

# BULLETIN BAUDELAIRIEN



Avril-décembre 2002

Tome 37, n<sup>os</sup> 1-2

**Comité de rédaction:**

Marc Froment-Meurice, James S. Patty

**Directeur du Centre W. T. Bandy d'études baudelairiennes:**

Marc Froment-Meurice

**Directeur émérite:**

Claude Pichois

**Assistante de recherche:**

Heather J. Garrett

**Membres fondateurs:**

W. T. Bandy†, James S. Patty, Raymond P. Poggenburg

Veillez adresser toute correspondance au:

BULLETIN BAUDELAIRIEN  
Vanderbilt University  
Box 6325, Station B  
Nashville, TN 37235, USA

Abonnement annuel:           Amérique du Nord - \$10.00  
  Autres continents - \$14.00

Le montant de l'abonnement doit être adressé, soit par chèque,  
soit par mandat, au *Bulletin baudelairien*.

*Les fascicules des années 1989 à 2001 sont en vente à la librairie Jean  
Touzot, 38, rue Saint-Sulpice, 75006 Paris.*

# BULLETIN BAUDELAIRIEN

Avril-décembre 2002

Tome 37, n<sup>os</sup> 1-2

## SOMMAIRE

### Numéro 1

RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2002 .....	page 3
RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2001 (SUPPLÉMENT) .....	page 17
RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2000 (SUPPLÉMENT) .....	page 31

### Numéro 2

BAUDELAIRE AND VICTOR FOURNEL: APROPOS OF A FORGOTTEN PARODY par James S. Patty .....	page 38
BAUDELAIRE'S PROVINCE par Kalliopi Nikolopoulou .....	page 44
PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉLANCOLIE par Marc Froment-Meurice .....	page 60
DES FEMMES EN NOIR ET BLANC par Beryl Schlossman .....	page 78

## Sigles des périodiques et séries:

<i>BB</i>	<i>Bulletin du bibliophile</i>
<i>BCFL</i>	<i>Bulletin critique du livre français</i>
<i>Buba</i>	<i>Bulletin baudelairien</i>
<i>CAIEF</i>	<i>Cahiers de l'Association internationale des études françaises</i>
<i>CH</i>	<i>Cuadernos hispanoamericanos</i>
<i>CL</i>	<i>Comparative Literature</i>
<i>CLS</i>	<i>Comparative Literature Studies</i>
<i>CRCL</i>	<i>Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée</i>
<i>DAI</i>	<i>Dissertation Abstracts International</i>
<i>FF</i>	<i>French Forum</i>
<i>FMLS</i>	<i>Forum for Modern Language Studies</i>
<i>FR</i>	<i>French Review</i>
<i>FS</i>	<i>French Studies</i>
<i>FSB</i>	<i>French Studies Bulletin</i>
<i>GBA</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
<i>HJ</i>	<i>Hispanic Journal</i>
<i>IG</i>	<i>L'Information grammaticale</i>
<i>IL</i>	<i>L'Information littéraire</i>
<i>LR</i>	<i>Les Lettres romanes</i>
<i>MLR</i>	<i>Modern Language Review</i>
<i>NCFS</i>	<i>Nineteenth-Century French Studies</i>
<i>NRF</i>	<i>Nouvelle Revue française</i>
<i>QL</i>	<i>La Quinzaine littéraire</i>
<i>RevR</i>	<i>Revue romane</i>
<i>RHFB</i>	<i>Rapports het franse Boek</i>
<i>RHLF</i>	<i>Revue d'histoire littéraire de la France</i>
<i>RLC</i>	<i>Revue de littérature comparée</i>
<i>RLMC</i>	<i>Rivista di letteratura moderna e comparate</i>
<i>RQ</i>	<i>Romance Quarterly</i>
<i>RR</i>	<i>Romantic Review</i>
<i>RS</i>	<i>Romance Studies</i>
<i>RSH</i>	<i>Revue des sciences humaines</i>
<i>RT</i>	<i>Recherches et travaux</i>
<i>SAR</i>	<i>South Atlantic Review</i>
<i>SF</i>	<i>Studi francesi</i>
<i>TL</i>	<i>Travaux de littérature</i>
<i>YFS</i>	<i>Yale French Studies</i>
<i>ZFSL</i>	<i>Zeitschrift für französische Sprache und Literatur</i>

## Sigles et abréviations divers:

Anon.	Anonyme
CB	Charles Baudelaire
éd.	éditeur(s)
CR	compte(s) rendu(s)
PU	Presses universitaires
PUF	Presses Universitaires de France
UP	University Press
l.a.s.	lettre autographe signée
trad.	traducteur(s), traduction, traduit(e)(s)
p.	page(s)
ch.	chapitre(s)
<i>PA</i>	<i>Les Paradis artificiels</i>
<i>FM</i>	<i>Les Fleurs du Mal</i>
<i>SP</i>	<i>Le Spleen de Paris</i>

## RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2002

La liste des sigles se trouve en regard.

1. Abensour, Miguel. "Héroïsme et modernité". *Magazine littéraire*, n° 408 (avril 2002), 44-46.
2. Baudelaire, Charles. *A Bouquet of Evils: Selected Poems of Charles Baudelaire*. Trad. Bernhard Frank. Buffalo, New York, Goldengrove Press, 2002. 63 p.
3. Baudelaire, Charles. *Complete Poems*. Trad. Walter Martin. New York, Routledge, 2002. Nouvelle édition de cette œuvre bilingue.
4. Baudelaire, Charles, et al. *On Wine and Hashish*. Préface de Margaret Drabble. Trad. Andrew Brown. Londres, Hesperus Press, 2002. 112 p.
5. Benhamour, Noëlle, et Valérie Gramfort. "Quand le jeune Zola monte un canular". *Romantisme*, n° 116 (2002), 65-84. Sur la supercherie montée par Zola et Marius Roux à l'époque de la publication des *Œuvres complètes* (édition Michel Lévy). Il s'agit de deux poèmes composés par Paul Alexis mais attribués à CB par Zola et Roux.
6. Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Préface de J. Lacoste. (Petite Bibliothèque Payot) Paris, Payot, 2002. 291 p. Réédition.
7. Bernheimer, Charles. *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Ed. T. Jefferson Kline and Naomi Schor. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2002.

8. Bernsdorff, Hans. "Sand und Sterne in Baudelaires 'Les Chats' (*Les Fleurs du Mal*, LXVI)". *Romanische Forschungen*, CXIV, n° 1 (2002), 63-65.
9. Betz, Dorothy M. CR de R. Garelick, *Rising Star...* (1998). *FR*, LXXV, n° 5 (avril 2002), 970-971. Quelques lignes sur les pages consacrées au *Peintre de la vie moderne* dans cette étude du dandysme.
10. Bismuth, Serge. *Manet et Mallarmé: Vers un art improbable*. Paris, Harmattan, 2002. 271 p.
11. Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York, Warner Books, 2002. xviii, 814 pages. P. 472-482: CB — commentaire sur "Au Lecteur" et "appréciation" générale de CB écrivain.
12. Bonenfant, Luc. "Aloysius Bertrand et les noms du genre". *University of Toronto Quarterly*, LXXI, n° 3 (été 2002), 707-720.
13. Bornstein Bermont, Lynne Melissa. "The Poetics of Revolution and Alchemy: Transgression and Transmutation in Rimbaud, Césaire and Glissant". *DAI*, LXII, n° 10 (avril 2002), 3413 A. Thèse de Ph.D., Yale University, 2001. 213 p.
14. Boutin, Aimée. "'Ring out the Old, Ring in the New': The Symbolism of Bells in Nineteenth-Century French Poetry." *NCFS*, XXX, n°s 3 & 4 (printemps-été 2002), 266-280.
15. Bourjea, Serge. CR de M. Jarrety, éd., *Dictionnaire de poésie. De Baudelaire à nos jours* (2001). *RHLF*, CII, n° 4 (juillet-août 2002), 676-677.
16. Brooker, Jewel Spears. "Kicked by a Mule: A Meditation on Poetry and History". *SAR*, LXVII, n° 2 (printemps 2002), 65-73. Un passage sur "Le Mauvais Vitrier" (*Le Spleen de Paris*,

- ix) nourrit cette méditation, inspirée par les événements du 11 septembre.
17. Brown, Marilyn R. "Introduction: Baudelaire between Rousseau and Freud". P. 1-23 in *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*. Ed. Marilyn R. Brown. Aldershot (Hants), G.B.; Burlington (Vt.), Ashgate Publishing Company, 2002.
  18. Brown, Marilyn, éd. *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*. Aldershot (Hants), G.B.; Burlington (Vt.), Ashgate, 2002. xix, 219 p. Nombreuses allusions à CB. Consulter l'index dans ce livre sur l'art.
  19. Burton, Richard D.E. "Baudelaire, Charles". P. 966-968 in *The New Encyclopedia Britannica*. Vol. 1. Chicago, Encyclopedia Britannica, Inc., 2002.
  20. Cardonne-Arlyck, Elisabeth. "Mind Your Tongue: Autobiography and New French Lyric Poetry". *New Literary History*, XXXIII, n° 3 (été 2002), 581-601. CB: premier paragraphe.
  21. Chimot, Jean-Philippe. "L'Art: un agent déconcertant sur les terres de l'Histoire". *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, IL, n° 3 (juillet-septembre 2002), 195-208.
  22. Compagnon, Antoine. CR de W. Lepenies, *Sainte-Beuve au seuil de la modernité* (2002). *QL*, n° 838 (16 au 30 septembre 2002), 15-16. Il est question en deux endroits de la relation CB-Sainte-Beuve.
  23. Cozea, Angela. *Petit traité du beau à l'usage des mélancoliques*. Montréal, XYZ, 2002. 202 p. Réflexion autour de la mélancolie et de la création littéraire.

24. Crépon, Marc. "L'art et la politique". *Magazine littéraire*, n° 408 (avril 2002), 40-42.
25. Csik, Katalin. "Suggestioni occultiste nell'estetica di Baudelaire". *Micromégas*, n° 70 (2002), 245-274. Une comparaison entre E. Lévi (*L'Histoire de la magie*) et CB au sujet de l'occultisme.
26. de Botton, Alain. *The Art of Travel*. Londres, Hamish Hamilton; New York, Pantheon Books, 2002. 256 p. CB est un des auteurs étudiés dans cet essai sur l'art de voyager.
27. Deguy, Michel. "Bénéfice d'un inventaire. Auto-interview". *Les Temps modernes*, LVII, n° 617 (décembre 2001-janvier-février 2002), 75-92. Plusieurs allusions à CB.
28. Diaz, José-Luis. CR de J.L. Steinmetz, *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit* (2002). *QL*, n° 838 (16 au 30 septembre 2002), 14-15. Deux allusions en passant à CB.
29. Downing, Lisa. *Walks on the Dark Side: Death and Desire in Nineteenth-Century French Literature*. (European Humanities Research Center) Oxford, Legenda, 2002. CB est un des auteurs étudiés dans cet essai sur la psychanalyse et la sexologie.
30. "Editorial". *Revue des deux mondes* (juillet-août 2002), 5-6. CB est cité comme étant une source d'inspiration pour ce numéro consacré au "Temps du luxe".
31. Elkins, Katherine. "Stalled Flight: Horatian Remains in Baudelaire's 'Le Cygne' ". *CLS*, XXXIX, n° 1 (2002), 1-17.
32. Evrard, Franck. *Le Spleen de Paris de Baudelaire*. (Parcours littéraire) Paris, Bertrand Lacoste, 2002. 128 p.



33. Ferguson, Frances. "Emma, or Happiness (or Sex World)". *Critical Inquiry*, XXVIII, n° 3 (printemps 2002), 749-779.
34. Froment-Meurice, Marc. *Incitations*. Paris, Galilée, 2002. Voir notamment "Du lieu commun: une ébauche lente à venir" (p. 173-188), consacré à "Une Charogne".
35. Godbert, Geoffrey. *Freedom to Breathe: Modern Prose Poems from Baudelaire to Pinter*. Devon, Angleterre, Stride Publications, 2002. 130 p.
36. Grégoire, Vincent, et Fabrice Poussin. "L'influence de Baudelaire sur l'œuvre d'Albert Camus". *Symposium*, LVI, n° 2 (été 2002), 97-109.
37. Greiner, Thorsten. CR de D. Mettler, *Baudelaire: "Ein Ich, das unersättlich nach dem Nicht-Ich verlangt"* (2000). *Romanische Forschungen*, CXIV, n° 2 (2002), 233-236.
38. Hartung, Stefan. "Formen und Funktionen der *Obscuritas* in der modernen Lyrik: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé". *ZFSL*, CXII, n° 1 (2002), 26-44. La section sur CB (p. 30-34) explique "A une passante" et "Rêve parisien".
39. Hemmerdinger, Bertrand. "Baudelaire, écrivain ministériel". *Belfagor*, LVII, n° 1 (31 janvier 2002), 42. Ce "ministre, harcelé par la curiosité impertinente de l'opposition" (*Salon de 1846*, ch. XVIII) serait Guizot.
40. Herring, Terrell Scott. "Frank O'Hara's Open Closet". *PMLA*, CXVII, n° 3 (mai 2002) 414-427. P. 416 et p. 426: une phrase et une note sur l'esthétique du poète américain.
41. Hilton, Frank. *Baudelaire in Chains*. Londres, Peter Owen, 2002. 220 p. Sur CB et les paradis artificiels.

42. Holland, Eugene W. CR de P. Ward, éd., *Baudelaire and the Poetics of Modernity* (2001). *FS*, LVI, n° 2 (avril 2002), 253.
43. Hollevoet, Christel. "The Flâneur: Genealogy of a Modernist Icon". *DAI*, LXII, n° 08 (février 2002), 2607 A. Thèse de Ph.D., City University of New York, 2001. 575 p.
44. Huysmans, Joris-Karl. *Interviews*. Ed. Jean-Marie Seillan. (Textes de littérature moderne et contemporaine, 52) Paris, Honoré Champion, 2002. 526 p. Une douzaine d'allusions en passant à CB: consulter l'index.
45. Jean, Raymond. *Clotilde ou le second procès de Baudelaire*. Paris, Actes Sud, 2002. 176 p.
46. Jordan, Shirley Ann. CR de E. Dalmolin, *Cutting the Body...* (2000). *FS*, LVI, n° 1 (janvier 2002) 109-110.
47. Jouanny, Sylvie. *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. (Histoire des idées et critique littéraire) Genève, Librairie Droz, 2002. 448 p. CB est mentionné par rapport à l'image fondatrice de l'actrice qu'il a créée dans ses écrits.
48. Kéchichian, Patrick. "Sous le signe de Paris". CR de K. Stierle, *La Capitale des signes...* (2001). *Le Monde des livres* (11 janvier 2002), II.
49. Kihara, Elizabeth Ann. "Alfred Stevens (1823-1906) and 'la femme seule': Constructions of Modernity in French Art of the Later Nineteenth Century". *DAI*, LXII, n° 12 (juin 2002), 3969 A. Thèse de Ph.D., New York University, 2002. 416 p.
50. Kinsey, Marjorie Schreiber. CR de B. Wright, éd. *The Cambridge Companion to Delacroix* (2001). *NCFS*, n°s 1 & 2 (automne-hiver 2002-2003), 158-160. Un paragraphe sur l'article de David Scott, "The Impact of Delacroix on

Aesthetic Theory, Art Criticism and Poetics in Nineteenth-Century France”, y compris une demi-douzaine de lignes sur la relation Delacroix-Baudelaire.

51. Knafo, Danielle. “Revisiting Ernst Kris’s Concept of Regression in the Service of the Ego in Art”. *Psychoanalytical Psychology*, XIX, n° 1 (hiver 2002), 24-49.
52. Krueger, Cheryl. “Baudelaire’s Graphic Details”. *Romance Notes*, XLII, n° 2 (hiver 2002), 223-234. Etude de deux petits poèmes en prose, “Le Désir de peindre” et surtout “La Corde”.
53. Krueger, Cheryl. “Telling Stories in Baudelaire’s ‘Spleen de Paris’.” *NCFS*, XXX, n° 3 & 4 (printemps-été 2002), 281-299.
54. Labarthe, Patrick. CR de Cl. Pichois, éd., *Mon Cœur mis à nu* (2001). *RHLF*, CII, n° 3 (mai-juin 2002), 506-507.
55. Lacoste, Jean. CR de K. Stierle, *La Capitale des signes...* (2001). *QL*, n° 830 (1<sup>er</sup> au 15 mai 2002), 7-8.
56. Laforgue, Pierre. “Bibliographie d’agrégation. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*. Quelques indications bibliographiques”. *Dix-Neuvième Siècle*, n° 35 (juin 2002), 171-173.
57. Lepenies, Wolf. *Sainte-Beuve: au seuil de la modernité*. Trad. Jeanne Etoré et Bernard Lortholary. Paris, Gallimard, 2002. 518 p.
58. Lestringant, Frank. “L’orientalisme dévoilé: Musset, lecteur de Hugo”. *RHLF*, CII, n° 4 (juillet-août 2002), 563-578. Quelques remarques sur CB et le dandysme.
59. Lloyd, Rosemary. *Baudelaire’s World*. Ithaca, Cornell University Press, 2002. 320 p.

60. Locke, Nancy. "Baudelaire's 'La Corde' as a Figuration of Manet's Art." P. 89-102 in *Picturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*. Ed. Marilyn R. Brown. Burlington (Vt.), Ashgate Publishing Company, 2002.
61. Louette, Jean-François. "Jean-Paul Sartre en classe". *RHLF*, CII, n° 3 (mai-juin 2002), 417-441. CB à peine mentionné (premier paragraphe) dans cette étude de Sartre "Bon élève devenu professeur"; aucune allusion à son célèbre essai sur CB.
62. Love, Heather Kristin. "Failure as a Way of Life: Ambivalence, Abjection, and the Making of Modern Lesbian Identity". *DAI*, LXII, n° 07 (janvier 2002), 2417 A. Thèse de Ph.D., University of Virginia, 2001. 205 p. Sur CB, Willa Cather et Radclyffe Hall.
63. "Ma chère maman...": *De Baudelaire à Saint-Exupéry, des lettres d'écrivains*. Collectif. (Folio Poche) Gallimard, 2002. 114 p.
64. *Magazine littéraire*, n° 408 (avril 2002). Dossier consacré à "Walter Benjamin. Les découvertes d'un flâneur". Plusieurs allusions à CB.
65. Maillard, Pascal. CR de E.M. Zimmermann, *Poétiques de Baudelaire dans "Les Fleurs du Mal"...* (1998). *Romantisme*, n° 115 (2002), 105-107.
66. Marder, Elissa. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2002.
67. Marx, William. "Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme". *Poétique*, n° 131 (septembre 2002), 357-367. P. 363-364: Un passage sur le commentaire de Valéry sur le premier vers de "Recueillement" (les citations valéryennes

sont tirées de "Poésie et pensée abstraite" et "Poésie pure [notes pour une conférence]").

