théodore Rousseau (1812-1867) est l'un des principaux représentants de l'École de Barbizon, mais, parfois ses œuvres possèdent une difficulté de classement d'après le style dû à la

Il est aussi difficile de faire comprendre avec des mots le talent de M. Rousseau que celui de Delacroix, avec lequel il a, du reste, quelques rapports. M. Rousseau est un paysagiste du Nord. Sa peinture respire une grande mélancolie. Il aime les natures bleuâtres, les crépuscules, les couchers de soleils singuliers et trempés d'eau, les gros ombrages où circulent les brises, les grands jeux d'ombres et de lumière. Sa couleur est magnifique, mais non pas éclatante. Ses ciels sont incomparables pour leur mollesse floconneuse. Qu'on se rappelle quelques paysages de Rubens et de Rembrandt, qu'on y mêle quelques souvenirs de peinture anglaise, et qu'on suppose, dominant et réglant tout cela, un amour profond et sérieux de la nature, on pourra peut-être se faire une idée de la magie de ses tableaux. Il y mêle beaucoup de son âme, comme Delacroix ; c'est un naturaliste entraîné sans cesse vers l'idéal. (BAUDELAIRE, 1999, p. 484-485).

Alors, la couleur de la nature donnée par Rousseau ou la violence de la couleur des scènes donnée par Delacroix ont leur origine dans l'imagination. Ainsi la partie des *Fleurs du Mal* qui donne suite aux « Tableaux Parisiens », c'est « Le vin ». Le vin, image poétique de l'imagination, apparaît dans la méthode de la composition sous la forme de l'attitude du regard du sujet envers son objet. L'imagination fonctionne dans la poétique comme la théorie dans le travail scientifique car ainsi que la théorie, le vin est porteur d'une image du passé des modèles, il est un point de convergence du passé et un point de multiplication et création du présent. Pour ce fait, Baudelaire transforme la nature, la ville, l'homme par son regard nouveau : l'ivresse et l'excès.

En outre, ce regard nouveau se constitue au moment de la composition, après la contemplation, par la fusion entre sujet et objet, comme nous avons déjà remarqué dans le poème « L'âme du vin ». C'est encore dans ce poème, que nous observons que l'imagination n'existe pas pleinement, elle est construite par le travail dont les conditions sont la position et les attitudes du sujet par rapport à l'objet : « Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, / De peine, de sueur et de soleil cuisant/ Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ; » (BAUDELAIRE, 1990, p. 105). Après la naissance du vin, de l'imagination, le poète se transforme. Dans « Le vin des chiffonniers », nous avons l'évocation de l'image du poète vacillant qui traîne dans les rues, ivre différent des autres qui sont dans la ville. Le poète, dans ce poème a fait un pacte avec le vin, il n'est pas tout à

tonalité ombreuse de quelques tableaux, même, si en général, il est considéré un peintre romantique. Le sujet prédominant de ce peintre était la nature. Il était précurseur de Claude Monet car il a capté le même motif au fil d'une journée.

fait conscient car il se cogne aux murs et est invité à entrer dans un autre monde par la lumière rouge du réverbère. Chevalier et Gheerbrant (1988) signalent que la lumière rouge, principe de vie ainsi que le vin, à l'entrée d'une maison insinue l'invitation à la transgression car le rouge est aussi symbole de transgression, l'entrée au labyrinthe parisien, la plongée dans la poésie : « Il prête des serments, dicte des lois sublimes, / Terrasse les méchants, relève les victimes, / Et sous le firmament comme un dais suspendu / S'enivre des splendeurs de sa propre vertu. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 106). L'entrée dans l'univers de la poésie est déjà une transgression car il donnera au monde un ordre, une couleur autre.

À force d'établir cette méthode, Baudelaire transforme le rôle du sujet par rapport à son objet. La tentative d'une transparence à soi par l'autoréflexion et l'autofondation échoue car le sujet n'est plus maître de soi. En même temps que le sujet baudelairien se trouve affirmé comme la source de toute sorte de représentation et d'acte, ainsi comme de leur fondement, il s'abandonne à l'objet qui prend sa place sous l'image poétique. L'image et le sujet sont ainsi formés par la mémoire du vécu individuel et collectif. Le rôle de ce « je » décentré dans la rêverie est lié à une attitude d'impertinence comme le souligne Baudelaire dans son étude sur Wagner. Ce « je » est enfermé dans les limites de la sincérité. Il serait donc dans ce passage à l'imagination par le mensonge du Beau, ou plutôt de la recreation du Beau, dans la construction d'une image par laquelle le poète se révélerait. Et c'est pour cela qu'en parlant de Wagner il affirme que la musique devait parler ; exprimer la partie indéfinie du sentiment ; que la parole, « trop positive » ne peut pas rendre. En essayant de rendre à l'indéfini une définition, le poète fait que le vestige devienne une trace importante : « chercher dans le passé la légitimation de son dégoût du présent et des conseils pour l'établissement des conditions nouvelles du drame lyrique » (BAUDELAIRE, 1999, p. 788-789). Le nouveau n'est pas du tout un nouveau sujet poétique. Il est dans le traitement de ce sujet à partir du mélange de ce langage. C'est la recherche de l'alliance de tous les arts vers le même but. Il cite Wagner :

ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et , après avoir saisi la relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait

jusqu'alors inquiété (...) je reconnu, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier (...) les artistes peuvent être comparés à des saveurs variées (BAUDELAIRE, 1999, p. 789).

Aussi Wagner résume-t-il son angoisse et le but de son travail de mettre en oeuvre un art qui rende compte de tous les autres arts par un travail scientifique. Ce travail est fait par les mains comme une toile peinte frénétiquement, comme suggère le poème « Le mauvais moine » : « Ô moine fainéant ! quand saurai-je donc faire/ Du spectacle vivant de ma triste misère/ Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ? » (BAUDELAIRE, 1990, p.16). Toutefois, le travail se trouve dans l'automne des idées, c'est-à-dire le début de la chute et de la mort et c'est justement où le poète va ramasser par le regard les objets du poétique comme dans le poème « L'ennemi » :

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

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur rigueur ? (BAUDELAIRE, 1990, p. 16).

