Varga Emese

Sur une tradition renouvelée :
l'aventure de la réflexivité

Rapprocher la peinture et la création littéraire dans l'oeuvre d'un poète pourrait paraître un lieu commun mille fois répété. Tout de même, s'il y a certainement bien des poètes pour qui la peinture a joué un rôle important, il y en a assurément très peu pour qui elle a représenté une pareille nécessité que pour Baudelaire. Peu nombreux sont aussi ceux dont le travail de critique d'art serait d'une importance semblable à celui de Baudelaire qui, même s'il n'avait écrit que ses critiques, jouirait d'une renommée 'éternelle'. On peut même risquer d'affirmer que ses contemporains lisaient plus de ses critiques que de ses poèmes. Dès 1845, l'année de la parution de son premier *Salon*, il a donné régulièrement son avis sur la peinture (et sur la sculpture) de son époque. Il a rédigé son dernier *Salon* en 1859, l'année d'une importance capitale dans son évolution artistique. La présente étude (disons plutôt 'l'inventaire de quelques idées') se propose d'examiner avant tout les liens qui unissent le *Salon de 1859* aux poèmes conçus en cette année, notemment *Le Cygne, Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*. L'auteur a le préssentiment qu'une étude comparée pourrait fournir quelques remarques intéressantes non seulement sur les idées concernant la création artistique du poète, mais également sur quelques aspects de la peinture de cette époque.

Le *"tableau"*, l'objet de la peinture, est un des termes récurrents de la poésie baudelairienne — qui abonde en "emblème", "image", "paysage", "potrait", etc. Ces termes puisés dans le vocabulaire du pictural revêtent une signification 'psychologique' pour le poète qui s'en sert pour donner l'image "D'une fortune irrémédiable"[1] qu'est la destinée humaine. *L'Irrémédiable*, poème en position symbolique dans *Spleen et Idéal* (il semble être le dernier mot du poète arrivé à la fin de sa première étape), se compose de deux parties : la première se présente comme un catalogue d'images ayant pour dénominateur commun de représenter l'homme déchu. A l'exemple des *Phares*, cette première partie peut être interprétée comme une série d'images distinctes où chacune d'elles forme un univers clos — un tableau *encadré* — dont la série donne l'impression d'une exposition dans une galerie. L'exposition est en effet une des grandes

hantises du XIXe siècle qui voit la naissance des Expositions Universelles, agricoles, etc. "Qui dit exposition dit prééminence du regard, de ses plaisirs spécifiques, dit espace architectural aménagé lisiblement pour un parcours plus ou moins contraignant, dit présentation rationnelle de collections d'objets, dit pratiques institutionnelles et sociales ritualisées, mais dit aussi ostentation d'un savoir et donc exercice accompagnateur d'un langage, explicatif d'une part (l'exposition explique), désignatif et déscriptif d'autre part (l'exposition étale des objets étiquetés et nommés)"[2]. Le lecteur, quand il est donc invité à faire une visite dans cette galerie, sent tout d'abord que les tableaux exposés changent progressivement de signification par la force de leur linéarité qui propose un ordre auquel le récepteur est incapable de soustraire : le sens que le visiteur attribue à une image est sans cesse modifié par celui du tableau suivant. La lecture devient ainsi circulaire, puisqu'elle doit toujours être recommencée. La vrai lecture est donc une relecture. Ce *processus de déplacement* du sens est traduit au niveau textuel par l'identification des 'actants' des tableaux — que ce soit "Une Idée, une Forme, un Être", "un Ange", "un malheureux ensorcelé", "Un damné descendant sans lampe", "un navire pris dans le pôle" ou bien "un Styx bourbeux et plombé", "un gigantesque remous", "un lieu plein de reptiles", "un gouffre dont l'odeur / Trahit l'humide profondeur" ou "un piège de cristal". C'est dans ces "Emblèmes nets", ce "tableau parfait" que le lecteur-visiteur voit se refléter son destin — comme le texte lui-même se reflète dans sa deuxième partie. Réflexivement (ce qui veut aussi dire : de façon consciente) les tableaux apparaissent comme autant de "Puits de vérité", dans lesquels le lecteur — et le texte — se regarde. La bipartition du poème est le reflet du dédoublement du Moi, plus précisément de la prise de conscience sur ce dédoublement ("un coeur devenu son miroir"). Sur les tableaux de Caspar David Friedrich (comme par exemple sur *Le Naufrage*) dont l'atmosphère peut être apparentée à celle qui règne dans *L'Irrémédiable*, Jean Starobinski a découvert les reflets du même paysage qui est évoqué sur le dernier emblème du poème : le bateau, captif de la mer glacée est un symbole approprié du Moi figé devant son image reflétée par le miroir[3].

