

Baudelaire et Ses Hypocrites Lecteurs*

Stamos Metzidakis, Washington University, St. Louis, Missouri

On sait combien l'apparente agressivité du narrateur baudelairien choqua la société de son temps. Cependant, le fameux vers «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», situé à la fin du texte liminaire des *Fleurs du Mal*, déconcerte encore les lecteurs des temps modernes. En regardant de plus près cette énigmatique expression, il est possible de voir dans le choix de l'adjectif «hypocrite» non pas une simple provocation de la part du narrateur, mais plutôt le sens étymologique de «porteur de masque». Afin de faire ressortir le rôle stratégique que joue cette idée d'hypocrisie dans l'univers poétique de Baudelaire, le présent essai cherche à souligner l'importance de cette autre signification du syntagme en question.

Avant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, peu de poètes français osaient mépriser leurs lecteurs. Mais enfin Baudelaire vint et débarrassa les poètes, une fois pour toutes, de leur apparente pudeur vis-à-vis de leur public. En effet, depuis le célèbre texte liminaire des *Fleurs du Mal*, «Au Lecteur», en passant par les pièces archi-sacrilèges de «Révolte», jusqu'aux petits poèmes en prose du *Spleen de Paris*, le narrateur baudelairien semble se plaisir par moments à faire fi de la plupart des convictions les plus fermes de ses lecteurs. Que ce soit la conception chrétienne de Dieu, l'église catholique, l'innocence foncière des enfants, la pureté de l'amour ou la beauté irréprochable de la femme aimée, tout *idéal* se dégrade sous les crachats impies de notre poète.

L'idéal qui nous concerne ici est la relation bienveillante et, pour ainsi dire, «innocente» qui était censée exister entre les écrivains antérieurs à Baudelaire et leurs lecteurs. Nous choisissons de nous interroger sur cette relation idéalisée parce que, depuis l'âge classique, au moins, c'est elle qui exigeait que le poète instruisse et plaise à ses lecteurs. Or, chez Baudelaire, il est évident que cette même relation subit une transformation radicale. On voit mal, en

* Deux versions antérieures de cet essai ont déjà été présentées sous forme de communications portant le même titre: la première au congrès de l'«American Association of Teachers of French» à New York, le 28 novembre 1985; la seconde à Vanderbilt University (Nashville, Tennessee), le 1 février 1988.

effet, comment le ton souvent provocateur de l'oeuvre de ce poète aurait pu *plaire* au lecteur français moyen de l'époque en question. (Ce dernier fait n'a d'ailleurs pas manqué d'être pris en considération par les critiques les plus acharnés des *Fleurs du Mal* lors du fameux procès.)

En tout cas, puisque cette dernière oeuvre est l'une des plus commentées de toutes les littératures et a survécu aux changements de goût que l'on sait depuis le temps de sa parution, on peut affirmer que, d'une façon ou d'une autre, elle a séduit un vaste public. Nous estimons que l'intérêt de cette oeuvre dérive en partie, au moins, du succès de scandale que provoqua le procès des *Fleurs* en 1857. Après tout, rien ne pique la curiosité des gens, ni n'éveille les passions en eux – même de nos jours – comme un «outrage aux bonnes moeurs». On n'a pas à chercher loin pour trouver des gens qui *se piquent* justement de savoir goûter un plaisir qui n'est pas à la portée du premier venu.

Le plaisir particulier que l'on prend à lire Baudelaire, toutefois, contribue énormément à transformer radicalement la nature de la relation traditionnelle entre poètes et lecteurs. Vu que notre écrivain n'hésite pas à agresser esthétiquement et moralement ses lecteurs, on voudrait examiner cette nouvelle relation à partir de la volonté décidément perverse qui la génère. Notre analyse visera à décrire la manière précise dont l'agressivité ostensible du narrateur baudelairien, à force de modifier à un moment donné les rapports traditionnels entre le poète et son public, constitue un tournant décisif dans l'histoire de la littérature française. Pour ce faire, nous nous demanderons d'emblée ce que Baudelaire a voulu obtenir de son acte d'agression littéraire. Que signifie, en d'autres termes, sa tentative iconoclaste de changer les habitudes de lecture de son public? Du reste, quelles étaient ces pratiques textuelles habituelles au juste?

