

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1982)
Heft: 2

Artikel: Aspects de l'altérité baudelairienne
Autor: Tripet, Arnaud
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870875>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ASPECTS DE L'ALTÉRITÉ BAUDELAIRIENNE

La présente étude tente de dégager différentes modalités de l'altérité chez Baudelaire. La relation du sujet à l'objet est double: tantôt le poète perçoit l'extériorité comme une réalité où il se perd, tantôt comme une image au contour précis, dont l'esprit veut saisir le sens. Certains poèmes des *Fleurs du Mal* enregistrent le passage d'un type d'altérité à l'autre. Contrairement aux conclusions de certaines thèses modernes (Sartre, Bersani), Baudelaire est vu comme un moi qui prend forme et se constitue dans ce rapport au monde. Son expérience apparaît comme une solution esthétique où la «lecture d'autrui» dans les mythes créés par l'œuvre personnelle et la perception des mythes dans l'œuvre des autres, élaborent une véritable poétique de la fraternité.

Tout lecteur de Baudelaire s'aperçoit vite qu'une forte tendance dualiste en traverse l'œuvre. L'humanité qui y est représentée ne voit, hors d'elle-même, que mélange et lutte entre le bien et le mal, le beau et le laid, le noble et l'ignoble. En elle, c'est la même ambivalence. Baudelaire écrit: «Il y a en tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan.»¹ A quelque niveau que l'on rencontre cette expression dualiste du réel, que ce soit dans des représentations métaphoriques (les *Fleurs du Mal*), ou métaphysiques (Dieu-Satan), ou encore psychologiques (attrait-dégoût), on se trouve en présence d'un tropisme fondamental de son esprit et de son imagination, je veux parler d'une présence structurante et dynamisante de l'autre. Dans la durée baudelairienne, s'opposent comme éclairs sur fond de nuit, les minutes heureuses et l'ennui piétinant. Un même lieu peut apparaître successivement comme le théâtre de ces deux temporalités, l'une bonne, l'autre maudite.²

Mais les moments heureux sont exceptionnels. Ils figurent le plus souvent dans les textes comme précarité, absence actuelle, référence accablante pour le régime opposé du spleen, de l'ennui, de la répétition, de ce que Schopenhauer avait appelé le monde malheureux de la volonté de vivre. Le désir d'évasion n'en est que plus violent vers le paradis perdu de l'innocence adamique, enfantine ou exotique. Quelle qu'en soit l'instance, cette *Sehnsucht* romantique est extrême et le titre d'un des tout derniers textes de Baudelaire emprunte à Poe son fameux cri: *Anywhere out of the World*³.

Leçon inaugurale prononcée à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne le 23 octobre 1981.

Mais à regarder les choses de plus près, et pour entrer plus avant dans le jeu de l'altérité, l'on s'aperçoit que le monde ne s'offre pas à Baudelaire sous les seules espèces de l'ici et de l'ailleurs, ou plus précisément d'une immanence inacceptable et d'une transfiguration allant dans le sens du désir. Le monde est encore pour le poète l'occasion d'un comportement double et contrasté. D'une part, le sujet tend à se fondre dans l'extériorité en un mouvement d'expansion infinie. D'autre part, il se maintient dans une relation distincte à l'égard du monde extérieur. Dans le premier cas, celui de l'expansion infinie du moi dans les choses, s'opère une sorte d'union avec le cosmos. L'âme se comporte alors comme un parfum, à cette différence près qu'en se perdant, elle s'accomplit. Elle accomplit en tout cas le vieux rêve d'une situation où la séparation est abolie, où le sujet humain et l'objet cosmique se répondent comme deux intentions réciproques: «Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite)», est-il écrit dans le *Confiteor de l'Artiste*⁴. Le terrain idéal d'une telle expérience est un univers aux composantes souples, fluides, perméables. C'est l'immensité du ciel et de la mer, les merveilleux nuages de l'*Etranger*⁵, c'est le flou de l'*Harmonie du soir*⁶, moment du mélange, de l'évaporation, du vertige. L'expérience n'est pas sans danger. Se perd-on impunément? L'expression de «langoureux vertige» dans le poème en question contient une nuance de douleur. Dans le *Confiteor de l'Artiste* la fusion de l'esprit et du paysage finit même par produire des «vibrations criardes et douloureuses».