68. McCusker, Maeve. CR de T.D. Sharpley-Whiting, *Black Venus...* (1999). *FS*, LVI, n° 2 (avril 2002), 286.
69. Mizuno, Hisashi. "Nerval, écrivain de la vie moderne, et la peinture flamande et hollandaise". *RHLF*, CII, n° 4 (juillet-août 2002), 601-616. Plusieurs allusions à CB.
70. Neefs, Jacques. " 'Scènes d'enfants' du dix-neuvième siècle". *MLN*, CXVII, n° 4 (septembre 2002), 754-767. La première "scène d'enfants" est tirée du "Joujou du pauvre".
71. Noïville, Florence. "Désastres en série: dans la lignée de Zola, Dickens et de la littérature gothique". CR de L. Snicket, *Les Désastreuses aventures...* (2002). *Le Monde* (vendredi 31 mai 2002), IV.
72. Pachet, Pierre. *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*. Edition revue et corrigée. (Pluriel) Paris, Hachette, 2002. 187 p.
73. Parker, Gordon. CR de J. Radden, *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* (2000). *American Journal of Psychiatry* (août 2002), 1444.
74. Parsons, Deborah L. "Paris is Not Rome, or Madrid: Locating the City of Modernity". *Critical Quarterly*, XLIV, n° 2 (été 2002), 17-29. CB: 17-19, 23.
75. Peeters, Leopold. CR de R. Billermann, *Die "métaphore" bei Marcel Proust...* (2000). *RHLF*, CII, n° 4 (juillet-août 2002), 658-659.
76. Pensom, Roger. "Le poème en prose: de Baudelaire à Rimbaud". *FS*, LVI, n° 1 (janvier 2002), 15-28.

77. Petterson, James. CR de P. Ward, éd., *Baudelaire and the Poetics of Modernity* (2001). *NCFS*, XXXI, n<sup>os</sup> 1 & 2 (automne-hiver 2002-2003), 160-163.
78. P.H. "Les chiffres sont aussi des couleurs". *Science & vie* (mai 2002), 12. Court article sur la synesthésie selon lequel des psychologues de Vanderbilt ont réussi à prouver l'existence scientifique de la synesthésie.
79. Piquemal, Michel. *Mon premier Baudelaire*. (Milan Poche Junior) Toulouse, Milan Editions, 2002. 96 p. Roman de jeunesse.
80. Plug, Jan. CR de E.S. Burt, *Poetry's Appeal...* (1999). *European Romantic Review*, XIII, n<sup>o</sup> 1 (mars 2002), 105-107. Une quinzaine de lignes sur le chapitre consacré à CB.
81. Poggenburg, Raymond. *Charles Baudelaire: Une Micro-Histoire*. 2<sup>e</sup> édition. Nashville (Tenn.), Vanderbilt University Press et Jean and Alexander Heard Library, 2002. Cette nouvelle édition est disponible uniquement en ligne: <http://www.library.vanderbilt.edu/baudelaire>.
82. Popkin, Jeremy D. *Press, Revolution and Social Identities in France, 1830-1835*. University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 2002. x, 329 p. Etude de la presse lyonnaise à l'époque des troubles révolutionnaires (lorsque le futur général Aupick et sa famille, y compris CB, habitèrent à Lyon).
83. Prete, Antonio. "Avec Baudelaire, en traduisant". *Europe*, n<sup>o</sup> 877 (mai 2002), 295-301. Quelques réflexions générales sur les problématiques de la traduction de la poésie.
84. Prettejohn, Elizabeth. "Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome". *The Art Bulletin*, LXXXIV,

- n° 1 (mars 2002), 115-129. P. 124-125: sur W. Benjamin et ses idées sur l'aspect moderne de la cité antique chez CB.
85. Rabinovitch, Celia. *Surrealism and the Sacred: Power, Eros, and the Occult in Modern Art*. Boulder (Colo.), Westview Press, 2002. xiv, 290 p. Nombreuses allusions à CB; consulter l'index et surtout les p. 38-39, 82-87.
86. Raser, Timothy. CR de P. Laforgue, *Ut Pictura poesis: Baudelaire, la peinture et le romantisme* (2000). *NCFS*, XXX, n° 3 & 4 (printemps-été 2002), 396-398.
87. Reid, Claire Marie. "Imaginary Places in fin de siècle Literature". *DAI*, LXIII, n° 186 C. Thèse de Ph.D., Queen's University of Belfast, 2001.
88. Reouven, René. *La Vérité sur la rue Morgue: roman*. Paris, Flammarion, 2002. 274 p. Sont cités en annexe trois récits de Poe, "Double assassinat dans la rue Morgue", "Le Mystère de Marie Roget", "La Lettre volée", dans la traduction de CB.
89. Robb, Graham. CR de Jacques Darras, *Moi, j'aime la Belgique! (Poème parlé marché)* (2002). *TLS*, n° 5164 (22 mars 2002), 31.
90. Rosbottom, Ronald C. CR de E. White, *The Flâneur: A Stroll Through the Paradoxes of Paris* (2001). *FR*, LXXV, n° 3 (février 2002), 632-633.
91. Saint-Bris, Gonzague. "La montée des manuscrits". *Le Spectacle du Monde-Réalités*, n° 476 (février 2002), 88-91. Brève allusion à la vente, dans les grandes ventes du Colonel Sicklès, d'un exemplaire des *FM* avec envoi de CB à Delacroix. Prix: un million de francs.
92. Salgas, Jean-Pierre. "De 'l'œil de Napoléon' aux Napoléon de l'œil... D'une tâche aveugle 'parisienne' ". *Les Temps*

- modernes*, LVII, n° 617 (décembre 2001-janvier-février 2002), 229-250. P. 233, note 6: quelques remarques sur l'influence de Baudelaire dans le travail de Walter Benjamin et de Pierre Bourdieu .
93. Samoyault, Tiphaine. CR de J.E. Jackson, *Souvent dans l'être obscur...* (2002). *QL*, n° 822 (1<sup>er</sup> au 15 janvier 2002), 12-13.
94. Schneider, Laurent. "L'amour de l'apparence: Baudelaire, Nietzsche". *Romantisme*, n° 115 (2002), 83-91.
95. Schultz, Joachim. *Von Baudelaire bis Houellebecq: Anmerkungen zur französischen Literatur in deutscher Übersetzung*. Bayreuth, Edition Schultz & Stellmacher, 2002. 178 p.
96. Sheringham, Michael. "Walking with a Purpose". *TLS*, n° 5164 (22 mars 2002), 11-12. CR de Rebecca Solnit, *Wanderlust. A History of Walking* (2001). Deux allusions à CB, au "Soleil" et à sa conception de la flânerie.
97. Shinabargar, Scott Gray. "Torche: Poetic Intensity". *DAI*, LXII, n° 11 (mai 2002), 3808 A. Thèse de Ph.D., Emory University, 2001. 360 p. René Char, Alfred de Vigny, CB.
98. Snicket, Lemony. *The Carnivorous Carnival*. Illustrations de Brett Helquist. (A Series of Unfortunate Events, 9) New York, HarperCollins, 2002.
99. Sozzi, Lionello, éd. *Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*. Pise, ETS, 2002. A consulter notamment M. Richter, "La funzione della letteratura ne *Les Fleurs du Mal*" et M.E. Raffi, "Théophile Gautier, Baudelaire e la concezione antirealista".



100. Tilby, Michael. "Le café-théâtre baudelairien: une lecture des 'Yeux des pauvres' ". *Australian Journal of French Studies*, XXXIX, n° 1 (janvier-avril 2002), 60-71.
101. Toal, Catherine Josephine Frances. "Free Slaves: The Construction of Cruelty in French and American Literature and Theory". *DAI*, LXII, n° 10 (avril 2002), 3382 A. Thèse de Ph.D., Harvard University, 2001. 343 p. Edgar Allan Poe, Melville, CB.
102. Touya de Marenne, Eric R. "La poésies en question: les poètes français et Richard Wagner". *DAI*, LXIII, n° 01 (juillet 2002), 207 A. Thèse de Ph.D., The University of Chicago, 2002. 253 p. CB, Mallarmé, Valéry, Claudel.
103. Volkovich, Michel. "Entends, ma chère, entends...". *QL*, n° 835 (16 au 31 juillet 2002), 30. Ce vers de "Recueillement" et deux vers de Verlaine et de Mallarmé servent à l'auteur d'illustration dans cette défense du son [an].
104. *Voyages d'écrivains: Balzac, Barrès, Baudelaire, Bermanos, Céline, Cendrars, Claudel, Fitzgerald, Hemingway, Lawrence d'Arabie, London, Proust, Rimbaud, Simenon, Stendhal*. Préface de Hervé Bentégeat. Textes de Jean-Marie Rouart, Stéphane Denis, Eric Zemmour et al. Paris, Plon, 2002. 375 p.
105. Williams, Richard Franklin. "Horizons, Spirituality, and Consciousness in Literature". *DAI*, LXII, n° 07 (janvier 2002), 2414 A. Thèse de Ph.D., University of South Carolina, 2001. 315 p. Rimbaud, CB, Borges, T.S. Eliot, Walt Whitman.
106. Zeppi, Stelio. *Baudelaire e l'inquietudine di Dio: dalla disperazione alla speranza*. Rome, Studium, 2002. 176 p.
107. Anon. CR de l'exposition "Courbet, Victor Hugo, les peintres et les littérateurs" au Musée départemental Gustave Courbet,

Ornan. *GBA*, n° 1604 (septembre 2002), “La chronique des arts”: 9.

108. Anon. CR de U. Baer, *Remnants of Song...* (2000). *FMLS*, XXXVIII, n° 1 (janvier 2002), 99-100.

RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE: 2001

(SUPPLÉMENT)

Pour les numéros 1 à 106, voir *Buba*, tome XXXVI, n<sup>os</sup> 1-2 (avril-décembre 2000). La liste des sigles se trouve à la page 2.

107. Alp, Zeynep. "Baudelaire" in 'Harmonie du soir' Adli Siirinin Turkce Cevirileri Uzerine Bir Inceleme". *Frankofoni*, n<sup>o</sup> 13 (2001), 61-80. En langue turque.
108. Anderson, Andrea Lee. "1900-1910: Piano Music of Debussy and Ravel." *DAI*, LXI, n<sup>o</sup> 12 (juin 2001), 4603 A. Thèse de Ph.D., The Claremont Graduate University, 2001. 187 p.
109. Bachleitner, Norbert. "Peter Altenberg, la décadence et l'esthétique du poème en prose". *RLC*, LXXXV, n<sup>o</sup> 4 (octobre-décembre 2001), 527-542. P. 530-533: sur l'influence de CB sur Altenberg (de son vrai nom Richard Engländer) (1859-1919), auteur autrichien.
110. Baguley, David. *Napoleon III and the Regime: An Extravaganza*. (Modern Studies) Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2001. 425 p.
111. Ballor, Alessandro. CR de M. Milner, *L'Imaginaire des drogues...* (2000). *SF*, XLV, n<sup>o</sup> 2 (mai-août 2001), 470.
112. Banderier, Gilles. "Baudelaire et Sarbiewski? A propos d' 'Elévation' et de *Lyrice*, II, 5". *Versants*, n<sup>o</sup> 39 (2001), 111-121.
113. Barilier, Etienne. "Poésie et musique. V: Baudelaire". *Revue musicale de Suisse romande*, LIV, n<sup>o</sup> 1 (mars 2001), 38-55.

114. Bem, Jeanne. CR de J.M. Wittmann, *Amoralité de la littérature...* (2000). *RHLF*, CI, n° 6 (novembre-décembre 2001), 1698.
115. Bour, Isabelle, Eric Dayre et Patrick Née, éd. *Modernité et romantisme*. (Colloques, congrès et conférences. Littérature comparée, 7) Paris, Honoré Champion, 2001. 400 p.
116. Breatnach, Mary. "Writing about Music: Baudelaire and *Tannhäuser* in Paris". P. 49-63 in *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Ed. Walter Bernhart et al. Amsterdam, Rodopi, 2001. xii, 253 p.
117. Brix, Michel. *Eros et littérature: le discours amoureux en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Louvain, Peeters, 2001. 432 p.
118. Brix, Michel. "Pour un réexamen des cadres de l'histoire littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle: l'opposition romantisme/réalisme". *SF*, XLV, n° 2 (mai-août 2001), 268-283. Contient d'importants passages sur CB; voir surtout les pages 269 et 282.
119. Burt, E.S. "Materiality and Autobiography in Baudelaire's 'La Pipe' ". *MLN*, CXVI, n° 5 (décembre 2001), 941-963.
120. Catani, Damian. CR de E.S. Burt, *Poetry's Appeal...* (1999). *Journal of European Studies*, XXXI, n° 1 (mars 2001), 121-122.
121. Caws, Mary Ann. CR de T. Mathews, *Art and the Pursuit of Decay...* (2000). *FS*, LV, n° 4 (octobre 2001), 567-568.
122. Cloët, Jean-Louis. " 'Le Spectre de la rose' ou Baudelaire et son 'fantôme' ". *RSH*, n° 264 (octobre-décembre 2001), 67-98.

123. Coates, Carrol F. CR de Th. de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, T. 1 (2000). *NCFS*, XXX, n° 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 185-186. Deux allusions à CB.
124. Culler, Jonathan. "Comparing Poetry". *CL*, LIII, n° 3 (été 2001), vii-xviii. Plusieurs allusions à CB.
125. Currey, Ralph. *Collected Poems. R.N. Currey*. Oxford, James Currey Ltd; Cape Town, David Philips, 2001. D'après un article du *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 23 (2001), 5-9, Currey aurait traduit en anglais des poèmes de CB.
126. Damade, Jacques, éd. *Paris, 1860. Eaux-fortes sur Paris et "Les Tableaux parisiens"*. Préface de Jacques Damade. Poèmes des "Tableaux parisiens" illustrés par Charles Méryon. (Les Utopies de la Bibliothèque) Paris, La Bibliothèque, 2001. 137 p.
127. de Biasi, Pierre-Marc. "Baudelaire/Flaubert: la chute d'Adam et celle du baromètre". *Magazine littéraire*, n° 400 (juillet-août 2001), 34-37.
128. Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et de l'anachronisme des images*. Paris, Editions de minuit, 2001. 286 p. Selon le CR de G. Petitdemange (in *Etudes*, XCCCV, n° 6 [juin 2001], 852-853) renferme des "pages rayonnantes" sur Baudelaire.
129. Emre, Abidin. "Bengi Bir Basdonmesi ve 'Guz Sarkisi' ". *Frankofoni*, n° 13 (2001), 23-32. En langue turque.
130. Enckell, Pierre. "Du nouveau dans la 'Correspondance' de Baudelaire". CR de Cl. Pichois, éd., *Nouvelles Lettres* (2000). *QL*, n° 800 (au 16 janvier 2001), 17-18.

131. Fongaro, Antoine. CR de *Buba*, XXXIV, n<sup>os</sup> 1-2 (décembre 1999). *SF*, XLV, n<sup>o</sup> 2 (mai-août 2001), 430.
132. Formiconi, Claudia. "Mallarmé e Baudelaire: divisi nel modus vivendi ma uniti da un unico pathos poetico". *Silarus: Rassegna bimestrale di cultura*, XLI, n<sup>o</sup> 214 (mars-avril 2001), 38-41.
133. Gasarian, Gérard. "'Nous' poétique et moi biographique chez Baudelaire". *RSH*, n<sup>o</sup> 263 (juillet-septembre 2001), 217-231.
134. Gasarian, Gérard. CR de P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (1999). *FS*, LV, n<sup>o</sup> 4 (octobre 2001), 557-558.
135. Goulet, Andrea. CR de H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, éd. Marie-Christine Natta (2000). *NCFs*, XXX, n<sup>os</sup> 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 182-184.
136. Gouvard, Jean-Michel. *L'Analyse de la poésie*. (Que sais-je?, 3618) Paris, PUF, 2001. 127 p.
137. Greiner, Thorsten. CR de P. Broome, *Poetic Patterns...* (1999). *Romanische Forschungen*, CXIII, n<sup>o</sup> 3 (2001), 368-370.
138. Greiner, Thorsten. CR de S. Schulze, *Die Selbstreflexion der Kunst bei Baudelaire...* (1999). *Romanische Forschungen*, CXIII, n<sup>o</sup> 3 (2001), 390-392.
139. Hadlock, Philip G. "The Other Other: Baudelaire, Melancholia, and the Dandy". *NCFs*, XXX, n<sup>os</sup> 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 58-67.

140. Hamrick, L. Cassandra. "Gautier et la fantaisie dans l'art". *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 23 (2000), 131-151.
141. Hamrick, L. Cassandra. "La crise d'identité littéraire en 1837 selon la presse périodique". P. 69-90 in *Autour d'un cabinet de lecture*. Ed. Graham Falconer. Toronto, Centre d'Etudes du XIX<sup>e</sup> Siècle, 2001.
142. Han, Patricia S. "Reading Irony in Literature: Baudelaire's 'Petits Poèmes en prose' ". *DAI*, LXI, n° 12 (juin 2001), 4796 A. Thèse de Ph.D., Columbia University, 2001. 270 p.
143. Hennessy, Kristin, trad. "The Cries of Icarus". *Triquarterly*, n<sup>os</sup> 110 & 111 (automne 2001), 212. Traduction en anglais des 'Plaintes d'un Icare'.
144. Hoek, Leo H. *Titres, toiles et critiques d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*. Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2001. 389 p. Nombreuses allusions à CB; consulter l'index. Voir surtout les p. 245-246 et 280-283.
145. Holmes, Anne. "The Remembered Moment: Baudelaire, Laforgue, Eliot". *FSB*, n° 81 (hiver 2001), 7-9.
146. Hoosemans, Petrus, trad. *De bloemen van het kwaad: Les Fleurs du Mal*. Groningue, Historische Uitgeverij, 2001. 192 p. Traduction en néerlandais des *FM*.
147. Horowitz, Gregg. *Sustaining Loss: Art and Mournful Life*. (Atopia) Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2001. xiv, 239 p; ill. Etude de la manière dont l'art moderniste et l'esthétique philosophique moderne se nourrissent des idées de la mortalité et de la finitude.

148. Jackson, John E. *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*. (Variation: Essais) Paris, José Corti, 2001. 287 p. Deux longs paragraphes de ce CR sont consacrés au chapitre sur "le rêve de palingénésie chez Baudelaire".
149. Jamison, Anne Elizabeth. "Form as Transgression: Structuring a Modern Poetics". *DAI*, LXII, n° 01 (juillet 2001), 158 A. Thèse de Ph.D., Princeton University, 2001. 312 p. Sur Kafka, CB et Christina Rossetti.
150. Jovicic, Jelena. "L'intime épistolaire (1850-1900): du genre à la pratique culturelle". *DAI*, LXII, n° 04 (octobre 2001), 1405 A. Thèse de Ph.D., The University of Western Ontario, 2001. 302 p.
151. Keating, Maria Eduarda. "Das Fronteiras do 'Estranho': Edgar Allan Poe por Baudelaire, Mallarmé e Pessoa". P. 119-130 in *A Tradução nas encruzilhadas da cultura/Translation as/at the Crossroads of Culture/La Traduction aux carrefours de la culture*. Ed. Joao Ferreira Duarte. Lisbonne, Colibri, 2001. 197 p.
152. Kopp, Robert. "Baudelaire: une espèce de Wagner sans musique". *Magazine littéraire*, hors-série sur Nietzsche, n° 3 (2001), 30-32.
153. Kosta-Théphaine, Jean-François. CR de Cl. Pichois, éd. *Nouvelles Lettres* (2000). *Europe*, n° 870 (octobre 2001), 338-339.
154. Kula, Nedim. "Baudelaire'nin ve Hasim'in Dizelerinde Aksamin Huznu". *Frankofoni*, n° 13 (2001), 33-44. En langue turque.



