

III LA MODERNITÉ EN MARCHÉ

Avec Baudelaire le concept de modernité entre en poésie. S'efforçant de vivre et d'inventer de nouveaux rapports entre l'émotion, chère aux romantiques, et le travail du langage, privilégié par les formalistes, l'auteur des *Fleurs du mal* fait de l'espace poétique le champ d'une expérimentation nouvelle. Son enjeu ne sera plus seulement la représentation du monde ou l'analyse du moi, mais bien l'intelligence même des rapports obscurs, ambigus, et souvent conflictuels qui gouvernent cette co-présence du moi et du monde. Au prix des pires aliénations, au risque de la marginalité et de la folie, d'autres pousseront plus loin encore cette aventure poétique qui est à la fois celle de l'homme et celle de son langage : Rimbaud avec son acharnement à pétrir, dans la substance du verbe, une nouvelle réalité qui comblerait l'ardeur de ses sens et de son esprit, Lautréamont aussi, dont la poésie « déraillante » va s'abandonner à tous les fantasmes de la mémoire et du rêve.

1. Baudelaire (1821-1867)

Charles Baudelaire naît à Paris le 9 avril 1821. A six ans, il voit son père mourir, et réagit très mal au rapide remariage de sa mère avec le commandant Aupick. Après ses études secondaires à Lyon, puis au lycée Louis-le-Grand à Paris, il s'embarque en 1841 pour un voyage vers les îles lointaines des côtes d'Afrique. Son imagination fait là-bas provision d'images et de profils qui marqueront durablement sa poésie. Au retour, il s'éprend de l'actrice Jeanne Duval, une mulâtresse dont le corps lui sera l'infidèle mais sensuelle réminiscence d'un merveilleux « ailleurs » entrevu. En 1844, sa famille, scandalisée par sa vie de marginal, lui impose un conseil de tutelle. Conséquence immédiate : la **misère financière**.

Il sera journaliste, critique littéraire et critique d'art pendant 15 ans. Cette épreuve de l'existence sera aussi la meilleure épreuve pour le créateur. Confronté, par le travail critique, à l'œuvre des grands génies du siècle qu'il reconnaît ou découvre (Hugo, Delacroix, Manet, Wagner,...), Baudelaire forge ainsi sa propre esthétique, dont le mot « modernité » sera l'emblème. En juin 1857 *Les Fleurs du mal* sont publiées chez Poulet-Malassis. Jugé « immoral », le livre est attaqué en justice et expurgé de six « pièces condamnées ». Très affecté par ce désaveu, Baudelaire prépare et publie pourtant une seconde édition. Mais, à partir de 1860, la **maladie** commence à le

miner. En 1866, il est atteint, à Namur, d'un grave malaise. Rentré en France, en attendant de faire en août 1867 son dernier « voyage », il restera aphasique, muré dans l'atroce silence de sa paralysie.

1841 : premiers poèmes « exotiques ».

1844 : rédaction d'une vingtaine des futurs poèmes des *Fleurs du mal*. Collaboration au *Corsaire-Satan*.

1845-1846 : les deux premiers *Salons*.

1847 : *La Fanfarlo* (nouvelle). Début de la traduction des œuvres d'Edgar Poe.

1851 : *Du vin et du haschisch* (essai).

1857 : *Les Fleurs du mal*.

1858 : *Poème du haschich*.

1859 : *Salon de 1859*.

1860 : *Les Paradis artificiels*. Début de la rédaction de *Mon Cœur mis à nu*.

1863 : rédaction du *Peintre de la vie moderne*.

1866 : *Nouvelles Fleurs du mal*.

1869 : *Petits Poèmes en prose* (éd. posthume).

1

A la croisée
des chemins,
la modernité



Baudelaire.
Photo de Nadar, XIX^e s.

Charles Baudelaire commence à écrire vers 1845. Or il est important de prendre en compte cette « situation » chronologique de son écriture, quand on veut considérer le sens même de sa démarche poétique, car elle est à tous égards une situation « critique ». Héritier, par ses lectures et ses relations, des romantiques de la génération de 1830, mais contemporain de ceux qui, sous diverses bannières, font campagne contre le romantisme, Baudelaire est amené à prendre parti dans le grand débat esthétique du tournant du siècle, et sa poétique ne s'affirme qu'au terme d'une double réflexion critique : sur les excès du romantisme et sur les risques d'un formalisme trop strict.

