

## « Le meilleur compte rendu... »

Sur « *Le Masque* », de Baudelaire <sup>1</sup>

Ce poème <sup>2</sup> a été publié pour la première fois en 1859 dans la *Revue Contemporaine*, puis il fut repris dans la seconde édition des *Fleurs du Mal* en 1861, à peine retouché. Il y est suivi d'un autre nouveau poème : « Hymne à la Beauté ». Ces deux nouveaux poèmes prennent les places XX et XXI de « Spleen et Idéal » : ils remplacent « Les Bijoux », l'une des pièces condamnées. « Le Masque » est une *ekphrasis* qui a pour objet une statuette d'Ernest Christophe, par ailleurs dédicataire du poème. En 1858, Baudelaire a vu une statuette <sup>3</sup> dans l'atelier du sculpteur, intitulée « La Comédie humaine », qui lui a inspiré ce poème. Il l'a évoquée dans le *Salon de 1859* :

[Cette statue] représente une femme nue, d'une grande et vigoureuse tournure florentine [...], et qui, vue en face, présente au spectateur un visage souriant et mignard, un visage de théâtre. Une légère draperie, habilement tortillée, sert de suture entre cette jolie tête de convention et la robuste poitrine sur laquelle elle a l'air de s'appuyer. Mais, en faisant un pas de plus à gauche ou à droite, vous découvrez le secret de l'allégorie, la morale de la fable, je veux dire la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie. Ce qui avait d'abord enchanté vos yeux, c'était un masque, c'était le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords. Dans cet ouvrage, tout est charmant et robuste. Le caractère vigoureux du corps fait un contraste pittoresque avec l'expression mystique d'une idée toute mondaine, et la surprise n'y joue pas un rôle plus important qu'il n'est permis. <sup>4</sup>

Selon Baudelaire, cette statuette a une valeur morale, elle fonctionne comme une « fable ». L'espace social est une scène où chacun joue un rôle, affichant un « visage de théâtre », factice, trompeur, et on ne doit pas faire état, en société, de ses « douleurs » personnelles, il faut souffrir seul de son « remords ». Cette accusation de l'impératif social semble même amuser Baudelaire, qui imagine la commercialisation de modèles réduits de cette statue. Il ne tire pas de leçon de cette œuvre d'art, ce qu'elle dénonce est un lieu commun ; en revanche, ce qui plaît au poète, c'est la tromperie sur laquelle repose la statue. Selon Baudelaire, on est d'abord charmé par le « visage souriant et mignard », qu'on découvre ensuite être un masque, abritant « la véritable tête révoltée ». L'œuvre d'art devient le terrain d'une expérience, elle offre un leurre pour révéler son véritable sens ensuite, c'est une « fable ». Cette expérience de l'œuvre, c'est aussi ce que le poème « Le Masque » a pour objet : la fascination pour un visage qui s'avère être faux.

Cependant, ne pourrions-nous pas imaginer une autre manière de décrire cette statue : « elle représente une femme au visage en pleurs, qui penche sa tête en arrière, de douleur ou de tristesse extrême, et qui tient un masque apaisé, souriant. On est saisi, en la voyant, par la grande peine que son visage exprime, et cette peine est accrue par le mouvement de dissimulation ainsi que par le contraste que fait avec elle la beauté tranquille

<sup>1</sup> Au seuil de cette étude, nous souhaitons exprimer notre reconnaissance à MM. B. Marchal, J.-Y. Masson, P. Brunel et J. E. Jackson pour leur soutien ainsi que pour leurs remarques et leurs éclaircissements qui nous ont été fort précieux.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, dans *Œuvres Complètes (OC)*, édition de Claude Pichois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1975, p. 23-24.

<sup>3</sup> C'est de ce petit modèle que Christophe a réalisé, plus tard, la grande version que l'on peut admirer aujourd'hui au Musée d'Orsay, intitulée « Le Masque », très certainement en hommage à Baudelaire.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, VIII, Sculpture, dans *OC II*, 1976, p. 678-679.

du masque. » Cette description est en effet possible, et c'est peut-être celle qui vient le plus naturellement à l'esprit si on se met face à la statue. Le poème qui aurait eu pour thème cette description aurait pu prendre place parmi les « Tableaux Parisiens », comme s'il présentait le symptôme d'une société qui prive de l'écoute, et qui renvoie les individus à leur solitude et leur ennui. Un autre poème d'après une statue de Christophe, « Danse macabre », trouve d'ailleurs sa place dans « Tableaux parisiens ». Revenons à la statue : la forme du socle, carrée, et la position du corps sur le socle nous autorisent tant soit peu à imaginer que le regard soit lancé d'abord face à la statue, ce qui offre le spectacle que nous avons dit. Mais y a-t-il un premier regard légitime sur une statue ? N'est-ce pas plus juste d'en faire le tour pour en apprécier plus complètement l'épaisseur, la densité des courbes, les volumes ?

