



**HAL**  
open science

## **Baudelaire-Paris, création d'une mythologie sensible et fantasmagorique**

Florelle Isal

► **To cite this version:**

Florelle Isal. Baudelaire-Paris, création d'une mythologie sensible et fantasmagorique. *Aletria: revista de estudos de literatura*, 2022, 32 (2), pp.61-82. <10.35699/2317-2096.2022.38258>. <hal-03865001>

**HAL Id: hal-03865001**

**<https://hal.science/hal-03865001v1>**

Submitted on 22 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



## Baudelaire-Paris, création d'une mythologie sensible et fantasmagorique

### *Baudelaire-Paris, Creation of a Perceptive and Phantasmagorical Mythology*

Florelle Isal

Université Paris 3, Paris, France

floraile@yahoo.fr

<http://orcid.org/0000-0001-5218-2043>

**Résumé** : Comment Baudelaire construit-il le mythe de Paris au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ? Son idéalisme n'étant pas compatible avec la société industrielle et positiviste du Second Empire, il tisse de nouvelles relations entre l'homme et le monde pour sublimer la modernité. Nous analyserons d'abord la construction du mythe de Paris à partir du tableau réel désenchanté que peint le poète. Puis nous observerons les métamorphoses opérées par Baudelaire sur l'espace urbain. Au Paris brisé par Haussmann, Baudelaire oppose des paysages intérieurs recomposés par l'imagination et le souvenir, le jeu des correspondances créant une cosmologie mystique. Théâtre d'une scénographie fantasmagorique, Paris prend alors l'allure d'une Chimère et acquiert une épaisseur psychologique et poétique nouvelle. Enfin, nous évoquerons l'importance d'un sentir réceptif. Le lecteur participe à la construction de ce mythe vivant par une lecture active et émotionnelle, offrant ainsi à la Capitale une dimension à la fois individuelle, subjective et universelle.

**Mots-clés** : Baudelaire ; Paris ; synesthésie ; imagination sensible ; Modernité ; mythologie.

**Abstract**: How did Baudelaire construct the myth of Paris in the mid-19th century? His idealism, incompatible with the industrial and positivist society of the Second Empire, led him to weave new relations between humans and the world to beautify modernity. We'll first analyze the construction of the myth of Paris from the disenchanting, realistic picture that Baudelaire paints. Then we'll observe how Baudelaire metamorphoses urban space. As a response to Haussmann's dismembered Paris, Baudelaire creates inner landscapes reconstructed by imagination and memory, with the interplay of *correspondances* forming a mystical cosmology. As the theater of a phantasmagorical scenography, Paris takes on the appearance of a Chimera and acquires a new psychological and poetic density. Finally, we'll look at the importance of receptive feeling. The reader takes part in the construction of this living myth by an active and emotional reading, thus bestowing on the capital an individual, subjective and universal dimension.

**Keywords:** Baudelaire; Paris; synesthesias; perceptive imagination; Modernity; mythology.

« Baudelaire-Paris »: l'adéquation est totale entre le Poète et « l'immonde cité », comme le soulignait ce titre du catalogue de Claude Pichois et Jean-Paul Avice pour l'exposition organisée par la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, en 1993, consacrée à cette liaison intime entre Paris et le poète des « Tableaux parisiens » et du *Spleen de Paris* (1861). Et de rappeler que Baudelaire ne l'avait quasiment pas quittée après le voyage aux Mascareignes de 1841-1842, avec à son actif plus de vingt déménagements.

Parler d'un mythe de Paris chez Baudelaire n'est cependant pas évident. Son recueil des *Fleurs du mal* (1857) a principalement pour cadre la Nature. Même dans la section des « Tableaux parisiens », aucun poème n'est consacré à un lieu parisien précis. Le seul poème où le titre évoque Paris ne semble pas s'y dérouler : il s'agit d'un « rêve parisien ».

Dans *Le Spleen de Paris*, on assiste à un renversement radical du point de vue qui, désacralisant le poète et une rhétorique usée, consacre au contraire la réalité la plus sordide transcendée par l'imagination créatrice et le rêve. De là ce paradoxe : Baudelaire est le poète qui réenchante Paris et en fait le lieu même de l'aventure poétique. De la boue de Lutèce, par une subtile alchimie, il fait de l'or, comme on le sait. Ce faisant, il invente une mythologie sensible où, à mi-chemin entre fantasmes et savoirs, la ville devient un réservoir de synesthésies nouvelles et donc d'expériences inédites (ISAL, 2019).

Le mythe de Paris se constitue alors dans un immense jeu de cache-cache entre visible et invisible au sein duquel l'espace et le temps s'entrecroisent, selon une alchimie poétique qui déclenche les apparitions, les disparitions et la création d'un univers formé de beautés diverses, étranges et fantasmagoriques.

C'est cette aventure que je vais tenter d'analyser à partir de l'espèce de révolution qui s'opère vers les années 1860 quand le poète à l'instar du soleil « descend vers les villes » et « ennoblit les choses les plus viles » (BAUDELAIRE, 1975, p. 83).

## **Paris désenchanté. Nouveau tableau de Paris**

Lorsque Baudelaire naît en 1821, Paris compte environ un million d'habitants, majoritairement répartis le long de la Seine. En ce siècle d'urbanisation, Baudelaire connaîtra trois visages de Paris : l'ancien Paris, l'époque de la transformation et, enfin, le Paris d'Hausmann.

Ces profonds bouleversements vont modifier son rapport à la ville et sa représentation. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, subsiste encore le Paris aux maisons étroites, serrées, aux façades arquées, arc-boutées à la bande du trottoir, le Paris des passages, des cités, des chaussées en contrebas, des escaliers aux rampes luisantes où les gamins font leurs glissades ; le Paris des longs couloirs dallés, des concierges à l'entresol, derrière leur carreau ; le Paris des cours infectes, des enseignes grimaçantes ; le Paris enfin des balcons impossibles, suspendant leurs jardins dans la forêt des champignons de zinc... C'est le Paris boueux, matière qui le rapproche de son sens étymologique. « Lutetia » vient de « Lutus », la « boue ».