155. Lacroix, Alexandre. *Se noyer dans l'alcool?* (Perspectives critiques) Paris, PUF, 2001. 126 p. CB est mentionné à de nombreuses reprises.
156. Lançon, Daniel, éd. *Littérature et nation, 25. Yves Bonnefoy et le XIX<sup>e</sup> siècle: vocation et filiation. Actes du colloque international de Tours, 14-16 novembre 2000.* Tours, Université François Rabelais, 2001. 357 p.
157. Lathers, Marie. *Bodies of Art: French Literary Realism and the Artist's Model.* Lincoln (Neb.), University of Nebraska Press, 2001. xii, 294 p. Chapitre 4, p. 109-141: "Posing the Hotel Pimodan: Baudelaire and the Model".
158. Lavaud, Martine. *Théophile Gautier, militant du romantisme.* (Romantisme et modernités, 45) Paris, Honoré Champion, 2001. 638 p. Nombreuses allusions à CB; consulter l'index.
159. Le Bihan, Anne. *Etre bien dans le mal: Baudelaire, Huysmans, Bataille.* (In Progress) Paris, Editions du Champ lacanien, 2001. 146 p.
160. Le Boulay, Jean-Claude. CR de E.M. Zimmermann, *Poétiques de Baudelaire dans "Les Fleurs du Mal"...* (1998). *RLMC*, LIV, n° 4 (octobre-décembre 2001), 500-502.
161. Leroy, Christian. *La Poésie en prose française du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Histoires d'un genre.* (Unichamp-Essentiel, 2) Paris, Honoré Champion, 2001. 223 p.
162. Le Touzé, Philippe. "La magie du style ou la douce langue natale". *Etudes*, XCCCIV, n° 5 (mai 2001), 665-673. Bon nombre d'exemples de "la magie du style" sont pris des *FM*, en même temps que le sous-titre de cette étude.

163. Levy, Gayle A. CR de Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity* (2000). *NCFS*, XXX, n° 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 178-179.
164. Lloyd, Rosemary. CR de Jean-Luc Steinmetz, éd., *Les Paradis artificiels* (2000). *NCFS*, XXX, n° 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 189-191.
165. Lloyd, Rosemary. CR de Cl. Pichois, éd., *Nouvelles Lettres* (2000). *NCFS*, XXX, n° 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 189-191.
166. Lloyd, Rosemary. CR de B. Howells, *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the Philosophy of History* (1996). *NCFS*, XXX, n° 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 192-194.
167. *Magazine littéraire*, n° 400 (juillet-août 2001). Dossier consacré à "L'éloge de l'ennui: Un mal nécessaire". Voir notamment l'article sur CB par Pierre-Marc de Biasi.
168. Maragoni, Alessandra. CR de S. Stephens, *Baudelaire's Prose Poems...* (1999). *SF*, XLV, n° 2 (mai-août 2001), 429-430.
169. Marot, Patrick. *Histoire de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle*. (Unichamp-Essentiel, 9) Paris, Honoré Champion, 2001. 184 p.
170. Meitinger, Serge. "Portrait d'un hérault, ou l'invention de Poe par Baudelaire, Mallarmé et Valéry". *Europe*, n° 868-869 (août-septembre 2001), 186-199. De nombreuses allusions à CB et sa traduction de Poe. Ce numéro d'*Europe* est consacré à Poe.

171. Merello, Ida. CR de P. Labarthe, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire* (2000). *SF*, XLV, n° 1 (janvier-avril 2001), 180.
172. Miller, J. William. *I, Baudelaire. My Heart and Soul Stripped Bare*. Philadelphie, Xlibris Corporation, 2001. 362 p.
173. Moussa, Sarga. "Eloge du divers: anthropologie et esthétique dans les Voyages méditerranéens de Gautier". *Romantisme*, n° 114 (2001), 51-60. P. 59: quelques lignes sur l'admiration de CB pour les Bohémiens (voir "Les Bohémiens en voyage").
174. Münch, Marc-Mathieu. CR de E.S. Stahl, *Correspondances* (1999). *RHLF*, CI, n° 6 (novembre-décembre 2001), 1691-1692.
175. Nash, Suzanne. "Sujets pétrifiés/objets animés". P. 261-271 in *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie française du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*. Ed. François Rouget et John Stout. (Colloques, congrès et conférences. Epoque moderne et contemporaine, 7) Paris, Honoré Champion, 2001. 551 p. 'La Pipe' de CB est un des poèmes étudiés.
176. Noiret, Gérard. "Paris, par Deguy". CR de M. Deguy, *Spleen de Paris* (2001). *QL*, n° 819 (16 au 30 novembre 2001), 6-7.
177. Nylén, Antti, trad. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Helsinki, Desura, 2001. 350 p. Traduction en finnois de certains textes en prose de CB, notamment *La Fanfarlo*, *Le Peintre de la vie moderne*.

178. Orledge, Robert. CR de G. Johnson et R. Stokes, *A French Song Companion* (2000). *TLS*, n° 5117 (27 avril 2001), 20.
179. Ozcan, M. Emin. "Paris Sikintisi'nda 'Modern Yasamin Ressami'". *Frankofoni*, n° 13 (2001), 45-60. En langue turque. Quelques remarques sur le *SP*.
180. Ozsezgin, Kaya. "Baudelaire'in 'Komik' Kavramina Bakisi ve Karikature Yaklasimi". *Frankofoni*, n° 12 (2000), 113-122. Essai sur l'humour et les bandes dessinées; plusieurs allusions à CB.
181. Petry, Uwe. CR de P. Labarthe, *Baudelaire et la Tradition de l'allégorie* (1999). *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, XXV, n°s 3-4 (2001), 517-522.
182. Phillips, Jennifer. "Colorist Writing: Color as Pictorial and Literary Principle". *DAI*, LXII, n° 03 (septembre 2001), 1046 A. Thèse de Ph.D., Yale University, 2001. 221 p. Etude de Balzac, CB et Eugène Delacroix.
183. Pichois, Claude. "Entre Jouve, Daumier et Baudelaire". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, XXV, n°s 1-2 (2001), 123-127.
184. Pirog, Gerald. "Melancholy Illuminations: Mourning Becomes Blok's Stranger". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, L, n° 1, (juillet 2001), 103-123.
185. Platts, Margaret M. "Some Medical Syndromes Encountered in Nineteenth-Century French Literature". *Medical Humanities*, XXVII, n° 2 (décembre 2001), 82-88. P. 84: allusion à CB, atteint de syphilis.

186. Ravel, Emmanuelle. "Maurice Blanchot et l'art au vingtième siècle: une esthétique du désœuvrement". *DAI*, LXII, n° 04 (octobre 2001), 1434 A. Thèse de Ph.D., The University of Western Ontario, 2001. 245 p.
187. Rechniewski, Elizabeth. "Continuity and Change in Bourdieu's Theory of the Restricted Field of Cultural Production". P. 177-191 in *Repenser les processus créateurs/Rethinking Creative Processes*. Ed. F. Grauby et M. Royer. Berne, Peter Lang, 2001. xii, 319 p.
188. Rehberg, Peter. "Lachen Lesen: Konstitutive Komik der Moderne bei Kafka". *DAI*, LXII, n° 03 (septembre 2001), 1039 A. Thèse de Ph.D., New York University, 2001. 399 pages.
189. Richter, Mario. CR de Cl. Pichois et J. Thélot, éd., *Correspondance* (2000). *SF*, XLV, n° 2 (mai-août 2001), 430.
190. Robb, Graham. "An Omnivore's Banquet: Pierre Larousse and his 'Monument to the Genius of Man' ". *TLS*, n° 5117 (27 avril 2001), 3-4. Ce CR de la récente publication (chez Slatkine), en version DVD, du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, consacre quelques lignes à la présence de CB dans ce magnifique dictionnaire-encyclopédie.
191. Sagnol, Marc. "Paris, capitale des signes". *Les Temps modernes*, LVII, n° 617 (décembre 2001-janvier-février 2002), 302-307. CR de la version française de K. Stierle, *La Capitale des signes: Paris et son discours* (Paris, 2001). Importantes allusions à CB, y compris plusieurs paragraphes sur le chapitre consacré à lui. Une strophe de "Rêve parisien" est citée. Commentaires sur "A une passante" et "Le Cygne".

192. Saminadayar-Perrin, Corinne. "Baudelaire poète latin". *Romantisme*, n° 113 (2001), 87-103.
193. Sarantou, Ioulia Marina. "The Eroynamics of Punctuation in Baudelaire's 'Les Bijoux' ". *Australian Journal of French Studies*, XXXVIII, n° 2 (mai-août 2001), 213-227.
194. Sassoon, Donald. *Mona Lisa. The History of the World's Most Famous Painting*. Londres, HarperCollins Publishers, 2001. xv, 350 p. Une douzaine d'allusions à CB et une page (99-100) sur les poèmes où l'auteur trouve des reflets de la *Joconde* ('L'Idéal', 'Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne' et, bien entendu, 'Les Phares').
195. Schehr, Lawrence R. CR de B. Schlossman, *Objects of Desire* (1999). *MLN*, CXVI, n° 5 (décembre 2001), 1100-1101. Plusieurs allusions aux éléments baudelairiens du livre.
196. Scholl, Dorothea. "Barocke Aspekte bei Baudelaire?" *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres Gesellschaft*, n° 42 (2001), 245-270.
197. Scott, David. "Painting/Literature: The Impact of Delacroix on Aesthetic Theory, Art Criticism, and Poetics in Mid-Nineteenth-Century France". P. 170-186 in Beth S. Wright, éd., *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. xvi, 240 p.
198. Scott, Maria. "Reading Monstrosity in Baudelaire's 'Mademoiselle Bistouri' ". *Australian Journal of French Studies*, XXXVIII, n° 2 (mai-août 2001), 228-240.
199. Sears, Dianne E. "L'objet intertextuel de Francis Ponge". P. 247-258 in *Poétiques de l'objet. L'objet dans la poésie*

- française du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*. Ed. François Rouget et John Stout. (Colloques, congrès, conférences. Epoque moderne et contemporaine, 7) Paris, Honoré Champion, 2001. 551 p. CB: p. 250-251, référence à 'L'Homme et la mer'.
200. Simonsen, Peter. "Baudelaire's Paris Sphinx: The Song of the City in 'Spleen II' ". *Literary Research/Recherche littéraire*, XVIII, n° 35 (2001), 91-111.
201. Souffrin-Le Breton, Eileen. "Re-assessing the Connection between Baudelaire's 'Les Bijoux' and Banville's 'Le Divan' ". *FSB*, n° 78 (printemps 2001), 12-15.
202. Spagnoli, Laura. CR de M. Milner, *L'Imaginaire des drogues...* (2000). *NCFCS*, XXX, n°s 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 164-166. Huit lignes sur les pages consacrées à CB.
203. Starobinski, Jean. " 'Les Chats' de Charles Baudelaire. Une relecture". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, XXV, n°s 1-2 (2001), 105-122.
204. Stierle, Karlheinz. *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Trad. Marianne Rocher-Jacquin. Préface de Jean Starobinski. Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001. xiii, 630 p.
205. ten-Doesschate Chu, Petra. "A Science and an Art at Once: Delacroix's Pictorial Theory and Practice". P. 88-107 in Beth S. Wright, éd., *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. xvi, 240 p.

206. Torelli, Cecilia. CR de L. Porter, éd., *Approaches to Teaching Baudelaire's Flowers of Evil* (2000). *SF*, XLV, n° 1 (janvier-avril 2001), 182-183.
207. Trouvé, Alain. "Aragon lecteur de Baudelaire". *RHLF*, CI, n° 5 (septembre-octobre 2001), 1433-1454.
208. Westerwelle, Karin. "Baudelaire und die Poesie des Souvenir". *Romanische Forschungen*, CXIII, n° 3 (2001), 352-363.
209. Wilmer, Clive. "A Romantic at Palo Alto". CR de R.L. Barth, éd., *The Selected Letters of Yvor Winters* (2001). *TLS*, n° 5125 (22 juin 2001), 11-12. Sur les murs de son "study", Winters avait suspendu des portraits en forme de cartes postales de ses auteurs préférés: CB, Melville, Hardy, Bridges et Valéry. Ses grandes influences étaient modernes...
210. Wright, Barbara. "Baudelaire, Wilde, the Actress and the Mask". *FSB*, n° 81 (hiver 2001), 5-7.
211. Wright, Barbara. CR de D. Trotter, *Cooking with Mud...* (2000). *NCFs*, XXX, n°s 1 & 2 (automne-hiver 2001-2002), 179-182.
212. Wright, Beth S., éd. *The Cambridge Companion to Delacroix*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001. xvi, 240 p.
213. Zimmer, Fabrice. "Un prophète du dandysme?" *Magazine littéraire*, hors-série sur Nietzsche, n° 3 (2001), 32-33.
214. Zimmermann, Eléonore M. CR de P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (1999). *RLMC*, LIV, n° 4 (octobre-décembre 2001), 495-496.



## RECENSEMENT BIBLIOGRAPHIQUE 2000

### (SUPPLÉMENT)

Pour les numéros 1-284, voir *Buba*, tome XXXVI, n<sup>os</sup> 1-2 (avril-décembre 2001). La liste des sigles se trouve à la page 2.

285. Barja, Juan. "La enfermedad mortal". *Política y Sociedad*, n<sup>o</sup> 35 (septembre-décembre 2000), 145-152. Aborde le problème de la subjectivité dans la littérature moderne.
286. Bertho, Sophie. "Baudelaire tussen romantiek en symbolisme". *RHFB*, LXX (2000), 146-154.
287. Bettoni, Anna. CR de S. Schulze, *Die Selbstreflexion der Kunst bei Baudelaire...* (1999). *SF*, XLIV, n<sup>o</sup> 3 (septembre-décembre 2000), 629-630.
288. Brown, Stephen. "Machine-Time, Passion-Time, and Times that Tremble. Debussy and Baudelaire". *Analecta Husserliana*, n<sup>o</sup> 61 (2000), 167-178.
289. Celenk, Sevilay. "Çep Telefonlu Bir Baudelaire: Muzik ve Televizyon İlişkisi Üzerine Düşünceler". *İletişim*, n<sup>o</sup> 5 (printemps 2000), 169-175.
290. Chisholm, Dianne. "Paris, *Mon Amour*, My Catastrophe, or Flaneries through Benjaminian Space". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, XXVII, n<sup>os</sup> 1 & 2 (mars-juin 2000), 51-93. Nombreuses allusions à CB. Etude du livre de Gail Scott (1999).
291. Choza, Jacinto. "Estética y moda". *Contrastes*, n<sup>o</sup> 5 (2000), 23-43. Réflexion sur la dimension esthétique de la mode. CB est mentionné parmi d'autres auteurs.

292. Drost, Wolfgang. "Baudelaire: 'Une Charogne'. Von der Häßlichkeit der Liebe und ihrer Vergiftung als Privileg männlicher Kreativität". P. 260-274 in *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*. Ed. Carolin Fischer et Carola Veit. Stuttgart, Metzler, 2000. 390 p.
293. Drost, Wolfgang. "Künstlerblicke auf Barrikadenkämpfe: Rethel, Baudelaire und Delacroix". P. 191-205 in *Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart*. Band II. Ed. U. Fleckner et al. Cologne, DuMont, 2000. 3 tomes.
294. Finck, Adrien. CR de E. Storck, *Baudelaire et Verlaine en alsacien* (1999). *Revue alsacienne de littérature*, n° 70 (2<sup>e</sup> trimestre 2000), 87-88.
295. Frey, Gerhard. "Baudelaire's Ästhetik der Karikatur. Merkmungen zu seinem Essay 'Quelques caricaturistes français' ". P. 45-54 in *J.J. Granville, Karikatur Zeichnung: Ein Visionär der französischen Romantik*. Ed. Dorit Schäfer et Anke Fröhlich. Ostfildern-Ruit, H. Cantz, 2000. 253 p.
296. Ginster, Katrin. "Die europäische Moderne und Charles Baudelaire: die Geburt des Dandy (der Moderne) aus dem Geist der moderne (des Dandy)". *Kultursoziologie. Aspekte, Analysen, Argumente*, IX, n° 2 (2000), 57-83.
297. Greiner, Thorsten. "Alles nur Ordnung und Schönheit. Ambivalenz des Idealen in Baudelaire's 'L'Invitation au voyage' ('Fleurs du mal' LIII)". P. 557-574 in *Romania una et diversa: Philologische Studien für Theodor Berchem zum 65. Geburtstag*. T. II. Ed. Martine Guille et al. Tübingen, Narr, 2000. vii, 967 p.

298. Greiner, Thorsten. "Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*". P. 61-77 in Martha Kleinhaus et Klaus Stierstorfer, éd., *Lektüren für das 21. Jahrhundert. Schlüsseltexte europäischer Literatur: England, Frankreich, Irland, Italien, Portugal, Russland*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001.
299. Hamrick, L. Cassandra. "Artistic Production and the Art Critic in a Bourgeois Era: The Case of Théophile Gautier". *Il Confronto letterario*, XVII, n° 34 (novembre 2000), 243-263.
300. Huang, Tsung yi. "Hong Kong Blue: Flânerie with the Camera's Eye in a Phantasmagoric Global City". *Journal of Narrative Technique*, XXX, n° 3 (automne 2000), 385-402.
301. Hudgins, Andrew. "Like Hyenas, Like Baudelaire, Like the Angel of Resurrection". *The American Scholar*, LXIX, n° 3 (été 2000), 69-79.
302. Inal, Tugrul. "Uzak İklimlerin Kokusu Erotika, Egzotika ve Nostaljiya". *Frankofoni*, n° 12 (2000), 123-129. Essai sur l'érotisme, l'Orient et la nostalgie. En langue turque.
303. Johnson, Graham, et Richard Stokes. *A French Song Companion*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 530 p. D'après le CR de Robert Orledge [in *TLS*, n° 5117 (27 avril 2001), 20], CB est parmi les auteurs qui ont fourni des textes des chansons et mélodies étudiées ici.
304. Jouet, Jacques. "Le pas-de-sens, s'il fait rire et pourquoi". *Revue d'esthétique*, XXXVIII (2000), 125-129.
305. Kaibach, Bettina. "Vom schweren Wein der Lyrik: Baudelaire, Verlaine und die Künstlichen Paradiese in Alek-

- sandr Bloks Gedicht 'die Unbekannte' ('Neznakomka')". *Litteraria pragensia*, X, n° 19 (2000), 61-81.
306. Kula, Nedim. "Baudelaire ve Yolculuk". *Frankofoni*, XII (2000), 77-86. Essai sur le voyage, l'image et le pessimisme. En langue turque.
307. Leheutre, Claude. "Apollonie Sabatier la présidente, muse ardennaise de Baudelaire. La petite histoire". *Les Amis de la Grive*, n° 157 (printemps 2000), 49-53.
308. Lehmann, Ulrich. *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2000. xxi, 532 p. Ce livre fut la thèse de Ph.D. de Lehmann; voir *Buba*, XXXII, n° 1 (1997).
309. Mason, Sheila. "Praise Poet in Paris". CR de L. Senghor, *The Collected Poetry*, trad. et éd. par Melvin Dixon (2000). *TLS*, n° 5065 (28 avril 2000), 24. D'après le CR de Mason, dans son introduction Dixon mentionne les rencontres de Senghor avec "Baudelaire's aesthetic of corresponding sensations".
310. Mathews, Timothy. *Literature, Art and the Pursuit of Decay in Twentieth-Century France*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. xii, 234 p.
311. Melo, James. "El movimiento simbolista y la música". *Sinfónica*, VI, n° 68 (septembre 2000), 2-3.
312. Michaud, Stéphane. "Variation über die Madonna bei Rilke und Baudelaire". P. 288-305 in *Abkehr Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik. Für Peter Brockmeier zum 65. Geburtstag*. Ed. Carolin Fischer. Stuttgart, Metzler, 2000. 390 p.