Si on prend le parti de se placer de trois quarts, en se mettant face au masque, alors on ne voit plus le visage penché en arrière. C'est le point de vue choisi initialement par Baudelaire, qui se laisse séduire par le masque, indifféremment dans le *Salon* et le poème. Outre la proximité lexicale des deux textes, le point qui véritablement les réunit est cette fascination première pour le masque qui d'abord « charme » les yeux. Ainsi dans le poème, Baudelaire écrit « Ton mensonge m'enivre » : commençons par nous attacher à ce mensonge, qu'est-ce qui fascine le poète dans le « visage mignard » ? Enfin, rappelons-nous que Baudelaire a vu une statuette, non une statue imposante. Or les deux commentaires qu'il produit ont pour fondement un décentrement du regard (« Approchons et tournons autour de sa beauté », « en faisant un pas de plus à gauche ou à droite ») que l'appréhension directe de la statuette rend moins évident que celle d'une grande statue. Baudelaire suggère dans l'esprit du lecteur une plus grande statue que la réalité, le *Salon* et « Le Masque » produisent un grossissement de leur objet qu'il est bon de considérer.

Baudelaire a toujours revendiqué l'organisation de son livre, ce n'est pas « un pur album » et il a « un commencement et une fin » comme il l'écrit à Vigny<sup>5</sup>. *Les Fleurs du Mal* décrivent un itinéraire qui se joue au fil des sections – notamment pour l'édition de 1861 – et à l'intérieur de ces sections, poème après poème. Comme dans un roman, on peut distinguer des chapitres au sein des *Fleurs du Mal*. « Le Masque » est en 1861 le vingtième poème de « Spleen et idéal », il prend place dans cette séquence :

- XVII LA BEAUTÉ
- XVIII L'IDÉAL
- XIX LA GÉANTE
- XX LE MASQUE
- XXI HYMNE À LA BEAUTÉ

Cette séquence constitue ce qu'on pourrait nommer le chapitre « Beauté » : le poème XVII est une prosopopée, le poème XVIII rejette les « beautés de vignettes » au profit de représentations sombres et douloureuses de la beauté. « La Géante » est une forme supplémentaire de beauté, immense mais protectrice et généreuse. Après quoi viennent « Le Masque » et « Hymne à la Beauté » qui clôt le cycle sur un déchirement de la notion, lieu d'aspirations contradictoires que le poète veut dépasser pour accéder à « un infini qu'[il] aime et n'[a] jamais connu ». Ce cycle est suivi d'une succession de poèmes qui traitent du rapport amoureux et des sens, une aventure dont « Les Bijoux », l'un des poèmes condamnés, était en 1857 la pièce inaugurale. Tentons de voir quel rôle tient « Le Masque » dans ce cycle.

---

<sup>5</sup> Lettre à Alfred de Vigny, 16 décembre 1861, dans *Correspondance*, choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Gallimard, 2000, p. 253.

### **Un « morceau miraculeux »**

Les deux premières strophes s'attachent à une description enthousiaste de la statue, dont le ton est donné par le premier vers. La première strophe donne l'impression d'ensemble de la statue, tandis que le second s'attache au visage qu'on découvrira être un masque. Le corps sculpté apparaît d'abord comme une masse de matière attirante, un « morceau ». Seuls les termes « corps » et « femme » nous indiquent l'objet de la statue, confirmant l'information donnée par le sous-titre du poème : « statue allégorique ». Avant l'allégorie, c'est l'incarnation qui frappe l'œil, l'épaisseur de la chair, le volume du « corps musculeux » qui est « robuste », placé sous le signe de la puissance divine, et l'on pourrait imaginer une chasseresse. « Divinement robuste » et « adorablement mince » sont comme les deux modes d'être de cette statue, elle inspire à la fois le respect et la vénération divines – qu'impose la robustesse – mais aussi se montre « adorable », c'est-à-dire accessible, tant soit peu, à l'amour du poète. Ces deux modes ne se nient pas l'un l'autre, mais se modèrent. Ce qui séduit Baudelaire semble être le sentiment d'équilibre entre deux tendances qui se compensent et donnent l'agréable sensation d'une « ondulation ». Jusqu'ici, la statue de Christophe est une figure traditionnelle de la beauté, qui peut « trôner » dans un salon ou un palais.