Nous sommes loin du Paris pittoresque proie des touristes venus à l'occasion de l'exposition universelle de 1855 admirer la nouvelle ordonnance haussmannienne. Et du Paris monumental où chaque monument est considéré en lui-même comme un objet singulier détaché de son contexte. Le Paris de Baudelaire n'est pas un musée. Plutôt une histoire qui se poursuit souterrainement dans les marges, au hasard des rencontres.

Les transformations haussmanniennes se traduisent dans l'œuvre de Baudelaire par la création d'un paysage qui n'est plus cosmos mais « chaosmos » (COLLOT, 1998). La ville n'est pas décrite, elle est suggérée par des bruits, des odeurs, des couleurs, des touchers et des goûts désagréables. A l'opposé du rêve d'ordre et d'harmonie de « L'Invitation au voyage » où « tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté » (BAUDELAIRE, 1975, p. 53), le Paris de ce nouveau tableau, n'est que chaos, tumultes, masses informes. Ainsi, la description d'une fête foraine, un jour de vacances, dans « Le vieux saltimbanque » : les baraques « piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations, de cuivre et d'explosions de fusées [...] Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte » (BAUDELAIRE, 1975, p. 296), témoigne de l'impossibilité pour le poète de retrouver l'unité perdue. Les Correspondances ne se définissent plus par le « langage des choses muettes » mais par la présence d'hommes volubiles, « races jacassières », dans « La solitude » (BAUDELAIRE, 1975,

p. 313), comparés à des perroquets. Les travailleurs, bien loin d'incarner le bonheur de la tâche, sont évoqués à travers les fatigues d'une population laborieuse. Le nouveau héros moderne de cette mythologie urbaine est le chiffonnier au corps plié, démarche claudicante, canne, barbe comme une épée, travaillant dans la boue pour en extraire des trésors, ou le dandy qui incarne « le dernier éclat d'héroïsme dans la décadence » (BAUDELAIRE, 1976, p. 711). Aux poudres, aux fards et aux parfums des dandys, à l'aspect trop lisses, s'opposent l'évidence rugueuse de la poussière, du sang et de l'odeur des cadavres.

Au sein de cette ville désaccordée, Baudelaire peint un tableau négatif des personnages. Placés très souvent sous le signe de la misère, de la maladie, de la vieillesse ou de la mort, leurs corps sont désarticulés et brisés. Celui du saltimbanque est « vouté », celui de l'ouvrier « courbé » lorsqu'il regagne son lit dans le sombre Paris, ceux des « Petites Vieilles » souvent veuves, sont « [t]out cassés » (BAUDELAIRE, 1975, p. 88). Les prostituées, dans le poème « Le jeu », sont des « courtisanes vieilles » au physique décharné, « vieilles putains » qui animent le « noir tableau » de la Capitale (BAUDELAIRE, 1975, p. 95). L'aspect des vêtements féminins indexe un nouveau rapport de l'être au monde. Ainsi les étoffes soyeuses et brillantes portées par les femmes des poèmes de « l'Idéal » deviennent « des jupons troués et sous de froids tissus » (BAUDELAIRE, 1975, p. 89) ou la robe de la mendiante rousse qui « par ses trous / Laisse voir la pauvreté » (BAUDELAIRE, 1975, p. 83). Il n'y a plus l'unité d'un tissu opaque et étanche mais trou, déchirure, haillons, symboles de la faille historique. La misère n'est pas seulement celle des femmes. Elle touche les deux sexes, toutes les générations mais aussi les chiens. La figure de l'enfant déshérité dans « Déjà ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 338) se retrouve dans bien d'autres poèmes sous le signe de la misère. L'enfant qui « s'enivre de soleil » dans le poème « Bénédiction » (BAUDELAIRE, 1975, p. 7) est aussi celui qui a faim.

Pauvreté rime souvent avec solitude dans ce nouveau paysage parisien. En effet, malgré une immense croissance démographique que Baudelaire traduit par la métaphore du fourmillement, ce sont paradoxalement les figures de l'homme exilé, abandonné tel le saltimbanque que le poète aime mettre en scène :

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse. (BAUDELAIRE, 1975, p. 296)

Le vieux saltimbanque est totalement coupé du monde, privé de toute sensibilité, réduit à un silence total : « Mais le pauvre saltimbanque, lui, ne riait pas, le misérable ! Il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile » (BAUDELAIRE, 1975, p. 296). Seul au milieu de la foule et du tohu-bohu parisien, le poète lui-même est prisonnier à la fois des « bruits assourdissants de la ville » (BAUDELAIRE, 1975, p. 92) et d'une matière boueuse dont il va devoir s'extraire. Ainsi, dans « Paysage » (BAUDELAIRE, 1975, p. 82), sur un fond historique, l'hiver est la saison de l'« Émeute » et aussi celle où le vieillard s'empêtre « [d]ans la neige et la boue », [...] « [c]omme s'il écrasait des morts sous ses savates » (BAUDELAIRE, 1975, p. 88).

La nouvelle musique qui berce le poète n'est plus la berceuse des mères pour endormir leur enfant mais une mélodie de mort. Monotone, elle est celle des chocs produits par des bûches (« Chant d'automne ») qui tombent et procurent des effets de frémissement loin de la douce mélodie murmurée par la Nature dans les poèmes de la section de l'Idéal des *Fleurs du mal*.

Alors que la montée du matérialisme, la perte du sacré et les crises politiques mettent à mal une littérature expressive capable d'exprimer la totalité harmonieuse entre l'Homme et le monde, Baudelaire tente l'aventure de réinventer une nouvelle expression du vécu sensible dont ces notations, nées au contact de l'espace prosaïque de la rue, sont l'illustration. Baudelaire va ainsi construire sa propre mythologie urbaine selon une nouvelle « manière de sentir » (BAUDELAIRE, 1976, p. 420) le monde, reliant sensations et intellect selon un processus synesthésique dynamique, loin des systèmes clos de règles censées produire mécaniquement la beauté, telles que professées par les « modernes professeurs-jurés d'esthétique », « doctrinaire[s] », « enfermés[s] dans l'aveuglante forteresse de [leur] système » (BAUDELAIRE, 1976, p. 577).