313. Milner, Max. "Poetischer Enthusiasmus und Ironie in der Liebeslyrick Baudelaires". P. 275-287 in *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*. Ed. Carolin Fischer et Carola Veit. Stuttgart, Metzler, 2000. 390 p.
314. Monet, Cristina. "A Michelangelo of Caricature". *TLS*, n° 5065 (28 avril 2000), 18-19. Les vues de CB sur Daumier sont citées plusieurs fois.
315. Ogino, Hajime. "Baudelaire's Art Criticism: 'romantisme' et 'modernité' ". *Bigaku*, LI, n° 1 (été 2000), 13-24. En japonais.
316. Ozmen, Kemal. "Paris'ten Istanbul'a: Tevfik Fikret'teki Baudelaire". *Frankofoni*, n° 12 (2000), 101-112. L'influence de la poésie de CB sur Fikret. En langue turque.
317. Pleynet, Marcelin. *Poésie et 'révolution': La révolution du style*. (Auteurs en questions) Nantes, Editions Pleins Feux, 2000. 95 p.
318. Richter, Mario. CR de P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* (1999). *SF*, XLIV, n° 3 (septembre-décembre 2000), 629.
319. Schlesener, Anita Helena. "Blanqui and the Secularization of Time in Space (Blanqui in the Readings of Benjamin)". *Revista des Ciencias Humanas*, IX (2000), 310-317.
320. Sevreau, Didier. *La Poésie au XIX<sup>e</sup> siècle. Problématiques essentielles*. (Profil bac, 250-251) Paris, Hatier, 2000. 159 pages.
321. Trotter, David. *Cooking with Mud: The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction*. Oxford, Oxford University Press, 2000. 340 p. Ce livre fait plusieurs

allusions à la notion de modernité selon CB. Il y a également quelques passages qui traitent de la critique d'art de CB.

322. Vilain, Robert. *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford, Clarendon Press, 2000. De nombreux passages consacrés à la poésie de CB.
323. Waelti-Walters, Jennifer. *Damned Women: Lesbians in French Novels (1796-1996)*. Montréal, Kingston, Londres et Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2000. 270 p.
324. Zalloua, Zahi. "Baudelaire and the Ethics of Demystification". *Tropos*, n° 26 (printemps 2000), 5-24.

## SIGLES

- Buba*     *Bulletin baudelairien*
- CPI*     Baudelaire, *Correspondance*, 2 vol., éd. Claude Pichois et Jean Ziegler, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973.
- LAB*     *Lettres à Charles Baudelaire*, éd. Claude et Vincenette Pichois, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, «Études Baudelairiennes» IV-V, 1973.
- OC*     Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., éd. Claude Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975-1976.
- PUF     Presses Universitaires de France

**BAUDELAIRE AND VICTOR FOURNEL:  
APROPOS OF A FORGOTTEN PARODY**

The year 2001 brought to students of French literature and especially that of the nineteenth century a remarkable new tool, a DVD version of Pierre Larousse's *Grand Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle (GDU)*, with an index.<sup>1</sup> This latter feature makes possible deep exploration of this great reference work, more important, despite its title, as encyclopedia than as dictionary. Baudelaire specialists, for example, are now able to examine at least 130 entries in which a text by Baudelaire appears—usually just a sentence or two long—and to locate dozens of articles which contain interesting and significant references to the writer and his work (including his translations of Poe), as well as five articles entirely devoted to those subjects.<sup>2</sup> Thanks to the new index of the *GDU*, an unknown parody of one of *Les Fleurs du mal*'s has surfaced. Its existence was revealed in the article devoted to the novel, *L'Ancêtre* (1881), by the now largely-forgotten Victor Fournel (1829-1894).<sup>3</sup> This article appears in the last volume of the *GDU*

---

<sup>1</sup> See the review by Graham Robb in *TLS*, April 27, 2001, pp. 3-4. I am indebted to Dr. Robb for providing me a list of the references to Baudelaire in the index of the *GDU*. I wish to thank, also, Professors Claude Pichois and Jean-Paul Avicé for obtaining for me a photocopy of the relevant pages of *L'Ancêtre*, unavailable in the United States (Paris: Calmann-Lévy, 1881).

<sup>2</sup> See the main entries on Baudelaire (II, 384; XVI, 307) and the articles on *Les Fleurs du mal* (VIII, 474), *Les Paradis artificiels* (XII, 179), and *Petits Poèmes en prose* (XII, 1228).

<sup>3</sup> Fournel, apparently, has not been thoroughly studied, although his production was abundant, especially as *chroniqueur*, novelist, and historian of French theater. The most useful surveys that I have found are the article by M. Schoeffler in the *Dictionnaire de biographie française* (XIV, 797-98), Hugo P. Thieme, *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* (I, 765-66), the *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale* (LIII, 1231-37). In the *GDU*, in addition to the article on *L'Ancêtre*, there are at least three articles on Fournel: VIII, 681; XVI, 836; XVII, 1268.



(XVII, 250), published in 1890. In the course of summarizing and, to some extent, criticizing Fournel's novel, it states that the novelist's satire of modern life includes parodies of poems by Hugo, Baudelaire, and Leconte de Lisle. Fournel does, indeed, satirize modern poetry by introducing three poets whom we meet at a fashionable social gathering. First, there is "le jeune homme au regard fatal," who speaks dismissively of Racine's tragedies and offers a startling, presumably contemporary, view of love:

Eros n'est pas ce petit bambin frais et joufflu qu'on voit dans les vignettes des romances; c'est le forgeron redoutable qui martèle les cœurs et qui broie les âmes; c'est le mangeur de chair, c'est le buveur de sang, c'est le vampire aux dents rouges, éternellement accroupi sur la poitrine de l'humanité. (*Ibid.*)

A few minutes later,

Le jeune homme au regard fatal alla s'accouder sur la cheminée, et d'une voix stridente et caverneuse il siffla un morceau fortement coloré, qui faisait la description d'un cadavre tombant en pourriture, et qui, par des raisons philosophiques d'une profondeur effrayante, conviait la bien-aimée [...] à venir, par les pâles nuits d'automne, au cri lugubre de la chouette, causer d'amour avec lui dans un cimetière, sur la tombe d'une jeune fille morte l'an passé. (185-86)

The immediate reaction of most readers, no doubt, is to recognize in this text a transcription of a poem in the same vein as the notorious "Une charogne," the very poem chosen by the author of the article on *Les Fleurs du mal* in the *GDU* (VIII, 474) to represent Baudelaire's poetry. *L'Ancêtre*, however, is supposedly set in 1879; it may seem unlikely that Fournel would be guilty of such an anachronism. But the author of the article on *L'Ancêtre* in the *GDU* points out that Fournel imagines his hero as seeing Thiers, despite the fact that this then

towering figure had died two years earlier. In any case, this “young man” can hardly be Victor Hugo, seventy-seven years old in 1879.

That Baudelaire is the target of Fournel’s satire becomes evident when another poet takes his place at the mantel-piece (186-87):

Promenant un regard circulaire sur l’assistance, il attendit que le silence se fit alors il prononça lentement: Aux cheveux de ma maîtresse! [...]

D’une voix bien timbrée, le poète disait:

*O toison serpentine, ô longs cheveux d’or, mer  
Moutonnant à grands flots sur sa nuque héroïque.  
Boucles aux chauds parfums, qui, d’un lien magique,  
Rivez l’âpre poète à vos cerceaux de fer!*

*Sur les bords duvetés où dort la lourde tresse,  
Superbe en ses ampleurs pleines de nonchaloir,  
Le désir lancinant fouille de son œil noir  
Et vient, hâve convive, échauffer son ivresse.*

Tout monde avait l’air de comprendre autour de lui, et la baronne, en particulier, donnait des signes très évidents de satisfaction.

Le poète continuait, avec une indiscretion qui ne semblait gêner personne, ni lui non plus:

*Fauve crinière, gourde où, jour et nuit, je puis  
L’Aï torpéfiant des ardentes langueurs,  
Forêt inextricable, aux sombres profondeurs,  
Effluves enivrants où mon amour se grille!*

Anachronistically alive or not twelve years after his death, Baudelaire is the “author” of these stanzas, obviously modeled on the key text of “La Chevelure.” Certain expressions are absorbed “whole” or only slightly altered: “O toison, moutonnant,” “O boucles,” “nonchaloir,” “fortes tresses,” “à grands flots,” “ivresse,” “bords

duvetés,” “gourde,” “forêt,” “se grise.” Though certain major features of Baudelaire’s masterpiece—the theme of memory, the tropical landscape, the harbor scene, the azure sky—are missing, several key motifs have been adopted or adapted: the beloved’s perfume and, most obviously, the languid though ardent eroticism.

Given Fournel’s satiric intentions, we are forced to the conclusion that “Aux cheveux de ma maîtresse” is not a tribute to Baudelaire and “La Chevelure,” but a parody. Parody is valuable in several ways as a critical tool: it suggests the evolution of the “fortune” or reputation of the writer targeted; it points, via distortion or exaggeration, to special features of his or her work that seemed to deserve negative criticism. In the case being examined here, Fournel’s satire has little to contribute to a study of Baudelaire’s reputation, since we have known for some time that, by 1881, Baudelaire’s star, whether seen as bright or baleful, loomed up ever more prominently in the literary firmament in the decades after his death; this development is heavily documented in such works as W.T. Bandy’s *Baudelaire Judged by His Contemporaries (1845-1867)*<sup>4</sup> and Alfred Edward Carter’s *Baudelaire et la critique française, 1868-1917*.<sup>5</sup>

More interesting, then, is the question: what is Baudelairean in the portions of this text which, in addition to the main subject – the poet’s tribute to his beloved’s hair – show Fournel’s exaggeration or distortion of Baudelaire’s manner. Curiously, Fournel achieves his ends, in part, by using words which do not occur in *Les Fleurs du mal*: “serpentine,” “nuque,” “héroïque,” “Rivez,” “cerceaux,” “hâve,” “convive,” “Ai,” “torpéfiant,” “inextricable,” and “effluves.” Words related to some of these do, however, occur in Baudelaire’s volume: “héros,” “maigre,” “amaigri,” “maigreur,” “encolure;” this last item, in fact occurs in the very poem targeted by Fournel. While the lover in “La Chevelure” never identifies himself as a poet, “âpre” or otherwise, the figure of the poet makes frequent appearances in *Les Fleurs du mal*. Although wine is a major theme of Baudelaire’s volume, he does not

<sup>4</sup> New York: Publications of the Institute for French Studies (Columbia University Press), 1933. Bandy’s compilation goes to the end of 1867 and so lists many obituaries of Baudelaire.

<sup>5</sup> Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1963.

often mention specific wines; exceptions are the interesting cases of "constance" and "nuits" in "Sed non satiata."<sup>6</sup> As for "torpéfiant," the word is not to be found even in Littré or Robert, much less in Baudelaire. But words expressing the idea presumably intended by Fournel occur with some frequency in *Les Fleurs du mal*: "alourdit," "appesanti," "assoupi," "atonie," "endormi," "endormeur," "endormeuses," "endormir," "indolent," "indolence," "léthargique," "paresse," and "paresseux." While, as already noted, neither "nuque" nor "héroïque" occurs in *Les Fleurs du mal*, "La Géante" offers "magnifiques formes" and "genoux énormes." In Fournel's poem, the beloved's hair is golden, but much less conventionally, is formed into "cerceaux de fer." One is reminded of the controversial image in "La Chevelure" of "pavillon de ténèbres tendues." Whether we construe "pavillon" to mean "flag" or "pennant," or, as Claude Pichois believes, "tent,"<sup>7</sup> this type of image, in its earthy concreteness, is Baudelairean, e.g., "Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau" ("Femmes damnées: Delphine et Hippolyte"). Fournel may not have had access to this "pièce condamnée," but just two poems after "La Chevelure," he could have found this image: "Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques" ("Tu mettrais l'univers...").

The anachronism discussed earlier which allowed Fournel to have Baudelaire or a very Baudelairean poet appear at a social gathering in 1879 may account for the figure of the "âpre poète." Perhaps Fournel had met Baudelaire or at least seen the well-known photograph by Etienne Carjat. In any case, Baudelaire was widely regarded as an incarnation of his own generalization, borrowed from Horace:<sup>8</sup> "Genus irritabile vatum."<sup>9</sup> Even in their obituaries, several critics and journalists called attention to the alleged harshness of Baudelaire's personality. For Victor Noir, the poet's thin-lipped mouth "était marqué d'un rictus sarcastique" (Bandy, p. 109); he was cruel to cats (p. 11); rheumatism had embittered his character (p. 112).

<sup>6</sup> In "La Bouteille à la mer" Vigny refers to "la mousse d'Al" (stanza III) and "la mousse de Reims" (stanza XIV).

<sup>7</sup> On this point, see Baudelaire, *OC*, I, 880-81.

<sup>8</sup> *Epistles*, II, ii, line 102.

<sup>9</sup> See Baudelaire, *OC*, II, 330.

François Magnard repeated the anecdote of the hotel-keeper who threatened to have “M. Baudelaire” eat her daughter if she did not stop crying. Nadar described him as “ce talent âpre et âcre à emporter la bouche” (p. 145). Charles Durand summed up a number of legends about Baudelaire’s personality in these terms: “On a fait de lui un héros sans cesse armé en guerre pour le mal, un mauvais génie, un démon toujours grimaçant” (pp. 149-50).

Literarily, Fournel’s parody of “La Chevelure” may not deserve this extended treatment. But a systematic study of the whole body of Baudelaire parody may be in order. Perhaps the present study will help bring about this sort of exploration.<sup>10</sup>

James S. PATTY

---

<sup>10</sup> The most extensive list of parodies of Baudelaire’s poetry is given by Claude Pichois in his edition of the *Œuvres complètes* (OC, I, 1248-49). On two of these, see the recent article by Noëlle Benhamour and Valérie Gramfort, “Quand le jeune Zola monte un canular,” *Romantisme*, n° 116 (2002): 65-84. In the eyes of their author, Paul Alexis, the two poems, “A l’amphithéâtre” and “Les Lits” were not intended as parodies: they were proof of his ardent admiration of Baudelaire; for Zola, the hoax in question was designed to make Baudelaire look ridiculous; for us, they are evidence of Baudelaire’s deep influence on the young Alexis.

## BAUDELAIRE'S PROVINCE

That Baudelaire claims simultaneously the origin and summit of modern poetry is more than a mere truism in the history of literature. From T.S. Eliot's declaration that "Baudelaire is indeed the greatest exemplar in *modern* poetry in any language" (377) to Benjamin's "Motifs," Baudelaire is thought of as the poet of the city, the rhapsode of the crowd and alienation, and the subtle recorder of all things urbane. The implicit and uncontested equation between modernity and the city has come to be exemplified in Baudelaire.

At the same time, as Jonathan Culler maintains, "The Devil [...] is one thing that makes Baudelaire seem scarcely modern" (Introduction to *The Flowers of Evil*, xxxiii). The devil—and, I would argue, a number of other mythological creatures and places—is a theological trace, a medievalism that wanders uncomfortably through the bustling streets of the modern city. It is as if Baudelaire were the inspiration for the vampire who leaves his isolated castle in the Carpathians for the center of the town. As Eugène Crépet begins his biographical study of Baudelaire, "Le poète, qui a donné dans son œuvre une si large place à la vie des grandes villes était le petit-fils d'un paysan champenois" (1). Add to this that Baudelaire was the grandson of a certain Marie-Charlotte Dieu, and we arrive at an overdetermined ancestry for a poet who identified two attitudes within himself and humankind: "l'un vers Dieu, l'autre vers Satan" (*OC*, 682). Therefore, to sustain the claim of an unambiguous and undisturbed urbanity, Baudelaire criticism must settle such unsettling theological archaisms in the secularized scene of modernity, either by translating them into modern symbols, or by explaining them away as ironic instantiations of a past now extinct.

Although I, too, am convinced of Baudelaire's "modernity," I am also interested here in pushing the limits of the modern to see precisely what is the modality, the "mode," which is also the *measure*, of the modern. How and against what does the measure (modernity)

measure itself? To do so, I am led to disclose another scene in Baudelaire's *œuvre*: a scene that is prior to and necessary for the construction of the modern city, and that presents itself, even if displaced, in much of Baudelaire's poetry and other writings. This other scene, which privileges vicinity instead of alienation, takes the name of the province. Sociologically speaking, the modern city begins with the displacement and influx of peasants, but—more importantly for this essay's concerns—philosophically, the city marks the passage from a world of proximity to one of distance as well as from *poiesis* to industry.

Although the common associations with nature, peasantry, parochialism, and superstitious belief could readily disqualify the term "province" from serious consideration, I use this word in a twofold manner to effect a displacement: ironically, to distance Baudelaire from his typical urban dwellings, and metaphorically, to evoke an experience of nearness that is fundamental to the aesthetic act. If, as Heidegger notes, poetry has to do with beginnings, with the *polemos* that splits two intimate entities—gods and men—thus bringing them forth into being, then at the origin of poetry also lies an intimacy and a conflict that both binds and tears apart. Heidegger writes: "We do not learn who man is by learned definitions; we learn it only when man contends with the essent, striving to bring it into its being, i.e. into limit and form, that is to say when he projects something new (not yet present), when he creates original poetry, when he builds poetically" (144). Later on he identifies the origin of language *qua* poetry with the mysterious and the terrible: "The origin of language is in essence mysterious. And this means that language can only have arisen from the overpowering, the strange and terrible, through man's departure into being. In this departure language was being, embodied in the word: poetry" (171).

"Hymne à la Beauté" thematizes this abysmal experience of proximity and rupture as the very condition of poetic writing (*OC* I, 24–25). Whether from the sky or the abyss, the visit of the Muse—here personified as Beauty—is a foundational encounter, a presence that exalts or shatters the poet. True, Beauty arrives arbitrarily ("Tu sèmes au hasard la joie et les désastres"), but the poet's capacity to respond to this arbitrariness and to undergo the bliss and the blows are not to be

diminished. In other words, the capacity to write in front of the abyss ("le gouffre"), whether sociological or existential in kind, is predicated on this mysterious scene of visitation, which is lost to the noise and indifference of Haussmann's Paris. Poetry is based on this type of close encounter with the otherworldly. This is also the reason why Baudelaire sees the poet as the modern refuse, an anachronism that offends bourgeois sensibility, a ghost that the city tolerates not because of its democratic inclusion, but because of its oblivion.