L'autre démarche baudelairienne face à la réalité extérieure s'applique au contraire à reconnaître et à dessiner des formes distinctes, des images devant lesquelles le poète conserve lui-même une certaine autonomie. C'est le monde puissamment sensible de l'exotisme, c'est la résistance minérale, qu'elle soit naturelle ou conçue dans une intention architecturale, c'est la statue, allégorie de la beauté, c'est la froideur dont le déchiffrement mobilise l'esprit et l'effort. Baudelaire a admirablement exprimé la nature de la double démarche dont nous venons de parler quand il a écrit «vaporisation et concentration du moi»⁷. Ce qui est sûr, c'est que dans le cas de la concentration, le moi est dans une relation de distinction avec le monde et que dans le cas de la vaporisation il tend vers l'indistinction. Or cette opposition constitue un principe d'altérité poétique aussi important que celui où s'affrontent l'immanent et le transcendant. Elle présente même une com-

plexité plus grande. En effet, les deux régimes qui président à l'appréhension du monde chez Baudelaire, celui de la perméabilité entre objet et sujet et celui de la distinction s'opposent sans doute dans leur nature et à l'intérieur des textes. Mais il faut ajouter aussitôt que de l'un à l'autre des glissements sont possibles et même fréquents. Contre l'hypothèse d'une opposition statique des deux régimes travaille déjà le fait que chacun des deux est menacé par son excès même. Nous l'avons vu pour le flou et l'indistinct. La détente excessive, l'effacement des identités conduit à la tension et à une sorte d'hostilité entre le poète et le monde. Pour l'expérience inverse, celle de la relation autonome, une autre menace est à l'œuvre, celle justement qui conduit au flou et à l'insaisissable, et qui constitue évidemment un résultat exactement contraire à celui que vise une relation distincte. Celle-ci en effet, par la force même de l'objet en présence duquel le locuteur se trouve placé, s'oriente normalement vers la constitution d'échos et de significations très vivement ressentis. Or, ce qui se passe souvent c'est ce qu'on pourrait appeler une déception. Ainsi le cadre minéral très fortement évoqué de la *Vie antérieure*⁸ a beau rappeler la forêt de symboles de *Correspondances*⁹, la réponse qu'on en attend ne se produit pas et le poème débouche sur «le secret douloureux qui me faisait languir». Et puis voici le passé, évoqué par la présence physique de la femme aimée, et que celle-ci semble engendrer dans l'esprit de l'amant.

Dans *Le Balcon*:

*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.*¹⁰

Or la conclusion de ce poème du pouvoir mémoratif des sens fait apparaître un doute quant à la possibilité de cette mémoriation:

*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes?*

Ailleurs, dans *Moesta et Errabunda*, est confirmée l'idée d'une distance qui se creuse au moment où l'on s'attend à la voir s'abolir sous l'effet d'une présence apparemment stimulante:

*L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?*¹¹

Ainsi le régime de la distinction entre le poète et le monde, ne conduit pas toujours au déchiffrement d'un sens ou à l'élucida-

tion du mystère: il peut fort bien renforcer celui-ci et amorcer un renversement dans le flou et l'indistinct.