Le *miroir* est le symbole par excellence de l'autoréflexivité de la création et du 'produit' artistiques. La structure des *Fleurs du mal* prend comme ordonnance de base la bipolarité du miroir : comme la première partie de *L'Irrémédiable* se reflète dans la deuxième, de même que *Spleen et Idéal*

trouve son image 'réfléchie' dans *Tableaux Parisiens*. Cette section qui n'apparaît qu'avec l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, introduit donc même au niveau structural l'idée de la réflexivité. Le miroir que les *Tableaux* tendent vers *Spleen et Idéal* est un miroir *ensorcelé* — ou plutôt des miroirs ensorcelés car ils ne donnent que des reflets tronqués, des détails incohérants dans un tourbillonnement hallucinatoire.

1859 a été une année particulièrement féconde pour Baudelaire : il complète son recueil poétique de quelques fleurs qui appartiendront aux plus admirées.

Le Cygne est sans doute le chef d'oeuvre de cette année. Il est l'expression de l'expérience nouvelle de l'homme de la grande ville, c'est-à-dire celle de l'aliénation et du sentiment du dépaysement. En plus, le poète a recours à une tradition iconologique particulièrement riche, nommément à celle de la *Mélancolie* pour donner de la forme à cette nouvelle expérience. Dans *Salon de 1859*, on trouve de nombreuses figures mélancoliques, dont *Ovide chez les Scythes* de Delacroix. Ovide "voilà couché sur des verdures sauvages, avec une mollesse et une tristesse féminines, le poète illustre qui enseigna l'*art d'aimer*. Ses grands amis de Rome sauront-ils vaincre la rancune impériale ? Retrouvera-t-il un jour les somptueuses voluptés de la prodigieuse cité ? Non, de ces pays sans gloire s'épanchera vainement le long et mélancolique fleuve des *Tristes* ; ici il vivra, ici il mourra."[4] Ovide, qui apparaît également dans *Le Cygne*, est la figure-type du mélancolique, victime d'un manque insurmontable. Exilé, il vit dans un environnement dont il est incapable de faire entrer les éléments dans un ordre organique. Dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, même le Parisien se sent exilé par suite des changements profonds exécutés durant le Second Empire. Ce sentiment d'exil de la condition mélancolique sera le dénominateur commun de maintes oeuvres d'art apparemment très différentes. Dans *Salon de 1859*, à propos des tableaux d'histoire et des paysages, on trouve l'analyse de plusieurs peintures ayant pour sujet la Rome antique en ruines — thème depuis longtemps chéri par les peintres en voulant donner l'image la plus appropriée de la décadence, de la destruction et de l'esprit mélancolique. Baudelaire fait de même dans les trois poèmes en question : Andromaque, Ovide, le cygne, le vieillard à trois pattes évoquant l'énigme du Sphinx, les petites vieilles, Eponine ou Las, la défunte Vestale, la prêtresse de Thalie, etc. appartiennent au monde mourant de l'Antiquité, et le poète les fait défiler devant nos yeux sans doute pour éterniser le règne de la mélancolie

sur le triste paysage de *Paris*. Paris et l'expérience mélancolique — voilà le thème principal de Baudelaire de 1859.