But what would it mean to argue for a Baudelaire of the province? What does such a claim do to the venerated figure of the *poète maudit*, and even more, what does it do to the understanding of modern poetry? Such a statement could be construed of course as a claim of a "devil's advocate," and that is why it should not be dismissed, since when it comes to Baudelaire, the devil stands very near. A profound, if unorthodox Catholic, Baudelaire may, in turn, ironize the gullibility of his urbane readers: "La plus grande malice du diable est de faire croire qu'il n'existe pas," he answers (Baudelaire qtd. by Docteur H. Fiessinger). André Gide, who appreciated Baudelaire's conversations with Lucifer,<sup>1</sup> was right to note that the devil is affirmed in our negation (*OC* I, 1338, n. 1). After all, only a certain pedantry would insist on separating irony from mystery. For Baudelaire, supernaturalism and irony are hailed as the two most essential literary qualities: "Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie" (*OC* I, 658). But in arguing so, I do not mean only to assume the position of the *agent provocateur*. What I hope to do is address the interval between his irrevocable modernity and his poetics of mystery, his poetry of blasphemy which is also a sacramental poetry.

With Baudelaire then we have a double mystery: not only the poetic mystery which is exemplified in his thematics of religiosity (his passion for allegory, his rewriting of myth), but also the critical mystery (the mystification, blindness, and falsification—all of which derive from *muein*<sup>2</sup>), that insists on an untenable dichotomy between the

<sup>1</sup> Gide was struck by Baudelaire's prose poem "Le Joueur généreux" from *Le Spleen de Paris* (*OC*, I, 325–328).

<sup>2</sup> The etymology of mystery is traced to the Greek verb *muein* which meant to shut one's eyes or mouth. This double usage implies that either one is still



secularized city as a sociological space, and a poetics of mystery as an ontotheological and philosophical space. We are also confronted with the paradox of a poet whose classical obsession with form betrays our obsession with his modernity. The suggestion that Baudelaire exploits the irony of the disjunction between immaculate form and profane content does not exhaust this problematic. I argue that Baudelaire's anachrony points also to an anatology—the disclosure of another space that haunts the city as its sacrificed foundation and its repressed menace. While I intersperse my remarks with illustrative moments from his poems, I take my cues from several entries in *Mon cœur mis à nu* (1864–1866), a collection of journal writings which, as the title connotes, lays bare the poet's heart.

*Mon Cœur mis à nu* [ . . . ], although it cannot rank amongst his greatest works, bears witness to his ultimate development as a spiritual being, and this final vision explains much in retrospect which, otherwise, would not have been made clear from the purely literary works, whilst these literary works themselves take on a new significance and a deeper meaning, when seen in the light of this last phase. [...] *Mon Cœur mis à nu* is the “examen de conscience” of an upright man who never deluded himself into thinking that he was better than he was. Never perhaps was the poet so worthy of admiration and pity as now, in defeat. A new Baudelaire is here seen who was not apparent in his greatest works, a man broken and defeated in a worldly sense, striving against great odds, yet keeping in his suffering nobility and pride. (Starkie 501)

This is how Enid Starkie, Baudelaire's noted biographer, comments on this work. While recognizing the limitations of a personal memoir,

---

blinded to the truth, or alternately, that the initiate to the mystery is prohibited from divulging it.

Starkie also applauds its sincerity and draws attention to the fact that in light of these final thoughts, another Baudelaire may be constructed. A reading backwards may reveal beginnings lying elsewhere than once imagined.

Speaking of his beginnings, the poet reminisces: "Dès mon enfance, tendance à la mysticité. Mes conversations avec Dieu" (*OC I*, 706). Mystery is placed at the beginning as tendency and inclination. Baudelaire, the child, inclines toward the mystical. Inclination could be thought of as a gift, a talent, but also as bending and vulnerability. Baudelaire tends or extends toward the world of mystery, a world proximate to him, yet not exactly coterminous with him. Tendency, while fostering proximity, safeguards and separates through a necessary distance. Childhood for Baudelaire is not only the source of his mysticism, but of his solitude as well: "Sentiment de *solitude*, dès mon enfance. Malgré la famille,—et au milieu des camarades, surtout,—sentiment de destinée éternellement solitaire" (*OC I*, 680). "Dès mon enfance" is the chronological marker that appears twice in these two returns to an origin, where the poet finds mysticism and solitude—two postures that resemble and foster each other. Perhaps retroactively, we can discern the hermit as the earliest blueprint of the dandy and the *flâneur*. Alone in the crowd, slow-paced in his cynicism, the *flâneur* strolls eternally lonely and profoundly ascetic amidst decadence and debauchery. Hermit or *flâneur*, the poet is destined to solitude. Destiny, like tendency, traverses a distance whose endpoint, however, bespeaks of innateness, inherence, and proximity.

In yet another repetition, Baudelaire reflects on poetry in terms of destiny and proximity in a scene that seems torn out of a painting of a medieval province: "Il n'existe que trois êtres respectables: Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer"<sup>3</sup> (*OC*

---

<sup>3</sup> On note 22 on this fragment in his facsimile edition of *Mon cœur mis à nu*, Claude Pichois cites a similar trinity from Balzac's *Colonel Chabert*: the Priest, the Doctor, and the Judge, whose black robes symbolize the suffering of humankind in its most essential aspects—the plight of the soul, the pain of the body, and the fear of the law: "Savez-vous, mon cher, [. . .], qu'il existe dans notre société trois hommes, le Prêtre, le Médecin et l'Homme de justice, qui ne

I, 684). Imagine the tableau: the soldier back from the Crusades receives the priest's blessings in the town square while the poet composes the saga of victory and sacrifice. The very category of respect reeks of obsolescence in an era where value was deflated to transaction and in a poet who lived out the depths of ill repute. To speak of respectable beings summons an earlier world of hierarchical order—let alone the hieratic order of a trinity of the most sacrosanct male occupations. The poet is the last of the trinity, as if synthesizing the abilities of the previous two: to create, one is endowed with the power of knowledge and the right to destroy. All-knowing God and destructive Beelzebub are here united in the figure of the poet. The later variation inverts the order, putting the poet first: "Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat, l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie" (*OC I*, 693). The poet, the priest, the soldier, this time: still a provincial trinity that would offend any urban sensibility both in its conservative and progressive colors; still a medieval trinity that exudes moral traditionalism in the proximity it draws amongst language, God, and nation. Whereas the modern city distanced these three types (the poet may be considered the ultimate dissenter from institutional concerns—religious or military—and the soldier of the bourgeois nation-state lacks the fervor of the Crusader), Baudelaire re-imagines them in their previous proximity to one another. After all, what he finds in each and all of them is an exemplar of proximity through passion: they are all creatures of passion, intimacy, blood, and destiny. Singing, consecrating, and dying are gestures of offering one's body first as language and voice, then as silence. Being not professions but vocations, all three cancel distance and accentuate election. One is chosen to be a poet, a martyr, or a hero; one cannot simply will it or profess it. Over and against the elected ones, Baudelaire sets the professional man: "Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l'écurie, c'est à dire pour exercer ce qu'on appelle des *professions*" (*OC I*, 684). Baudelaire's exemplary beings are both

---

peuvent pas estimer le monde? Ils ont des robes noires, peut-être parce qu'ils portent le deuil de toutes les vertus, de toutes les illusions."

sacred and damned lovers, whose kin reside in Dante's *Inferno*. It is therefore no wonder that Dante was Baudelaire's companion in Eliot's canon.

Following Starkie's suggestion of reading retrospectively, we could read the poem "*L'Héautontimorouménos*" as an allegory that condenses these three figures into a self-portrait of self-punishment (*OC* I, 78–79). The outward aggression of the opening stanza ("Je te frapperai sans colère/Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher!") turns inward by the middle of the poem: "Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie,/Grâce à la vorace Ironie/Qui me secoue et qui me mord?" Irony reverses the transitive into the self-reflexive, sadism into masochism. Put differently, irony—the poet's weapon—transforms the warrior's attack into a rite of self-mortification, an auto-vampirism the poet describes in his final stanza: "Je suis de mon cœur le vampire, / —Un de ces grands abandonnés / Au rire éternel condamnés, / Et qui ne peuvent plus sourire!" Instead of producing a distancing effect, irony turns somewhat ironically in this poem to produce a condensation of soldier and priest into the tormented figure of the poet feasting on his own heart. It should certainly be noted that the most notorious of vampires, Count Dracula, was also a Crusader, who—betrayed by his Church—signed the poetic contract *par excellence*: he sold his soul to the devil, punishing himself eternally in revenge for his lost love.<sup>4</sup> Poet, warrior, and priest are thus consolidated in one as the lyric I identifies repeatedly with the warlike and theological metaphors of this passion: "Je suis la plaie et le couteau! / Je suis le soufflet et la joue! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau!" Wound and knife, limbs and rack, victim and tormentor are borrowed from the language of war, while cheek and

---

<sup>4</sup> The historical Dracula was a famed warrior of Christendom against the Ottoman Turks. His name links him both to the religious order of the Knights of the Dragon, established by the Holy Roman Emperor Sigismund to fight the Turks, and to the devil, since Dracul in Romanian stands for dragon and for the devil (Florescu and McNally 40–41). Francis Ford Coppola's rendition of Bram Stoker's novel begins with Dracula's vow of revenge against the Church that refused proper funeral to his beloved because she committed suicide upon hearing wrong news that he was killed in battle.

slap echo the Christian morality of self-infliction. “*L’Héautontimorouménos*” then unites in adult fantasy the alternatives of a childhood memory the poet revisits in *Mon cœur mis à nu*: “Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien” (*OC I*, 702).

Such premodern theological motifs afford the poet the sense of passion and suffering that the work requires in order to be written in the first place. Suffering and self-annihilation, the predicament of the mystic and the soldier, is also that of the poet. To alleviate suffering, the human being is called upon to make a work of art, but the work’s demands overcome its maker to the point of annihilation.<sup>5</sup> This is the truth behind the *cliché* of the self-destructive artist. Urban modernity belittles this suffering and scorns the poet, transforming art from the placeholder of truth to yet another profession, and a not so respectable one at that. Giorgio Agamben locates this modern shift in the role of art as early as in Kant’s replacement of artistic interest with spectatorial disinterest, and proceeds to return to the artist some of his or her forgotten dues: “For the one who creates it, art becomes an increasingly uncanny experience, with respect to which speaking of interest is at the very least a euphemism, because what is at stake seems to be not in any way the production of a beautiful work but instead the life and death of the author, or at least his or her spiritual death” (5). Soon after this statement, Agamben cites the example of Baudelaire, who thought that the experience of writing is like a duel unto death, with the poet always the defeated party (5). Paradoxically, affirming this pathos that the poet undergoes to the death marks also the last sign of life in a world where passion yields to indifference and even art is deprived of the privilege of exception.

This may have given us a cursory insight into the reasons why Baudelaire, the most Parisian of Parisians, also hated Paris. Crépet tells us how much the poet was repulsed by the capital especially toward the end of his life, when he also became nostalgic for Honfleur, his mother’s residence: “Ce poète qui avait tout aimé de Paris, non

---

<sup>5</sup> This latter part constitutes the central thesis in Blanchot’s *The Space of Literature*.

seulement ses verrues, comme Montaigne, mais ses plaies, finit par le prendre en dégoût. Il voulut s'expatrier" (155). In a letter to his mother the year before he died, Baudelaire expressed his dream to live at Honfleur: "Mon installation à Honfleur a toujours été le plus cher de mes rêves" (*Correspondance* II, 626). Yet his dislike of Paris and his nostalgia for Honfleur are not to be limited to this time of illness and final despair. Although it was expressly stated only toward the end of his life, the dream of Honfleur had been inherent in Baudelaire's poetic project all along, as Jérôme Thélot astutely points out: "le projet de s'installer à Honfleur n'est pas anodin ni seulement un fait de la biographie: c'est un projet intérieur à la poésie baudelairienne, et c'est même *le plus cher de ses rêves* parce que c'est celui, donc, d'en finir avec la poésie" (133, emphasis in the original). The move from Paris to Honfleur is a literalized metaphor for the more general significance of the space I call the "province" in Baudelaire's overall poetic project, since this space marks for him both the beginning and the end of poetry.

While Baudelaire's visits to Honfleur were productive, Honfleur is also identified with the abandonment of poetry. Over and against Paris, the actual residence of the poet, Honfleur is the idealized place of inspiration and at the same time of complete liberation from the burden of the work. Honfleur thus is imagined as the pure space of interruption: it interrupts the poet's urban inertia with interludes of fruitful work, but it also promises its opposite—the interruption of writing once and for all. It is precisely this idealized aspect of Honfleur that Thélot evokes when he remarks that Honfleur remains a "project" for Baudelaire, "[p]ure possibilité, dont la jouissance serait perdue si de possible elle devenait actuelle, pure jouissance d'éviter la satisfaction qui serait la fin de la jouissance" (135). To go to Honfleur means to produce and to complete producing work, but also to keep producing and completing—an endless accumulation of ends. To not go to Honfleur, but to imagine going there, means to keep one final end in sight—an unrealizable yet singular end. Pure possibility, the province emerges as the condition of the desire for a work to come, which is also the desire to postpone it indefinitely, to never write it, thus obeying completely the law of the imagination. Central in its withdrawal, Honfleur is not simply the faded background of Baudelaire's cityscapes,

but a space “rigoureusement tragique” in Thélot’s words (137), the Orphic space of promise and non-retrieval, of beginnings and ends.

The poetological significance of the dream of moving to Honfleur illustrates concretely that Baudelaire’s modernity cannot be defined solely in terms of his urbanity. In fact, that his love for Paris was always at least ambivalent proves to be the very point of Baudelaire’s poetry: the immortalization of the city in his verses depends largely on his simultaneous recognition of its sordidity and oblivion. The question then concerning Baudelaire’s modernity and urbanity is one of degrees, of measure. It has to do with how seriously we weigh Baudelaire’s objections to the city and his nostalgia for a time prior to modernity. Is the Baudelairean “before” simply a construct determined from the present of his modern consciousness, or is this “before” external to and constitutive of his experience of the modern? In other words, it all depends on whether we read this nostalgia dialectically as a symptomatic effect of the city itself, or whether we allow for an excess of longing that invades from outside the city borders.

“Le Cygne” is probably the most programmatic of these poems in which Baudelaire explicitly addresses urban oblivion (*OC* I, 85–87). Like the awkward and comical albatross that was once a beautiful bird,<sup>6</sup> the swan is also now pitifully and spasmodically flapping its wings into the dust, looking for the dried-up lake it had inhabited. Once sublime and now ridiculous, these birds allegorize the shift of the poet’s position in the world. Equally ridiculous now, the once venerated poet turns to the single posture that keeps poetry constant by saying the other of the world: *allegorein*. As everything becomes allegory to the melancholy poet (“tout pour moi devient allegorie”), he ends up allegorizing poetic allegory itself: the swan, an allegory of the poet, is further allegorized in a “mythe étrange et fatal,” the myth of enslaved Andromache, whom the poem apostrophizes in the first verse. First allegory: the swan flaps nervously its wings on dry

---

<sup>6</sup> I am referring to another poem, “L’Albatros” (*OC* I, 9–10) which, like “Le Cygne,” serves as an allegory of the poet’s inability to live in the human city. In the last stanza of “L’Albatros,” the poet is portrayed as an idealistic figure, dwelling in the clouds, whose giant and clumsy wings obstruct his earthly walk.

land just as the poet is mocked by the bourgeoisie. Second allegory: Andromache captured by Pyrrhus allegorizes the trapped swan, while the fall of Troy stands for the destruction of old Paris. Double allegorization leads to mythopoetic plots, establishing another pre-modern triad, that of poetry, nature, and myth. Yet even this allegorical recourse to myth could be mobilized to maintain an urban and modern Baudelaire. Myth, in this "modern" reading, would serve demythologization and the undoing of the past. The poet could be saying that the "once upon a time" of the beautiful swan and the beloved poet is as real as the mythical Troy. In short, we lost something that never was: we lost nothing. This is the dialectical outmaneuvering of the non-identical: reduce externality to self-sufficiency, resolve inexplicable beginnings into dialectical returns of the same, console either by concealing the loss or exposing it as non-loss. Over and against this reading, which neutralizes nature and myth as dialectical byproducts of the present, I would like to advance another reading: not only is myth not a nothing, but myth is all that unfolds in the beginning. Myth is the poetry of beginnings and the beginning of poetry. As modern poetry allegorizes itself in ancient poetic figures, it does not simply fold upon itself as its own measure, but it literally articulates the other of itself—myth as the interruption of literature.<sup>7</sup> We have come full circle with Homer and Virgil haunting the *Tableaux parisiens*.

In order not to reduce Baudelaire to a facile nostalgia and an unproblematic embrace of nature and myth, critical interpretations insist on hypostatizing his urbanity, thus risking to render his poetry somewhat into a Lukácsian reflection of a specific historical experience. Baudelaire's poetry is unquestionably modern, but with the following modest qualification: the modern exceeds the city walls, and likewise, remnants prior and external to the modern constitute the modern as such. Consequently, mystery, evil, myth, nostalgia, and nature—all persistent themes in Baudelaire's writings—can be thought in conjunction with, but also apart from, the specificities of the present; not only as symptoms, but also as determinants of the present.

---

<sup>7</sup> I am playing on Jean-Luc Nancy's statement that literature is the interruption of myth (63–64).



Baudelaire opens up this latter possibility, but backs away from it in his sonnet "Obsession" (*OC I*, 75–76), a poem that struggles to delineate the language of nature *vis à vis* that of humanity and culture. Nature's classical temple, which already spoke a confusing speech in "Correspondances" (*OC I*, 11), is transformed in "Obsession" into a frightening cathedral echoing deathly *De Profundis*. The synaesthesia of sounds and perfumes, and the mysterious unity of the senses described in the former sonnet, is interrupted in the latter by the inarticulate language of cries, bitter laughter, and roaring—now the sole medium of correspondence between nature and humanity.

In the first two stanzas the poet describes vehemently his dislike of two natural landscapes: the woods and the ocean. But in both cases it turns out that what he hates of these landscapes is, in fact, the human: "Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales; / Vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux rôles, / Répondent les échos de vos *De profundis*." The poet disavows his own anthropomorphization of the forest at the very same time that he refuses to accept a landscape without a human trace in it.<sup>8</sup> The forests terrify him because they remind him of human culture: architecture and music, the cathedrals with their organ. But even more terrifying is the fact that this music turns out to be a mortal cry equally shared by the human heart. This shared language of howling and mourning is the language of the inarticulate, the paradox of a language struck dumb. In a rewriting of Dante's wood of suicide, Baudelaire effects a metamorphosis in which, rather than personifying nature, he renders humanity dumb and mute.

