

## Les projections de l'auteur dans *Le Spleen de Paris*

Tímea Csányi

Le présent travail tente d'analyser les différentes projections de Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* et essaie de démontrer que l'auteur, hormis sa présence explicite sous un « je », se projette simultanément dans d'autres personnages du recueil. Nous ne nous proposons pas d'examiner toutes les projections effectives ; nous n'avons choisi que les personnages qui expriment à notre avis le plus clairement les « incarnations » du poète. Notre hypothèse s'appuie fondamentalement sur les recherches de Serge Doubrovsky dans le domaine de l'autofiction. Ce mot-valise, qui se répand surtout dans les années 1980, a été adopté par la critique littéraire comme synonyme de fiction intime et suscite de vives querelles même de nos jours. L'autofiction doit ses origines aux définitions de *pacte romanesque* et de *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qui distingue l'autobiographie du roman à partir du critère d'identité ou de non-identité du nom de l'auteur et du personnage principal. Cette définition l'amène cependant à repérer des cases aveugles :

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche<sup>1</sup>.

Avec son roman intitulé *Fils*<sup>2</sup>, Doubrovsky contredit cette affirmation par le fait qu'il publie son livre sous l'étiquette d'un roman tout en revêtant d'une même identité non seulement l'auteur et le personnage principal, mais aussi le narrateur. Il s'agit donc d'une sorte d'autobiographie dont le contenu narratif est authentiquement fictionnel, ce qui nous amène à la définition suivante de l'autofiction : c'est un roman, c'est-à-dire une œuvre fictive, où l'auteur, le narrateur et le protagoniste ne font qu'un.

L'on peut à juste titre poser une question à savoir : quel est le rapport entre l'autofiction, comme type de roman autobiographique, et un recueil de poèmes, même s'il est écrit en prose ? Si un roman peut être autofictionnel, rien ne nous empêche de supposer qu'un récit ou une nouvelle puisse l'être également. Or, dans *Le Spleen de Paris*, nous avons des récits et des nouvelles fictifs, que l'auteur nomme petits poèmes en prose : ils manifestent une équivalence supposée entre Baudelaire, le narrateur et les protagonistes de certaines pièces, et sont donc, en somme, des autofictions. Le pluriel utilisé pour les protagonistes n'est pas un hasard. Plusieurs textes mettent en scène plusieurs protagonistes en même temps, mais la multiplicité de ces personnages ne nous empêchera pas de les identifier tous avec

<sup>1</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 31.

<sup>2</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Baudelaire et les considérer comme des projections de l'auteur. Selon la définition que l'on en donne en psychologie, la projection est « un mécanisme psychique par lequel le sujet expulse de soi et localise dans d'autres personnes, ou choses, des sentiments, des désirs qu'il méconnaît ou qu'il refuse en lui »<sup>3</sup>. On peut affirmer dès lors que la projection de Baudelaire en un personnage quelconque n'est autre chose qu'une autofiction. Cependant, Baudelaire ne méconnaît pas et ne refuse pas toujours ses désirs et ses sentiments. Souvent, il les assume pleinement et consciemment. Bien entendu, dans certains cas la projection est pour lui aussi un mécanisme de défense, mais dans d'autres, elle lui offre un moyen de suivre ses dispositions, de réaliser ses aspirations.