Il s'ensuit que la poésie de Baudelaire est à la fois une poésie de l'antithèse structurante et une poésie du passage dynamisant. De l'antithèse: il suffit de se rappeler l'alternance de la dureté fixe que présente l'objet amoureux, comme les bijoux, le regard minéral de la femme, tout cela opposé aux sinuosités de son corps, aux balancements de sa jupe, aux déhanchements de sa démarche. Maintes fois, au sein du même poème alternent l'expression de la dureté et celle de l'évanescent, opposition filée qui crée l'impression d'une complémentarité nécessaire, parfois même dictée par l'impitoyable Nécessité; ainsi dans *L'Horloge*:

*Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible;
Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse...*¹²

Mais, sinistre ou pas, l'antithèse contribue le plus souvent au bonheur d'un bercement. *Harmonie du soir*, que nous avons déjà mentionnée, fournirait un bel exemple de ce monde antithétique. En réalité, ce célèbre pantoum mérite une attention spéciale car il illustre non seulement le phénomène de l'altérité antithétique flou-fixe, mais encore ce que j'ai appelé l'autre modalité poétique de notre altérité, celle du passage d'une catégorie à l'autre. Il faut dire que le crépuscule, thème baudelairien s'il en est, occupe par nature une situation mitoyenne au passage du jour et de la nuit, du saisissable et de l'insaisissable. Ce qui est intéressant dans notre exemple, c'est que Baudelaire précisément y multiplie les passages. Au lieu d'en avoir un, qui serait celui du jour précis au flou du soir, on en a deux, puisque s'y ajoute celui qui va du flou au ténébreux, appelé le «néant vaste et noir», qui est la nuit et la mort. Mais voilà qu'un troisième temps se produit, qui est le renversement du ténébreux extérieur en lumineux intérieur. Et c'est le dernier vers sublime qui restaure la précision du jour que le flou du soir et l'obscurité de la nuit avaient fait basculer dans son contraire:

Ton souvenir en moi luit comme un ostensor.

Renversement ultime d'une poésie du passage illustrant ce tropisme de *l'autre* qui tout à la fois oppose structurellement et enchaîne dynamiquement.

C'est dire, et nous nous en tiendrons pour l'heure à cette con-

clusion provisoire, que l'étoffe poétique chez Baudelaire est infinie non seulement parce que la structure dualiste de sa pensée, que nous avons signalée au début, implique un éternel recommencement thématique de la navette entre le ciel et la terre, et une première altérité, mais encore parce que le processus le plus concret de sa perception, autant dire de son discours, prévoit outre une relation d'opposition tranchée entre le flou et le distinct, un mouvement d'absorption réciproque qui multiplie les occurrences discursives en direction d'une deuxième dimension, qui n'est autre que la profondeur.

Cette profondeur littérairement féconde de l'altérité demande à être elle-même approfondie, car elle est une profondeur intérieure. Pour cela nous partirons sans nous y étendre longtemps de deux livres qui la nient. Je veux parler de la célèbre et remarquable monographie de Sartre sur *Baudelaire*¹³ et d'un livre récent de Leo Bersani, intitulé *Baudelaire et Freud*¹⁴. Mon intention n'est pas de faire le procès de la critique existentialiste ni de la critique freudo-lacanienne. Il s'agira plutôt de tirer parti d'un contre-pied dont elles nous offrent l'occasion et de creuser modestement là où il y a déjà un creux.

Pour Leo Bersani, l'œuvre de Baudelaire est le terrain d'une intériorité non unifiée. Des fantasmes centrifuges ne cessent de signaler un refus inconscient de l'unité, notamment dans une sexualité fragmentaire ou inaboutie. L'objet ou l'évocation du désir ne parviennent pas à prendre forme sinon dans une juxtaposition de détails qui volatilisent cet objet, ou dans un symbolisme qui le censure ou le cache autant qu'il l'avoue. Cette écriture fantasmatique dont l'architecture est constamment contredite par un principe de dissolution formelle trahit, selon Bersani, le mouvement d'un moi qui ne poursuit son identité que dans une altérité négative. Un moi protéiforme, un moi qui se fuit. Nous reviendrons sur cette analyse en conclusion. Mais voyons l'essai de Sartre.

Pour Sartre, Baudelaire commet le péché capital de se fixer une fois pour toutes dans un rôle, celui du malchanceux, du maudit. Au lieu d'utiliser son existence pour se fabriquer progressivement et librement une essence, il choisit celle-ci au départ comme on se choisit un masque. Dès lors tout est faussé, plus rien ne peut prendre forme authentique, ni la pensée, ni les conduites. C'est le triomphe de la mauvaise foi, et Sartre de préciser: «Baudelaire,

c'est l'homme qui a choisi de se voir comme s'il était un autre, sa vie n'est que l'histoire de cet échec».