The poem continues: "Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes, / Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer / De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer." Again, the poet hates the ocean because his own human spirit is patterned after its crests and troughs. The sea rhymes with

---

<sup>8</sup> Baudelaire made this tendency very clear in his critical writings on landscape painting in the Salon of 1859: "Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache" (*OC II*, 660).

bitterness (“la mer,” “amer,” and perhaps even implicitly with “la mère” in the port of Honfleur—the figures of extreme pain and ambivalence in Baudelaire’s imagination), the sobs contain spills of blood (the “sang” in “sanglots”), and the vast ocean cannot purge the suffering and defeat of a single human.

Tormented by the presence of trees and water, the poet turns to the absence of the starless night: “Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles / Dont la lumière parle un langage connu! / Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!” The starless night signifies the search for a new language. Tired of the familiar language of light, the poet wishes for the empty, the black, and the bare. Is this not the mute expression, or the inexpression of an utterly inhuman landscape, of sheer nothingness? The poet offers here the glimpse of a possibility to read otherwise or, better yet, not to read at all, for there is nothing to read. *Noli me legere*.<sup>9</sup> The confusing symbols of “Correspondances” have been driven to inscrutable silence, to the neutrality of the blank page and the interruption of writing. Mute nature promises metaphorically the leap beyond metaphor, a place that the poem finds it impossible to dwell in for more than a breath. Hence, the poem returns quickly to the safe notion of filling the void with the image of the dark night (“les ténèbres”). Just as Honfleur symbolizes the impossible possibility—the project to stop writing by continuing to write—so this poem cannot finish with the desire for silence. One step further in the last tercet and we are back to the melancholy but also profoundly comfortable realization that even darkness is humanized as it displays the poet’s ghosts: “Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers.” After the brief excursion into the vacuum, this gesture reinstates familiar humanity and presses to be read as inevitably modern: man is the measure of all things, including of the impenetrable night.

---

<sup>9</sup> Blanchot uses this trope in *The Space of Literature* to describe the inability of the author to read his or her own work (23). I borrow it here to suggest the inscrutability of writing, which is initially predicated on the metaphor of an inscrutable landscape.

However, despite the poem's return to the familiar, the question of the possibility of complete emptiness remains suspended. Is there a void, an outside, that dares be kept out of reach? This may be the singular but unavowable truth that we would rather exchange for the *ennui* of repetition. Here then also lies the key to the rather cryptic meaning of the title of this sonnet which, on the surface, does not seem to describe anything particularly obsessive: the sonnet performs the quintessentially modern obsession of mastering the emptiness, reducing exteriority to self-reflection, and replacing being with its representation. This is nothing less than an understanding *avant la lettre* of Freud's dramatization of the obsessive-compulsive repetition in the *fort/da* game—the game of mastering the other's absence through symbolization.<sup>10</sup>

Through the suggestive triangles of poet—priest—soldier, then poet—swan—Andromache, or poet—nature—myth, and several other related themes, I hoped to question the unproblematized equivalence between urbanity and modernity in Baudelaire's work, and to suggest that despite its cultural specificity his work relies on a provocative metaphor, a spatio-temporal transport alluded to in the very title of his poetic collection *Les Fleurs du mal*: evil—a word offensive to the ears of the modern sophisticate—resonates with anachronism, just as the flowers evoke a space outside the city limits. Benjamin astutely remarked that the crowd, the central motif of Baudelaire's poetry, does not appear explicitly anywhere in his work (167). I would add to this motif the province as its supplement, as the other structuring principle that appears only by being even more concealed. Thanks to this supplement the poet can rest amidst the city's restlessness. He survives precisely via this transposition, this carrying over of a province, or rather a vicinity—a space both proximate and solitary that makes writing (if not life) possible amidst the crowd. This solitude is precisely the posture of the *flâneur*. Alone, not simply because of social alienation, but inherently solitary and slow-paced in a certain vicinity, the vicinity of art which, according to Heidegger, requires also distance. The Black Forest in Paris.

---

<sup>10</sup> See Freud's *Beyond the Pleasure Principle*.

Hence, this province is not about a sentimental return to unspoiled nature, whose presence is otherwise ample in Baudelaire's images and motifs, as much as the city. What I mean by the province has to do with that which stands before (*pro-*) the processes of seeing and conquering (*-vince*), thus making poetic vision and mastery possible in the first place. Province also as vicinity, the closeness—both hermeticism and proximity—of poetry with respect to the human. In a sense, one cannot but only have a poetry of the province. And if Baudelaire is a modern poet, he is in the sense of disclosing the secrets of modernity, as a “hierophant,” or a “mystes” of the city.

Kalliopi NIKOLOPOULOU

#### Works Cited:

- Agamben, Giorgio. *The Man Without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Baudelaire, Charles. *Mon cœur mis à nu*. Facsimile edition by Claude Pichois. Textes littéraires français. Geneva: DROZ, 2001.
- Benjamin, Walter. “On Some Motifs in Baudelaire.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1969. 155–194.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln: U of Nebraska P, 1982.
- Coppola, Francis Ford, dir. *Dracula*. Columbia/Tristar Studios, 1992.
- Crépet, Eugène. *Charles Baudelaire: étude biographique*. Paris: A. Messein, 1906.

- Culler, Jonathan. "Introduction." Charles Baudelaire's *Flowers of Evil*. Trans. James McGowan. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 1993. xiii-xxxvii.
- Eliot, T. S. "Baudelaire." *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & World, 1960. 371-381.
- Fiessinger, H. "La peur du diable." *Le Monde* 23 May 1956.
- Florescu, Radu R. and McNally, Raymond T. *Dracula: Prince of Many Faces*. Boston: Little, Brown & Co., 1989.
- Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. Trans. and ed. James Strachey. The Standard Edition. New York: Norton, 1961.
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Trans. Ralph Manheim. New Haven: Yale UP, 1959.
- Nancy, Jean-Luc. "Myth Interrupted." Trans. Peter Connor. *The Inoperative Community*. Ed. Peter Connor. Theory and History of Literature 76. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1991. 43-70.
- Starkie, Enid. *Baudelaire*. New York: New Directions, 1958.
- Thélot, Jérôme. "Paris / Honfleur ou l'impossibilité d'œuvrer." *L'Année Baudelaire* 1, 1995. 133-146.

## PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉLANCOLIE

Je ne vous cacherai rien.

Baudelaire « vêtue en dehors et recouverte en dedans d'une mirifique et authentique peau de truie choisie entre mille »; « une langue musculeuse et charnue, qui, plus que toute autre, possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes<sup>1</sup> ».

« Je ne vous cacherai rien ». En général, quand on dit ces mots, c'est pour annoncer une révélation, une *nouvelle*. Pourtant, ne rien cacher n'est pas forcément révéler. La révélation, levée ou relève du voile, ne révèle jamais que ce qui a été voilé, caché même, mais jamais soustrait à toute manifestation possible. La vérité du phénomène dépend du phénomène de la vérité : j'entends, que la vérité se fasse phénomène. Et pourtant, cette phénoménologie a un titre trompeur. En vérité, il se peut que cela ait toujours le cas : que tout ce qui se pare et se voile de ce nom soit un trompe l'oeil, une hallucination « simple », comme disait Rimbaud.

« Huysmans », ce serait ce qui se cache dessous cette soi-disant phénoménologie. Un peu honteux ou scandaleux, donc. Comme toute littérature digne de ce nom bâtard. Mais ici on a l'aspect décadent. Scientifiquement douteux, presque paranormal. Et je ne nie pas que ce côté sulfureux soit attirant. Il y a un plaisir, une jouissance même, dans la contemplation sereine de la fin ou du pire. C'est, au fond, le septième jour, quand Dieu (ou son représentant sur terre, l'auteur) se repose de son bousillage, et contemple l'atrocité qu'il a « créée ». Vrai Sabbat...

Au fond, n'est-ce pas Gilles de Rais qui est, soit dit pour vous révéler ce dont cette *Phénoménologie de la mélancolie* se pare et se voile, son *sujet* souverain ? On le verra aussi de ce qui anime, animalise

---

<sup>1</sup> J.-K. Huysmans, *A rebours*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 252, 254. Je citerai désormais "R".

aussi, les aveux que Bataille classe dans le genre de l'exhibitionnisme puéril et niais<sup>2</sup>. Quoique, à première vue, ne rien cacher des enfants éventrés, éviscérés, égorgés, excède les limites de l'enfantillage. La jouissance du sang coulant de corps pantelants ne peut pas être *rien que littérature...*

Dans la préface à l'édition « folio » de *Là-Bas*, on lit : « Nul ne peut aller loin s'il ne se dirige vers l'abîme, tel est l'antique secret de tous les mélancoliques — et tel est le sens du titre donné par Huysmans à son ouvrage. Car il est temps de le rappeler : avant de prendre le sens d'« au loin », « là-bas » a signifié « en dessous » ; avant de marquer une distance, la locution a désigné une profondeur ; celle de l'enfer notamment, où séjournent les trépassés ('Descends là-bas, meurs...', disait le bon La Fontaine)<sup>3</sup>. » Ce que le « bon » La Fontaine avait de bon, c'est bien le sens : le bon sens, la chose du monde la mieux partagée : on ne peut que descendre plus bas... Mais il reste à savoir jusqu'où ; ou, plus exactement, s'il y a une fin à la descente, un fond. Et s'il n'y en a pas (si l'on atteint l'abîme, *Abgrund*), si précisément cette absence de fond n'est pas cela, proprement, « le secret de tous les grands mélancoliques » : pas de point de chute ni, donc, de réérection ou résurrection possible. Huysmans, disons-le très vite avant d'être contredit, aura cru toucher le fond. Car c'est le ressort même de la croyance, que de s'accrocher à un fond. Le fond atteint, croit-elle, je ne pourrai que remonter à la surface, rebondir, transfigurée, convertie. *De profundis clamavi...* Point névralgique du christianisme, le bas est sa base, sa basse continue aussi, et c'est bien pourquoi il est impossible de

<sup>2</sup> Aussi niais que celui de Jeanne d'Arc? On dira que Gilles, s'il est entré en littérature, c'est malgré son fait, un peu comme Jeanne d'Arc, sa comparse (guerrière) et son envers exact : les destins sont pourtant comparables, au moins à la fin, même si le corps de Gilles, Maréchal de France à 25 ans, a été récupéré *in extremis* des flammes et enterré chrétiennement dans une église ; à cet égard, que la sainte ait fini excommuniée et hérétique alors que le criminel a reçu le pardon pour son repentir marque bien, plus qu'une différence de traitement eu égard à leurs « origines sociales », une étonnante contradiction de la théologie.

<sup>3</sup> Yves Hersant, "Préface" à J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, 1985, p. 12. Je citerai désormais "L".

le mettre à bas : il s'est abaissé au point de faire de sa bassesse (baptisée « humilité ») sa grandeur suprême. Comment déconstruire ce qui s'est déjà déconstruit ou déposé, c'est cette aporie que nous aurons à traverser. Mais, avant de tenter ce passage impossible, il me faudra — j'en demande pardon — passer par un autre chemin qui, lui, loin de se refuser, s'ouvre tout grand comme une gueule prête à nous avaler : celui de la « Chose », entre guillemets si ce mot sert dans la théorie psychanalytique à nommer l'innommable.

« Le dépressif narcissique est en deuil non pas d'un Objet mais de la Chose<sup>4</sup>. » Curieusement, au moment de cette ouverture magistrale en forme de définition classique (*omnis determinatio est negatio*), Kristeva renvoie en note à *Qu'est-ce qu'une chose ?*, c'est-à-dire à Kant qui sépare, catégoriquement, la Chose, dont on ne peut par principe rien connaître, de l'Objet, qui est toujours objet d'expérience. Qui dit « objet » dit « sujet », et c'est bien ce qui rend problématique le rapport d'un sujet, qui n'en a aucune expérience possible, à la Chose. Dans la suite de la note, Kristeva précise son emploi terminologique ainsi : « ... nous parlerons de *Chose* en y entendant le 'quelque chose' qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable, jusque dans sa détermination de chose sexuelle même. » Plusieurs « choses » méritent d'être soulignées, mais je me limiterai à ces deux *mots* : « à rebours » et « apparaît ». Le premier nous renvoie déjà ou encore à Huysmans ; le mot vient du latin *reburrus*, et désigne le poil ou cheveu rebroussé, renversé (confusion avec *reversus*). Pour voir la Chose, il faut rebrousser chemin, ce long chemin qui nous a menés à nous identifier avec le sujet, lequel n'a de rapport qu'avec des objets. La Chose renvoie à un espace qui « étend sa prise par-delà la chose en même temps que dans un mouvement de rebours il a prise derrière nous », écrit Heidegger, dans la même citation. Mais dans le renversement nécessaire pour « voir » la Chose, celle-ci *apparaît* précisément comme ce qui ne se laisse pas saisir comme un ob-jet jeté « devant » la

---

<sup>4</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22.



représentation (qui est toujours une installation devant, *Vor-Stellung*). Suite à ce renversement de perspective, le « sujet » dépressif est toujours décrit comme retardé, resté en arrière, près de la Chose dont il est pourtant à jamais séparé *du fait même* qu'il est déjà constitué comme sujet. « Archaïque », « infantile », il témoigne d'une régression dans l'évolution de l'humanité, comme s'il était entendu comme allant de soi et ne souffrant aucune question, que la constitution en sujet fût la voie « normale » et unique du développement humain et, bien sûr, un progrès. C'est ce présupposé *idéologique* qui sous-tend la psychanalyse (et la phénoménologie), et les rend complices, souvent malgré elles, d'une normalisation parfois dénoncée mais rarement diagnostiquée dans ses fondements conceptuels. Il en résulte une désarmante naïveté qui s'exprime à chaque page du livre de Kristeva. Ce qu'elle ne voit pas et ne peut en vérité pas voir, sa tache aveugle, c'est la contradiction flagrante qu'il y a entre un inconscient qui ignore le temps et un sujet tout entier orienté, programmé pour la réalisation de ses désirs, témoignant donc de sa maîtrise du temps. L'invention de l'étrange « pulsion de mort », loin de résoudre la tension, la complique et la rend même inextricable. « Ayant observé que l'être vivant est apparu après le non-vivant, Freud pense qu'une pulsion spécifique doit l'habiter qui *'tend au retour à un état antérieur'* », écrit Kristeva (p. 26). Même si l'observation est juste, la conclusion est hasardeuse, et le saut périlleux : d'une part, le non-vivant n'est pas sans plus le mort — au contraire, si ne peut mourir que le vivant ; de l'autre, pour vouloir rebrousser chemin vers le non-vivant, resté « en arrière », il faudrait que le vivant ait gardé une trace de son « état antérieur<sup>5</sup> ». En d'autres termes, il faudrait qu'il y ait un passage entre les deux états, qui autorise ne serait-ce que le fantasme d'une réversibilité. Là où le saut est périlleux, c'est qu'il saute par-dessus le saut, saute l'abîme qu'il y a entre « non-vivant » et « vivant » en présumant d'une continuité que, précisément, *seule* la vie établit, et cela par la rature constante de son origine, de sa « négation » originelle. Une manière pour elle de combler l'hétérogénéité radicale du non-vivant, c'est de se projeter comme déjà

---

<sup>5</sup> La « Vie antérieure », chez Baudelaire comme chez Nerval, est une fiction avérée telle.

là avant d'y être : de transformer le non-vivant en pas-encore-vivant ou déjà-plus-vivant (ici je devrais m'attarder sur les incubes et succubes<sup>6</sup>).

Avec *A Rebours*, les frontières de la nature et de l'art, pour ne prendre que deux noms chargés, semblent se brouiller, de sorte que l'on ne sait plus très bien de quel côté on est : tantôt l'art singe mieux le naturel que la nature grossière, tantôt la nature imite l'art mais de façon à paraître le *nec plus ultra* du contrenature. Nombre de tableaux (car ce livre se lit comme un diaporama) l'illustrent dans divers sens, et je ne prendrai ici que la scène de la tortue, chapitre IV.

Une voiture s'arrêta, vers une fin d'après-midi, devant la maison de Fontenay. Comme des Esseintes ne recevait aucune visite, comme le facteur ne se hasardait même pas dans ces parages inhabités, puisqu'il n'avait à lui remettre aucun journal, aucune revue, aucune lettre, les domestiques hésitèrent, se demandant s'il fallait ouvrir ; puis, au carillon de la sonnette, lancée à toute volée contre le mur, ils se hasardèrent à tirer le judas incisé dans la porte et ils aperçurent un Monsieur dont toute la poitrine était couverte, du col au ventre, par un immense bouclier d'or. (R 127.)

Apparition phénoménale, la tortue n'est convoquée que pour faire contraste avec le tapis dont l'éclat est encore trop marqué. Elle rentre à l'intérieur du bunker intime comme ce qui doit ressortir, le plus brillamment possible, sertie de pierreries extravagantes sur fond d'or — comme une icône, en vérité. Tout le dispositif conçu par des Esseintes, sur le modèle peut-être des *Cent-Vingt Journées*, visant à barricader l'intérieur contre les agressions de l'extérieur et, par là, à faire de l'intérieur le siège de la violence sans limite ni frein, s'écroule sur la simple expression, à la fin du chapitre, d'un lieu commun et d'une bouffonnerie, à savoir que le tort tue :

---

<sup>6</sup> Incubes sont ceux qui sont responsables de l'incubation, et succubes celles qui la subissent.

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire. (R 139.)

Huysmans s'est-il décrit comme cette tortue qui n'aspire qu'à une existence paisible dans sa coquille, mais exposée et finalement tuée par cette « rutilante chape » de l'art ? Le ciboire vient d'Égypte, le pays de l'intériorité retournée, si l'on peut dire, comme jaillit, après l'attaque repoussée des noirs *Amorphophallus* « vers ce ventre qui se soulevait et s'abaissait comme une mer », « sous les cuisses à l'air, le farouche *Nidularium* qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre » (R 199).

Peut-être est-ce cela, la mélancolie : la répétition de l'irréversibilité, et donc sa réversibilité sous un certain angle ou plutôt, *clinamen*. L'origine perdue n'est « rien que... » et donc cette perte n'est elle-même rien que perte de rien. Le mélancolique tient à ne rien en perdre, de cette perte. Il tient donc à se perdre dans rien que les mots, qui seront toujours autre chose — ce qui fait éclater toute réduction phénoménologique ou eidétique. A ce titre, il atteint bien « le réel rebelle à toute signification ».

Il faut dire que c'est une vieille tradition, malgré ce que j'ai rappelé de Kant, et je me demande si elle ne remonte pas précisément au christianisme, à cette lame de fond qui veut convaincre la sagesse philosophique de folie, la Chose (et le nom de Chose) a remarquablement endossé un rôle pour le moins peu « chosique ». Si ce mot n'existe pas, le français est la seule langue, à ma connaissance, à faire de « chose » aussi un adjectif. « On se sent tout chose », bizarre, pas normal. D'où, peut-être, que la Chose en vienne à qualifier l'inqualifiable (l'*Unheimliche*, et ce n'est pas seulement à Heidegger que je pense). La Chose est tout chose, la chose même est tout autre (autre que la Chose, précisément d'être la chose *même*).