L'admiration pour Sainte-Beuve (1804-1869)

L'auteur des *Fleurs du mal* n'a jamais cessé d'admirer le romantisme, dont il dira encore en 1859 qu'« il est une bénédiction céleste — ou diabolique — à laquelle nous devons nos éternelles stigmates ». Tout jeune il a rêvé sur les malheurs de *René* ; plus tard il s'est enthousiasmé pour le Hugo des *Odes* ou des *Orientales*, et a été marqué profondément par l'écriture romanesque et poétique de Sainte-Beuve (voir aussi p. 180) au point de voir dans *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* le chef-d'œuvre du recueil poétique par excellence.

Ce recueil de poèmes de Charles-Augustin Sainte-Beuve, futur auteur des *Lundis*, paru en 1829, est composé d'une suite d'élégies, bien dans le goût du romantisme de 1830, précédées d'une biographie romancée de l'auteur. Confession désespérée d'un héros « amputé » de sa passion, le livre vit de l'émotion intime qui le transperce de part en part : « Une main invisible m'a retranché du bonheur ; j'ai comme un signe sur le front, et je ne puis plus ici m'unir avec une âme. » Outre l'ingéniosité formelle ou la virtuosité métrique de telle ou telle pièce, Baudelaire a dû particulièrement admirer dans l'ouvrage l'expression d'un écartèlement de l'être entre ses désirs et ses actes, et le chant authentique d'une impuissance à vivre autrement que sur le mode de la passivité ou de l'aliénation. Sous d'autres mots, le « spleen » et le « guignon » sont en effet parfois déjà là dans ces vers un peu trop oubliés de Sainte-Beuve.

Outre son goût non dissimulé pour le « style » bohème et débraillé d'un Pétrus Borel par exemple, Baudelaire manifeste encore avec les romantiques une véritable affinité psychologique et émotionnelle. Le vague à l'âme des écrivains de l'Empire, la révolte ou le mysticisme de ceux de 1830, voilà autant de traits qui se retrouveront dans le tempérament de l'écrivain de 1845 dont Samuel Cramer, le héros de son unique nouvelle, *La Fanfarlo* (1847), est une assez juste incarnation : « une nature ténébreuse, bariolée de vifs éclairs, paresseuse et entreprenante à la fois, féconde en desseins difficiles et en risibles avortements ».

En 1857, comme *Les Fleurs du mal*, *Madame Bovary* de Flaubert passe en correctionnelle et subit le réquisitoire du fameux substitut Pinard. Plus chanceux que Baudelaire, Flaubert sera acquitté mais néanmoins blâmé pour ne pas « s'être suffisamment rendu compte qu'il y a des limites que la littérature, même la plus légère, ne doit pas dépasser... »



La Fanfarlo.
Dessin de Ch. Baudelaire,
XIX^e s.

L'admiration pour les « impeccables poètes »

Cela dit, Baudelaire prend la mesure critique du romantisme en dénonçant très tôt ses pièges ou ses erreurs. S'il déteste Musset par exemple, c'est qu'il refuse la complaisance dans l'introspection, le pur épanchement lyrique et les licences de l'art. Tout naturellement il est ainsi amené, à partir de 1845, à s'intéresser aux groupes qui prônent **un retour à la rigueur formelle et au sérieux du métier poétique**. Ami de Gautier et de Banville, il va ainsi acquérir, auprès de ces « impeccables poètes », une technique très sûre et prendre une claire conscience de l'importance des structures formelles de la poésie, qui marquera profondément l'architecture d'ensemble des *Fleurs du mal* aussi bien que la composition de chaque poème.

En revanche, plusieurs aspects du formalisme littéraire paraissent vite incompatibles avec son génie. Un certain matérialisme « païen », sensible dans les professions de foi des écoles à la mode, heurte sa spiritualité et son mysticisme, qui répugnent aux seules « séductions de l'art physique ». Pareillement, l'aspect « naturaliste » d'un mouvement qui privilégie les tableaux et spectacles de la « belle nature » va à l'encontre de sa sensibilité, qui se défie des troubles profonds de la nature humaine et se dégoûte des vices et horreurs de la nature tout court.

Dès 1848, Baudelaire prend ainsi ses distances vis-à-vis de Gautier et de ses amis. Dans le temps même où l'auteur d'*Émaux et Camées* évolue vers un formalisme qui risque d'être sclérosant, Baudelaire comprend, lui, qu'il ne saurait y avoir de perfection sans émotion, ni de métier sans « tempérament ». L'un sombre, sans le savoir, dans un des derniers pièges du classicisme ; l'autre, en pleine lucidité, va inventer la « modernité » poétique.