Sous l'effet de cette méthode de travail, la quête du savoir-faire poétique de la traversée vers le Beau atteint le nouveau dans une solitude créatrice. Et pour cela il entreprend encore plus le déplacement du voyage comme un bateau ivre qui émerge dans « La vie antérieure ». Le moi de ce poème habite sous des vastes portiques – le poète ne cesse de tomber dans le gouffre et il sera teint par le soleil d'où vient le changement – principe créateur, le souvenir, la vie antérieure. La création se manifeste donc par l'émergence de l'image qui est un mélange mystérieux. Ce mélange est une image de l'idéal qui émerge : mystère, accords et extraits de composition de la musique. Il est donc des vestiges des autres arts en y ajoutant des couleurs. Le poème se matérialise en présentant à la fois la présence et l'absence du Beau :

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, (BAUDELAIRE, 19990, p. 18).

Cependant, ce mélange, ce pastiche, cette image ne peut se lever que par le regard du poète qui est le lieu où la création démarre. Pour démontrer les étapes du travail, Baudelaire reprend le mythe de Narcisse dans le poème « L'homme et la mer ». Dans ce poème le mouvement textuel accompagne le mouvement de la mise en scène de la situation, dans la première strophe, on part d'une affirmation générale et de la reprise du mythe de Narcisse. Ensuite, dans la deuxième strophe, le moi du poème se contemple, mais interagit aussi avec la mer, miroir et puis lac. Dans l'espace silencieux du passage de la deuxième strophe pour la troisième, il y a une plongée, le sujet du poème qui plonge dans l'eau et qui aboutit, dans la troisième strophe, à l'union de l'homme infini et de la profondeur, mystérieux en montrant le caractère indécidable d'être le même en cherchant l'autre : la représentation et le même se fondent. Dans la quatrième strophe, il y a lieu une dispute entre l'homme et la mer, frère de la mer comme l'hypocrite lecteur. La mer, l'infini, le mystère est semblable à l'homme. Cette union dans le mystère ne nous montre que l'impossibilité de l'existence pleine du sujet.

Le parcours du poète ne finit jamais. Si avant nous avons démontré le début et la fin de la composition du poème dans « Les tableaux parisiens », il en va de même pour la partie « Le vin » suivie du poème « La destruction » dans la partie de la naissance du nouveau poétique « Les fleurs du mal ». Dans « Spleen et Idéal » le mouvement du savoir-faire poétique, mort et renaissance se répète. Dans « Le châtimeur de l'orgueil », il y a l'image du docteur qui va franchir les limites pour trouver des nouveaux chemins. Le docteur, qui cherche la guérison de l'autre, fait émerger aussi l'image du labyrinthe vers l'inconnu. Il s'abandonne à la déraison – joie de productivité. Du labyrinthe émerge le premier poème explicitement voué à la beauté « La Beauté ». Le travail du poète commence par la contemplation (« Le Masque ») et passe, ensuite, à l'activité :

l'émergence du paysage. C'est l'art mnémonique : une mise en scène qui sera peinte par l'artiste et par l'oubli.

La création par l'oubli se répand. Dans « à une Madone », le poète veut faire un autel au fond de son cœur pour lui tailler un manteau, autrement dit il veut couvrir la beauté, la cacher en la montrant et en garder une empreinte. Tout sera un parfum. Le travail du poète est donc de voiler la beauté pour la monter par ses vestiges, ses suggestions, pour l'éterniser. L'éternel se rend seulement par le vestige et par la dissémination.

Dans son étude sur Wagner, en parlant de Gauthier, le poète affirme que le travail « s'annonce comme une des crises solennelles d'art » (BAUDELAIRE, 1990, p. 780), une crise du langage. Baudelaire se sert de trois types de langage : musical, plastique et écrit – musique, peinture, parole écrite. Il y a une lacune à compléter par l'imagination de l'auditeur. Pour illustrer cette conception, il cite Wagner comme un grand exemple de l'art dramatique car il s'utilise de la coïncidence des arts, il en fait une synthèse. La méthode baudelairienne est, enfin, un essai pour donner un avenir au langage, une nouvelle notion de pureté à l'Art. De cette façon la pureté des arts consiste en la suggestion. Le travail ne peut être fait que par l'analogie. Lui-même, le poète, il cite, dans cette étude, son poème « Correspondances » pour en parler. La création est donc une peinture de la solitude dans la rêverie immense de l'horizon, large ; lumière diffuse ; immensité du décor.

La poétique de correspondances, du passage, de la traversée dans le gouffre n'est pas un échange, une transposition, un transfert de codes. Alors ce ne sont pas les disciplines qui doivent s'échanger, mais les objets. Ainsi croyait Baudelaire, non seulement les arts, mais aussi les sensations éveillées par l'art doivent être mouvants par le langage nouveau aussi présent dans la peinture et dans la musique.

La poétique nouvelle est celle des yeux, du nez et de l'ouïe, le décentrement, c'est se déterritorialiser – car le territoire est l'espace familier, marqué. Selon Barthes (1998b), dans son article « Ecoute », j'écoute comme je lis, si l'écoute est aussi l'espace, la lecture/l'écriture l'est aussi. Ecouter est une action défensive et prédatrice. Il faut aussi

écouter la nature – temple sacré- chez Baudelaire. L'écoute s'extériorise en se dispersant- c'est le miroitement des signifiants qui va produire la signifiante.