En répertoriant les paysages, Baudelaire fait la remarque suivante : "Ce n'est pas seulement les peintures de marine qui font défaut, un genre pourtant si poétique ! (...), mais aussi un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes, c'est-à-dire la collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie."[5] On dirait que faute de peintures répondant à ses exigences, Baudelaire complète la liste des oeuvres picturales du *Salon* de ses *Tableaux*. Aussi évoque-t-il l'oeuvre de Méryon, dont les tableaux représentant la vie fourmillante du Paris de l'époque avaient pour lui un effet de révélation. "J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers *montrant du doigt le ciel*, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentée par la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation n'était oublié. " Dans ce paragraphe très dense, Baudelaire s'établit la liste des éléments à partir desquels il sera capable de dessiner ses *tableaux parisiens*. Son cygne chante parmi des "tas de chapiteaux ébauchés et fûts", de "gros blocs verdis" et du *bric-à-brac*, entouré d'*échafaudages*. Toute la section s'ouvre sur l'image des "tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité" dans *Paysage*, pièce liminaire des *Tableaux*. Les grandes perspectives aux souvenirs douloureux évoquent l'haussmannisation de la ville, "secouée par de lourds tomberaux", où passe une "voirie ouragan"[6] C'est une ville dominée par le bruit dont les habitants "frémissent au fracas roulant des omnibus". Ces mouvements saccadés, brisés appartiennent au régime diurne des *Tableaux*[7] où règne la volonté — la volonté d'attribuer du sens à cet univers aux éléments dispersés et disparates. Le poète part donc en quête et se lance " Dans les plis sinueux " de la capitale qui s'ouvrent devant lui, prometteurs de mystères inconnus. Dans une autre étude j'ai déjà parlé de l'expérience heureuse qui se produit dans *Le Cygne*[8]. En formant un véritable triptyque

dont les éléments se tiennent solidement, la 'partie centrale' nous offre un autre dénouement de cette même expérience de la grande ville. *Les Sept Vieillards* s'ouvre sur une image méryonesque : la capitale à l'aube. Cette première impression s'imbibe tout de suite d'une coloration sombre, car le souvenir textuel du quatrième *Spleen* pèse instantanément sur l'expérience matinale : " Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l'horizon embrasse tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits "[9]. Le paysage des *Sept Vieillards* est inondé de brouillard *sale et jaune* (évoquant la couleur de l'élément gouverneur de la mélancolie, c'est-à-dire de la bile) — et de nouveau, le thème de Paris et la création littéraire (le Simos menteur du *Cygne* réapparaît : " Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur / *Simulaient* les deux quais d'une *rivière* accrue "[10]) rejoint celui de la mélancolie.

" *... le mélancolique est celui qui, mieux qu'un autre, peut s'élever aux plus hautes pensées; mais si la bile noire, d'ardente qu'elle était, achève de se consumer et se refroidit, elle deviendra glaciale* " — lit-on la définition du mélancolique chez Jean Starobinski[11]. Selon la théorie traditionnel des tempéraments, l'humeur mélancolique, sèche et froide, est étroitement liée à la bile, responsable des élévations vertigineuses réservées exclusivement au mélancolique, mais également de la chute dans l'abîme de l'immobilité stérile. Dans ce tempérement essentiellement contradictoire s'unissent l'espoir et le désespoir : le mélancolique est ouvert à aux visions, aux illusions et aux cauchemars — les tableaux représentant la condition mélancolique peuvent être ainsi interprétés comme autant de paysages hallucinés. Le mélancolique est plus apte que personne d'autre à l'auto-réflexion continue qui mène à la solidification de son élément gouverneur, la bile, qui enrobe ensuite tout l'univers du film noir de la tristesse.

Le miroir est le symbole merveilleux de cette nature autoréflexive de la Mélancolie. Le mélancolique reconnaît l'image dans le miroir comme le reflet de son propre Moi perçu comme le résultat d'une perte, dont la preuve est ce même reflet témoignant d'un dédoublement — c'est-à-dire de la perte de l'unité initiale du Moi. Par analogie, le mélancolique fait de la perte la première expérience de sa vie, la constitution du Moi pour lui n'étant rien d'autre que la reconnaissance d'une altérité qu'il est incapable de surmonter et qui entraîne la perte de son être. L'image qui le regarde dans le miroir est son double immobile et sans vie, une Chose morte. C'est

exactement cela qui se produit dans *Les Sept Vieillards* où le poète voit sa propre figure reflétée dans cette " Sosie inexorable, ironique et fatale " qu'est l'oeil inondé de bile du vieillard.