Au fond, l'on pourrait dire que le sentiment inventé de l'échec fixe Baudelaire dans un rôle qui devient un échec véritable. L'ennui ou le spleen serait alors la conséquence naturelle d'une conscience de soi inauthentique, c'est-à-dire d'une manière de penser à soi comme à un être différent et immuable. Laissons-là la tentation facile et caricaturale de déplorer que Baudelaire n'ait pas connu Sartre, ni appris de lui que l'existence précède l'essence, que nous sommes libres de ne pas nous ennuyer, que nous avons la force d'être forts, la volonté de vouloir. Laissons-là également l'objection qui a été faite au philosophe dès la parution de son livre, notamment par G. Blin¹⁵, à savoir que l'œuvre de Baudelaire est là et qu'elle est la marque d'une plénitude spirituelle et artisanale.

Ce que je voudrais signaler ou plutôt rappeler, c'est la présence chez Baudelaire d'une altérité humaine d'une grande richesse et où le moi assume son identité authentique non pas face à un autre qui serait ce moi, mais face à autrui, comme personne fraternelle.

Je fais évidemment allusion à certains des *Petits Poèmes en prose* et à la section intitulée *Tableaux parisiens* dans les *Fleurs du Mal*. Je pense en particulier à l'admirable poème du *Cygne*¹⁶, poème de l'exil, de la nostalgie où d'Andromaque au cygne, à Ovide, au marin perdu, à la négresse, cherchant, «l'œil hagard»,

Les cocotiers absents de la superbe Afrique,

tout dit, dans l'esprit du poète, la situation de «quiconque a perdu ce qui ne se retrouve».

Cette perte n'est plus à proprement parler celle du paradis théologique, elle ne relève pas du mystère de la chute. Baudelaire ici n'est plus en proie à une perplexité portant sur l'origine ou le sens des choses. Il ne se trouve pas devant le secret qu'un mot pourrait lever, devant un langage crypté qu'un envol permettrait de comprendre. Il n'est plus le poète des causes occultes. Il est dans l'univers où *l'autre* n'est ni le caché ni le nouveau qui arracherait à l'ennui, ni le virginal qui effacerait les effets de la déchéance temporelle. L'autre ici, ce sont les autres sur lesquels Baudelaire se penche avec une liberté véritablement onirique, chaque exemple appelant comme par sympathie intrinsèque un autre exemple, chacun étant l'exemple, ou comme dit le poète, *l'allégorie* ou le mythe d'un autre. S'il y a profondeur maintenant, ce

n'est pas une profondeur qui débouche sur l'insaisissable, mais sur la communauté, sur la conscience d'une communauté. La ville, le passé historique, les mythes deviennent des lieux de réunion pour l'imagination du poète ou ce qu'il a appelé ailleurs son «cœur multiplié».

Il ne s'agit pas d'une banale philanthropie. Mais d'une psychologie poétique qui est aux antipodes de la conscience baudelairienne selon Sartre, conscience où je me prends artificiellement pour un autre, que je ne suis pas. Car d'une part, la sympathie imaginante du texte investit une altérité d'existants auxquels s'attache un destin qui leur reste propre: or, pour que l'autre soit reconnu, il paraît difficile que le moi n'existe que comme mauvaise foi. Pour aimer autrui il faut se reconnaître soi-même. Mais, en outre, j'existe moi-même, dans ce regard des *Tableaux parisiens*, en ce que je suis *l'autre de l'autre*. Il y a entre le moi et le monde un passage que la poésie avec ses symboles, ses métaphores, ses comparaisons est habilitée à favoriser. Chez Baudelaire, de manière sans doute inaugurale, le premier plan sémantique peut être tenu aussi bien par le comparant que par le comparé qui est à l'apparent second plan. Un exemple dans *l'Harmonie du soir*:

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige.