La première de ces «habitudes de lectures» naît de la convention poétique qui, jusqu'à l'époque où écrivait notre poète, faisait régulièrement du lecteur le confident intime des confessions, lamentations ou méditations du narrateur. Comme Baudelaire devait être hautement conscient de cette convention quasi-sacrée, il est clair qu'il a *choisi* une stratégie scripturale qui ne pouvait pas ne pas repousser la plupart de ses lecteurs contemporains. Une telle hypothèse n'a rien de choquant ni d'invérifiable, puisque le seul fait d'avoir traité des thèmes normalement interdits (satanisme, prostitution, drogues, etc.) obligea Baudelaire à ne s'occuper en théorie que de ces quelques *happy few* dont l'esprit serait suffisamment ouvert pour pouvoir déchiffrer le sens juste de ses vers.

Qu'est-ce qu'il en est alors de ce singulier désir de choquer le premier venu plutôt que de lui plaire? S'agit-il d'une simple feinte de la part de Baudelaire ou d'une imposture ironique? Dans cet essai, nous voulons soutenir l'idée que l'acte d'agression constitué par l'oeuvre baudelairienne ne représente ni l'une ni l'autre de ces options. Cette agression nous paraît une stratégie plus complexe; une pratique qui ne peut se comprendre entièrement que si nous approfondissons la conception de l'*hypocrisie*. De fait, les contours de cette conception se dessinent dès le début des *Fleurs*, où il est question justement de l'hypocrisie du lecteur dans le fameux vers, «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.» En se penchant un instant sur le syntagme, «Hypocrite lecteur», nous comprenons cependant qu'il ne peut suffire de constater l'*ironie* de cette apostrophe insultante sans remarquer quelque chose d'autre. Après tout, constater la présence d'un ton ironique ne jette point de lumière sur les causes du «plaisir» auquel nous faisons allusion plus haut. Une telle démarche n'est finalement qu'un pis-aller critique qui méconnaît et sous-estime l'énorme pertinence de ce changement de perspective pour l'histoire de la littérature française. Encore faudrait-il expliquer *pourquoi* un narrateur ricanerait, et se moquerait si cyniquement du malheureux lecteur qui, en ce temps-là du moins, ne s'attendait pas à découvrir tant de «poison» en ouvrant un recueil de poèmes.

Pour bien saisir le sens de l'hypocrisie baudelairienne, on ne saurait mieux débiter que par une analyse du sonnet, «Epigraphe pour un livre condamné». Ce sonnet, rappelons-nous, est le texte qui, d'après certains, aurait servi de préface pour la troisième édition des *Fleurs du Mal*.¹ La lecture de cet épigraphe nous apprend immédiatement que le genre de lecteur «paisible et bucolique» qui se délecte à lire des poésies antérieures aux *Fleurs* doit jeter ce livre empesté avant même de le lire. Pourquoi? D'abord, parce que le lecteur aisé courrait le risque de mal prendre et l'intention et le sens de ses mots. En deuxième lieu, le lecteur traditionnel croirait carrément malade l'auteur d'un recueil si délibérément scandaleux:

Jette! tu n'y comprendrais rien,
Ou tu me croirais hystérique.

En un sens, il faut admettre que grâce à cet avertissement, Baudelaire nous montre un aspect quasi-amical de son narrateur. Dans la mesure où nous le voyons prévenir ainsi son public de la nature «affreuse» de ses poèmes, il ne serait donc pas impossible de lui en savoir gré, plutôt que de vouloir l'en

condamner. A ce moment-là, le dit «avertissement» fonctionnerait comme une sorte de garde-fou, un garde-fou sauvant tous ceux qui, autrement, seraient privés de leur *repos*, faute d'être tombés par malheur sur des écrits odieux.