Revenons pour un instant à la question du genre pour insister sur l'importance de l'un des caractères fondamentaux de l'autofiction, à savoir sa qualité de fiction, avec toutes ses ambiguïtés, qui a un rapport essentiel avec la question de la vérité. Selon les critères classiques, quand on parle de fiction, on est loin de « la vérité, qui a partie liée avec la réalité, par opposition, bien sûr, à la fiction »<sup>4</sup>. Même si les pièces du *Spleen de Paris* surabondent en références biographiques, elles restent des histoires qui n'ont jamais eu lieu dans la réalité, et « dont le seul lieu réel est le discours où elles se déploient »<sup>5</sup>. Cependant, l'adéquation qu'on suppose entre Baudelaire comme personne bien réelle et ses projections implique non pas le caractère réel des pièces, mais celui des projections. Et qui dit caractère réel des projections doit dire sur-le-champ caractère véridique, malgré l'absence de témoins et d'éventuels contradicteurs. Mais quelle intention du poète se cache derrière ces projections ? Ne pouvant pas s'adapter suffisamment à sa vie réelle, il cherche à en créer une autre, des autres, en se donnant l'illusion de n'avoir rien – ou du moins pas trop – gâché dans le passé. D'autres vies où il sera en mesure de trouver une solution à ses conflits, à ses problèmes qui se montrent insurmontables dans la réalité, ou inversement, à se débarrasser de ceux-ci. Par ailleurs, il est dans la nature même de l'autofiction de laisser son auteur inventer sa vie, ou dans notre cas ses vies à partir d'une fictivité, grâce aux projections qui « [l'ont] aidé à vivre, à sentir qu'[il est] et ce qu'[il est] »<sup>6</sup>. C'est en entrant dans ces vies qu'il cherche à se saisir, à se ressaisir interminablement. En examinant ces projections nous allons « trouver l'homme dans l'œuvre »<sup>7</sup> qui réfléchit sur sa propre vie, qui « psychologise »<sup>8</sup> sur lui-même : Charles Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*.

La première projection analysée est celle de l'auteur en solitaire. Le choix d'un tel personnage n'est pas trop étonnant de la part de l'auteur, étant donné que

---

<sup>3</sup> JAMMET, Philippe – REYNAUD, Michel, – CONSOLI, Silla, *Psychologie médicale*, Paris, Masson, 1989, p. 84.

<sup>4</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographie : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", p. 339.

<sup>7</sup> BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. II, p. 253.

<sup>8</sup> *Ibid.*

ses relations familiales, amoureuses et amicales se sont déjà singulièrement rarifiées à cette période de sa vie. La raison principale en est que toutes ses relations ont pris la forme d'une lutte continuelle pour l'affirmation ou la préservation de son identité. On pense automatiquement au dernier Rousseau des *Rêveries du promeneur solitaire* dont Baudelaire semble s'inspirer dans *La Solitude*. Mais le sentiment de la solitude diffère radicalement dans les deux cas. La réclusion de l'auteur des *Rêveries* dans sa solitude amène son moi social à s'éloigner de ses vicissitudes en se retirant dans une plénitude intime, fortement colorée par le caractère paranoïaque. Cette solitude, Rousseau l'a vécue comme un dernier refuge ; pour le poète de la XXIII<sup>e</sup> pièce comme pour Baudelaire lui-même, il s'agit d'un choix délibéré. Il l'a revendiquée hautement « pour faire honte à tous ceux qui courent s'oublier dans la foule »<sup>9</sup>. Ce ne sont pas les hommes qui lui sont devenus étrangers, comme dans le cas de Rousseau, mais c'est lui-même qui s'affirme comme *Etranger*. Cependant l'élection de la solitude n'est que le revers d'une immersion dans la masse urbaine. Il est vrai qu'un contraste se manifeste entre ce poème et celui des *Foules*, mais peut-être uniquement en apparence. C'est aussi bien la capacité de gérer sa solitude qui fait qu'il ne s'affirme jamais autant que dans l'ivresse d'une expansion vers autrui :

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait plus être seul dans une foule affairée<sup>10</sup>.

Certes, l'auteur avoue qu'il se complaît à une espèce d'osmose avec le plus grand nombre. Cependant, cette complaisance n'est jamais assez pure pour n'être pas avantageusement compensée par un mouvement inverse d'écart ou de retrait, empêchant l'identification avec la foule. Il est un flâneur qui observe, qui analyse les individus composant la foule tout en restant caché pendant ses actes ; caché derrière le masque des observés. Force est de souligner qu'ici, nous ne parlons pas de projections, ce ne sont que des costumes consciemment choisis. Il utilise le travestissement comme un moyen de voir du plus près possible les événements et les gens de la rue. Après avoir enlevé ses masques et après s'être replongé dans sa solitude, ce travesti peut se griser d'une extériorité urbaine qui lui fournit à profusion modèles et matériaux. La projection de Baudelaire en solitaire révèle donc deux tendances simultanées. C'est d'abord un solitaire qui, au milieu de la foule, s'approprie les êtres, les prive de leur visage et de leur individualité pour les modeler selon sa volonté, mais qui n'entre jamais en contact réel avec eux. « Il peut être à sa guise lui-même et autrui »<sup>11</sup>, il peut prendre autant de masques qu'il veut, sa relation reste chaste avec la foule. Il subit donc sans cesse la double attraction du désir de se répandre, de se perdre, de se prostituer en quelque sorte, et du désir inverse de se contracter infiniment dans l'unité du moi. Il prône simultanément « la