Le nouveau savoir-faire poétique est ainsi lié à une attitude nouvelle du sujet par rapport à son objet et dû au désir du sujet de posséder son objet, ils se mélangent pour en ressortir un autre. La poétique nouvelle va faire éclater des nouvelles images, des nouveaux signes, à peine bâtis par le sujet. Ensuite, ces signes configurent le poème et gagnent autonomie, ils parlent d'eux-mêmes et le sujet y règne et se cache sous l'égide de l'image. L'image mouvemente les sens et configure le paysage du langage baudelairien : « Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et il s'introduit en roi, sans bruits et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais. » (BAUDELAIRE, 1990, p. 83).

3.4 Conclusions

Le rapport du sujet et de l'objet n'est plus ce *rapport de connaissance* dont parlait l'idéalisme classique et dans lequel l'objet apparaît toujours comme construit par le sujet, mais un *rapport d'être* selon lequel paradoxalement le sujet *est* son corps, son monde sa situation et, en quelque sorte, s'échange.

Merleau-Ponty

Dans ce chapitre nous avons démontré que la poésie baudelairienne ne s'occupe pas seulement de mettre le Beau sous une image, mais elle développe aussi une théorie et une méthode de prise de connaissance du Beau et de son émergence. De ce fait, nous avons pu démontrer que la connaissance et la naissance de la poésie passent par une réflexion sur le sujet.

De cette façon, nous avons souligné que le sujet fissuré sur la page naît dès le premier poème de la partie « Le vin » partagé au moins en deux parties : celle du moi lyrique et celle du souvenir. Ces deux parties s'échangent et se confondent dans le poème, ce qui démontre une structuration du sujet fissurée dès le début. Toutefois, ce sujet fissuré n'est pas une essence du sujet lui-même mais une conséquence du travail. Cette condition est évidente lors du détachement du travail, la poésie qui se configure est ainsi un troisième sujet car elle a une vie autonome comme nous avons pu remarquer dans le poème « L'âme du vin ».

Pour cela, de cet éclatement de l'unité du sujet, une nouvelle conscience émerge : la conscience de la poésie. Cette conscience n'est plus celle du travailleur ni celle de la mémoire, mais celle de l'image poétique, où, si nous la remplaçons par une image spécifique- le vin- c'est celle de l'irradiation de l'image. C'est l'image poétique qui engendre la vie du poème. Par conséquent, l'image du vin devient indépendante. Tout ce développement de la conscience poétique n'arrive que par la fusion de la conscience du

travail poétique et de l'homme. C'est cette relation qui met la notion de temps en suspension et la démontre comme une relation de pensée sur le Beau.

En raison de ce bouleversement qui met en cause le rôle du poète lors du travail poétique, le poète a pour but transformer le monde. Pour y arriver il lui faut se mettre dans le monde tout seul, il doit être isolé pour se mettre en rapport avec la vérité. La vérité du poète est le Beau, de caractère indécidable. La condition de solitude est nécessaire pour qu'il éprouve la liberté et, dû à cela, il puisse enfin créer, travailler. Le sujet renaît ainsi par le langage.

De plus ce sujet est construit de façon paradoxale. Si d'une part la conscience poétique est issue de deux autres consciences, d'autre part, le sujet entreprend l'oubli de soi car il se met en relation avec le mystère, la mort, condition de réalisation poétique car le but de la quête du poète est le Beau, l'inconnu, le mystère. Cette relation a lieu, enfin, quand le sujet se fond à l'objet.

Toutes ces inférences sont vérifiées et élargies depuis la notion de rêverie de Bachelard. Le but, d'après lui, de toute rêverie est esthétique. Cet état de rêverie n'est qu'état de demi-conscience car le poète s'abandonne et se maîtrise à la fois. Le sujet peut ainsi s'abandonner à son objet pour le transformer, il met en œuvre son voyage vers l'inconnu et quand il en revient il n'est plus le même, il est l'Autre, mais il y est emprisonné, il va se disséminer dans l'horizon poétique car il ne retrouvera jamais son unité. Le rôle du sujet est à la base de tout savoir-faire poétique.

Pour que la connaissance arrive il faut au sujet une méthode. Nous avons démontré que la relation entre le poète et le poème est une relation de pensée qui cherche la vérité. La relation de vérité ne s'établit que par l'isolement du sujet par rapport à son objet. De cette façon, la première étape de la méthode est l'isolement du sujet, la condition, position de solitude car le sujet, ainsi, n'a pas de refuge il est obligé de se mettre en rapport avec la vérité.

Puis, le poète se met dans un état de contemplation pour faire naître l'ouverture au monde afin de développer une image poétique. Dans l'état de contemplation, il cherche son *punctum* pour en recréer un monde. Ce sera l'enivrement du poète de sa matière pour bâtir le texte. La naissance du texte et, subséquemment, de l'image poétique a lieu seulement dans l'état d'ivresse du poète. Ainsi l'image du vin est à la fois principe déclencheur de poésie et son résultat, le vin est au moins multiple car le résultat n'est pas pareil à celui du début. Le vin est l'élément qui permet la recréation de la nature. Toutefois, le poète ne retrouve jamais la connaissance pleine de son objet. Cette angoisse provoque chez le sujet le besoin d'essayer d'autres formules du langage pour atteindre son idéal. Il mélange dans le poème des codes issus d'autres arts, mais cela ne lui suffit pas. Le délire et l'angoisse du moi lyrique l'amènent à la mort et à la destruction, chemin par lequel, peut-être, l'Art puisse renaître.

Bref, la notion de sujet développée par Baudelaire est un élément théorique formateur de la poésie. En outre, cet élément permet la naissance d'un nouveau regard envers la poésie et d'un nouveau rapport entre sujet et objet : la création et l'imagination fonctionnent comme des axes articulatoires dans la thématique baudelairienne et dans une théorie de la poésie baudelairienne

CONCLUSIONS

Mon ivresse en 1848.
De quelle nature était cette ivresse ?
Goût de la vengeance. Plaisir *naturel* de la
démolition.
Ivresse littéraire ; souvenir des lectures.
Le 15 mai.- Toujours le goût de la destruction.
Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime.
Charles Baudelaire

Ivresse d'Humanité.
Grand tableau à faire :
Dans le sens de la charité.
Dans le sens du libertinage.
Dans le sens littéraire, ou du comédien.
Charles Baudelaire

Nous présenterons dans cette dernière partie, nos conclusions concernant le sujet de notre recherche : l'image du vin dans l'œuvre baudelairienne. Tout d'abord, nous présenterons brièvement les conclusions principales de chaque chapitre. Ensuite, nous développerons la réponse concernant nos hypothèses de recherche. Bref, nous répondrons à notre problème de recherche.