Un romantisme maîtrisé

Cette modernité dont Baudelaire salue l'évidente émergence chez des artistes contemporains, Delacroix, Constantin Guys, Daumier et plus tard Manet ou Cézanne, naît donc de la double leçon romantique et formaliste.

Peintres et héros de la vie moderne selon Baudelaire

Eugène Delacroix : « Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d'exprimer la passion de la manière la plus visible. (...) Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme. »

Édouard Manet : « M. Manet unit (...) à un bon goût décidé pour la réalité, la réalité moderne — ce qui est déjà un bon symptôme —, cette imagination vive et ample sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement. »

Richard Wagner : « Ce qui me paraît avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. »

2

L'itinéraire des *Fleurs du mal* (1857)

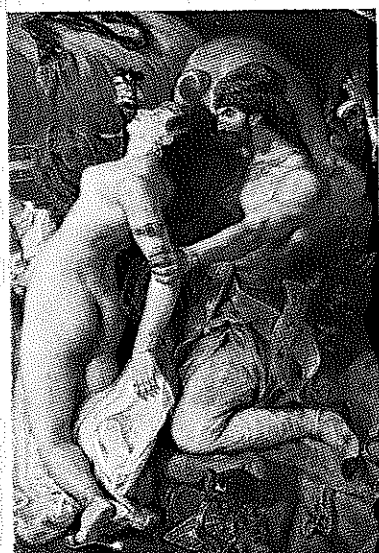
Six parties distinctes et successives composent *Les Fleurs du mal* :

1. **SPLEEN ET IDÉAL** (85 poèmes) :
 - Le choix d'une poétique : *Correspondances* (IV), *Les Phares* (VI), *La Beauté* (XVII), *Le Balcon* (XXXVI) ;
 - Aspects et symptômes du spleen : *L'Albatros* (II), *L'Ennemi* (X), *Le Guignon* (XI), *La Cloche fêlée* (LXXIV), *Spleen* (LXXV à LXXXVIII) ;
 - Rêveries et utopies de l'idéal : *Élévation* (III), *La Vie antérieure* (XII), *L'Idéal* (XVIII) ;
 - Premiers paradis artificiels : *Le Flacon* (XLVIII), *Le Poison* (XLIX), *La Pipe* (LXVIII), *Les Chats* (LXVI) ;
 - Le cycle Jeanne Duval : *Parfum exotique* (XXII), *La Chevelure* (XXIII), *Sed non satiata* (XXVI), *Le Possédé* (XXXVII), etc ;
 - Le cycle Mme Sabatier : *Réversibilité* (XLIV), *Confession* (XLV), *L'Aube spirituelle* (XLVI) ;
 - Le cycle Marie Daubrun : *Ciel brouillé* (L), *L'Invitation au voyage* (LIII) et poèmes XLIX à LVII.
2. **TABLEAUX PARISIENS** (16 poèmes) :
 - La quête urbaine : *Paysage* (LXXXVI), *Le Soleil* (LXXXVIII) ;
 - La ville, affreux miroir : *Les Petites Vieilles* (XCI), *Les Aveugles* (XCII) ;
 - Rêves et mirages : *A une passante* (XCIII), *Rêve parisien* (CII).
3. **LE VIN** (5 poèmes, CIV à CVIII).
4. **FLEURS DU MAL** (9 poèmes) :
 - La volupté satanique : *La Destruction* (CIX), *Femmes damnées* (CXI) ;
 - Dérision de l'amour : *La Béatrice* (CXV), *Un voyage à Cythère* (CXVI).
5. **RÉVOLTE** (3 poèmes, CXVIII à CXX).
6. **LA MORT** (6 poèmes) :
 - Une trilogie funèbre : *La Mort des amants* (CXXI), *La Mort des pauvres* (CXXII), *La Mort des artistes* (CXXIII) ;
 - L'ultime pari : *Le Voyage* (CXXVI).

Le découpage explicite du livre en 6 parties cache en fait une articulation plus subtile en trois grands mouvements autour desquels s'exprime toute la thématique baudelairienne.

Le spleen et l'idéal

Le premier, et le plus largement décrit, est celui du constat angoissant d'une brutale opposition, vécue par le moi, entre les forces de pesanteur et d'enlèvement du spleen et les espérances radieuses, mais fragiles, de l'idéal.