Eh bien, venons-y, à la chose même ! A condition d'y pouvoir accéder... Elle n'*apparaît* qu'avec la disparition du voile, par exemple de la carapace. Ainsi les maisons éventrées laissent-elles voir leur intérieur, la trace de la vie en allée : « Mais les murs des chambres étaient malgré tout ce qu'il y a de plus inoubliable. La vie opiniâtre de ces chambres ne s'était pas laissé fouler aux pieds. Elle était encore là, accrochée aux clous encore en place [...] et là où s'était conservé un peu d'intimité<sup>7</sup> ». L'intimité, pourrait-on en déduire, ce sont les choses qui s'accrochent aux clous : elle ne peut s'exposer qu'en se retournant comme un gant ou plutôt elle est sa propre doublure, la peau « expeusée » dirait Jean-Luc Nancy. Mais il le dirait sans insister sur la nécessité de la disparition préalable : quand, à la fin, Malte « réalise » l'horreur de cette vision — la réalité mise à nu ou à mort —, il est pris d'un surcroît d'horreur, du fait que ce dont il est le plus angoissé, c'est bien de *reconnaître* tout cela comme du déjà-là (sinon déjà-vu) : « Car le terrible est bien que je l'ai reconnu. Tout ce qui est ici, je le reconnais et c'est la raison pour laquelle tout pénètre en moi spontanément : comme chez soi ». « Comme chez soi » : mais si *tout* est chez moi comme chez soi, alors il n'y a plus de chez moi ; ou bien j'y suis juste comme tout, ni plus ni moins, c'est-à-dire juste *comme* chez moi. Mais, en plus de cette menace (l'intériorité gagnant tout le monde, il n'y a plus d'intériorité, et c'est bien ce dont Malte se lamente, la perte de quelque chose qu'il croit pouvoir retrouver ailleurs, par exemple dans l'enfance, évidemment fantasmée), il y a une étrangeté supplémentaire, en vérité primordiale, qui vient précisément de la priorité de la reconnaissance en tout et pour tout. On le savait depuis Platon, il n'y a de connaissance que comme anamnèse (dont le nom moderne est *Erinnerung*, « intériorisation ») ; or, ici, la reconnaissance s'exerce à l'égard non d'une présence, mais d'une absence : comme si l'on (Malte, personne) avait déjà vécu tout cela, donc vécu après la vie en allée ; et que cette vie après la vie, ce fût cela *même*, la vie — la vie qui se traîne, (se) survit à elle-même ; la survie, la seule vie donnée !

---

<sup>7</sup> Rainer-Maria Rilke, "Les Carnets de Malte Laurids Brigge", dans *Oeuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1993, p. 463. Je citerai désormais "M".

Ce qui sauve Malte (le sauve du salut, des confiseries et autres religieuses), c'est que, quitte à se perdre dans les autres (passion qu'il partage avec Baudelaire, quoi qu'en dise Sartre qui n'a jamais pu vraiment oublier qu'il était Sartre), mieux vaut se perdre dans les choses, les vraies. A condition, évidemment, qu'il en reste. Que les choses n'aient pas été liquidées par la Chose. En principe, c'est l'*a priori* de l'ontologie, toute chose (signifiant tout « quelque chose », et bien sûr, c'est ainsi que l'ontologie liquide les choses, en les réduisant juste à de l'étant « en général ») est égale à toute autre, du point de vue de son être. Or cette égalité ne va plus de soi dès qu'il y a une chose qui se présente comme la Chose, l'étant par excellence ou plutôt, dit-on en « bon » français, l'Être suprême. Mais cela s'était déjà inscrit « dès l'aube de la philosophie grecque », c'est-à-dire dès l'aube tout court, et s'est traduit plus tardivement par la souveraineté des transcendants, dont l'Un n'est pas le moindre, et qui l'établit à rang égal avec l'être. La structure onto-théologique de la métaphysique ne nomme que cela : que toute ontologie est déjà théologie<sup>8</sup>. C'est d'ailleurs pourquoi « la chose même » (je parle maintenant du texte qui porte ce titre, et qui n'est pas lui-même « la chose même ») s'attarde autant autour de « Dieu », une bien grande chose mais d'abord une chose, qu'on peut même user dans la main comme un canif, et qu'on finit même par vendre comme n'importe quoi : « Dieu est devenu un article de consommation courante, codé au rayon 'religieux'. S'écrit comme un nom commun, sans majuscule<sup>9</sup> ». Il ne s'agit pas non plus d'un bête accès d'anticléricalisme rageur ou d'athéisme invétéré. Au contraire, c'est justement à « rabaisser » Dieu au niveau des « choses les plus communes » qu'une chance nous est donnée de ne plus s'attacher à quoi que ce soit que pour autant que c'est, et non pour le quoi que ce serait. En d'autres termes, *whatever*, dieu ou canif, tout fait l'affaire, pourvu qu'on prenne *rien* comme base, dirai-je en citant John Cage, le risque étant de retomber dans une théologie à l'envers ou plutôt, à rebours, celle qui a probablement animé Huysmans :

<sup>8</sup> Mais l'inverse est-il aussi certain, c'est ce que Heidegger (et à sa suite Jean-Luc Marion) aura cherché à contester — sans emporter notre conviction, toutefois.

<sup>9</sup> M.F.-M., *La Chose même*, Paris, Galilée, 1992, p. 268.

Depuis son extrême jeunesse, il avait été torturé par d'inexplicables répulsions, par des frémissements qui lui glaçaient l'échine, lui contractaient les dents, par exemple, quand il voyait du linge mouillé qu'une bonne était en train de tordre. (R 181.)

Cette vision d'horreur, « la vue d'une blanchisseuse qui tordait du linge au-dessus d'un baquet », nous l'apprenons par une lettre, faisait défaillir Huysmans. « Rien qu'à penser à ce linge, j'en ai les dents qui claquent. Je me suis cependant remis au travail depuis deux mois, après tant de temps perdu. Je fais le livre de la névrose. Je suis bien placé pour cela » (R 416). « Bien placé pour cela » : faut-il donc être névrosé pour écrire le livre de la névrose ? Non pas écrire un livre névrosé, mais faire l'évocation, plus encore que la description, du diable qui n'est rien d'autre que l'inexplicable *relation* de deux dimensions apparemment sans le moindre rapport : l'analyste peut bien s'acharner à tordre le texte dans tous les sens, justement le sens n'y est pas, du moins pas comme l'eau qui s'échappe du linge mouillé ; non que le sens soit « hors-texte » mais parce qu'il s'est « expeausé ».

Malte s'acharne à côtoyer ses « semblables », ceux qui précisément ne ressemblent plus à rien, ont usé tous leurs visages ou les ont laissés dans leurs mains ou poches, et n'arrive à rien de ce côté : décidément, il fait face, il apprend à regarder. Regarder et garder. En ce sens, il n'est jamais mélancolique, même s'il vit dans la misère — morale, surtout, car ce déclassé a encore un nom, et s'en fera un à la force de sa plume. Il écrit, et donc rien ne peut lui arriver (mais n'est-ce pas aussi ce qui le rend malade ?). Des Esseintes, lui, n'écrit pas. On a souvent négligé ce fait. Il n'écrit pas, car il est déjà écrit. Écrit et pas à écrire, comme à rebours du bon sens : et pourtant le rêve de Malte n'est-il pas, explicitement, lui aussi d'*être écrit* ? « Mais cette fois, c'est moi qui serai écrit », se promet-il (M 468), comme si écrire ne visait qu'à s'écrire, au double sens du pronominal, réflexif et impersonnel ou, plutôt, *passif*. Le mélancolique n'agit pas. D'ailleurs, agir, c'est quoi, au juste ? (Voir Mallarmé, à nouveau, « L'action restreinte ».) Je n'irai

pas jusqu'à dire avec Heidegger : « On a trop agi et pas assez pensé jusqu'à présent ». Ni même que penser, ce soit là le « vrai » agir. Peut-être suivrai-je davantage Rimbaud, pour qui l'action n'est pas la vie. Mais en fin de compte ou plutôt sans compte ni fin, c'est la passion seule qui est souveraine, de cette souveraineté néante dont Bataille parle.

Des Esseintes, être livresque, fait retraite, « se » retire. Mais il sait aussi très bien qu'il n'y a nulle part où se retirer. Nul lieu (pas même, surtout pas le livre) où se *sauver*, où le soi serait sauvé, de lui-même. Et quant au salut par l'autre, parlons-en ! Peut-être ne veut-il plus que s'effacer, pour ne plus avoir à faire face ? Et comment faire face, avec *quelle* face ? Il y a longtemps qu'il l'a perdue et jusqu'à l'idée même d'en avoir eu une. (Parenthèse, retour au parent Freud, ce qui se nomme « narcissisme primaire » me semble bien inapproprié s'il fallait en affubler, fût-ce par une blessure, la mélancolie. Archaïsme, soit. Mais justement, malgré le mythe grec, le narcissisme n'est rien d'archaïque, pas plus que l'*ego cogito*. L'archaïsme ici renvoie à une autre temporalité, à un autre *sens* du temps. Qu'on pourra bien appeler désorientant, mais pas inexistant, comme si, de ne pas connaître le temps « normal », celui dont Heidegger dirait qu'il est précisément inauthentique ou impropre, la Chose ignorait tout simplement le temps, tout temps, tout le temps.)

La mélancolie présente (*darstellt*) la maladie du sens (ou l'occident, ou mieux encore, l'*occidence*). Mais c'est un double génitif : le sens malade est peut-être tout le sens, ou bien encore il n'y a de sens que comme maladie du sens. Ce qui ne serait pas malade n'aurait pas de sens, seule façon de rester *sain et sauf*. Telle est au reste la stricte définition du Sacré, comme indemne, intouché et intouchable. Le sens est malade parce qu'il n'arrive jamais qu'à se perdre — ailleurs, et même parfois en soi. Mais la syntaxe de cette phrase demeure précaire, témoignant d'une des possibles maladies du sens : à proliférer dans tous les sens (l'excès des sens, dans tous les sens, voir, toucher, entendre, sentir — privilège de l'odeur, des essences que des Esseintes tire de Baudelaire). On peut lire que le sens ne parvient jamais à rien — soit n'arrive qu'à se perdre ; ou qu'il n'arrive qu'à la condition de se perdre. Il n'arrive qu'à ne pas arriver, et n'arrive jamais à rien d'autre. Du fait

que la mélancolie présente (souvent théâtralement, avec de la solennité, même) la maladie du sens, elle est elle-même affectée du mal qu'elle chérit précisément parce qu'il lui donne son sens.

« Un passage d'Albert le Grand lui revenait également, celui où ce thaumaturge enseigne un bien singulier moyen de connaître, en se servant d'une laitue, si une fille est encore vierge » (R 281). Souvenir de lecture qui l'égaie et lui rend un peu d'intérêt pour le jardin et les « plantes flétries par la chaleur ». C'est à ce moment qu'il « aperçut des gamins qui se roulaient, en plein soleil, dans la lumière ». Mais aussitôt le monstre apparaît, « sordide à voir ». « Des Esseintes huma l'air : un pica, une perversion s'empara de lui ». (« Pica », mot latin pour « pie », par allusion à la voracité de cet oiseau. Médical : Goût morbide pour des substances non comestibles. Ne pourrait-on parler d'une perversion impie pour la piété ?) Suit une longue diatribe contre la procréation : « le domestique interrompit les charitables réflexions que ruminait des Esseintes », charitables en ce qu'elles dénoncent la charité pour ce qu'elle est, une supercherie éhontée (Baudelaire encore), en apportant la fameuse tartine dégoûtante, mais devenue inutile puisque « l'excitation malade de l'estomac avait cessé ». Il n'a plus faim et commande donc de jeter la tartine « à ces enfants qui se massacrent sur la route ».

« Peut-être le christianisme avant tout se lie-t-il à l'humanité archaïque, ouverte sans obstacle à la violence<sup>10</sup> ? » Cette question porte plus d'une trace : étonnement, angoisse, voire crainte et tremblement. En tout cas, elle porte, plus loin que « nous », loin *en arrière*, vers un christianisme primitif dont nous ne voulons pas même envisager la

---

<sup>10</sup> Georges Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais*, dans *Oeuvres complètes*, vol. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 281. Je citerai désormais "B". — Bataille reconstruit un Moyen-Age cruel et admirable, crédule et violent, impitoyable et criant grâce, par une série de contradictions en faisceaux, d'une trame impeccable et pourtant, aussi fragile que la poudre aux yeux lancée par Huysmans. Tout au plus notre regard, débarrassé des supercheries romantiques et breloques moyenâgeuses laissées aux bonimenteurs du tout-à-l'égout-culturel, sait-il gré au rigoureux archiviste de n'avoir pas oublié la toile de fond sur laquelle s'enlève le drame : la souveraineté des seigneurs, l'abjection du féodalisme.



possibilité, alors que pourtant tous les témoignages sont là, à commencer par ceux et celles qui ont été les premiers témoins de la foi nouvelle, et qu'on appelle, justement, « martyres », c'est-à-dire, en grec, « témoins ». Après tout, quelle différence entre le sang des enfants « innocents » versé par Gilles de Rais, ce « monstre sacré », et le sang du Christ ? Bataille nous rappelle, après Huysmans, que, tout en invoquant le diable, Gilles « fut naïvement, jusqu'au bout, bon chrétien et dévot ». Il invoquait Satan et, « par une impudeur surprenante, Rais, jusqu'à la fin, imagina qu'il se sauverait et, en dépit de crimes abominables, qu'il échapperait à ces flammes de l'enfer, qui de sa part étaient l'objet de la foi du charbonnier » (B, 280). Mais ce qui surprend à première vue, dans cette « impudeur », comme si Rais jouait double jeu constamment, se trouve l'origine d'un « peut-être » encore plus audacieux, d'une hypothèse proprement monstrueuse que Bataille formule presque du bout des lèvres : « Peut-être même, au fond, le christianisme est-il exigeant du crime, exigeant d'une horreur dont, en un sens, il a besoin pour en être le pardon. ». On ne peut pardonner que l'impardonnable, sans quoi, si le mal était en soi pardonnable, il n'aurait pas besoin d'un pardon qui, justement, se *donne*, complètement injustifié, comme une faveur divine, providentielle et toujours en excès par rapport à ce que l'on est humainement et raisonnablement en droit d'accorder. Mais justement, Bataille a raison de le souligner, « il ne me paraît pas que le christianisme exige avant tout le règne de la raison ». Au contraire, il a partie liée avec la violence, ou plus exactement « il fait la part de la violence », la part « maudite » mais nécessaire pour l'économie du salut (ce dont Baudelaire, en cela peut-être notre dernier poète chrétien, témoignera — en martyr).

Avant de revenir sur ce point capital dont aucune déconstruction du christianisme ne pourra faire l'économie, tournons-nous un moment encore vers le névrosé des Esseintes, certes bien incapable (c'est peut-être son tourment) d'égaliser Gilles de Rais : déclin de la noblesse dans un monde bourgeois, ce rejeton dégénéré et dont le sang est devenu lymphatique n'a plus grand chose à voir avec les « athlétiques soudards » et les « rébarbatifs reîtres » qui, à en juger leurs portraits, étaient ses ancêtres. Et, puisque nous sommes au début du

« roman », sautons directement à la fin (vu qu'il n'y a pas d'intrigue, nous n'y perdrons rien) :

Il ne pouvait se le dissimuler, il n'y avait rien, plus rien, tout était par terre ; les bourgeois bâfraient... Est-ce que, pour montrer une bonne fois qu'il existait, le terrible Dieu de la Genèse et le pâle décloué du Golgotha n'allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flammes qui consumèrent les cités déjà réprouvées et les villes mortes ? Est-ce que cette fange allait continuer à couler et à couvrir de sa pestilence ce vieux monde où ne poussaient plus que des semailles d'iniquités et des moissons d'opprobres ?

La porte s'ouvrit brusquement... (R 349)

Or ce qui fait sa soudaine apparition, au lieu de l'apocalypse, ce sont les déménageurs, « des hommes coiffés d'un lampion, avec des joues rasées et une mouche sous la lèvre » ! L'intérieur sauvé par l'art n'est lui-même qu'une façade, il n'y a, au fond, pas loin de ces déménageurs aux maisons éventrées dont la vision épouvante Malte. Chacun sait que la pièce finira en pièces.

« Meurs donc, vieux monde ! », cette imprécation ne retentit pas, en cette fin de siècle (fin qui s'éternise), seulement chez les esthètes névrosés : c'est le motif même de la foi révolutionnaire, qui reprend donc à son insu, le plus souvent, l'espérance chrétienne dont, paradoxalement, l'Eglise a tout oublié. Selon des Esseintes, en effet, « ce ne sont ni les physiologistes ni les incrédules qui démolissent le catholicisme, ce sont les prêtres, eux-mêmes » avec leurs ouvrages « maladroits ». Et de citer un « docteur en théologie, un frère prêcheur, le R. P. Rouard de Card (...) qui, à l'aide d'une brochure intitulée : 'De la falsification des substances sacramentelles' avait péremptoirement démontré que la majeure partie des messes n'était pas valide, par ce motif que les matières servant au culte étaient sophistiquées par des commerçants » (R 344). « Or, Dieu se refusait à descendre dans la féculé. C'est un fait indéniable, sûr ; dans le second tome de sa

théologie morale, S.E. le cardinal Gousset, avait, lui aussi, longuement traité cette question de la fraude au point de vue divin... » (R 345). Chacun devrait savoir que le pain de l'Eucharistie doit « être pétri avec la fine fleur des froments », lequel froment était au préalable trié grain à grain, moulu, la pâte pétrie par des officiants aux mains propres dans une eau froide et claire, puis cuite sur un feu clair, au chant des psaumes ! Au lieu du froment, de la féculé ! Comment donc la transsubstantiation pourrait-elle s'opérer ?

L'étrangeté de Huysmans, outre son humour, c'est qu'il aime plus que tout la *matière*, dont il fait même la substance, presque illégale, de toute chose — pour un peu, ce serait la Chose même ! Sans avoir même lu son aîné Rimbaud, des Esseintes se livre au dérèglement *raisonné* (comme l'est un catalogue) de tous les sens, vue, ouïe, palais et surtout odorat, et, comme récompense, se fait traiter d'esthète ! L'étrange, là encore, c'est qu'en effet tel est le sens « original », grec, de l'esthète. Mais pas le sens *moderne*. (Kant avait encore en vue ce sens grec, et c'est bien pourquoi l'imagination a chez lui un si inquiétant pouvoir...)