Dans le premier chapitre « Le paysage du vin », nous avons démontré depuis le poème « L'âme du vin » la naissance du texte et de l'image poétique à partir de la mémoire qui ne peut rétablir le passé. Pour rétablir le passé, le poète fait appel au souvenir où il y a de la fantaisie. L'image poétique du vin est ainsi présentée au lecteur en tant que mémoire et création. De cette façon, l'image du vin porte en soi le sens de création et souvenir. Ceci nous permet d'affirmer que le vin est donc un symbole de la poétique et, en conséquence de cela, les poèmes où cette image figure sont aussi un métapoème, c'est-à-dire un poème qui parle du travail de la construction de la poésie. Les poèmes sur le vin ont une double

intention : être poésie et poétique. Dans les représentations du vin, nous avons remarqué qu'il est aussi la source de transformation. Le poème est configuré par l'image ainsi il est toujours médiatisé par le passé et par un sujet. La poésie est donc dans l'homme qui la construit par un exercice de mémoire et imagination. C'est le vin qui transforme le regard du poète, si le vin est mémoire et imagination ; source de transformation, par suite, c'est lui le responsable d'enchanter le monde et l'observateur pour qu'il y ait lieu la naissance de la poésie comme dans le dernier poème de la partie « Le vin » : « Le vin des amants ». Ce dernier poème est l'aboutissant de tout le travail d'union entre le poète et l'homme pour retrouver la beauté, et pourtant, la Beauté n'est qu'un mirage. Cette substance magique persiste avec le poète vers le voyage. Pour élargir cette lecture, nous avons, ensuite, repéré les poèmes du recueil qui travaillent le vocabulaire éthylique car si le vin est lié à la poétique, sans doute, il sera lié à l'idéal du Beau.

Ce travail sur le Beau a démontré, toujours dans le premier chapitre, que la Beauté est ambiguë. Le vin est la boisson des criminels et des amants, elle emporte le poète au péché et au salut. Le vin devient vice, le poète ne s'en débarrasse jamais ; elle est son destin, la fatalité. La beauté est comme le vin elle ouvre ses portes du mystère au poète. Le vin altère le poète, la beauté provoque, chez lui, l'extase. La beauté est le résultat de la transformation déclenchée chez le poète par le vin, de plus, elle est artificielle car inventée. Elle ne peut apparaître que sous une image où nous trouverons des vestiges de l'idéal de la Beauté, ces vestiges sont la mémoire du vécu et la mémoire des arts.

Ainsi le vin est une métaphore du principe poétique qui a pour but la Beauté aussi constituée de mémoire car elle fait son essai dans le texte poétique. De ce fait, le vin se constitue comme un axe structurant du texte poétique et critique car il porte en soi aussi une critique du Beau. De cette façon, dans le deuxième chapitre, nous avons démontré le rapport d'imagination et mémoire, les éléments qui constituent l'image du vin, dans les textes critiques des Salons en les mettant en rapport avec les poèmes du recueil.

Dans ce chapitre, nous avons annoncé la pertinence théorique d'une étude de l'imagination et de la mémoire dans les critiques sur la peinture. C'est justement cette

notion qui nous conduit à vérifier les correspondances des arts chez Baudelaire, mais, cette fois-ci, notre point de repère n'est pas le sonnet « Correspondances » comme l'a fait la critique, mais l'image du vin. La notion de mémoire baudelairienne, dans les textes critiques, comporte la notion d'une mémoire artistique. Le lien entre le vin et la peinture est établi au moment où les deux notions travaillent avec la mémoire, le souvenir et l'image.

En outre, cette importance donnée au modèle se développe à partir de la critique à Delacroix. Il y a dans la critique de Delacroix, l'éloge à la mémoire artistique et l'imagination. En raison de cela, Baudelaire fera une synthèse de la théorie et de la peinture de Delacroix en y ajoutant un nouveau langage, une réflexion sur l'art et l'insertion de tout sujet comme matière poétique car le plus important n'est pas le sujet, mais la façon de le représenter. L'image poétique figure dans le poème à partir d'une technique de la peinture ayant pour but une plénitude de la Beauté, ce qui sera toujours impossible.

En fait, ce que Baudelaire a préconisé dans ses poèmes et ses études critiques est une poétique nouvelle. Cette théorie nouvelle du Beau dépasse la limite établie entre les arts comme une sorte de prolongement de la théorie romantique d'abolition des bornes des genres. Baudelaire accepte le défi laissé par les romantiques d'ouverture et de subjectivité. En réalité, il approfondira le rôle du sujet poétique, du moi lyrique.

Alors, dans le chapitre trois, nous avons travaillé la notion de sujet baudelairien. Le sujet est l'observateur, le contemplateur, le chanteur, l'origine de la mémoire. Mais tous ces rôles ne peuvent pas être maîtrisés par ce sujet. Il se divise et l'apparente unité du sujet cède sa place au souvenir, mémoire et imagination, car il est ivre. La conscience du sujet et des figures éclatent dans les poèmes pour permettre la naissance d'un nouvel être du langage : l'image. Néanmoins, l'image ne peut naître que par l'abandon et la solitude du sujet. L'image est la conscience du poétique.