<sup>9</sup> BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 314.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 291.

vaporisation » et « la centralisation du Moi », parce que « tout est là »<sup>12</sup>. Au fond, ces deux tendances ne sont qu'une à notre avis, ou, au moins, elles ne sont pas contradictoires ; elles se supposent même réciproquement. La projection en solitaire n'est pas le contraire d'une projection en un homme des foules. Il s'agit d'une seule projection, à deux facettes différentes.

Nous trouvons un autre type de projection dans le recueil, celle de l'auteur en enfant dans les *Vocations*, où elle se manifeste explicitement et sous une forme quadruple. Nous y sommes témoins d'une discussion entre quatre enfants qui incarnent tous simultanément Baudelaire. Le premier garçon est attiré par l'éclat du théâtre et a envie d'appartenir à ce monde – comme le jeune Baudelaire qui « dans [s]es rêves d'enfant, [...] voulai[t] être [...] comédien »<sup>13</sup>. Cet enfant – qui peut encore embrasser réellement cette carrière – incarne alors à notre avis l'auteur par la même aspiration lui permettant de ranimer ce rêve d'enfance, mais cette fois avec la possibilité de l'accomplir au moins sur le plan de la fiction. Nous pouvons également considérer le deuxième enfant – qui voit Dieu sur un « petit nuage isolé » – comme une projection de l'auteur qui poursuit lui-même dès son enfance des « conversations avec Dieu »<sup>14</sup> – conversations qui demeurent, bien entendu, le plus souvent unilatérales. Il cherche un complice, un ami, un confident qui manque toujours. Cependant, il serait erroné d'y voir une preuve de la foi de Baudelaire. Ce garçon est seul à voir Dieu et même s'il est convaincu de l'existence de cet Etre suprême, les trois autres enfants, donc les trois autres projections du poète, le nient. Certes, Baudelaire aimerait croire en Dieu, mais comme il ressort de plusieurs passages de *Mon Cœur mis à nu* et de *Fusées*, il n'y arrive point. La troisième projection est un enfant qui doit son initiation sexuelle à sa bonne. L'image de la bonne nous renvoie sans doute à une certaine Mariette que Baudelaire a mentionnée toujours affectueusement dans ses écrits. Il est important de noter qu'en unissant ces trois dernières projections en une seule, nous voyons le désir difficilement réalisable d'une vie harmonieuse – être un artiste reconnu, avoir une certitude métaphysique et une vie sexuelle équilibrée – pour combler les manques dont Baudelaire souffre depuis les décennies. Ainsi, nous voyons tout d'abord trois instants de bonheur des trois enfants, trois désirs du jeune Baudelaire devenus trois nostalgies du vieux, qui se raniment grâce aux projections. A ces trois instants de bonheur succède l'expérience du quatrième enfant sans théâtre, sans bonne, sans Dieu, dont le désir est de s'enfuir avec les bohémiens. C'est la figure du bohémien qui devient l'emblème de l'état de dénuement absolu et de la volonté de vivre uniquement par et pour l'art. En fin de compte, c'est Baudelaire qui, attiré par la liberté de ce mode de vie « sans foi ni loi », se projette en bohémien par l'intermédiaire du personnage de l'enfant ; cependant, ce désir et avec cela la projection en bohémien, restent irréalisés. Ce qui nous intéresse davantage est que la projection en enfant est pourtant accomplie.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 676.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 702.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 706.