E. Delacroix,
La Mort de Sardanapale
(détail), 1828.



Illustration pour
Les Fleurs du mal.
Lithographie
de O. Redon, XIX^e s.

Par l'intraduisible vocable anglais de « *spleen* », Baudelaire évoque les détresses éprouvées par son âme aussi bien que par sa chair. Le spleen est en effet d'abord sensations d'étouffement, de lassitude, d'oppression, imposée par les spectacles d'une nature étroite comme un cachot ou corrompue. Il est aussi un malaise plus pernicieux : celui de l'ennui, du « guignon », du sentiment accablant de la médiocrité inexorable du quotidien qui pèse sur le génie et l'« englué » dans son épaisseur mesquine ou sordide. Pire encore, ce « caprice des nerfs » confine souvent au « malaise métaphysique » (Georges Blin). Pour le Baudelaire mystique, le spleen est en effet la trace, au cœur même de l'être, de la faute originelle, la marque infamante de Satan, l'état de péché par excellence, la fatalité du mal qui accable l'homme et décourage l'artiste.

Face à l'ombrageuse densité et à la douloureuse durée du spleen, l'idéal baudelairien ne s'évoque que dans de fugaces et fragiles images qui sont autant de décors rêvés, opposés aux données du réel. Espérance plus que consistance, sphère des idées pures et des aspirations innocentes, l'idéal n'est fait que de « minutes » ou de « secondes » quand le spleen, lui, se repaît du « temps qui ronge la vie ». Aussi les bribes de rêve et les étincelles d'absolu que le poète arrache ici et là à la gangue des choses n'affleurent-elles, dans l'existence et dans l'écriture, que pour s'évanouir aussitôt, laissant l'homme dans cet état de supplice où la nostalgie s'ajoute à la frustration. L'« élévation », toujours ponctuelle, du spleen vers l'idéal, la fêlure toujours ravivée dans l'intimité de l'« homo duplex », fondent le mouvement secret de tout le recueil dont le langage lui-même tantôt apaise, tantôt ravive, contradictions et déchirements.



Le Vin du solitaire.
Gravure de
A. Rassenfosse, 1899.

Les paradis artificiels

Comment douter que la permanente tentation baudelairienne du « paradis artificiel » ne s'enracine dans le constat de cette impossible « maintenance » de l'idéalité ? Convaincu que l'extase paradisiaque est à portée de volonté humaine, Baudelaire est en effet prêt à jouer le jeu dangereux de tous les artifices qu'il décrira dans ses *Paradis artificiels* de 1860 : « Chercher dans la science physique, dans la pharmacuterie, dans les plus grossières liqueurs, dans les parfums les plus subtils, sous tous les climats et dans tous les temps, les moyens de fuir, ne fût-ce que pour quelques heures, (l')habitable de fange. » *Les Fleurs du mal* orchestrent ainsi, au fil de leurs poèmes, la grande symphonie de la tentation et de l'artifice, mirages du vin et de l'alcool, dépaysements et fantasmes de l'opium, envoûtements du tabac et du parfum, apothéoses des « houles » de la musique, rêveries des tiédeurs de l'ici ou « invitations » molles du là-bas, et surtout ces sortilèges magnifiques et terribles de la femme :

« Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers. »

Le Poison

Trois femmes pour trois passions

Trois femmes ont hanté la vie et l'œuvre de Baudelaire :

Jeanne Duval, rencontrée en 1841 : c'est la maîtresse sensuelle, charnelle, érotique, qui cristallise les fantasmes de l'amour-luxure, de l'amour-fou et de l'amour satanique.

Marie Daubrun, rencontrée en 1847 : c'est la fille « aux yeux verts », l'« enfant » et la « sœur », kaléidoscope ambigu des profils troubles et changeants de la femme baudelairienne.

Apollonie Sabatier, « adorée » à partir de 1852 : elle oppose aux appas charnels de Jeanne Duval les grâces éthérées de « l'ange gardien, de la muse et de la madone ».

Le gouffre

Néanmoins, à l'horizon de ces multiples tentatives, on voit ressurgir la même obsession et la même fascination : celle de la mort : inscrite déjà en filigrane dans chaque poème, la mort est bien l'inconscient fondamental qui obsède l'être habité par les images d'agonie et de décomposition.