Le travail poétique est, enfin, une mise en rapport du sujet et de l'objet. C'est une relation de connaissance. En fait, l'image du vin, symbole du poétique, présente une

synthèse des éléments d'une méthode de connaissance du monde. La poésie est une façon de se mettre en relation avec la vérité. La vérité est le Beau. Bien que le Beau soit insaisissable, d'après Baudelaire, il est toujours source de vie et de mort du sujet. La poésie, la chute baudelairienne est ainsi l'impossibilité de la plénitude de l'Art. Malgré les analogies et les correspondances, il y a toujours des blancs dans le langage, dans l'art.

Dans ce sens, reprenons les hypothèses de ce travail. La première était celle que la poésie ne peut pas naître sans le vin. Cette hypothèse s'est confirmée, puisque l'image du vin, sa valeur symbolique consiste en deux éléments qui sont les piliers de la poésie baudelairienne: imagination et mémoire. Dans le premier moment, nous avons vérifié cette hypothèse dans les poèmes « Le vin », puis dans d'autres poèmes du recueil soit par l'image elle-même, soit par sa valeur symbolique. Enfin, nous avons démontré la construction de ces deux notions dans les textes critiques de Baudelaire. La confirmation de cette hypothèse se fait petit à petit : d'abord dans les poèmes « Le vin », puis dans son dédoublement dans d'autres poèmes du recueil. Au fur et à mesure que nous travaillions cette image, nous étudions la notion d'imagination et de mémoire pour le poète à partir de ces textes poétiques et critiques. Dans son œuvre, Baudelaire affirme que l'imagination et la mémoire sont des notions indissociables car l'imagination se fait à partir d'un modèle – d'une mémoire. L'élucidation de notre hypothèse principale a lieu ainsi dans les trois chapitres : dans le premier la métaphore du vin et le dédoublement de l'image poétique ; dans le deuxième, le travail de deux mémoires pour devenir souvenir, image et dans le troisième le rôle du sujet dans ce travail.

Simultanément au développement de la confirmation de notre hypothèse principale, nous analysions les textes poétiques et critiques en éclairant les arguments qui ont confirmé notre hypothèse secondaire : si le vin est pertinent pour la poésie alors il le sera aussi pour l'Art en général, ce qui est pertinent pour la poésie, l'est aussi dans la critique de la peinture. Les valeurs qui configurent l'image du vin sont les valeurs fondamentales de la théorie esthétique développée par Baudelaire, basée sur l'imagination, « la reine des facultés », et le modèle d'art mnémonique. En outre, les correspondances ne sont pas tout simplement une théorie, mais une pratique, outre la synesthésie, Baudelaire a travaillé la

poésie de façon paradoxale en la mettant toujours en question en même temps qu'elle se réalise. Les techniques picturales sont présentes dans les textes ainsi que sa théorie et ses maîtres et le point de convergence pour éveiller cette mémoire artistique est Delacroix. Ce peintre représente le nœud qui lie la mémoire du vécu de l'écrivain critique avec sa mémoire esthétique.

De plus, cette mise en pratique de l'esthétique répond à notre problème de recherche : Comment Baudelaire traite-t-il, dans les textes poétiques « Le vin » dans *Les fleurs du mal* et dans les textes critiques sur la peinture « Salon de 1846 », « Salon de 1859 » les éléments suivants : le savoir-faire artistique et poétique, la notion d'Art et le rôle de l'artiste. Etant donné la division de ce mémoire en trois parties dans lesquelles nous nous sommes interrogés sur chacun de ces éléments, nous pouvons voir le rapport de l'image poétique avec son savoir-faire. Les éléments composant notre problème sont traités dans la poésie et dans la critique par la métaphore du vin. Ainsi, nous considérons que ce travail répond à notre problème.

De surcroît, nous avons aussi démontré ce que c'est l'apport de Baudelaire à la poésie et à la littérature et, par conséquent, son projet de l'Art nouveau. Il a pris la conscience romantique de l'inachèvement de l'art et y a ajouté l'expérience du présent. De plus, le besoin de figer ce présent par l'imagination en constituant le paradoxe de l'instant et de l'éternité, car seulement l'image poétique rend le présent éternel. Pour ce fait, Baudelaire a entrepris le pli critique de la critique et de la poésie. Son apport à l'esthétique se constitue par le travail des paradoxes : le modèle et la création, l'instant et l'éternel, la poésie et la critique, la mort et la vie. Le nouveau n'arrive que par le passé²⁵, autrement dit c'est en défaisant et en refaisant les paradoxes qu'arrive Baudelaire à produire le nouveau.

²⁵ À partir du travail de ces paradoxes, Baudelaire inaugure une réflexion esthétique qui, d'après Compagnon (1990) lance les bases de la modernité. Pour cela, cet auteur travaille Baudelaire dans le sens d'analyser l'esthétique moderne et les valeurs qui la forment. En outre, Compagnon (1990) affirme que la notion de modernité baudelairienne dépend plutôt de matière de la peinture. Selon lui, il y a, pour cela, quatre éléments : le non fini (l'art est toujours une ébauche), le fragmentaire (l'art dépeint des aperçus), la perte du sens (la suprématie de l'image grotesque au détriment de l'harmonie classique) et la réflexivité (conscience de la nature double du beau exige une conscience critique).

De cette façon, le rapport de ces éléments avec la notion du vin est simple : le vin ne finit jamais son travail chez les poètes, le poète doit chercher son *punctum* dans la Nature pour la recréer, et cela se fait par le regard ivre, la perte du sens n'est que la multiplication de sens comme le suggère le poète dans son travail « Du vin et du Haschisch » lors de son affirmation que le vin est le responsable d'une multiplication d'individualités et, enfin, la réflexivité de suggérer par l'image tout un apport critique par la dépersonnalisation du « je ». Le langage ne représente plus, il fait appel à l'image.

Aussi cet apport s'inscrit-il sous le signe de la destruction, il détruit le monde et le « moi » pour arriver au mystère du beau. La destruction est guidée par la solitude que, d'après Compagnon (1990) est la condition fondamentale du poète, par l'échec face à l'abîme de l'inconnu et par l'inaccessibilité de l'idéal esthétique. La seule fin qui pourrait avoir l'art est soi-même. Et voilà l'explication du sentiment « d'artificiel », dans l'art baudelairien, la nature est absente au moment où le poète la représente.