Le travail poétique est la tentative de "faire / De ses pensers brûlants une tiède atmosphère"[12], d'après *Paysage,* poème liminaire des *Tableaux Parisiens*. Cependant, il arrive que cette tentative, menée subtilement à ses fins dans *Le Cygne* (voir l'analyse déjà citée) échoue, et le Moi reste captif d'une vision qui le remplit d'horreur, comme l'aventure décrite dans *Les Sept Vieillards* en donne un exemple éloquent. Son âme glacée par le regard d'un vieillard, le poète ne voit que l'image du *spectre baroque* se reflétant succesivement dans chaque passant : ayant identifié le vieillard *aux guenilles jaunes* comme la figure de la Mort[13] (qui personnifie sa propre Mort !), cette rencontre cauchemardesque fige le Moi qui reste paralysé devant cette image, et la hantise de l'immobilisme mortel le rend de dominant (celui qui regard) dominé (celui qui est regardé). Le fleuve coulant jusqu'ici dans son lit sinueux (qui est l'allégorie du texte même) se jette brusquement dans un espace géométrique dont il épouse le tracé roide. Cette forme est représenté par la figure cassée du vieillard : " Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine / Faisant avec sa jambe un parfait angle droit, / Si bien que son bâton, parachevant sa mine, / Lui donnait la tournure et le pas maladroit "[14]. Souvenons-nous : la capitale redessinée, moderne a emprunté la forme d'échiquier.

Si l'on évoque la réalité parisienne du milieu du XIXe siècle, cette 'réalité haussmannisée', on peut rapidement rapprocher le paysage des gravures et des tableaux représentant la condition mélancolique et paysage parisien du Second Empire. La gravure célèbre de Dürer, la *Mélancolie* (1514) représente une femme ailée, assise, tenant sa tête par la main, légèrement inclinée en avant. Sur son visage on peut lire les empreintes d'une tristesse éternelle. Elle est complètement absorbée par ses pensées, elle ne voit certainement rien de l'espace qui l'entoure — d'autant plus que l'on peut interpréter ce paysage fantasmagorique comme la description imagée de l'état d'âme de la Mélancolie. Elle est entourée d'objets épars (des cloues, un immense bloc de pierre, un globe, une cloche, un sablier, etc), comme si on regardait un tableau de *vanitas*[15]. A l'arrière plan on distingue la surface immobile d'un lac et les rayons d'un soleil qui peut bien être le soleil noir des mélancoliques, puisqu'une chauve-souris (animal nocturne par excellence) tient juste devant lui l'inscription MELENCOLIA

I. Jean Starobinski dans son ouvrage intitulé *La Mélancolie au miroir* nous livre la réflexion suivante :

> " Dans la tradition iconologique, ..., le personnage du mélancolique, ou la Mélancolie personnifiée sont environnés d'objets épars. C'est un cabinet de travail en désordre, un chantier où l'ouvrage s'est interrompu, ou un champ de ruines parsemé de vestiges monumentaux. "[16]

Sur sa *Melencolia,* Dürer a placé plusieurs outils d'architecte : compas, équerre, etc. (qui sont traditionnellement les attributs de la Géométrie). Haussmann, cet " architecte " de l'époque moderne s'est servi des mêmes outils pour dessiner un Paris 'géométrisé'. Le premier résultat de son travail fut un Paris détruit, mort où règne la fragmentation, l'inorganique et le *bric-à-brac* qui menace le mélancolique de le réduire à l'état de captif et de le transformer en une statue immobile. La pétrification signifie une menace existentielle pour celui qui le contemple cet amas d'objets disparates : la pierre (de forme de cristal sur *Melencolia*) devient ainsi — par la pesanteur et l'immobilité qu'elle évoque — un accessoire indispensable de tout espace mélancolique. Walter Benjamin a fait à ce propos la réflexion suivante :

> " Peut-être ne faut-il voir dans le symbole de la pierre que la figure la plus évidente, à première vue, de la terre froide et sèche. Mais il est tout à fait pensable, et même ..., assez probable que la masse inerte est une allusion au concept en réalité théologique du mélancolique, qui se trouve aussi dans celui de l'un des péchés mortels. Il s'agit de l'*acedia.* "[17]

La pierre n'est pas seulement un éléments de la nature et le matériau des bâtiments (haussmanniens), mais également celui de *statues*, c'est-à-dire d'oeuvres d'art. En plus, on les voit souvent tronquées, rongées par le temps — elles deviennent ainsi les *memento mori* du paysage mélancolique. Ces statues sont l'expression d'autant de souvenirs d'une perte qui pèsent comme des rocs sur le mélancolique. Oeuvres d'art, elles sont les images réfléchies de la création artistique qui se définit comme réflexive, voire même de l'artiste-Narcisse chosifié.

Au milieu de l'*Atelier de l'artiste* de Courbet, on 'trébuche' sur une immense figure de femme, l'allégorie de l'Art. Elle sert de modèle au peintre et elle épouse la posture mélancolique. Sur ce tableau énigmatique de Courbet, on retrouve toutes les caractéristiques de la condition mélancolique que nous avons évoquées plus haut.