## De la modernité sociale à la modernité poétique : Paris réformé par l'imagination sensible

L'idéalisme baudelairien n'étant pas compatible avec la société industrielle et positiviste du Second Empire, Baudelaire, particulièrement dans *Le Spleen de Paris*, recompose l'unité en tissant de nouvelles relations entre l'homme et le monde qui subliment ainsi la modernité.

À la désagrégation de la ville programmée par Haussmann, Baudelaire oppose des paysages intérieurs indéfiniment recomposés par l'imagination et le souvenir et situés par le jeu des correspondances dans une cosmologie mystique. Baudelaire se présente comme un homme révolté, un « faux accord » (BAUDELAIRE, 1975, p. 78). Il crée son mythe à contre-courant tout en puisant dans cette nouvelle réalité sordide.

La ville offre, en puissance, un formidable réservoir synesthésique nouveau pour Baudelaire, tant par son décor que par les corps qui s'y glissent : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas », explique-t-il dans son *Salon de 1846* (BAUDELAIRE, 1976, p. 496).

Dès lors, comment faire surgir ce merveilleux au milieu du chaos moderne ? Ces transformations sont essentiellement lisibles dans la section des « Tableaux Parisiens » mais aussi et surtout dans *Le spleen de Paris* dont le titre met en relief le nom de la Capitale attaché à un sentiment. En renonçant à la prétention hégémonique du système à dire le monde, les figures polymorphes et mobiles qui surgissent dans Paris sont suggérées par des détails et des singularités qui ne rompent pas avec une harmonie globale. « C'est dans les singularités que se perd et se rejoue l'ambition ancienne de totalité » (SCHEFER, 2009, p. 210). Cet éclatement, qui manifeste la rupture d'un ordre ancien peut être revendiqué comme le principe même d'une nouvelle esthétique, visant à substituer à la beauté conçue comme unité, harmonie, totalité, une « perception du Divers » (SEGALIN, 1995, p. 749), qui valorise le fragmentaire, le partiel, le pluriel, l'hétérogène.

De là l'émergence d'une nouvelle esthétique fondée, étymologie oblige, sur la sensibilité. Baudelaire introduit quasiment le mot esthétique en littérature. Il conçoit la modernité comme une manière neuve d'observer le monde, de sentir. Bien plus qu'un concept, elle est une véritable expérience synesthésique, notion passerelle entre différentes temporalités et espaces

sensibles. Le paysage parisien, malgré ou grâce à ses trouées, sa poussière et sa boue est un trésor synesthésique pour tenter de comprendre les nouveaux critères esthétiques et poétiques de Baudelaire. La Ville, « bible de pierre » chez Victor Hugo se présente chez Baudelaire comme une bible de boue transformée en or, où le sacré est humanisé.

Le miracle des *Petits poèmes en prose*, c'est la poésie du trivial (de trivium, carrefour). Dans Paris, tout fait « carrefour » tout est propice aux correspondances mais selon une axiologie nouvelle privilégiant les relations horizontales, les sensations.

### « Le cygne », une allégorie mouvante et émouvante

Le grand poème allégorique « Le cygne » (1975) illustre parfaitement les nouveaux critères constitutifs du mythe de Paris chez Baudelaire. Ce poème dédié à Victor Hugo est un formidable terrain d'observation du processus imaginatif baudelairien et de ses effets sensibles. « Le cygne » présente l'idée fixe et l'errance ensemble, familiers et étranges en même temps. Le présent se mêle au passé, pour se refondre, pour se recréer. Après les êtres et la ville, le temps entre en métamorphose. Curieusement, le monde ancien se précise lorsque la ville rénovée s'efface dans les vagues contours d'une esquisse. Dans une section du temps, l'instantané du présent fait ressortir l'image vivante du passé. La Place du Carrousel apparaît comme un lieu historique, simultanément moderne et ancien. L'évocation liminaire d'Andromaque met en place une série de Correspondances allégoriques qui soutiennent le poème jusqu'à la dernière strophe.

Depuis les *Métamorphoses* d'Ovide en passant par le théâtre baroque, l'architecture urbaine et les arts de la modernité, la figure du Cygne renvoie à la tradition des métamorphoses pour la situer au cœur d'une poétique moderne. À la différence de *Mon cœur mis à nu*, où s'expriment les « deux postulats simultanés » du poète vers le haut et le bas, Dieu et Satan (BAUDELAIRE, 1975, p. 682), la Capitale est l'objet d'une double postulation contradictoire vécue cette fois sur l'axe horizontal du temps humain : « Vieux Paris » que l'on détruit et « nouveau Carrousel » que l'on construit. Le Cygne Paris se présente comme le lieu de la fragmentation, du deuil, de la ruine. La Place du Carrousel est le lieu du drame avec son décor tout en morceaux. Ce lieu est particulièrement douloureux pour Baudelaire. C'est le lieu d'une double disparition, celle de « la forme d'une ville » ainsi

que du « cœur des mortels » (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). Au moment où écrit Baudelaire, les grands boulevards se font attendre, et les photographes de l'époque, surtout Marville, montrent des quartiers entiers en ruines. L'un de ces quartiers se situait à l'emplacement actuel de la Place du Carrousel : c'était l'impasse du Doyenné, où Nerval et Gautier avaient vécu ensemble, et où Baudelaire leur rendait visite. La disparition de ce quartier à laquelle le poème fait allusion marque silencieusement la place d'une autre disparition, celle du grand poète et du grand ami, Gérard de Nerval.

La dimension réaliste de la scène n'empêche pas l'aspect allégorique. La figure de l'allégorie est à mi-chemin entre réel et imaginaire. L'art, dans « Le cygne », est empreint de la lourde modernité du Second Empire, mais son histoire est évoquée d'après la mythologie et la littérature de l'antiquité gréco-romaine. Le Poète et le cygne, la Noire à Paris et Andromaque en exil ne peuvent pas se séparer. Le cygne, figure de métamorphose, oiseau à la parole poétique, incarne la Correspondance des deux époques tout comme tout comme le Poète, dédoublé, se mire dans l'image du poète classique, surtout celle de Virgile, dit « le Cygne de Mantoue », auteur de *L'Énéide*, source de la réflexion de Baudelaire et d'Ovide lui-même au sujet d'Andromaque. Pour la métamorphose et la figure du Cygne en exil, c'est Ovide que Baudelaire nomme ouvertement, tout en passant sous silence le nom de Virgile. L'allégorie n'est pas attribuée à un motif unique, mais se voit multipliée dans une sorte de rhétorique vertigineuse. Cette multiplication de figures allégoriques forme une chaîne composite d'exilés mélancoliques, bien différente de la chaîne analogique des amants en osmose des poèmes de l'Idéal. Victor Hugo, cité en dédicace, est le premier exilé de cette chaîne, auquel va suivre toute une série hétéroclite de la vie urbaine. Le « poète-peintre » fabrique à sa façon un « bric-à-brac confus » de formes disparates (BAUDELAIRE, 1975, p. 86).