Ainsi, d'une part Baudelaire reprend les transgressions, la violence, le choc romantiques. Il est ivre du monde et il ne peut en extraire que la violence poétique. Ceci est évident dans nos épigraphes de ce chapitre où le poète avoue l'origine naturelle de l'ivresse, de la création : la destruction. Si l'ivresse est liée à la démolition, le poète l'attache aussi aux re-présentations de lectures, car le souvenir, nous avons vu, c'est une mise à jour du passé. Le poète détruit la littérature pour la reconfigurer. En outre, cette littérature sera un grand tableau de l'humanité, autrement dit de l'esprit ; encore elle reconfigure les images du souvenir car elle joue le rôle du comédien. En outre, le poète donne à la poésie un sens de libertinage²⁶, de dérèglement, de dissolution, d'impurété.

Les dernières épigraphes de ce travail font une synthèse de ce que nous avons dit au fil de ce travail, tout en se mettant en rapport avec les autres épigraphes en fixant les traces chez Baudelaire et les traces à Baudelaire chez les écrivains et les philosophes. Fixer les traces du souvenir, préoccupation de Lamartine comme nous pouvons voir dans l'épigraphe du chapitre premier, préoccupation qu'il offre à Baudelaire, mais celui-ci, entreprend le

²⁶ Pour en savoir plus sur les idées de libertinage et poésie, il faut consulter Praz (1998).

voyage vers le Beau, les tourbillons de lumière décrits par Rimbaud, dans l'épigraphe au premier chapitre de ce travail. Ce chemin est configuré par les sensations perçues par le poète, ce qu'il mettra en image comme dans les épigraphes de Rimbaud et Duras, toujours au premier chapitre. Duras et Rimbaud parlent de l'enchantement, elle de l'image, lui du poème. Baudelaire enchante par l'image et par le poème en même temps, irradiation de sens.

Même si dans la tradition critique Baudelaire est distingué de Rimbaud en raison du caractère de ce dernier d'être voyant, ce dérèglement de tous les sens et du « je » se fait par la vision de l'inconnu, l'image d'après Baudelaire ne contemple pas seulement la vision, mais encore tous les sens ; elle les dérègle et les unifie. Le travail de l'image fonctionne comme les « peintures parlées » présentées par Segalen dans les épigraphes du deuxième chapitre, elles, comme l'affirme Segalen, configurent le paysage dont les couches sont fissurées par les sens : signification et sensation esthétique chez Baudelaire. Ces épigraphes ont leur suite dans les extraits de Maulpoix et de Sade. Maulpoix parle de s'abandonner à l'aventure de peindre ; au transitoire, cette aventure, c'est celle des images. En outre, c'est une aventure de création, de mettre les fantasmes en image, comme le suggère Sade. Chez Baudelaire, l'abandon au souvenir c'est le chemin pour peindre le poème et ainsi réaliser les fantasmes déclenchés par l'aventure de la création.

En outre l'aventure de la connaissance et de l'expérimentation de l'image ne se fait que dans la solitude, comme l'a démontré Rousseau : la position de solitude est celle de la recherche de la vérité sur soi et sur le monde. C'est une sorte de saut de la vie à la mort, de libération de la sensation du vide dont parlait Reverdy, notre épigraphe dans le chapitre trois. Toujours dans le chapitre trois, le nouvel avenir, comme l'affirme Bachelard, se fait par l'image et, comme l'a souligné Mallarmé, il s'ouvre de la rêverie. L'image issue de la rêverie, comme le vin, permet le mouvement de perpétuelle naissance, notre épigraphe de Blanchot, de l'œuvre baudelairienne.

Enfin, le mouvement de l'image du vin nous laisse entrevoir les vestiges et l'apport de l'œuvre baudelairienne : le savoir, la mort et la création dont Baudelaire parlait, épigraphe

de l'introduction ; le mouvement poétique-critique est celui de tuer l'art et le sujet pour pouvoir le reconfigurer. Il ne laisse à postérité que le travail du silence face au Beau.

RENOIS BIBLIOGRAPHIQUES

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**: écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Desclee : De Browser, 2004.

BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves**: essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 1942.

_____. **La poétique de la rêverie**. Paris : PUF, 1999.

BARTHES, R. **S/Z**. Paris: Ed. Du Seuil, 1970.

_____. **Le bruissement de la Langue**. Paris : Ed. Du Seuil. 1984.

_____. **Oeuvres Complètes (tome I)**. Paris : Gallimard, 1998a.

_____. **Oeuvres Complètes (tome II)**. Paris : Gallimard, 1998b.

_____. **Essais Critiques**. Paris : Ed. Du Seuil, 1964.

_____. **Critique et vérité**. Paris: Editions du Seuil, 1966.

_____. **La chambre Claire**. Paris: Seuil, 1980.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes (tome I)**. Paris : Gallimard, 1990.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes (tome II)**. Paris : Gallimard, 1990.

BELLEMIN-NOËL, Jean. Baudelaire et la chirurgie des âmes. In : RICHARD, Jean-Pierre. **Territoires de l'imaginaire**. Paris : Seuil, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**. Paris : Payot, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **L'amitié**. Paris : Gallimard, 1971.

BONNEFOY, Yves. **L'improbable**. Paris : Gallimard, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Robert Laffont, 1988.

COMPAGNON, A. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris : Ed. Du Seuil, 1990.

_____. **Le démon de la théorie**. Paris : Editions du Seuil, 1998.

DECOTTE, Georges; DUBOSCLARD, Joël. **XIXe siècle**. Paris : Hatier, 1998.

DELACROIX, Eugène. **Etudes Littéraires (tome I)**. Paris : Les Editions G. Crès & Cie, 1923a.