Toutefois, ce repos, si réminiscent du repos que l'on retrouve chez des écrivains comme Pascal ou Madame de la Fayette à l'âge classique, constitue la cible majeure de ce passage tiré de «L'Epigraphe». D'où une certaine hésitation de notre part à l'égard de la sincérité du narrateur. Veut-il vraiment avertir, ou seulement *reformer* son lecteur virtuel? Que signifie cette attaque contre les rapports traditionnels entre lecteurs et auteurs? Qu'en est-il du statut du lecteur après qu'il se voit si violemment arraché à son rôle historiquement passif? A notre sens, ce qu'il faut en conclure, c'est que l'avertissement de Baudelaire (dont le ton menaçant et agressif va servir de modèle stylistique pour les débuts de bien d'autres textes, dont notamment *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont et *Les Nourritures Terrestres* de Gide) donne lieu à la naissance d'un lecteur nouveau. Ce lecteur nouveau, on plus exactement, moderne, se distingue de son frère «démodé» par ce qu'il ne reçoit plus innocemment ou naïvement les leçons et morales d'un poète supposé bienfaisant. Pour reprendre la belle formule de Maldoror, le lecteur moderne a besoin de s'enhardir et de devenir «momentanément féroce comme ce qu'il lit». N'étant pas moins féroce ni originellement «coupable» que son interlocuteur diabolique, il doit se justifier devant un juge spéculaire. Cette obligation l'amène à se «confesser» en quelque sorte auprès de son «frère» satanique, et à admettre qu'il souffre des mêmes tentations que lui.

La nouvelle poésie qui s'annonce ici se présente donc comme un violent affront au lecteur.² A l'encontre du lecteur décrit par Balzac dans *Le Père Goriot* – qui, on s'en souvient, s'enfonçait dans «un moelleux fauteuil» en se disant «Peut-être ceci va-t-il m'amuser» – le lecteur moderne se trouve dans une situation où il lui incombe de choisir entre relever ou refuser le défi que lui lance le narrateur/agresseur.³ A condition qu'il veuille l'accepter, le lecteur *refera* sa rhétorique «chez Satan, le rusé doyen», pour citer encore une phrase de «L'Epigraphe». Grâce à cet apprentissage on ne peut plus infernal, le lecteur nouveau sera actif au lieu d'être passif. Il ne se résignera plus à recevoir gracieusement les édits d'un Dieu cru «bon» (le poète), ce détenteur d'un Logos incontesté. Au contraire, lui va participer directement à la création d'une oeuvre d'art. Pour y participer, il va se transformer, coûte que coûte, en une sorte de medium *amoral*, de vase communicant où s'effectueront

froidement, pour ainsi dire, les différentes opérations linguistiques qui permettent la communication entre deux êtres *désaffectés*. S'il a l'audace de continuer sa lecture de ces vers empoisonnés, le lecteur manifeste par là même le désir de passer au-delà du «bien» et du «mal» apparents des visions évoquées pour trouver du *nouveau*, tout comme ce fameux «vieux capitaine» («Mort») de la fin du poème, «Le Voyage».

A ce propos, rappelons le passage suivant que nous tirons de la première version de la dédicace des *Fleurs* que Baudelaire dédie à Théophile Gautier:

Je sais que dans les régions éthérées de la véritable Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancholie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur confirme la Religion.