Le temps acquiert une dimension sensible, il résonne : un « vieux Souvenir [qui] sonne à plein souffle du cor ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) suggère cette dimension sonore. Andromaque ouvre en silence les portes de la mémoire et du temps. La mémoire est sonore et également « fertile » et en ce sens physiologiquement fonctionnelle. Elle semble naître des larmes d'Andromaque. Ainsi, le malheur et le deuil permettent le souvenir et c'est le symptôme physique qui est mis en scène. C'est d'ailleurs à ce moment d'émotion que la pensée peut surgir. Le rideau de larmes descend

pour masquer Andromaque et permettre l'apparition d'une autre figure allégorique, le cygne.

Baudelaire compose son poème en plaçant l'émotion a des points stratégiques qui dynamisent ses vers et relie fixité du passé au mouvement de l'actuel. L'allégorie peut alors se définir comme l'« image d'une agitation figée » (BENJAMIN, 2002, p. 222).

Figure mouvante, l'allégorie baudelairienne est aussi émouvante. « Andromaque je pense à vous » (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). Certes, l'idée ouvre le poème mais l'allégorie en tant que personnage incarnée par Andromaque n'est pas juste une pensée. Andromaque est un corps et des émotions dans l'espace et le temps du poème. Elle est une chair et elle pleure. Elle est « courbée » et comparée à du « vil bétail », ce qui ajoute une dimension quasi bestiale à l'allégorie. Chaque personnage allégorique de ce poème est ainsi mis en scène tant par ses émotions que par son corps, double manière de suggérer une sensibilité de l'allégorie : La négresse, est « amaigrie et phtisique » elle piétine « dans la boue », et possède un « œil hagard ». Elle a donc un corps et un regard. Les Orphelins aussi sont mis en scène par leur corps « maigres ». Le Cygne, quant à lui, est un « regard allégorique ». L'allégorie se fait mythe, elle est perception du monde, regard lié à l'Histoire. À ce regard se joignent les autres sens, eux aussi témoin de l'Histoire et offrant à la scène parisienne de manière une dimension esthétique.

Le Cygne est regard mais il est également décrit de manière charnelle. La bête a un corps, des « pieds palmés », un « blanc plumage », un « bec », un « cœur », un « cou convulsif tendant sa tête avide ». À la couleur et au toucher du cygne se joignent les couleurs et matières de Paris. Le sol parisien est coloré, par de « gros blocs verdis » et « brillant ». La matière est présente dans la « boue », le « brouillard ».

L'allégorie offre une nouvelle poésie qui surpasse sa fonction de représentation de la crise de l'analogie universelle en créant un nouveau sublime rendu possible par la voix du cygne donc par un attribut sensible.

Elle relie et disjoint, suggérant une ironie visible dans la comparaison de l'oiseau aux êtres sans repères : « Comme les exilés, ridicule et sublime » (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), le Cygne incarne une unité nouvelle, un nouveau sublime qui est mélange de prosaïsme et de noblesse.

L'allégorie n'est pas seulement un regard porté sur le monde mais une figure de rhétorique vivante et vibrante, un mode de perception visuelle mais aussi et surtout sorcellerie évocatoire rielle.

### **L'imagination sensible : l'alchimie de la création baudelairienne en question**

Le mythe de Paris ne se construit pas de manière linéaire, nous l'avons vu à travers l'analyse des croisements spatio-temporels présents dans le poème « Le cygne » mais c'est surtout dans le processus imaginatif de l'auteur que se cristallise le phénomène de construction du mythe.

Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire définit le travail de l'imagination : avant de « construire », le rêve et l'imagination décomposent :

[L'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (BAUDELAIRE, 1976, p. 621)

Pour transformer la ville défaite de manière violente par le monde moderne en une ville mythique, Baudelaire invente un processus imaginatif lors duquel une décomposition positive, constructive et volontaire est nécessaire.

L'imagination sensible du poète peut, en effet, métamorphoser les ténèbres en lumière, la mort en vie pour faire naître la plénitude. Bien avant Baudelaire, à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Nicolas Flamel disait déjà dans son *Livre des figures hiéroglyphiques* : « si l'on ne putréfie, on ne corrompt point, ni engendrent, et par conséquent, la Pierre ne peut prendre vie végétative pour croître et multiplier » (FLAMEL, 1612, p. 67). Cette pierre des origines représente les fondations des profondeurs infernales sur lesquelles Baudelaire peut bâtir son ouvrage. On notera qu'entre la décomposition et la recomposition, rien n'est figé sinon les Correspondances n'existeraient pas et les sens ne pourraient se mouvoir pour offrir de l'émotion et faire vibrer les mots (BACHELARD, 2004). Dans ses réflexions sur la beauté, Baudelaire compare ce processus de décomposition à une transformation, qui n'a pas pour objectif de détruire mais d'ajouter de la beauté au réel. Composer, c'est selon le poète, transformer et rendre les choses complémentaires pour atteindre une unité et un ordre :

Il ne faut pas croire que tous ces phénomènes se produisent dans l'esprit pêle-mêle, avec l'accent criard de la réalité et le désordre de la vie extérieure. L'œil intérieur transforme tout et donne à chaque chose le complément de beauté qui lui manque pour qu'elle soit vraiment digne de plaire. (BAUDELAIRE, 1975, p. 431)

Baudelaire use de modes de représentation, de mises en image ou plutôt de mises à mal des images. Ces procédés sont davantage des manières d'être pour dénoncer le réel tout en le sublimant par le visuel mais aussi par tous les sens en éveil. Au moyen de ces figures, le poème proteste de son pouvoir de figuration intact et en même temps revendique son statut ontologique particulier, esthétique et imaginaire à la fois. Baudelaire propose une nouvelle poétique dialectiquement descriptive, spéculative mais aussi éminemment suggestive.