DELACROIX, Eugène. **Etudes Littéraires (tome II)**. Paris : Les Editions G. Crès & Cie, 1923b.

DELARUE, Claude. **Baudelaire: l'enfant idiot**. Paris: Belfond, 1997.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris : Flammarion, 1999.

DURAS, Marguerite. **L'amant**. Paris : Les Editions de Minuit, 2000.

GENNETE, G. Espace et Langage. In : _____. **Figures**. Paris : Editions du Seuil, 1966.

_____. **Figures IV**. Paris : Editions du Seuil, 1999.

_____. **Figures V**. Paris : Editions du Seuil, 2002.

JAKOBSON, Roman ; LÉVI-STRAUSS, Claude. Les chats. In : JAKOBSON, R. **Huit questions de poétique**. Paris : Ed du Seuil, 1977.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In : **Poétique** : revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris : n. 27 p.257-.281, 3° trim., 1976.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LALANDE, André. **Vocabulaire Technique et critique de la Philosophie**. Paris : PUF, 1991.

LAMARTINE, Alphonse. Le lac. In : DECOTTE, Georges; DUBOSCLARD, Joël. **XIXe siècle**. Paris : Hatier, 1998.

LEVINAS, Emmanuel. **Le temps et l'Autre**. Paris : PUF, 1996.

MALLARME, Stéphane. **Poésies**. Paris: Lattès, 1989.

MAULPOIX, Jean-Michel. Préface au catalogue de l'exposition des peintures d'Henri Michaux à la galerie Lelong à Paris, avril 1990. In : DECOTTE, Georges ; DUBOSCLARD, Joël. **XXe siècle: après 1950**. Paris : Hatier, 1998.

MOISÉS, Leyla P. Da influência ao intertexto. In: **Congresso ABRALIC- Intertextualidade e interdisciplinaridade**, 1, 1988 Porto Alegre. Anais ABRALIC. Porto Alegre, EdUFRGS, 1988.

____. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. **Intertextualidade crítica**. S.l : S.d.

MOSER, Walter. Intertextualité et interdiscursivité chez Robert Musil. In: **Congresso ABRALIC- Intertextualidade e interdisciplinaridade**, 1, 1988 Porto Alegre. Anais ABRALIC. Porto Alegre : EdUFRGS, 1988.

NÉRET, Gilles. **Eugène Delacroix (1798-1863)** : o príncipe do romantismo. Köln: Taschen, 1999.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

PICHOIS, C. In: BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes** (tome I). Paris : Gallimard, 1990.

PRAZ, Mario. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle** : le romantisme noir. Mesnil-sur-l'Estrée : Denoël, 1998.

PROUST, M. **Sur la lecture**. Paris: Librio, 2000.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Edusp, 1997.

REVERDY, Pierre. Outre mesure. In : DECOTTE, Georges ; DUBOSCLARD, Joël. **XXe siècle** : 1900-1950. Paris : Hatier, 1998.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris : Seuil, 2000.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les rêveries du promeneur solitaire**. Paris : Larousse, 1997.

RIMBAUD, Arthur. Oeuvres complètes. In: SCHOELLER, Guy (coord). **Rimbaud, Cros, Corbière, Lautréamont**: oeuvres poétiques complètes. Paris : Laffont, 1980.

RUBIN, James H. Delacroix and Romanticism. In : WRIGHT, Beth. (Coord). **Delacroix**. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

SADE. **Dialogue entre un prêtre et un moribond**. Paris : Mille et une nuits, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris : Gallimard, 2000.

SEGALEN, Victor. **Œuvres Complètes**. Paris : Laffont, 1998.

STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie au miroir** : trois lectures de Baudelaire. Alençon : Julliard, 1989.

_____. **L'oeil vivant** : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal. Paris : Gallimard, 1999.

VALÉRY, P. Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. In:_____ **Variété**. Vol.1. Dijon: Gallimard, 1948.

WOLFF, Norbert. **A pintura na era romântica**. Lisboa: Taschen, 1999.

WRIGHT, Beth. Painting thoughts: an introduction to Delacroix. In: _____ **Delacroix**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ANNEXE 1

Liste de poèmes appartenant au champ sémantique éthylique

Titre du poème	Page de l'édition utilisée-	Mots récurrents par rapport au vin
Bénédiction	7	S'enivrer, boire, soûler, vin
Elévation	10	Boire, liqueur
Le masque	23	S'enivrer
Hymne à la beauté	24	Vin
La chevelure	26	Boire s'enivrer, vin
XXV	27	Buveur (de sang)
Le vampire	33	Vin, bouteille, ivrogne
Le chat	35	S'enivrer
Un fantôme	38	Caveau, ivresse
Semper Eadem	41	Vendange, s'enivrer
Confession	45	Caveau
Le flacon	47	Enivrant, liqueur
Le beau navire	51	Vin, liqueur
L'Irréparable	54	Vin
Sisina	60	Vin
Moesta Errabunda	63	Vin
Le tonneau de la haine	71	Ivrogne, liqueur, buveur, soif
L'horloge	81	Soif
Les petites vieilles	89	Enivrer, ivrogne
Danse macabre	96	Ivre, enivrer, alambic
Rêve parisien	101	Enivrant, liquide
La fontaine de sang	115	Soif, vin, boire
Un voyage à Cythère	117	Enivrer
Le reniement de Saint Pierre	121	Vin/ s'enivrer
La mort des pauvres	126	Enivrer
Le voyage	129	S'enivrer, ivresse, ivre, vendange
L'examen de minuit	144	Boire, ivresse
Femmes damnées	152	Vin, soif
Sur le <i>Tasse en Prison</i> d'Eugène Delacroix	168	Enivrant

La voix	170	Vin
L'imprévu	171	Vendanges
Sur les débuts d'Amina Boschetti	175	Bacchus, du bourgogne
Bribes de poèmes	187	Vin
Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861	191	S'enivrer

ANNEXE 2

Poèmes appartenant à la partie « Le vin » du recueil *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire.