La projection sans doute la plus complexe dans *Le Spleen de Paris* est la projection en bouffon dans les poèmes VII, XIV et XXVII. Dans son étude intitulée *Sur quelques répondants allégoriques du poète*<sup>15</sup>, Jean Starobinski explique que depuis le romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown sont des images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont données d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit là d'un autoportrait travesti, donc d'une autofiction, où l'image dessinée du bouffon est beaucoup plus qu'une simple caricature douloureuse ou sarcastique. Le jeu parfois ironique a valeur d'une « épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste »<sup>16</sup>. Pour la première fois dans le recueil, nous avons devant nous une projection dont l'auteur ne se sert pas pour satisfaire ses désirs ou résoudre ses problèmes, mais où il essaie de se libérer de ses angoisses, de ses frustrations, de ses peurs, donc de tout ce dont il souffre. La projection dans ces cas est donc un mécanisme de défense pour préserver son moi réel, en un mot : de l'autodéfense. Nous assistons à une véritable évolution dans la mise en scène de cette figure dans les pièces successives du recueil ; l'ordre des poèmes en prose dans *Le Spleen de Paris* n'est pas le fait d'un simple hasard. Le personnage du bouffon traverse l'étape de la frustration dans *Le Fou et la Vénus*, celle de l'humiliation et de la vieillesse dans *Le Vieux Saltimbanque*, et enfin celle de la mort dans *Une mort héroïque*. Dans *Le Fou et la Vénus* le poète-flâneur découvre un petit parc épargné par les travaux d'urbanisation en cours dans la capitale, une sorte de paradis perdu de la jeunesse, avec le spectacle figé d'un « être affligé [...] aux pieds d'une colossale Vénus ». Mais ce « fou », au lieu de contempler « l'extase universelle des choses », adore – en vain – « l'immortelle Beauté » qui « regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux marbre » et qui semble se détourner sans cesse de lui, lui échapper malgré tous ses efforts. Le malheur du bouffon réside donc dans l'impossibilité de son ascension, et c'est ce qui le rend triste, affligé. Le couple du bouffon et de la figure féminine évoque également le couple de Baudelaire et de sa mère, « chacun d'eux étant la victime de l'autre »<sup>17</sup>. Fils éternel, surveillé, protégé, humilié, qui « lève les yeux pleins larmes » vers sa mère – affectueuse, cruelle et froide – en lui reprochant de le juger indigne de son amour. Ainsi, nous voyons simultanément dans ce poème le drame de l'enfant privé de la relation intime avec sa mère, et celui de l'artiste qui tente désespérément d'accéder à « l'immortelle Beauté ». Deux frustrations, deux obsessions baudelairiennes majeures. L'étape suivante est décrite dans *Le Vieux Saltimbanque*. Jean Starobinski note<sup>18</sup> à ce propos que le bouffon se montre le plus souvent dans le costume du saltimbanque surtout à partir de 1840. Baudelaire a donc repris un personnage assez répandu à son époque.

<sup>15</sup> STAROBINSKI, Jean, « Sur quelques répondants allégoriques du poète », *RHLF*, avril-juin 1967, p. 402-412.

<sup>16</sup> STAROBINSKI, Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, dernière de couverture.

<sup>17</sup> MACCHIA, Giovanni, « Je suis un esprit à projets », in *Baudelaire*, Milan, Garzanti, 1986, p. 122-136.

<sup>18</sup> STAROBINSKI, Jean, « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, n° 387-388, 1966, p. 275.