Déliaisons, liaisons, réformation, reformation et refondation, autant de termes remettant en question les rapports de l'homme au monde au XIX<sup>e</sup> siècle et expliquant le processus d'élaboration du mythe de Paris. Une nouvelle forme de mystère se dégage de motifs connus, mais revisités par Baudelaire selon une « sorcellerie évocatoire » (BAUDELAIRE, 1975, p. 658) inédite.

### **Mystères, fantasmagories et nouveau sublime : le cabaret des monstres**

Très loin des critères classiques du Beau Idéal, Baudelaire intègre de nouvelles règles esthétiques qu'il met en lumière dans son mythe de Paris : la difformité, la disproportion, qui pour le poète ne sont pas une défaillance mais une réussite poétique. La description de Gautier de la trame des poèmes de Baudelaire illustre cet aspect esthétique :

Baudelaire y mêle des fils de soie et d'or à des fils de chanvre rudes et forts, comme en ces étoffes d'Orient à la fois splendides et grossières où les plus délicats ornements courent avec de charmants caprices sur un poil de chameau bourru ou sur une toile âpre au toucher comme la voile d'une barque. Les recherches les plus coquettes, les plus précieuses même s'y heurtent à des brutalités sauvages ; et, du boudoir aux parfums enivrants, aux conversations voluptueusement langoureuses, on tombe au cabaret ignoble où les ivrognes, mêlant le vin et le sang, se disputent à coups de couteau pour quelque Hélène de carrefour. (GAUTIER, 2007, p. 499)

Gautier réunit poésie et tapisserie, texte et textile, en soulignant la double épaisseur du fil baudelairien faite de soie et de chanvre. Il souligne aussi non la cohabitation, mais le passage violent d'un registre de la coquetterie à un style ignoble : on « tombe » de l'univers des boudoirs à celui du sang.

Nous ajouterons que le Paris de Baudelaire ne nous fait pas seulement tomber dans un univers d'ivrognes mais nous entraîne dans une danse virevoltante au sein d'un cabaret de monstres, lieux de leurs espoirs et de leurs désillusions.

La métaphore du retournement de la tapisserie est reprise par Benjamin Fondane :

[O]n a retourné la tapisserie !! À la place des lis, des étoiles, de la rosée, de l'aurore aux doigts de rose – les squelettes ; à la place, des jardins, des statues, des Béatrices, –des casernes, des lupanars, des taudis, des prostituées, des joueurs, des saltimbanques. (FONDANE, 1994, p. 282)

Le critique considère le processus de création de Baudelaire comme une révolution placée sous le signe de l'inversion :

Oui... mais ces objets n'étaient pas beaux auparavant ; il a fallu créer leur beauté. [...] Beautés nouvelles qui, hier encore, n'étaient qu'un amas informe de laideurs sur lesquelles le poète a versé une lumière magique afin de leur offrir une dignité d'être. (FONDANE, 1994, p. 282)

Les critères du Beau sont, pour Baudelaire, aux antipodes de ses contemporains : laideur, malheur, infini, excès de lumière, là où ses contemporains ne voient que lumière pure et lisse. L'ignoble grouille à profusion dans les poèmes des *Fleurs du mal*.

Cette ville recomposée est en effet aussi le théâtre d'une scénographie fantasmagorique. La poésie baudelairienne permet juste aux êtres de transcender leur condition grâce à la « lumière noire » de Paris (feux des paillettes / fumée des usines). La ville devient leur enveloppe protectrice, comme elle protège le lecteur du laid de la vie. Paris prend l'allure d'une Chimère, au sens mythologique, mais elle acquière aussi une épaisseur psychologique et poétique nouvelle.

L'écriture fantomatique se trouve essentiellement dans les poèmes de la section des « Tableaux Parisiens » (LABARTHE, 1995, p. 44) ou dans les poèmes en prose dont l'écriture coïncide avec un moment de prise de conscience de la crise du rapport harmonieux entre l'être et le monde.

Ville et vivantes monstruosités sont des analogies modernes susceptibles de traduire un nouveau rapport de l'être au monde et constituer ainsi une mythologie moderne. Les fantômes baudelairiens habitent très souvent dans la capitale, lieu qui, à leur contact, devient une scène fantastique sur laquelle se joue un drame moderne et des jeux de cache-cache sensibles inédits.

### **Les morts-vivants, une passerelle synesthésique**

Ils sont, chez Baudelaire, plus que des voix. Leurs corps parlent par la mise en correspondance des cinq sens. Le poète, grâce à la puissance de son imagination, parvient à faire communiquer dans un espace-temps poétique les morts et les vivants. La relation à l'autre se joue selon des va-et-vient entre les temporalités, le poème devenant, chez Baudelaire, la passerelle entre passé et présent. Dépassant le traitement traditionnel de ce motif du « revenant », le poète parvient à le rendre présent : il devient vivant dans le présent et même dans l'avenir et, ce, grâce au pouvoir des synesthésies.

Imperceptiblement, les figures du passé prennent forme dans les rues de Paris qu'elles hantent à la manière d'un fantôme. Signe de mort mais aussi de vie, le fantôme est rendu vivant. Mais comment s'expliquer avec des figures tremblantes, qui profèrent des mots incompréhensibles et ne montrent les acteurs ou les décors disparus qu'à travers les tressaillements d'anciennes images ? Il faut les apostropher, dans la singularité d'un lieu de parole, dans l'unicité d'une filiation, comme c'est le cas pour Andromaque. Mais la voix qui les appelle reste, elle-même, spectrale.