Pourtant — est-ce son christianisme, bien ambigu, ou plutôt son incontestable mysticisme qui le lui dictent ? — l'auteur du *Voyage* oppose résolument aux hantises de la dégénérescence la fascination d'un outre-tombe, réconciliateur et régénérateur, qui se doit de venger les humiliations et les frustrations du créateur en lui offrant un monde enfin à la dimension de son désir et de son imagination. « Any where out of the world... Il est temps, levons l'ancre... Appareillons ! » Peu importe qu'il ne nous ait pas décrit sa plongée dans l'au-delà. La vraie poésie vit davantage de projets que de possession. On le verra bien quand Lautréamont ou Rimbaud, descendus, eux, « au fond du gouffre », ne pourront que repousser plus loin les exigences proférées et rêveront d'autres abîmes au terme de leurs « saisons en enfer ».



Nevermore.
Gravure de G. Doré,
XIX^e s.

3

*Le Spleen
de Paris*

L'« héroïsme » du pari sur l'« inconnu » suppose-t-il une révolution du langage lui-même ? Rimbaud, tout en saluant plus tard Baudelaire, en déplorera chez lui l'absence et affirmera que « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles ». L'auteur des *Fleurs du mal*, c'est vrai, n'est pas un grand novateur en matière de poétique. Louant « les rhétoriques et les prosodies », exigeant « la forme intransigeante », admirant chez Malherbe « un vers symétrique et carré », il a, semble-t-il, choisi son camp : celui du **classicisme formel**. Qu'on regarde pour s'en convaincre l'usage répété qu'il fait de l'alexandrin, du quatrain à rimes plates et du sonnet, autrement dit des trois instruments majeurs de la tradition poétique.

Opposera-t-on à cela les « petits poèmes en prose » du *Spleen de Paris*, ce recueil disparate et déroutant, conçu à l'imitation du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, qui lui causa tant de soucis d'élaboration ? Certes la souplesse de la phrase, la discontinuité des séquences et quelques audaces lexicales y servent bien la volonté du créateur de traduire son errance difficile dans le « grand désert d'hommes » du monde moderne. Néanmoins, et même si l'on excepte le phénomène des nombreux « doublets », l'écriture de Baudelaire, loin d'inventer dans la prose un espace radicalement nouveau d'expression et d'expérimentation langagière, paraît rester en-deçà d'elle-même et souffrir de l'antériorité à la fois chronologique et esthétique du vers. Rares sont pourtant les textes du recueil qui réalisent « l'ambition » de la dédicace de 1862 : « Une prose poétique, musicale, sans rythme et rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. »

Les « doublets » des *Fleurs du mal* et du *Spleen de Paris*

Dans leur grande majorité les poèmes en vers sont antérieurs aux versions en prose.

<i>Les Fleurs du mal</i>	<i>Le Spleen de Paris</i>
— <i>Le Crépuscule du soir</i> (XCV)	— <i>Le Crépuscule du soir</i> (XXII)
— <i>L'Invitation au voyage</i> (LIII)	— <i>L'Invitation au voyage</i> (XVIII)
— <i>La Chevelure</i> (XXIII)	— <i>Un hémisphère dans une chevelure</i> (XVIII)
— <i>Les Petites Vieilles</i> (XCI)	— <i>Les Veuves</i> (XIII)
— <i>L'Examen de minuit</i> (ajoutée)	— <i>A une heure du matin</i> (X)
— <i>Bien loin d'ici</i> (ajoutée)	— <i>La Belle Dorothée</i> (XXV)
— <i>L'Horloge</i> (LXXXV)	— <i>L'Horloge</i> (XVI)
— <i>Le Voyage</i> (CXXVI)	— <i>Any where out of the world</i> (XLVIII)

Regroupés dans une édition posthume de 1869 sous le titre de *Petits Poèmes en prose*, ces cinquante textes auraient dû sans doute s'intituler *Le Spleen de Paris*. Tel était en effet le titre auquel Baudelaire songeait pour ces proses éparses, rédigées entre 1855 et 1862, et qu'il n'eut pas le temps d'assembler en un recueil cohérent. Marqueterie de nouvelles, de dialogues, d'allégories, de scènes de rues, de fictions fantastiques, de rêveries lyriques et de nombreux « doublets » de poèmes versifiés des *Fleurs du mal*, l'ensemble paraît très disparate. Baudelaire y traduit pourtant avec émotion le quotidien de ce « grand désert d'hommes » où il est contraint d'errer solitairement, débuisquant l'ignoble, guettant le grotesque, soupçonnant le mystérieux et suggérant le sublime. Paradoxalement, c'est moins l'originalité de l'inspiration qu'une véritable invention formelle qui manque à ces poèmes. Même s'il parvient à éviter les raideurs du vers blanc et de la « phrase nombreuse » chère à Maurice de Guérin, Baudelaire n'entrevoit que trop rarement les possibilités extraordinaires de la prose. Nous sommes loin encore des « miracles » que Rimbaud, Lautréamont et plus tard les surréalistes feront « exploser » en elle.