Ce cœur qui sert de comparaison au violon joue en fait la mélodie du sens. Mais pour l'heure c'est une mélodie étouffée. Le cœur n'est d'abord que comparatif, comme s'il s'agissait de montrer que son épiphanie plénière doit passer par un effacement initial, ou mieux par le passage à l'autre. Tout, ensuite, confirme cette naissance progressive à travers l'autre. La deuxième étape d'abord où le cœur passe au premier plan, mais sous une forme encore indéfinie:

Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir.

Enfin, le vers final, déjà cité, qui achève la personnalisation de ce cœur, avec l'apparition du souvenir:

Ton souvenir en moi luit comme un ostensor,

vers où la plénitude de la personne s'explicite.

Ne se passe-t-il pas un phénomène analogue dans *Le Cygne*? Baudelaire y avoue que chaque être renvoie aux autres, comme une allégorie renvoie à un sens répétable et général. La comparaison plus que partout ailleurs fonde ici le statut communautaire, et

la réciprocité du sens. C'est dire aussi qu'il y a toutes les chances pour que dans cet univers le poète se sente être lui-même, dans son moi intime, *l'autre des autres*, et non seulement un observateur détaché, encore moins une conscience prise au piège de son propre masque. Je me contenterai de citer la dernière strophe. Elle est éloquente à cet égard :

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!*

Arrivé au terme de cette recherche des vies perdues, n'est-il pas évident que le poète s'inclut lui-même? Fait remarquable et significatif, c'est l'altérité qui le signale, c'est le vague qui le précise, c'est, à nouveau, le détour des autres qui le révèle. «A bien d'autres encore.» Ce suspens du moi, qui a fait vivre autrui dans un long discours de l'exil, permet l'inscription finale du moi sans lequel les autres n'existeraient pas plus que je n'existerais sans eux. Telle est la leçon, non pas professée mais vécue par l'économie de ces textes, dans les échanges, les glissements, les réciproci-tés linguistiques que l'expression poétique met à la disposition du poète et de sa libération.

Cette *libération*, il est bon de la rappeler face à la thèse de Bersani, dont nous avons dit deux mots et pour lequel ce qui est vraiment authentique, intéressant dans l'œuvre de Baudelaire, ce sont les signes d'une imagination qui traduisent la fragmentation, le déchirement, l'altérité systématique du moi par rapport à lui-même. Qu'une telle perception de la psychologie baudelairienne soit cliniquement vraie, je ne suis mandaté ni pour l'affirmer, ni pour l'infirmer. Mais ce qui est sûr, c'est qu'une analyse de cette sorte, pour intéressante qu'elle soit, nie le choix esthétique en ce que celui-ci a précisément de métapsychologique ou de transpsychologique. Et je ne veux pas dire que la psychologie soit absente de l'art, ni même la névrose. Ce que je veux dire, c'est que l'art est un processus dont on ne peut apprécier les inférences psychologiques que si l'on accepte d'abord que c'est une expérience *sui generis*. En ce qui concerne notre sujet, nous dirons contre la réduction malheureuse du livre de Bersani que, chez Baudelaire, loin de s'éparpiller, le moi se cristallise dans les enjeux d'une altérité poétique. N'avons-nous pas vu qu'une vision dualiste régit la représentation baudelairienne du monde, que la double démarche de sa perception cautionne l'identité structurelle et dynamique de

son discours et, enfin, que les thèmes et les techniques de ce discours réveillent à l'existence un *moi* qui, à travers *l'autre* de la comparaison et de l'explicitation progressive, ne saurait être jugé ni comme une inauthenticité ni comme une essence privée de centralité?