### **Le paradoxe du fantôme baudelairien : une mort grouillante de vie**

Le fantôme baudelairien est en mouvement, contrairement aux apparitions chez Théophile Gautier, qui se présentent davantage comme des statues immobiles. Les figures spectrales apparaissent et passent (BAUDELAIRE, 1975, p. 92), sur la page-poème pour nouer des liens entre les temporalités et les espaces. Étranges voix, mais aussi corps étranges, à la

fois singuliers et multiples, spirituels et charnels, les fantômes témoignent d'une nouvelle unité que Baudelaire met en avant dans nombres de ses poèmes, notamment ceux des « Tableaux Parisiens ». Dans ce grand cabaret spectral peuplé de fantômes et des sorcières, le monstre participe également au spectacle d'un monde désuni par un effet de débordement. Cependant, dans le poème « Les Petites Vieilles », les corps disloqués sont attachants et susceptibles d'être aimés :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,  
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus  
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes.  
(BAUDELAIRE, 1975)

Rattachés à des figures positives du passé, ces corps cassés acquièrent de nouvelles formes.

Les spectres sont aussi ceux dont Baudelaire se nourrit pour créer. Nous ne sommes jamais les héritiers d'un seul spectre, il y en a toujours plus d'un. C'est une horde, une foule qui ne peut pas se rassembler. Qu'il s'agisse de Balzac chez qui il apprécie son talent de « visionnaire passionné » ou encore de Goya dont l'influence esthétique a été déterminante ou encore d'Aloysius Bertrand<sup>1</sup>, dont Baudelaire avoue s'être inspiré dans sa préface au *Spleen de Paris* (« À Arsène Houssaye ») et qui a su, dans son unique œuvre, traduire l'inquiétante étrangeté du rêve si chère à Baudelaire. Au sein de ce processus imaginatif moderne, le passage du rêve au cauchemar, voire à la folie, se fait, chez Baudelaire, dans un univers hyper-sensible que nous pouvons rapprocher des conceptions d'E. T. A. Hoffmann, de Nerval, de De Quincey ou encore d'Edgar Poe. Tous ces spectres constituent le mythe de Paris selon une scénographie du mystère.

Le paysage parisien se dessine selon une tension entre monstration et voilage manière d'exorciser le mal être, la mort tout en les mettant en scène.

### **Une cartographie du mystère : Paris, la nuit démoniaque et les nuages fantasmagoriques**

La nuit apporte une épaisseur et une profondeur aux paysages, où les rêves et les cauchemars peuvent jaillir.

---

<sup>1</sup> Voir Bertrand (1980), *Gaspard de la nuit*, notamment VII « un Rêve ».

Au cœur de cette nuit profonde, le poète peut élaborer son processus de transformation du réel. La nuit, chez Baudelaire, mystérieuse et inquiétante, est un lieu obscur qu'il s'agit d'éclairer par des étoiles qu'il faut ordonner. Elle participe elle aussi à la composition du mythe de Paris de manière sensible et cosmologique. La nuit est affaire de contraste de lumières, de clair-obscur artificiel ; elle devient un espace à la fois matériel et mental, une échappée vers une profondeur et une totalité de l'expérience surnaturaliste. Elle révèle une attraction singulière entre le monde spirituel des morts et le monde naturel des vivants. Ce sera la leçon fascinante du fantastique, interrogeant la réversibilité entre rêve et cauchemar. Par-delà la peur suscitée, le frisson naît de cette approche de l'indicible.

Les visions blanches des spectres qui s'élèvent dans le ciel peuvent être comparées aux nuages baudelairiens. Ce spectacle consiste en une représentation de fantômes partageant avec les nuages la même blancheur « impalpable ». La poétisation du nuage apporte à Paris une matière du mystère et de la fantaisie. Ce motif naturel, cher à Baudelaire, participe au processus de métamorphose au même titre que le motif du fantôme ou de la nuit. Lui-même, à la fois un et multiple, uniforme et protéiforme, facilite les Correspondances et crée de nouvelles analogies sensibles. Les nuages au-dessus de Paris produisent de multiples contrastes chez Baudelaire, et, tel le Hamlet de Shakespeare, ses personnages aiment faire remarquer leurs passages, les formes singulières qu'ils revêtent, puis leurs créations infiniment fantastiques et ressemblantes. Les nuages incarnent de parfaits objets de « fantaisie » car mobiles et toujours changeant de forme. « Les nuages qui passent » du poème « L'Étranger » (BAUDELAIRE, 1975, p. 277) témoignent de la volonté du poète de mettre en scène un spectacle animé et varié. Dans « La soupe et les nuages » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350), ils ont non seulement une « architecture mobile » mais ils sont également « fantasmagoriques », ce qui permet au poète de les mettre en scène avec des figures étranges, ces formes célestes inspirent le narrateur, qui observe le ciel depuis chez lui le soir : « Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350). L'aspect monstrueux de la femme est en harmonie avec les fantasmagories du paysage.

Toutes ces figures occupant l'espace de la ville permettent à Baudelaire de suggérer un univers fait de fictions, au sens de récits racontés par ces

personnages entre réel et imaginaire. La poétique des correspondances baudelairiennes incarnée par des regards observateurs, rêveurs, mais aussi acteurs, prend toute sa valeur stylistique par sa capacité à unir science et imagination dans ce qui préfigure un nouveau genre de science-fiction.

### **Phantasia, fantaisie, sublime et émotions : le mythe entre fantasmes et savoirs**

Quel rapport à la vérité révèle ce paysage urbain animé de spectres et autres figures aux allures fantomatiques ? Les images sont à la fois représentées et imaginées mentalement. Baudelaire invente un processus unifiant corps et esprit, fantasmes et savoirs. L'invention de ce nouveau type de paysage interroge les frontières entre illusion et réalité. Les « merveilleux nuages » que le narrateur observe ou imagine dans le poème en prose « L'Étranger » font écho aux « merveilleuses constructions de l'impalpable » du poème « La soupe et les nuages » (BAUDELAIRE, 1975, p. 350). Proche de la stratégie allégorique, les images architecturales rappellent l'architecture secrète que Baudelaire invoquait pour défendre sa conception du recueil des *Fleurs du mal*. Cet univers merveilleux apparaît inaccessible par l'éloignement de ces formes, la distance entre la terre et le ciel : l'étranger, homme de passage et sans attaches, affirme : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... les merveilleux nuages ! » (BAUDELAIRE, 1975, p. 277). La merveille est visible mais intouchable, car fugace et placée dans un horizon lointain et fuyant. La fantasmagorie des nuages participe alors du processus imaginatif comme engrenage à de nouvelles synesthésies, faites de perturbations atmosphériques et poétiques. Baudelaire parvient à créer une architecture de l'impalpable par la virtuosité de ses jeux de correspondances sensorielles et spirituelles. Le motif du nuage permet de comprendre, d'un point de vue épistémologique, le passage d'un lyrisme romantique à une esthétique moderne d'une harmonie nouvelle. Témoin de la distance de l'être au monde, lieu limitrophe entre ciel et terre, il fait obstacle et en même temps permet la communication.