Cette peinture — comme *Le Cygne* de Baudelaire — annonce l'ère de la modernité. Peut-être n'est-il pas arbitraire de constater que la modernité dans les arts vient au monde au moment où l'oeuvre d'art se reconnaît comme réfléchie, c'est-à-dire quand l'aventure de la réflexivité dévoile qu'il n'y a autre réalité que le seul langage de l'oeuvre. Le poète-Narcisse est en même temps un poète-Echo qui s'obstine continuellement dans la volonté de dire du nouveau, ce qui ne réussit qu'à force de s'échapper du cercle vicieux de l'image réfléchie du Moi. La réussite ne peut donc être qu'une illusion — comme dans *Le Cygne* -, et cette illusion est toujours suivie d'un échec ressenti comme temporaire, comme on le voit dans *Les Sept Vieillards*. Et le poète recommence toujours — cherchant du nouveau, après les *Tableaux*, il publie le *Spleen de Paris*. Mais c'est déjà une autre histoire.

Notes

1. BAUDELAIRE, Charles, *L'Irrémédiable, Oeuvres Complètes*. 1-2., texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1993, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, p. 80. Je cite désormais cette édition en indiquant le tome et la page.

2. HAMON, Philippe, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, J. Corti, 1983, p. 17.

3. On retrouve la même atmosphère dans la description d'un tableau de Penguilly dans le *Salon de 1859* : " Je ne veux pas quitter cet aimable artiste, dont tous les tableaux, cette année, sont également intéressants, sans vous faire remarquer plus particulièrement les *Petites Mouettes* : l'azur intense du ciel et de l'eau, deux quartiers de roche qui font une porte ouverte sur l'infini (vous savez que l'infini paraît plus profond quand il est plus resserré), une nuée, une multitude, une avalanche, une *plaie* d'oiseaux blancs, et la solitude ! " dans *O. C.*, 2., p. 653.

4. BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859, O. C.*, 2., p. 635. Il est fort intéressant de remarquer la parenté entre "le long et mélancolique *Tristes*" et "Ce petit fleuve / Pauvre et triste miroir" du Simos menteur dans *Le Cygne*. Le texte littéraire serait-il donc un pauvre (au sens de 'appauvri', 'perdu') et triste fleuve reflétant l'image falsifiée du poète?

5. BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859, O. C.*, 2., p. 666.

6. Selon l'interprétation de Ross Chambers, " la voirie (qui) / Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux " (*Le Cygne, O. C.*, 1., p. 86.) serait Haussmann qui enterre la ville ancienne dans une tombe commune. L'image de la " voirie ouragan " peut également être interprétée comme la représentation de l'émeute du peuple parisien (on peux aussi citer le pendant de cette image dans *Les Sept Vieillards* : " Le faubourg secoué par les lourds tombereaux "). La possibilité de cette double interprétation confère à la métaphore encore plus de force évocatoire et la condensation de deux sens tellement antagoniques augmente l'effet de choc. J'incline plutôt à reconnaître comme " voirie " et " *tombereau* " Haussmann, qui met la ville moribonde en *tombe*.

7. Dans plusieurs de ses études consacrées à Baudelaire, Ross Chambers distingue deux cycles à l'intérieur des *Tableaux Parisiens*. " L'analyse montre que, si l'on exlut provisoirement du compte le liminaire initial, " Paysage ", et le liminaire final, " Le Crépuscule du matin ", les seize poèmes qui restent se regroupent en deux séries, ou " cycles ", de huit poèmes chacun. Cycle " diurne " et cycle " nocturne ". dans "Trois paysages urbains : Les Poèmes liminaires des *Tableaux parisiens* " (*Modern Philology*, 80, 4, May 1983, p. 372-389). En même temps, l'auteur souligne ailleurs " la profonde unité de " je " baudelairien ", donc du cycle même (" Je " dans les Tableaux Parisiens de Baudelaire ", *Nineteenth Century French Studies*, IX, 1-2, fall — winter 1980-81, p. 59-68). Les trois poèmes dont il s'agit dans cette étude appartiennent donc à la série diurne.