La poésie pour peu qu'on la prenne en considération est un dépassement. Dépassement de ce que peuvent avoir d'irréductible les oppositions que nous avons relevées. A tout moment de la lecture du texte se dessinent les effets de deux juridictions, celle du fixe et celle du flou. En cela Baudelaire manifeste une sorte d'hyperpoéticité: le fixe n'est-il pas le garant de cette monumentalité qu'exige toute œuvre d'art, et le flou ne cautionne-t-il pas le principe du continu qui assure la nécessaire circulation des éléments au sein de l'unité? La double perception du monde chez Baudelaire ne fait que répondre au fond à un parti pris d'artiste — à une métaphysique d'artiste — puisque s'y retrouve l'exigence de fixité et de fluidité que le poète en quête de son langage rencontre de toute nécessité, comme ayant affaire à la création de quelque chose qui est la combinaison d'un objet articulé et d'un mouvement. L'allégorie fortement significative d'une part et le flux envahissant de la rêverie de l'autre sont les deux pôles de cet espace poétique. Ils signalent par cette altérité que le fondement ontologique de la poésie est un désir constant de transcendance. Mais ils manifestent symétriquement que cette inquiétude est assumée par un langage dont la nature fixe et mobile est de s'en nourrir et par là même de la transformer en bonheur.

Est-il nécessaire de rappeler le titre des *Fleurs du Mal* ou le beau symbole baudelairien du thyrses par quoi est signifié que l'art comme le bâton dionysien entouré de lierre vit de l'altérité? Mais d'une altérité dominée. Est-il besoin de suggérer que l'art appartient au domaine du mythe, c'est-à-dire d'un énoncé des apories fondamentales — des altérités — de l'homme, mais conjurées par les symétries et les dynamismes euphorisants de la forme énonciatrice?

Toute la problématique de *l'autre* comme distorsion personnelle, impossibilité, drame de la perte, la poésie baudelairienne la met en scène. Il serait vain de la nier. Mais il ne s'agit ni d'un simple aveu, ni évidemment d'un échec. L'œuvre est le complément d'un verbe transitif, d'un verbe d'action. Elle est un autre plénier, elle est pour les autres que nous sommes. Grand lecteur lui-même, grand admirateur de la peinture et de la musique, grand critique, Baudelaire nous rappelle l'importance dans la vie de l'esprit de ces

phares qui nous éclairent. Ils sont les autres par qui nous devenons nous-mêmes, parce qu'ils mobilisent la conscience de notre propre expérience essentielle pour nous entraîner vers celle qu'ils reflètent eux-mêmes. Nous nous lisons dans leur miroir au terme d'un élan et d'une ascèse. Par cet élan et cette ascèse le moi tout à la fois se perd en autrui par l'accord des sensibilités et se saisit comme spectateur dans le respect et dans la distance nécessaires à toute vision authentique. Vaporisation et concentration du moi critique, pourrait-on dire de manière baudelairienne.

Rappellera-t-on pour terminer que pour Baudelaire la contemplation des cimes de l'esprit n'est pas un regard suspendu au-dessus de la terre, dans les nuages? S'il est céleste, s'il s'ouvre sur le ciel, c'est qu'il inclut la reconnaissance de cette géologie humaine, de cette altérité fraternelle qui est le support essentiel de toute ligne de crête dans l'histoire des hommes.

Arnaud TRIPET.

NOTES

¹ *Mon cœur mis à nu. Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1975, T. I, p. 682.

² Voir en particulier «La chambre double», dans *Le Spleen de Paris*, et l'étude de Marcel Raymond «Baudelaire», dans *Génies de France*, La Baconnière, Neuchâtel, 1942, pp. 190-217.

³ *Le Spleen de Paris, O. C.*, I, p. 356.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁶ *Les Fleurs du Mal*, *ibid.*, p. 47.

⁷ *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, p. 676.

⁸ *Les Fleurs du Mal*, *ibid.*, pp. 17-18.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹² *Ibid.*, p. 81.

¹³ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris, 1947.

¹⁴ Leo Bersani, *Baudelaire et Freud*, Gallimard, Paris, 1981.

¹⁵ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, Paris, 1948.

¹⁶ *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 85. Voir F. W. Leaky, «The Originality of Baudelaire's 'Le Cygne': Genesis as Structure and Theme», *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry*, Essays presented to C. A. Hackett, ed. E. M. Beaumont, J. M. Cocking and J. Cruickshank, Blackwell, Oxford, 1973.