Du ciel azuré au passage des nuages, Baudelaire offre une nouvelle vision atmosphérique du monde à travers son mythe de Paris. La présence du vent témoigne de manière sensible de la volonté de Baudelaire de joindre du mouvement à ciels nuageux afin qu'il n'y ait pas embouteillage, encombrements, flottement ou stagnation mais

circulation et correspondances possibles. Baudelaire semble remuer sa soupe langagière dans sa marmite bouillonnante de mots pour faire lever un vent révolutionnaire.

Le poète offre une poésie qui donne corps à ce qui, comme l'air, ne se voit pas, selon une géopoétique et une temporalité qui témoignent d'un rapport au monde ébranlé. Dans Paris, Baudelaire nous offre un drame lyrique où le prosaïsme n'est pas absent mais où il participe, bien plutôt, d'un nouveau type de sublime. Par la magie de ses correspondances, le poète-alchimiste parvient à « transformer la boue en or » (BAUDELAIRE, 1975, p. 192) et sublime ainsi la modernité.

Pour que le mythe soit complet et que le mystère perdure, les effets émotionnels du paysage urbain doivent se manifester. Ainsi, Baudelaire s'exprime dans son *Salon de 1855* :

[L]e critique, le spectateur opère en lui-même *une transformation qui tient du mystère*, et que, par un phénomène de la volonté agissant sur l'imagination il apprend de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite. (BAUDELAIRE, 1976, p. 577)

Dans une sorte de « transitivité miraculeuse » (SCEPI, 2003, p. 33), Baudelaire parvient à communiquer avec ses lecteurs. A leur tour, grâce au pouvoir de leur propre imagination sensible, ils vont pouvoir compléter le travail de l'artiste et ainsi participer à la formation du mythe de Paris : « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours *une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur* » (BAUDELAIRE, 1975, p. 781-782). Le « frisson nouveau » que Victor Hugo avait pressenti en adressant une lettre élogieuse à Baudelaire en 1860 naît dans cette aventure urbaine (BAUDELAIRE, 1975, p. 1129).

Sans la présence de Dieu mais au sein de cette hiérophanie nouvelle, les synesthésies ont une place importante : monde des hallucinations, des charmes, des Correspondances, des synesthésies, des architectures secrètes, Baudelaire crée un immense jeu de cache-cache entre visible et invisible dont la case finale n'est pas le Paradis mais le lieu d'une nouvelle harmonie sensible créée par une poétique davantage humaniste que métaphysique. Paris devient une bible profane de la mythologie moderne. Baudelaire nous montre par une écriture suggestive que vivre l'Histoire, c'est surtout

la sentir. Histoire, philosophie, politique ou poésie dépassent les savoirs particuliers. L'écrivain transgresse les genres, ou vise à leur synthèse, pour mieux dire l'esprit du temps et le vécu individuel, selon une cosmologie souvent très personnelle.

La poésie baudelairienne résonne comme une vaste « géographie humaine ». La ville vivante prend un visage cosmopolite : « d'une singularité plurielle, composée : d'éclats, de fils tissés, de facettes qui ne se rassemblent pas », un lieu

de partages, des partitions, des lignes obliques, biaises, divisoires, mitoyennes, lieu des proximités des écarts, des adhérences et des départs. Lieu d'indécision lieu d'indécidable [...] [qui] s'ouvre se ferme sans conclure. (CALLE-GRUBER, 2015, p. 275)

La grande ville comme « lieu de rencontres, de départs, de passages : ville mémoire où les fils de l'identité humaine se tissent » (CALLE-GRUBER, 2015, p. 274), voilà le nouveau type de correspondances sensibles qui constituent le mythe de Paris chez Baudelaire. Dans la capitale, la mythologie prend une allure kaléidoscopique. Baudelaire compare Constantin Guys « à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie » (BAUDELAIRE, 1976, p. 692). Cette image d'une vie kaléidoscopique est davantage manifeste dans sa prose que dans ses poèmes versifiés, qui s'attachent surtout à représenter une harmonie rêvée et seraient davantage comparables, pour prolonger cette image du kaléidoscope, à une vision panoramique, cosmoramique ou dioramique. Dans le monde moderne, le narrateur du *Spleen de Paris* observe des vieilles, des pauvres, des miséreux mais aussi la mode de son temps, ingrédient indispensable pour la fabrication de son mythe. Or, Baudelaire conçoit ce phénomène de manière à la fois fugitif et universel. Véritable « document humain » la mode est « chrono-scène » (REVERZY, 2019, p. 32). Elle renseigne sur la société, donne des indices sur la distinction comme écart par rapport à des modèles politiques tout en étant suggérée avec une sensibilité et une esthétique qui la rendent intemporelle. A tous les sens du terme, Baudelaire a ainsi pleinement anticipé notre société et notre modernité.

## **Paris, un « dictionnaire doué de vie »**

Nous terminerons ce parcours urbain en musique pour établir un écho entre la manière dont Baudelaire conçoit le mythe de Wagner et sa propre conception de la poésie. Wagner qui comprend « si admirablement le caractère sacré, divin du mythe », est capable de « peindre l'espace et la profondeur, matériels et spirituels » (BAUDELAIRE, 1976, p. 792). Il a aussi le don de faire renaître des souvenirs dans une extase à la fois éternelle et fugace. « La musique [...] vous raconte le poème de votre vie ; elle s'incorpore à vous et vous vous fondez en elle » (BAUDELAIRE, 1975, p. 431). Le verbe « raconter » exprime la dimension narrative propre à la musique. Baudelaire poursuit : « chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie » (BAUDELAIRE, 1975, p. 431).