Aussi le lecteur français moyen de l'époque disposé à lire *Les Fleurs du Mal* a-t-il à refaire métaphoriquement ses classes de poésie *chez le diable*, afin de voir le beau dans le laid. Seule cette re-formation lui permettra de savourer les parfums délicats de ces exquises fleurs malades. Cette conversion hermétique exige qu'il se soumette également à une sorte de re-cyclage esthétique. Le re-cyclage dont il s'agit forcera le lecteur à séparer les signifiants et les signifiés des mots qu'il lit, et à rendre au poème la facticité intertextuelle originelle dont il est issu. Se méfiant désormais du message potentiellement «rusé» de l'auteur, il abandonnera volontiers ce dernier comme point de repère sûr. L'individu détrompé de la sorte remplira bien les fonctions du lecteur moderne telles qu'elles sont définies par Roland Barthes et bien d'autres critiques contemporains. C'est, en effet, en ces termes que Barthes fait le portrait du lecteur nouveau:

«[...] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination; mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblé dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit».⁴

Lire les poésies de Baudelaire, c'est donc les faire fonctionner en tant qu'artifice rhétorique ou gymnastique verbale. Le lecteur réclamé par notre poète n'a que faire de ses premières réactions de révolte devant certains mots ou certaines images qui le révoltent ou troublent. *Dé-moralisé*, il se trouve simplement chargé d'une tâche toute nouvelle devant le texte baudelairien. Cette tâche l'amène à creuser différemment dans la configuration rhétorique

particulière de ces vers inhabituels pour en extraire la beauté. Travaillant ainsi à côté de l'écrivain, et en même temps que lui, le lecteur moderne agit comme s'il suivait le précepte ultérieur de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous».

Néanmoins, comme le passant décrit par le poète américain Walt Whitman, il sera convié, lui aussi, à aimer le narrateur. Bien qu'il puisse paraître paradoxal, notre poète essaie de choquer son lecteur *pour mieux le séduire*. Tout se passe comme si plus Baudelaire croyait scandaliser son lecteur au moyen de certaines innovations thématiques et stylistiques, plus il pensait piquer l'imagination et la curiosité saine de ce dernier. Pour cette raison, lorsque Baudelaire s'adresse (dans «L'Epigraphe» encore) à son futur lecteur, il dit, «si...ton oeil sait plonger dans les gouffres/Lis-moi, pour apprendre à m'aimer». Or, ce lecteur/complice du poète se caractérise essentiellement, et dès les premières pages des *Fleurs*, par son *hypocrisie*. Le célèbre vers du texte «Au lecteur», «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère» ne laisse aucun doute sur ce point. Dans cette optique, il ne suffit pas que le lecteur fasse sa rhétorique chez Satan. Il doit aussi reconnaître son identité foncière avec l'auteur, son *étant-hypocrite* comme lui.

Afin d'apprécier une telle invitation (laquelle, avouons-le tout de suite, insulte bien plus qu'elle n'invite), il faudrait remarquer l'ordre irrégulier du premier syntagme choisi par Baudelaire. On a tort, en fait, de voir dans ce groupe nominal «hypocrite lecteur» une simple dévalorisation morale du lecteur au moyen de l'adjectif «hypocrite». Cette faute de lecture est d'autant plus grave que l'adjectif «hypocrite» se place d'ordinaire après le substantif. Dans la perspective qu'est la nôtre, au contraire, l'auteur qui écrit «hypocrite lecteur» dépeindrait moins un lecteur de mauvaise foi qu'un hypocrite qui lit. L'acte de lire en soi constitue ainsi déjà pour Baudelaire un acte hypocrite, un acte qui transforme inévitablement celui qui s'y livre, en comédien ou «porteur de masque» (le sens étymologique du mot «hypocrite»). Vu sa prétendue fraternité avec le poète, il va sans dire que le poète aussi est impliqué dans cette hypocrisie. Décidément donc, nous ne nous trouvons plus ici en une période littéraire où l'on lit pour le double plaisir de s'instruire et de s'amuser. Plus haut, nous avons signalé la peine qu'avaient bien des lecteurs contemporains à isoler les aspects «plaisants» des *Fleurs*. A présent, il est évident que dans la mesure où l'on ignore et l'identité réelle du «maître», et celle de son «élève», on a également beau chercher une quelconque «morale» à la fin de ces textes trans-

gressifs. Puisque ces deux pôles traditionnels de la communication sont mis en question, il n'est plus concevable que le poète instruisse et plaise dans l'univers baudelairien de la même manière qu'auparavant. Car enfin, à quels signes sûrs reconnaîtrait-on le vrai «connaisseur», ou encore, le vrai «sage»?