8. Voir mon étude intitulée " Le Cygne de Paris " , p. 83 — 100 dans *Szövegek között* (Budapesti és szegedi tanulmányok az irodalomelmélet/történet köréből). — Szeged : GOLDPress, 1996.

9. BAUDELAIRE, Charles, *Spleen, O. C.*, 1., p. 74.

10. BAUDELAIRE, Charles, *Les Sept Viellards, O. C.*, 1., p. 87. ; c'est moi qui souligne.

11. STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47.

12. BAUDELAIRE, Charles, *Paysage, O. C.*, 1., p. 82.

13. L'univers mélancolique est l'univers des *memento mori* où chaque objet porte en lui l'image de sa propre mort et expose l'évidence de sa précarité. Sur le tableau de Georges de La Tour, *La Madeleine Terff*, on peut découvrir les attributs des *memento mori*, comme par exemple la crâne à la main de la Madeleine, ou la flamme qu'elle contemple : " Souviens-toi que tu vas mourir " . Le miroir est le symbole non seulement de la perte, mais également du *vanitatum vanitas*, du mirage et du mensonge. Il représente donc une fausse réalité sans profondeur, et l'hypocrisie. (Les nues tenant dans leur main un miroir — généralement elles sont entourées de perles et d'autres signes de vanité — expriment l'attitude hypocrite de celui ou de celle qui se veut éternellement jeune et ne reconnaît pas que la vie authentique signifie de vivre avec la conscience de la mort. *Olympia* de Manet est l'avatar moderne de cette tradition.) Dans *Salon de 1859*, Baudelaire a été " ravi par cette *Petite Danse macabre* de Penguilly, qui ressemble à une bande d'ivrognes attardés (...). Les artistes modernes négligent beaucoup trop ces magnifiques allégories du Moyen Âge, où l'immortel grotesque s'enlançait en folâtrant, comme il fait encore, à l'immortel horrible."

dans *O. C.*, 2., p. 652.

14. BAUDELAIRE, Charles, *Les Sept Vieillards, O. C.*, 1. p. 88.

15. On retrouve le reflet de ce paysage dans *Le Cygne*.

16. STAROBINSKI, Jean, op. cit., p. 65.

17. BENJAMIN, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Berlin, 1928, p. 151. dans BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 386.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles. — *Oeuvres complètes. 1.* ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. — Paris : Gallimard, 1990. 3. éd. — LVII — 1605 p. — (Bibliothèque de la Pléiade ; 1)

BAUDELAIRE, Charles. — *Oeuvres complètes. 2.* ; texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. — Paris : Gallimard, 1991. — XIII — 1691 p. — (Bibliothèque de la Pléiade : 7).

BENJAMIN, Walter. — *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages* ; traduit de l'allemand par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. — Paris : Cerf, 1989. — 974 p. — (Passages).

BURTON, Richard D. E. — *Baudelaire in 1859 : a study in the sources of poetic creativity.* — Cambridge : Cambridge University Press, 1988. — X-213 p. — (Cambridge Studies in French).

CHAMBERS, Ross. — *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France.* — Paris : J. Corti, 1987. — 241 p.

CHAMBERS, Ross. — " Baudelaire et l'espace poétique : à propos du 'Soleil' ", p. 111-120 dans *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger.* — Neuchâtel : La Baconnière, 1978. — 210 p.

CHAMBERS, Ross. — " 'Je' dans les Tableaux Parisiens de Baudelaire ". *Nineteenth Century French Studies,* IX, 1-2, fall — winter 1980-1981, p. 59-68.

CHAMBERS, Ross. — " Trois paysages urbains : les poèmes liminaires des 'Tableaux Parisiens' ". *Modern Philology,* 80, 4, May 1983, p. 372-389.

HAMON, Philippe. — *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle.* — Paris : J. Corti, 1983. — 200 p.

KLIBANSKY, Raymond. — *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* ; R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl ; traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand et Louis Evrard. — Paris : Gallimard, 1989. — 738 p. — (Bibliothèque illustrée des histoires).

KRISTEVA, Julia. — *Soleil noir : dépression et mélancolie.* — Paris : Gallimard, 1987. — 264 p. (Collection Folio. Essais ; 123).

PREAUD, Maxime. — *Mélancolies*. — Paris : Herscher, 1982. — 141 p. — (Format. Arts).

STAROBINSKI, Jean. — *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*. — Paris : Julliard, 1989. — 93 p. — (Conférences, essais et leçons du Collège de France).