J'aimerais, ici, défendre une thèse que je me garderais bien de dire dirigée contre la modernité. Au contraire, et nous devrions ne jamais oublier que Huysmans, en qui tout le monde s'accorde à célébrer la quintessence de la décadence, s'est *toujours* fait le chantre de la modernité — en art, du moins. Il n'a jamais vraiment rompu sinon avec Zola, du moins avec ses principes ; tout au plus lui reprochait-il, justement, de limiter son enquête matérielle (des faits et données) aux seules choses dites matérielles, faute, peut-être, de s'attaquer à l'immatériel, autrement plus insaisissable. Par exemple, Huysmans n'a jamais enjolivé, comme le montre bien l'histoire du linge essoré. Il est rigoureusement documenté même si la plupart des documents sur lesquels il s'appuie sont des livres. Est-ce en cela qu'il est « esthète » ? Autant reprocher à un homme de lettres de ne pas se faire paysan pour décrire la vie aux champs ! Le reproche d'esthétisme est venu à une autre époque, celui, bizarrement, où la modernité s'est maudite, déniée, refoulée, avachie dans des rêves de santé, de régénération, d'hygiène des races, même. Il est vrai, même Huysmans était de son siècle et n'a pas pu s'empêcher de s'embourber dans les mêmes généalogies

imaginaires (toute généalogie est imaginaire), mais inversées : on allait vers la fin plutôt que vers le renouveau ; des Esseintes, comme Igitur, est le dernier de sa race et bientôt le dernier homme. Mais, conformément à un trope chrétien, le dernier peut devenir le premier, et c'est là tout le sens de la prière de Baudelaire que Malte écrira à nouveau, « agenouillé devant la table » (M 468) : « et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes... »

Arrêtons-nous ici pour une considération. (Considérer, en français, consonne avec « sidérer ». La sidération est la prostration devant le spectacle des astres.) Huysmans a accueilli Schopenhauer et son pessimisme total comme un bréviaire. Sans s'intéresser outre-mesure à son substrat métaphysique, il trouvait dans la vulgate pessimiste une raison d'être par l'absurde. Dans un monde où règne la loi de « l'emmerdement maximal », loi comparable à la chute des corps, le pire est certain, mais c'est mieux que rien, car justement, c'est une certitude, prévisible et donc raisonnable, qui témoigne avant tout d'un *sens* donné: "En installant le pire au lieu du vide laissé par la divinité, le petit homme des lendemains de la mort de Dieu parvient à se remettre au centre d'un dispositif de sens ; d'un sens sans grandeur, sans élévation, sans noblesse ; d'un sens dont la signification se réduit pour l'individu à l'affirmation et, d'une certaine manière, à la justification de son existence<sup>11</sup>." Or Schopenhauer prend son départ d'une lecture de Kant, et plus précisément de la distinction entre l'objet et la chose en soi. Cette distinction, que l'Idéalisme allemand remettra en cause, est nécessitée par la finitude de la condition humaine, à laquelle une « intuition intellectuelle » (de la Chose) est refusée. Cependant, même l'intuition sensible n'est pas aussi simple qu'on le croit. Elle présuppose une synthèse *a priori* de la faculté sensible et de l'entendement qui repose, en dernière analyse, sur le pouvoir schématisant de l'imagination, cette « folle du logis » que la raison a tant de mal à

---

<sup>11</sup> François Gaillard, "Seul le pire arrive", dans *Huysmans à côté et au-delà, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven: Peeters, 2001, p. 81.

contrôler, précisément parce que sans elle, elle n'arriverait à (se représenter) aucun objet.

Je prendrai pour finir deux scènes emblématiques de ce « matérialisme fantastique » que Huysmans devait appeler « supernaturalisme » parce qu'il dépasse d'un bond la fadeur du naturalisme en refusant, obstinément, de s'arrêter aux limites de la raison, et même à *rien*. La première scène figure un paroxysme d'horreur *et* une conversion soudaine. Gilles de Rais exténué, se précipitant sur ses victimes, crevant leurs prunelles, « remue avec ses doigts le lait sanglant des yeux, puis il s'empare d'un bâton d'épines et frappe sur la tête jusqu'à ce que la cervelle saute du crâne » (L 200).

Et lorsque le sang gicle et que la pâte du cerveau l'éclabousse, il grince des dents et rit.

Ce rire, c'est bien ce que Bataille donne comme l'extrême non pas de l'horreur, mais de la « volonté de faire horreur » (B 311). Crime contre la nature même (et cela, alors que, contrairement à Baudelaire, Huysmans ne croira jamais au péché originel) : jouissance du regard attaché à « constater » « des exostoses et des ulcères, des plaies taillées à pic, des tubercules chancreux, des caries atroces » sur les arbres devenus de monstrueuses fornications. Mais il y a une sorte de mécanisme : l'horreur *pour* créer le revirement soudain :

Puis un revirement soudain le bouleverse. Il tremble devant ce Christ dont la face convulsée le regarde. Il l'adjure d'avoir pitié, le supplie de l'épargner, sanglote, pleure, et lorsque n'en pouvant plus, il gémit tout bas, il entend, terrifié, pleurer dans sa propre voix, les larmes des enfants qui appelaient leur mère et criaient grâce ! (L 202)

Il est lui-même l'enfant qui pleure, crie grâce pour sa propre infamie. Il tremble de se voir regardé par celui-là même qu'il a crucifié. Il tremble dans l'identification monstrueuse du criminel à sa victime : il est

parvenu à la chose même, qui se manifeste par cette ventriloquie des pleurs. L'enfant qu'il est pleure après l'enfant qu'il a martyrisé. Bataille, sur ce point, me laisse insatisfait : même s'il souligne la différence « de la niaiserie de Gilles de Rais à ce que, parfois, l'on désigne de ce nom », différence qui réside en « l'indifférence souveraine », peut-on qualifier d'« enfantillage » la conduite de Rais ?

Heidegger, posant la question *Qu'est-ce qu'une chose ?* (question : la question « Qu'est-ce qu'une chose ? » est-elle elle-même une chose ?), commence son cours en racontant l'histoire de Thalès, tellement sidéré par les astres qu'il tombe dans un puits, ce qui provoque le rire de la servante — « et ne faut-il pas qu'une brave servante ait l'occasion de rire ? ». Mais l'anecdote donne à Heidegger l'occasion de donner une définition de la philosophie qui n'est pas « juste pour rire » : « La philosophie est cette pensée avec laquelle on ne peut rien faire et à propos de laquelle les servantes ne peuvent s'empêcher de rire. » (En philosophie, il n'y a pas de servantes, parce que « toute division du travail est d'emblée dénuée de sens ».) Puis, Heidegger passe en revue les différentes « choses » que l'on qualifie ordinairement de choses (à peu près tout, sauf peut-être les nombres), et qui ne sont pas nécessairement matérielles, par exemple quand on dit : « Il se passe là des choses étranges. » Mais la question elle-même s'enquiert de ce qui fait d'une chose une chose, ce qui la met « en condition d'être une chose », pour ainsi dire et pour (mal) traduire le verbe allemand *bedingen*, « conditionner », où parle *das Ding*, la chose. Or cela ne peut être soi-même une chose : « la choséité doit être quelque chose d'inconditionné ».

« Monstre, dont l'inconcevable férocité engendra la vie... » (L 295). « Monstre » : y a-t-il plus monstrueux blasphème que de traiter le Christ ainsi ? Et pourtant, le scandale (c'est le mot de l'Évangile, de Kierkegaard aussi) n'est-il pas d'abord dans la monstrueuse *crucifixion* ? L'incarnation et la passion du Christ ne (re)présentent-elles pas le summum de la monstruosité ? Et qui dit « nous voudrions taper sur tes clous, appuyer sur tes épines, t'amener le sang douloureux au bord de tes plaies sèches » ? Gilles de Rais ? Doctre, cette « immondice » ? Ou, secrètement, « nous », nous qui écrivons cela, décrivons ou lisons

froidement ces scènes démentes et ridicules, le grotesque absolu de l'absolu ? Mais l'absolu ne finit-il pas toujours par se congédier, se donner l'absolution ?

Marc FROMENT-MEURICE

## DES FEMMES EN NOIR ET BLANC

Le Beau est une route. Dans la rue, une passante en noir arrive comme une apparition, pour disparaître aussitôt. Femme ou silhouette, elle est une figure d'amour pour lui. Sa beauté est comme un voile ou un nuage flottant au-dessus de la foule. Le poète la voit et parle d'elle. C'est un spectateur en promenade, un flâneur à la recherche de sa fortune. Hors de lui, il la regarde. Extravagant, le pouvoir de l'image le possède: il devient acteur. Comme Hamlet, il parle tout seul. Le rideau se lève. On entend des appels, des prières et des fragments de lamentation. Elle file entre l'authenticité et la désillusion, la passante-étoile. Elle fait lever les yeux à l'autre. Même proche, elle paraît au loin. Il la réclame, mais la nuit va tomber sur sa fuite, sur sa souffrance langoureuse à lui.

Frayant son passage à travers la ville, soulevée par l'anonymat comme par un tourbillon, c'est peut-être une inconnue. Elle n'a plus personne, son deuil éveille le désir du poète. Parfois, c'est une comédienne ou une danseuse qu'il veut revoir sur scène. Elle n'a rien à cacher, elle se donne à son public, c'est ce qu'elle croit. C'est une femme-spectacle en attente. Pour la retrouver intime, c'est lui qui se plie en saltimbanque et qui marche sur un fil. Elle vit comme lui dans les marges, au boudoir, au balcon parmi les ombres. Le feu du ciel s'éteint dans une lumière finale: le jour teint de rose glisse vers le noir.

Son regard est vide, c'est la promesse et la fuite en même temps. Il y a tant de prostituées, comme pour souligner l'effet de l'illusion cassée. Ce sont les compagnes du flâneur. La femme ne peut parcourir le labyrinthe de la ville qu'en cherchant à se vendre ou bien à faire oublier l'exil. De l'Africaine qui va mourir au milieu des brouillards à la danseuse espagnole qui enchante le spectateur par ses métamorphoses sur scène, le désir s'offre une image. Le miroitement de la beauté grecque et baroque rappelle que la beauté est en mouvement: elle se penche tendrement, se promène, regarde à son tour. Le Poète agité ne s'arrête que pour boire dans ses yeux. Il court après toutes ses



madones. Il finit par leur construire des chapelles de papier et des costumes en noir et blanc.

Au théâtre de l'amour, il y a des lumières: feux, flambeaux, réverbères, ou quinquets. La passante est évanescence, presque virtuelle. L'intensité du regard du poète face à elle la fait paraître comme une hallucination auréolée du désir. L'échange de regards, le voile levé au moment d'envoûtement, le fait renaître, lui, comme une fleur mâle suspendue à ses yeux. Renaître, anagramme de l'étreinte.

Mais la beauté est seulement une image, un fantôme ou une allégorie. C'est elle, le flambeau, le divin regard de ses Yeux. Elle fait signe à Hélène de Sparte, transportée en Egypte comme à la Nuit des Temps. La guerre fut perdue. L'Egypte de son exil est encore plus ancienne que la tragédie grecque où elle ne cesse de se lamenter. Si seulement la beauté était une image qui s'efface comme au tableau noir. Mais elle serait magique, comme les figures des *agalmata*. Venue de très loin, elle ne s'efface pas devant le Temps. Ce n'est pas une illusion. La beauté qui tient à l'être et au destin porterait l'auréole de l'exil autour de sa figure.

La femme de passage est celle que l'on aime et qui n'est rien qu'une image; elle se perd au loin et semble tout près; elle surgit de nulle part et s'en va dans la nuit. Son apparition la fait capter dans le regard de l'autre, mais à l'instant même elle est emportée. Elle incarne l'histoire d'une disparition. Presque personne ne l'a remarquée. Il ne s'est rien passé, mais comme dans la tragédie, il ne reste à la fin que des blessures insoutenables.

La femme devient fantôme et ombre, mais ses yeux marchent. Le regard va vers l'autre alors que les jambes l'emportent au loin. L'art du silence semble promettre un bonheur équivoque. Les effets de son passage à elle prennent forme pour lui en noir et blanc. Le rythme de sa démarche et le souffle de l'événement appellent la musique et la danse. Dans un jeu baroque d'antithèses, d'oxymorons, de miroitements et d'oppositions, la noirceur de l'enfer (ou des Enfers) se profile contre la brillante lumière du Soleil. La Mort s'en prend à la Vie, le deuil et les larmes s'attaquent à l'amour. L'éclair est si éblouissant qu'on en a la vue trouble. La passante chemine en Grecque et en Parisienne, à travers

l'antiquité et la modernité. Avant et après, il y eut la rencontre de la femme avec l'allégorie — fleur, flambeau, arabesque ou chiffre.

Dante fait de Béatrice une passante, qui occupe *La Vita nuova* d'un homme qui parle. Il ne signe pas du nom de l'auteur, comme si l'amour était déjà la flamme de l'autre qui nous consomme âme et corps. L'amour courtois le dévore, jusqu'à ses larmes, jusqu'à son petit nom. De son amour, il fait une construction en vers et en prose. Il est seul. L'apparition de l'aimée ne cesse de redoubler, de se répéter, au coeur de la ville. D'abord, le garçon voit une petite fille habillée de rouge délicat, ensuite, neuf ans après, la jeune fille toute blanche le salue. Sa chair et son vêtement, c'est tout un, comme la robe de Marion, mais cette robe sera glorieuse et non pas usée. Béatrice est bénie, la vierge auréolée est à marier ou à sacrifier. De son passage par le sang et la chair, Dante ne parle pas, ou le moins possible.

Celui qui raconte son histoire fait le rêve d'un nuage couleur de feu, où Béatrice se trouve dans les bras d'Amour, qui lui tend le coeur tout enflammé de Dante. Elle le mange. La joie d'Amour tourne ensuite en amertume et pleurs. Ce rêve est repris dans le premier sonnet qu'il envoie, sans se nommer, à d'autres poètes, dont Guido Cavalcanti, qui devient son meilleur ami. Sans dévoiler la source de son savoir, il fait une allusion à l'énigme du rêve, rendu transparent par la mort de Béatrice. La Passante noue ensemble l'Amour et la Mort: sa présence fugitive suscite des images du regard, du corps couvert d'une étoffe couleur de sang, du coeur et du feu. Le poète voit clair dans son sommeil. C'est comme un nuage dans la nuit, blanc sur noir, où perce l'intimité de son désir, aiguisé par la souffrance de son amour de loin. Lointain. Mais le deuil attend le moment pour le terrasser.

Les images de Béatrice résonnent encore dans les *Sonnets pour Hélène*. Cet amour du poète est une nouvelle Hélène, fille d'un Cygne. Sa beauté mythique porte l'auréole de l'Antiquité grecque et même égyptienne. *En d'autres temps, tu étais ma mère, ma soeur*. De très loin, elle arrive dans le champ visuel de l'amant. Le sonnet porte le chiffre béni de Béatrice: le neuf. Toute la violence que Dante met dans son récit d'amour et dans ses scènes de solitude se livre chez Ronsard dans le regard. La vision est réciproque, mais l'amant est en danger. Par les yeux de l'amoureux, l'éblouissement arrive comme la flèche d'Eros.

Tout aussi énigmatique, l'enterrement d'un chat, au bord de la mer, dans le *Dom Juan* de Molière. Pierrot est l'amant le plus lucide du monde. L'amour-carnage donne une touche de couleur, une trace de sang, aux scènes jouées par deux comédiens au balcon ou devant l'harmonie du soir.

Dante Alighieri, Francesco Petrarca et Pierre de Ronsard seront passés par les larmes, le feu et la poussière, par le flambeau éteint et les urnes remplies de cendres quand Molière arrive sur leurs traces. La gloire est à l'écrit, mais Béatrice Portinari, Laure et Hélène vivront à jamais suspendues dans leur désir. Elles ne parleront pas. Il nous reste leurs Yeux, leur regard qui donne la vie et se voit dans la réflexion. L'amour le dédouble. Les regards sont échangés comme des portraits ou des bagues, des chiffres et des couleurs. Le sujet ne sera plus le même, sous les yeux bandés d'Eros. La flèche doit porter le regard au cœur, comme si les yeux avaient des lèvres.

L'amoureux est en transe face au regard dangereux de celle qu'il nomme Hélène. Son coup d'oeil en passant lui fait un grand choc.

Passant tu m'advisas, & me tournant la veuë,  
Tu m'esblouys les yeux, tant j'avois l'ame emeuë  
De me voir en sursaut de tes yeux rencontré.

De cet éblouissement de se voir regardé, l'amant d'Hélène ne revient pas.

Ton regard dans le cœur, dans le sang m'est entré  
Comme un éclat de foudre alors qu'il fend la nue.

L'éclat est le fragment d'un corps qu'on brise, ainsi qu'une lumière intense, le reflet d'un feu. On anticipe sur les sombres amours de Phèdre et de la Princesse de Clèves. L'éblouissement et l'éclair seraient peut-être à l'origine de la Nuit qui tombe comme un rideau sur le poète des *Tableaux Parisiens*. Heureux Ronsard ou ce personnage de carton qu'il fait parler, l'amant d'Hélène: sa main blanche lui fait signe. Il n'y aura aucune parole échangée dans la mise en scène érotique et lointaine, mais il y a la fille du Cygne, Zeus tel qu'il fit l'amour avec Leda.

L'amant extravagant de Baudelaire doit se retirer dans la nuit tragique de Phèdre, d'Andromaque, de Bérénice. On a beaucoup aimé ces femmes qui souffrent, ces princesses qui ne règnent plus. Racine en fait des femmes très fières mais brisées par la main d'un homme, par l'exil, par une défaite dont elles ne reviennent pas. Elles annoncent la fin, le départ définitif, la mort, et puis elles hésitent, et cela semble recommencer avant de finir dans la fuite et le silence. Ce sont des étrangères en exil, une troyenne, une grecque, une juive. Seule Phèdre est chez elle, mais l'exil est d'autant plus radical, c'est l'amour qui la condamne.

Le passage est une fuite, la fuite est un aveu d'amour. Le regard joue plus que la parole, retenue et parfois interdite. "Je pars". Phèdre propose sa fuite comme un sacrifice, une offrande, une mise à mort pour dérober au jour une flamme si noire. Phaedra est "la brillante" que Vénus fait transir et brûler d'amour. L'amour lui redonne un corps mais elle doit tout abandonner. Pour elle, l'échange de regards tourne court, et finit dans le nuage de la mystique. Elle reconnaît Vénus, mais elle ne se verra plus jamais dans les yeux d'un bien-aimé. Quand elle regarde Hyppolite dans les yeux, ce qu'elle voit est d'une étrange froideur, sombre et amer.

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.  
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler.

Racine parle d'après Sappho pour situer le trouble de Phèdre dans les marges où la vie s'arrête ou bien entre les lignes, où la jouissance est d'une violence mortelle. L'amour est une déchéance pour la lumineuse Phèdre, qui s'éteint dans ses ornements et son poison. Le regard de l'autre se détourne, elle ne voit plus rien. Son regard à elle s'étouffe dans un nuage qui rappellerait le rêve de Dante. Eros amer et doux ne sauvera pas Phèdre.

Il y a des passantes qui ne reviennent pas un autre jour. Une autre que Baudelaire ne nomme pas dans "À Une Madone" se dresse au fond d'une crypte où son amant finit par la mettre à mort dans un bain

de sang. Mais cette crypte est en lui, et ses pensées montent vers elle dans un échange de regards embrassés aussi baroque que chez l'amant d'Hélène.

Tu verras mes Pensers, rangés comme les Cierges  
Devant l'autel fleuri de la Reine des Vierges,  
Étoilant de reflets le plafond peint en bleu,  
Te regarder toujours avec des yeux de feu.

L'échange de regards prend une forme allégorique, apparemment soumise au culte de la Vierge et à l'amour sublime, jusqu'au blanc qui sépare les deux parties de "À Une Madone". La blanche madone se perd dans les cieux, et la noire se noie dans le sang. Entre les deux, avant la touche du rouge, la parole s'arrête — le temps d'un silence.

Beryl SCHLOSSMAN