Relevant d'une certaine esthétique décadente, le poète et le lecteur modernes, tels que les décrit Baudelaire, écrivent et lisent donc *afin* de se masquer. Bien écrire ou lire un texte vraiment moderne revient, en ce sens, à porter le dernier masque de sa société, à être *à la mode*. Rien d'étonnant alors à ce que Baudelaire se voulût dandy. Du reste, comment une esthétique semblable n'aurait-elle pu voir le jour, puisqu'elle fut celle de toute une génération de poètes? Faut-il rappeler combien les poètes comme Baudelaire et Rimbaud espéraient être *absolument* modernes?⁵ En tout cas, le masque du poète moderne, pas moins que celui du lecteur moderne, donne à l'un comme à l'autre la possibilité de sortir de soi, d'oublier, ne serait-ce que pendant le temps du phénomène littéraire, sa condition humaine, trop humaine. Où que nous le retrouvions dans l'oeuvre de Baudelaire, le masque a pour fonction principale la libération du moi poétique de ses contraintes existentielles, dont la plus importante, bien entendu, est celle du temps. Vêtu d'un masque, le narrateur oublie son moi, son identité afin d'échapper, tout comme son lecteur, à cet Ennui qui les dévore.

Selon Baudelaire, ce monstrueux Ennui montre sa face hideuse surtout lorsque l'on se rend compte du passage du temps, de la durée finie des moments d'extase. Dans la grande majorité des poèmes de Baudelaire, la condition humaine, on le sait, se définit précisément par rapport au temps. Y échapper impliquerait, en conséquence, un effort spécial pour l'oublier. Mais, «oublier le temps» ne signifie pas autre chose que désirer *tuer* le temps. Dans le poème en prose «Le Galant Tireur», par exemple, on relève cette phrase si caractéristique du problème: «Tuer ce monstre-là [le Temps] n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun?» Puisqu'il faut tuer le monstre, plusieurs «armes» devront être proposées. Dans le texte «Enivrez-Vous», Baudelaire va jusqu'à énumérer les différents moyens d'intoxication (vin, poésie ou vertu) qui sont à la disposition de tous. Etant donné que le trait commun à chacun de ces moyens est l'*artificialité*, nous pouvons ajouter aussi les masques à cette liste. Après tout, les masques ont ces merveilleux et paradoxaux attributs d'être faits par l'homme et d'être néanmoins des agents qui facilitent l'*oubli* de la condi-

tion humaine. La fascination baudelairienne pour les masques tiendrait en ce sens à leur capacité de créer une autre sorte de «paradis artificiel».⁶

D'un côté, donc, le masque du poète ou du lecteur représente un moyen efficace, parmi d'autres, de *s'enivrer*, comme on l'a déjà dit. Nous souvenant encore de la phrase clé d'«Enivrez-vous», nous remarquons que «pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps [...] pour ne pas être les esclaves martyrisés du Temps», Baudelaire préconise ceci: «Enivrez-vous sans cesse, de vin, de musique, ou de *poésie*, à votre guise» (C'est nous qui soulignons). Le poète, en tant que poète, s'enivre de sa propre poésie grâce à la séparation artistique qu'il effectue entre son véritable moi souffrant et contraint, et le masque porté par son personnage imaginaire, c'est-à-dire cet être fictif que le narrateur baudelairien met en scène tantôt dans des pays de cocagne, tantôt dans des alcôves embaumées. Mais le lecteur se grise autant que le poète car, dans son cas à lui, c'est son propre langage (qu'il préfère hypocritement à celui de poète) qui finit par «masquer» les mots et pensées de l'écrivain. De ce point de vue, le lecteur *moderne* serait, de nature, bien plus critique que tous ceux qui le précéderent dans l'histoire des lettres. Le lecteur «traditionnel» se serait contenté du simple plaisir de devenir le confident de l'auteur, de devenir Un avec l'œuvre qu'il lisait, alors que son analogue moderne, lui, aurait choisi plutôt de *doubler* le texte de sa propre identité. Pour citer Roland Barthes à nouveau:

«Lire [de manière traditionnelle], c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'œuvre [...] Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage».⁷

Compte tenu de l'énorme prestige accordé actuellement aux poèmes de Baudelaire, ainsi que des débats théoriques autour de beaucoup de ses textes (que l'on songe au sonnet «Les chats», en particulier⁸), il ne serait peut-être pas trop osé ici de suggérer en passant que ce sont vraisemblablement les *critiques* modernes, mieux que tout autre groupe, qui constituent les véritables «hypocrites lecteurs» auxquels notre poète faisait allusion le siècle passé. Ne sachant pas trop où s'arrête la poésie ni où commence l'interprétation de celle-ci, certains (tels Jacques Derrida en France et Harold Bloom aux États-Unis) sont allés jusqu'à avancer l'idée – on ne peut plus provocatrice, d'ailleurs – que la critique vaut autant que la «littérature». Ces nouveaux «hypocrites lecteurs» auraient tant désiré être à la place de «vrais» créateurs,

qu'ils se seraient crus les frères naturels de ces derniers, leurs «semblables», en un mot.

Pour en revenir à l'oeuvre de Baudelaire, il est néanmoins certain que les poèmes «Le Masque», «Réversibilité» et «Abel et Caïn», et bien des poèmes en prose, tels que «Le Miroir», «La Chambre Double» et «Laquelle est la vraie?» démontrent combien ce problème de l'identité représente une préoccupation constante de ce poète. Dans chacun de ces textes, non seulement le narrateur, mais aussi le lecteur se demandent inlassablement qui fait quoi, à quel moment, et ainsi de suite. Avons-nous besoin de rappeler que le long poème du «Vin et du Haschish» avait également pour sous-titre cette phrase-ci, «Comparés comme moyens de *multiplication de l'individualité*? Par leur délirante mise-en-question de la notion d'une identité finale ou transcendente, tous ces écrits font ressortir l'idée chez Baudelaire que l'acte d'hypocrisie est un acte humain inéluctable, que nous ignorerons à tout jamais notre «vrai» Moi. De ce point de vue, porter un masque n'aurait pas été un simple choix parmi d'autres. Le travestissement aurait été plutôt une partie intégrante de la condition humaine elle-même.

Dans le système baudelairien, cet acte contre la communication pure et simple fournit cependant à l'écrivain et au lecteur un curieux moyen de communiquer avec la foule. Là, nous découvrons une seconde dimension significative de cette conception un peu particulière de l'hypocrisie. A l'égard du poète qui figure dans le texte «Les Foules», par exemple, Baudelaire note qu'à l'aide du masque, le poète «entre quand il veut dans le personnage de chacun». Ce qui est intéressant de noter ici, c'est qu'il ne s'agit pas des personnes réelles de la foule, mais seulement de leur *personnage*. Shakespearien à l'extrême, Baudelaire laisse entendre par là que nous sommes tous, dès notre naissance, des comédiens irrémédiables sur la scène du monde. Ne nous connaissant et n'étant connus qu'en tant qu'*autres* (cf. le stade du miroir de Lacan), nous apparaissions ainsi comme autant de porteurs de masques éternels.