Avec Baudelaire, la ville acquiert le statut d'un nouveau « dictionnaire doué de vie » (BAUDELAIRE, 1976, p. 431). Textepalimpseste, la ville conserve toutes ses strates. Comme le mythe, elle est la somme de ses variantes. Non seulement le passé ne s'efface jamais, mais fondation, et donc fondement, il est le gage de l'avenir. La poétique des correspondances n'apparaît plus seulement comme relevant d'une théorie ou d'une croyance systématique ; elle se fonde sur un point de vue cohérent, conscient et consistant sur le monde et sur nos manières de nous rapporter à lui, par les sens et l'entendement. Cette « invention du paysage urbain » (CHENET-FAUGERAS, 1994, p. 27-38) permet de penser l'unité du monde par la voie de la diversité du sensible.

L'expérience poétique qui s'exprime dans le mythe baudelairien de Paris peut être comprise comme la conciliation d'un langage magique avec la conscience de la matière du monde. Il s'agit de dégager, sous le spectacle du quotidien, des principes organisateurs de la Nature afin de faire jaillir une « matière-émotion » (CHAR, 1934, p. 124), qui est une matière pluri-sensorielle. Les synesthésies laissent des empreintes vives et vivantes sur la page-canevas qui fait se dérouler sous nos yeux le mythe de Paris et éveille tous nos sens.

Lors de cette épopée parisienne, le poète en ville apparaît comme un « grand voyageur, un observateur profond et rapide » (BAUDELAIRE, 1976, p. 692). A la manière de Constantin Guys, le poète agit et interagit avec la Capitale. L'observation ne se limite pas au regard.

Cette aventure parisienne est collective. Le poète autant que le spectateur participent à la construction du mythe par la mobilisation de tous leurs sens. Le promeneur « moderne », explique Henri Scepi « ne jouit pas d'une position passive et extérieure par rapport au monde urbain : il y est impliqué, enveloppé, pris dans le réseau des vibrations et des secousses » (SCEPI, 2007, p. 467).

Les synesthésies participent alors à la création d'une écriture nomade qui épouse les accidents du présent de la vie dans toute son énergie. L'énergie artistique qui se dégage de certes fresque parisienne s'apparente à un nouveau transport lyrique qui dynamise la narration. Cette énergie de la vie dans le *Spleen de Paris*, n'est pas détachée de la mort puisque peuplée de fantômes, mais c'est aussi une énergie « électrique et moderne » qui unit le monde autrement.

L'analyse de la construction de cette mythologie urbaine a permis de comprendre le travail de Baudelaire comme un regard sur les choses permettant de retrouver une unité perdue ou, du moins, de créer un nouveau type d'unité à partir du prosaïsme de la vie.

Savant mélange de l'espace céleste et de l'espace terrestre, le Paris baudelairien n'est ni sous le ciel idéal romantique, infini, ni construit sur le sol rugueux de la modernité. C'est une forme insaisissable, en mouvement, contenant l'infini dans le fini de son contour et dont la « vibratilité<sup>2</sup> » (CREPET, E. ; CREPET, J., 1928, p. 253) peut désormais résonner chez le lecteur, ce « frère », « hypocrite » mais « semblable »<sup>3</sup>...

---

<sup>2</sup> « sa bouche avait une vie distincte dans la vie et l'expression du visage ; elle était mince et frissonnante, d'une vibratilité fine sous l'archet des mots » (CREPET, E.; CREPET, J., 1928, p. 253).

<sup>3</sup> « Au Lecteur » : - *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !* (v. 40).

## Références

- BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris : Librairie José Corti ; Librairie Générale Française, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975. v. 1. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1976. v. 2. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot, 2002.
- BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de la nuit*. Paris : Gallimard, 1980.
- CALLE-GRUBER, Mireille (dir.). *L'Amour du monde à l'abri du monde dans la littérature*. Paris : Hermann Editeurs, 2015.
- CHAR, René. *Le marteau sans maître suivi de Moulin premier*. Paris : José Corti, 1934.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise. L'invention du paysage urbain. *Romantisme*, n. 83, p. 27-38, 1994.
- COLLOT, Michel. *Chaosmos*. Paris : Belin, 1998.
- CREPET, Eugène ; CREPET, Jacques. *Charles Baudelaire*. Appendice V. Paris : Messin, 1928.
- FLAMEL, Nicolas. *Le livre des figures hiéroglyphiques*. Chez la veuve M. Guillemot & S. Thiboust, 1612. Disponible dans : <https://livres-d-hermes.com/PDF/LLDFHI01.PDF>. Accès dans : 16 out. 2021.
- FONDANE, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles : Editions Complexe, 1994.
- GAUTIER, Théophile. Préface. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Baudelaire*. Paris : PUPS, 2007.
- HUGO, Victor. Tas de Pierre. In : ALBOUY, Pierre. *Œuvres poétiques, I* : édition critique. Paris : Gallimard, 1964. p. 1479.
- HUGO, Victor. Lettre à Baudelaire, 6 octobre 1859. In : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1975.
- ISAL, Florelle. *Poésie et synesthésie dans l'œuvre de Charles Baudelaire : une poétique de la totalité entre imagination sensible et savoir*. 2019. Thèse

(Doctorat en Langue, Littérature et Civilisation Françaises) – Sorbonne-Nouvelle Paris III, Paris, 2019.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Londres : Faber & Faber ; Paris : Gallimard, 1997.

LABARTHE, Patrick. Paris comme décor allégorique. *L'Année Baudelaire*, Paris, n. 1, p. 44, 1995.

REVERZY, Éléonore (dir.). Les Goncourt, objets et paradoxes d'une idéologie de la mode. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, n. 25, 2019.

SCHEFER, Olivier. Romantisme et œuvre d'art totale : variations sur la totalité. *Po&sie*, [s. l.], n. 128-129, p. 193-210, 2009.

SCEPI, Henri. Le rythme du chant (à propos de Max Elskamp). *Textyles*, [s. l.], v. 22, p. 33-42, 2003.

SCEPI, Henri. Baudelaire / Laforgue : la ville au croisement du poème. *Les imaginaires de la ville : Entre littérature et arts*, Rennes, p. 463-474, 2007. (Interférences).

SEGALEN, Victor. Essai sur l'exotisme. In : BOUILLIER, Henri. *Œuvres complètes : cycle des ailleurs et du bord du chemin*. Paris : Robert Laffont, 1995.