Un personnage misérable, « vouûté, caduc, décrépité, une ruine d'homme » qui devient le « porte-parole de la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même »<sup>19</sup>. Même solitude face à « l'orgie », même histrionisme ridicule, même regard : le saltimbanque est le bouffon du *Fou et la Vénus* arrivé à l'âge mûr. Il incarne le sort qui sera peut-être réservé au poète dans un avenir – proche (?) – : « l'image du vieil homme de lettres ». Dans son commentaire, René Galand montre que la fête qui ouvre la pièce ressemble à une orgie rituelle célébrant la régénération des forces vitales, où les comédiens, les faiseurs de tours, les danseuses, les « Hercules », les saltimbanques « apparaissent comme les servants d'un culte dont ils accomplissent les rites »<sup>20</sup>. Là aussi, comme dans la plupart des rites, pour pouvoir construire l'Avenir et pour oublier le Passé – « le mauvais temps de l'année » – on a besoin d'un sacrifice, et la victime immolée ne sera autre, dans le cas présent, que le saltimbanque. Le saltimbanque, qui « fut le brillant amuseur » dans le passé, devient « muet et immobile », inutile pour la foule ivre et joyeuse. La dernière étape que nous analysons est celle présentée dans *Une mort héroïque*. Le narrateur, qui est la première projection de Baudelaire, assiste au génial *one man show* du bouffon Fancioulle (deuxième projection) et observe les relations au sein du public en même temps : la relation entre le Prince (troisième projection) et le bouffon, entre le Prince et le public, et enfin entre Fancioulle et le public. Dans ce texte, nous assistons donc à une triple projection de Baudelaire. Dans Fancioulle il se reconnaît en tant qu'artiste qui a atteint le sommet de l'Art, qui arrive à dominer parfaitement le « public, si blasé et frivole qu'il pût être », s'appropriant ainsi la toute-puissance du Prince. Pourtant, son règne souverain, et avec cela celui de l'Art, ne peuvent être qu'illusoire : le bouffon, le révolté doit tomber « mort sur les planches », avant même de pouvoir accomplir sa mission, c'est-à-dire terminer son spectacle. Ici aussi, l'on devine la présence de l'auteur, d'une part à travers l'incarnation de sa propre peur de ne pas pouvoir parachever son œuvre, et d'autre part en nous rappelant la condamnation « à mort »<sup>21</sup> des *Fleurs du Mal* le 20 août de 1857. En écrivant ses poèmes en vers, Baudelaire voulait changer, réformer, renouveler la poésie traditionnelle ; il a « conspiré » contre celle-ci et aux yeux du Pouvoir, il devait être puni.

Nous avons donc vu que la personnalité de Baudelaire se manifeste implicitement dans plusieurs personnages du *Spleen de Paris*, ce qui suppose une projection de l'auteur sur ces personnages. Nous avons aussi identifié des projections orientées en deux, en trois ou en quatre directions différentes. L'on peut remarquer également que les différentes projections s'entrecroisent, communiquent entre elles, formant un véritable réseau<sup>22</sup> – comme les artères du corps – tout au long

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> GALAND, René, *Baudelaire, poétique et poésie*, Paris, A. G. Nizet, 1969, p. 483.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet les notes de PICHOS, Claude, « Le Procès des *Fleurs du Mal* », in BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 1176-1224.

<sup>22</sup> MAURON, Charles, « Le réseau », in *Le dernier Baudelaire*, Paris, Corti, 1966, p. 70-88. Nous empruntons l'idée de base de ce texte, mais notre cheminement est différent de celui de Mauron.

du recueil. Nous retrouvons d'ailleurs cette idée de réseau dans la dédicace du recueil : « C'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant »<sup>23</sup>. Nous ne contestons pas le caractère autonome de chaque pièce ; l'idée du réseau nous suggère plutôt une autre lecture possible, où nous ne respectons pas les blancs qui séparent, classent et ordonnent les pièces pour pouvoir circuler librement « dans un monde où le temps n'a pas d'épaisseur »<sup>24</sup>. A l'aide de cette approche nous arrivons à retrouver dans chaque personnage les traits d'une autre, voire d'autres, figures, comme par exemple le solitaire dans la figure du bouffon, du prince et de l'enfant ; le bouffon dans celle de l'enfant et du prince, etc. Ainsi Baudelaire semble contenir toutes ces projections, qui donnent à la fin son « hétéroportrait »<sup>25</sup>. Nous savons bien que nul ne peut prétendre saisir un poète dans toute sa complexité, mais nous avons peut-être une image plus vivante, plus animée, et par conséquent plus en chair et en os de Charles Baudelaire.

---

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, *Op. cit.*, t. I, p. 275.

<sup>24</sup> BENASSY, Maurice – DIATKINE, René, « Ontogenèse du fantasme », *Revue française de Psychanalyse*, t. XXVIII, n° 4, 1964, p. 544.

<sup>25</sup> DOUBROVSKY, *Autobiographie : de Corneille à Sartre*, p. 73.