Incapable de s'assurer de l'identité véritable de personne, Baudelaire ne peut donc jamais communiquer *pleinement* avec des gens particuliers. Se méfiant autant de son interlocuteur que de lui-même, il prend toujours ses distances. Cela ne veut pas dire que le poète et son lecteur doivent renoncer entièrement à vouloir circuler parmi les gens de la foule, à essayer leurs rôles afin de mieux les connaître. Pour peu qu'ils s'imaginent dans la peau d'une prostituée, d'une vieille dame, d'un bon bourgeois, de Jésus ou du Diable, ces

deux individus pourront certes se réjouir de l'aspect libérateur du phénomène littéraire et profiter mentalement du répit existentiel que leur procure la magie des mots.⁹ Mais, en dernière analyse, tout déplacement imaginaire aux endroits supposés «meilleurs» et toute tentative de communication avec des êtres «admirables» finissent toujours par échouer chez Baudelaire. Ces échecs résultent de ce que le poète est sans cesse dégoûté par ce qu'il perçoit en s'approchant d'un être ou d'un objet prétendument admirable.

A titre d'exemple, citons ces êtres décrépits allégoriques que sont les «vieilles putains» et les «poètes illustres» aux «visages sans lèvres», aux «lèvres sans couleur», aux «mâchoires sans dents» et aux «doigts convulsés d'une infernale fièvre» qui apparaissent dans le poème «Le Jeu». Ces êtres, que nous voyons apparaître dans un rêve du narrateur, incarnent à merveille tout ce qui, dans un premier temps, attire le poète. Mais ce même attrait ne fait à la longue que l'effrayer et le décevoir. De la même manière, la belle statue autour de laquelle tourne le narrateur dans «Le Masque» s'avère «blasphème de l'art» lorsque celui-ci découvre que la beauté statuaire n'était en fin de compte qu'un masque voilant un «monstre bicéphale». Ou encore, rappelons la fameuse et surprenante découverte de l'horrible gibet au tournant de l'île de Vénus, déesse de la Beauté, dans «Un voyage à Cythère». Tout se passe comme si plus Baudelaire contemplait quelqu'un ou quelque chose, moins il pouvait se le figurer idéalement; plus l'objet ou l'être médité (fût-il sa propre personne) devenait littéralement monstrueux pour lui. D'où la tentation d'avancer l'idée suivante, qui provient d'une étude récente: «Si Baudelaire choisit si souvent (la foule) – c'est afin de nous dire qu'il craint de ne pas être, en devenant chacun».¹⁰

Un peu comme Henri Michaux et bien d'autres artistes du vingtième siècle, Baudelaire aurait donc eu peur de mettre un masque exclusif, c'est-à-dire de se donner ou de donner au monde autour de lui, une seule et unique identité. Convaincu de la nature rusée ou «glissante» de la réalité humaine, il ne pouvait s'empêcher de la concevoir en termes d'hypocrisie. A coup sûr, cette conception du monde témoigne de son angoisse du va-et-vient constant du monde moderne, angoisse assez caractéristique, du reste, de la modernité elle-même. Prendre un «bain de multitude» (l'expression est utilisée dans le texte «Les Foules») est néanmoins un moyen efficace dont dispose Baudelaire pour jouir de cette masse anonyme d'hypocrites lecteurs. Après tout, puisqu'ils portent un nombre illimité de masques, ces lecteurs manquent totalement d'identité humaine *réelle*, identité «spleenétique» par excellence.

Le seul salut réside donc dans un emploi *délibéré* de masques. Désormais, on peut qualifier ces masques de «créateurs». Ils sont créateurs dans cet univers fictif sans pareil car ils forment la matière brute dont le poète a besoin pour faire un texte poétique. Ce sont ces masques que la poète croit voir non seulement sur les fronts de tous les êtres individuels qu'il observe, mais aussi sur son propre visage. A la lumière des travaux de Derrida et de Deleuze, quoi de plus «moderne», en effet, que cette notion d'un monde surpeuplé de fantômes fondamentalement inconnaisables (ou, si l'on préfère, connaissables, bien qu'uniquement en termes de masques et de simulacres)? Si Baudelaire qualifie son lecteur «d'hypocrite», c'est que, d'après lui, le lecteur, pas moins que n'importe quel autre être, porte toujours un masque.