L'âme du vin

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles.
"Homme, vers toi je pousse ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité!

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,
De peine, de sueur et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

Entends-tu retentir les refrains des dimanches
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant?
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,
Tu me glorifieras et tu seras content;

J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermirait les muscles des lutteurs.

En toi je tomberai, végétale ambrosie,
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!"

Le vin des chiffonniers

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles,
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux.
Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie!
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!

C'est ainsi qu'à travers l'Humanité frivole
Le vin roule de l'or, éblouissant Pactole;
Par le gosier de l'homme il chante ses exploits
Et règne par ses dons ainsi que les vrais rois.

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!

Le vin de l'assassin

Ma femme est morte, je suis libre!
Je puis donc boire tout mon soûl.
Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses cris me déchiraient la fibre.

Autant qu'un roi je suis heureux;
L'air est pur, le ciel admirable...
Nous avons un été semblable
Lorsque que j'en devins amoureux!

L'horrible soif qui me déchire
Aurait besoin pour s'assouvir
D'autant de vin qu'en peut tenir
Son tombeau;- ce n'est pas peu dire:

Je l'ai jetée au fond d'un puits,
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
-- je l'oublierai si je le puis!

Au nom des serments de tendresse,
Dont rien ne peut nous délier,
Et pour nous réconcilier
Comme au beau temps de notre ivresse,

J'implorai d'elle un rendez-vous,
Le soir, sur une route obscure.
Elle y vint!- folle créature!
Nous sommes tous plus ou moins fous!

Elle était encore jolie,
Quoique bien fatiguée! et moi,
Je l'aimais trop! voilà pourquoi
Je lui dis: Sors de cette vie!

Nul ne peut me comprendre. Un seul
Parmi ces ivrognes stupides
Songea-t-il dans ses nuits morbides
A faire du vin un linceul?

Cette crapule invulnérable
Comme les machines de fer
Jamais, ni l'été ni l'hiver,

N'a connu l'amour véritable,

Avec ses noirs enchantements,
Son cortège infernal d'alarmes,
Ses fioles de poisson, ses larmes,
Ses bruits de chaîne et d'ossements!

-Me voilà libre et solitaire!
Je serai ce soir ivre mort;
Alors, sans peur et sans remords,
Je me coucherai sur la terre,

Et je dormirai comme un chien!
Le chariot aux lourdes roues
Chargé des pierres et de boues,
Le wagon enragé peut bien

Écraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu,
Je m'en moque comme de Dieu,
Du Diable ou de la Sainte Table!

Le vin du solitaire

Le regard singulier d'une femme galante
Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc
Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant,
Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante;

Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur;
Un baiser libertin de la maigre Adeline;
Les sons d'une musique énervante et câline,
Semblable au cri lointain de l'humaine douleur,

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au coeur altéré du poète pieux;

Tu lui verses l'espoir, la jeunesse de la vie,
- Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,
Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!

Le vin des amants

Aujourd'hui l'espace est splendide!
Sans mors, sans éperons, sans bride,
Partons à cheval sur le vin
Pour un ciel féerique et divin!

Comme deux anges que torture
Une implacable calenture,
Dans le bleu cristal du matin
Suivons le mirage lointain!

Mollement balancés sur l'aile
Du tourbillon intelligent,
Dans un délire parallèle,

Ma soeur, côte à côte nageant,
Nous fuirons sans repos ni trêves
Vers le paradis de mes rêves!

ANNEXE 3

Glossaire théorique

Art: chez Blanchot, l'art n'a pas d'origine, elle représente toujours un retour.

Espace: d'après Genette, c'est une figure qui unifie l'espace textuel vers la signification.

Fantasmatisation: pour Bellemin-Noël, c'est une activité érotique, une transgression de l'interdit et de punition. Les documents à relocaliser ne sont pas de simples souvenirs, mais une fantasmatisation d'une production de l'imagination originale et créatrice, à la fois libre et orientée.

Image: chez Ricœur, elle est issue de la mémoire, elle représente l'absence du passé. Elle est toujours liée au souvenir, l'image qu'on se fait du passé. D'après Barthes, l'image est impure et floue. Elle est la responsable pour l'éclatement de la clôture de la phrase. Selon Bachelard, l'image est un objet de la conscience imaginant – cogito. C'est toujours un questionnement philosophique. En outre, l'image est l'origine de l'œuvre car c'est un être doué de conscience. Chez Agamben, l'image est une représentation de la mort, car elle matérialise la représentation qu'on se fait des ancêtres, elle est donc la représentation du passé médiatisée par la création.

Figure: ensemble de représentations comme constellation d'images, catégorie de Genette.

Mémoire: chez Ricœur, la mémoire n'est pas la présence du souvenir et du rappel, elle est la présentation à nouveau et la représentation du passé.

Mort: d'après Bonnefoy, c'est ce qui prouve l'existence de quelque chose.

Peinture: selon Derrida, la peinture est une sorte de philosophie qui cherche à restituer la vérité.

Punctum: catégorie barthesienne qui parle sur le regard qui ponctue. C'est justement cette ponctuation qui est le point de départ de la lecture, récréation .

Rêverie: catégorie bachelardienne d'abandon du sujet dans le but de produire une œuvre écrite, dans une situation de solitude, mais avec l'intervention de la conscience

Souvenir: la notion de souvenir est liée à l'image dans le fait de présenter et représenter le connu et l'inconnu. C'est le désir de remplacer l'objet et un outil de création. Selon Bellemin-Noël, ce sont des documents fantasmatiques à relocaliser dans le temps et dans l'espace.

Sujet: il est toujours formé par le temps et dans une relation de pensée à l'Autre. D'après Levinas le sujet se met en rapport avec la vérité dans la solitude. La mort n'est que la relation que le sujet éprouve de se mettre en rapport avec le mystère.