Illustration pour
Le Corbeau de Poe.
Lithographie
de E. Manet, XIX^e s.

Dans tous les cas, l'originalité de Baudelaire est ailleurs : dans un subtil travail de l'**imaginaire poétique**. Pour lui en effet, l'imagination, qui « est la plus scientifique des facultés », ne doit être ni simple pouvoir d'ornementation ou d'illustration (comme elle le reste par exemple dans la conception romantique du symbole), ni monstrueux creuset de délires et de fantasmes, mais, comme chez Poe, « constructive imagination ». Tout le pari esthétique de Baudelaire est ainsi ancré dans la certitude du pouvoir à la fois combinatoire et réconciliateur de l'imaginaire, pari qui ne se justifie lui-même qu'en se fondant sur une métaphysique idéaliste. On sait l'intérêt porté par le traducteur de Poe aux théories spiritualistes anglo-saxonnes, aux hypothèses de Swedenborg ou d'Hoffmann. Elles le confirment dans sa conviction qu'il n'y a de salut possible que s'il existe quelque part un ailleurs sanctifié à reconquérir, qu'il n'y a de sens que s'il existe une essence protégée des êtres et du réel.

Or l'existence échoue toujours face à la dérobage de l'essence et du sens. Il faut donc les **imaginer**, c'est-à-dire les « mettre en images », les inscrire dans les pièges du tissu poétique. C'est là que s'impose la théorie chère à Baudelaire des « correspondances ».

On a coutume de distinguer deux modalités différentes mais complémentaires de la théorie des correspondances :

1. **Les correspondances horizontales** : c'est-à-dire la combinaison, sur un même plan, de réalités ou de sensations « séparées » dont le poète retisse, dans le flux des images, la trame harmonique. Le meilleur exemple en reste le phénomène des « synesthésies », de la convergence subjective de nos perceptions sensorielles (voir *Correspondances*, premier tercet).
2. **Les correspondances verticales** : plus rares mais plus essentielles, elles peuvent s'exprimer, non plus comme l'association de a avec b, c ou d sur l'axe de l'abscisse, mais comme l'« élévation » de a en a' sur celui de l'ordonnée ; autrement dit comme le mouvement même de dégagement de l'idéalité du réel (voir *Correspondances*, deuxième tercet).

La finalité de l'image, qu'elle soit comparaison, métaphore ou alliance de mots contradictoires, est la « correspondance », c'est-à-dire l'ajustement, l'accouplement, et l'harmonisation réussis de ce qui, dans l'ordre du vécu ou du réel, reste irrémédiablement fissuré ou disjoint. **L'unicité réconfortante et l'infailibilité absolue de l'image poétique**, quelle qu'elle soit, sont les seuls et durables moyens d'exorciser la multiplicité dispersée et angoissante du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions

BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Éd. Yves-Gérard LE DANTEC et Claude PICHOS (2 vol.). Gallimard, (bibl. de la Pléiade), 1961-1976.

Études

Jean POMMIER, *La Mystique de Baudelaire*. Les Belles Lettres, 1932.

Georges BLIN, *Baudelaire*. Gallimard, 1939.

Jean-Paul SARTRE, *Baudelaire*. Gallimard, 1947.

Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*. José Corti, 1940.

Jean PRÉVOST, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques*. Mercure de France, 1953.

Charles MAURON, *Le Dernier Baudelaire*. José Corti, 1966.

Robert KEMPF, *Dandies. Baudelaire et Cie*. Le Seuil, 1977.

Georges POULET, *La Poésie éclatée*. P.U.F., 1980.

Léo BERSANI, *Baudelaire et Freud*. Le Seuil, 1981.

Dominique RINCÉ, *Baudelaire et la modernité poétique*. P.U.F., 1984.

Michel QUESNEL, *Baudelaire solaire et clandestin*. P.U.F., 1987.

Femme nue en buste.
Pastel de
L. Levy-Dhurmer, XIX^e s.