Quoique son authenticité morale ou éthique soit ainsi minée, notre poète accepte l'idée que le lecteur, tout comme lui, a besoin d'échapper à son sort humain misérable. C'est finalement pour cette raison que les déguisements qu'il voit partout dans son univers poétique – sur ses «frères»/lecteurs, ainsi que sur ses autres personnages rêvés – reviennent curieusement sur lui, comme en une image spéculaire. Tout compte fait, on peut dire que Baudelaire lit *hypocritement* son lecteur dans la mesure où il se lit en un être qu'il considère comme son double.¹¹ Au cours de cette singulière «lecture», l'hypocrisie du monde apparaît moins comme un vice que comme un simple fait servant à définir la condition humaine à ce temps-là. A l'instar d'un portrait ou d'un «caractère» des moralistes classiques, la phrase «Hypocrite lecteur» aurait donc tenu une place fort importante dans l'auto-représentation d'une société nouvelle qui commençait à voir le jour. Rien d'étonnant alors à ce que le «père» de la modernité poétique n'ait pu se passer d'un lecteur moderne.

NOTES

1. Pour l'histoire de ce texte, voir l'édition de Claude Pichois des *Œuvres Complètes*, t. 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, pp. 1103–4. Toutes nos citations des œuvres de Baudelaire renvoient à cette édition.
2. Pichois suggère que l'agressivité de la voix narratrice de Baudelaire doit se placer sous le signe de la «modernité» de celui-ci.
3. C'est ce passage célèbre qui sert de point de départ à l'analyse de Gerald Prince des différents lecteurs encodés dans le texte littéraire, lecteurs pour lesquels, on le sait, il a proposé le terme de «narrataires». Voir son article, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 177–96.
4. «La Mort de l'Auteur», *Manteia* 5, 1968, p. 17.

5. On sait qu'en Angleterre aussi, cet esprit décadent généra une prédilection analogue pour les masques. Voir, par exemple, l'essai critique d'Oscar Wilde intitulé «The Truth of Masks».
6. A ce sujet, il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler, à titre anecdotique, combien de mal avait le peintre Courbet à faire un bon portrait de Baudelaire. Au grand désespoir du peintre, le poète aurait «changé de visage tous les jours». Qui plus est, c'était par plaisir, selon Courbet.
7. *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 79.
8. Voir *Les chats de Baudelaire. Une confrontation de méthodes*, ed. Maurice Delcroix et Walter Geerts, Namur, Belgique, Presses Universitaires de Namur, 1980.
9. Sans doute est-ce dans cette libération-là qu'il faut chercher le côté «plaisant» de la poésie baudelairienne.
10. Lucienne Serrano, *Jeux de Masques*, Paris, A-G Nizet, 1977, p. 92.
11. Il est important de souligner que cette identité existe uniquement sur le plan moral, non pas sur le plan poétique. Eric Gans explique cette particularité de l'hypocrisie baudelairienne en précisant que «Le poète qui dit «nous» maintient l'unicité de sa voix: l'autre est admis comme son «égal» existentiel et éthique, mais ce n'est pas un «égal» poétique. Admettre cette dernière égalité serait finalement abolir la poésie». In «Mon semblable, mon frère», *Stanford French Review*, 8, 1984, p. 84-5. C'est nous qui traduisons.

Stamos Metzidakis, né le 27 novembre 1952 à Springfield, Massachusetts (USA). *Assistant Professor of French* et *Director of Undergraduate Studies in French* à Washington University, St. Louis, Missouri (USA). A publié de nombreux essais sur la littérature française des 19ème et 20ème siècles, ainsi que sur la théorie littéraire moderne, surtout la sémiotique. Auteur du livre *Repetition and Semiotics: Interpreting Prose Poems* (Birmingham, Alabama: Summa Publications, 1986).