A première vue, la statue est une incarnation de la beauté comprise dans une complémentarité de tendances alors que dans l'« Hymne à la Beauté », elle est la source de tendances opposées :

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
Ô Beauté ? ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime [...] (OCI, 24)

Le sentiment d'équilibre qui ressortait de la vision de la statue est ici perdu. Ce qui auparavant relevait du domaine esthétique, la « Force » et l'« Élégance », se révèle comme appartenant à l'ordre du spirituel. Désormais la beauté révèle la profonde dualité du monde spirituel, dont les deux parties ne se compensent pas l'une l'autre, mais luttent. C'est la fameuse « double postulation » de l'esprit humain. Cependant la beauté attire désormais Baudelaire non pour elle-même mais pour l'inconnu dont elle formule la promesse, au-delà même de la beauté, Baudelaire attend un « Infini que j'aime et n'ai jamais connu » (OCI, 25). Que la beauté soit un « monstre énorme, effrayant », cela tient à l'incompatibilité des forces et des mondes qu'elle contient, c'est une *chimère* faite d'un peu d'enfer et d'un peu de ciel mêlés, dans des proportions inconnues et peut-être changeantes.

On ne peut manquer de relever ce thème de la beauté-monstre, descendante de la « Belle Dame sans mercy » dont Baudelaire reprend l'indifférence et la cruauté : « Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques » (OCI, 25). Ce thème est présent dès le poème XVII, « La Beauté » (OCI, 21). Celle qui parle, (une femme ? une statue ? la Beauté personnifiée à tout le moins) replace immédiatement l'interlocuteur dans sa condition de « mortel », signifiant ainsi son éternité. La dureté du chemin vers la beauté est clairement signifiée par l'expression « rêve de pierre », qui mêle le matériel et l'immatériel. C'est-à-dire un rêve contre lequel on se heurte, qu'on ne peut connaître entièrement. Baudelaire renforce par cette image le côté monstrueux, chimérique de la beauté. La Beauté est comme le « sphinx » dont jamais l'énigme n'est résolue, dont l'énigme devient mystère, « *incalculable pierre*<sup>6</sup> » pour reprendre l'expression de Jouve, protégeant le secret de son nombre. D'où s'ensuit que le combat pour y accéder est sans fin, et contre son « sein », cœur de pierre de la « Belle Dame sans mercy », « chacun s'est meurtri tour à tour ». Baudelaire utilise une

<sup>6</sup> « Ma beauté c'est une incalculable pierre » - Pierre Jean Jouve, *Matière céleste*, 1937, repris dans *Œuvre I*, édition de Jean Starobinski, Mercure de France, 1987, p. 296, nous soulignons.

métaphore corporelle pour signifier la lutte spirituelle, insistant ainsi sur l'âpreté du combat qui est la forme de l'« amour / Eternel ». C'est pourquoi « Les poètes [...] Consumeront leurs jours en d'austères études » : l'austérité s'ajoute au mutisme dans lequel l'amour se développe, tandis que l'« étude » donne une autre forme à cet amour, achevant une équation selon laquelle l'amour de la beauté est un *travail*, une lutte où l'on est réellement meurtri, « consumé » dans une relation autosacrificielle. « L'œuvre même est comme immolée aux pieds d'une déesse sombre, inhumaine et jalouse.<sup>7</sup> » écrit Pierre Jean Jouve. Enfin, ce sonnet est uniquement composé d'un discours tenu par ce « Je » qui acquiert ainsi une position toute-puissante, où nulle réponse n'est admise, conformément au mutisme dont il est question.

Baudelaire renverse sa tendance meurtrière et autodestructrice en l'engageant dans un rapport moral, presque éthique de recherche de la beauté (« j'ai fait mon devoir / Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte<sup>8</sup> »). Dans le poème « L'Idéal », suivant directement « La Beauté », c'est Lady Macbeth – « âme puissante au crime » – qu'il convoque, elle est « Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme » (OC I, 22). On comprend la fascination de Baudelaire pour cette femme froide, qui indéfiniment se lave les mains du sang du meurtre qu'elle inspire. Il pourrait dire à l'épouse du roi criminel, son complice, ce qu'il dit à la Beauté : « Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement. » (OC I, 25). Lady Macbeth est une autre forme dégénérée de la beauté, celle qui « verse le poison » de l'autodestruction : car aimer la beauté c'est courir à sa perte, s'engager dans la consommation de soi.

On voit avec ces sonnets, précédant de peu « Le Masque », que la Beauté n'est pas pour Baudelaire le simple objet d'un culte aveugle. C'est à la fois l'occasion d'un questionnement ontologique et le moyen d'une recherche spirituelle qui débouche sur l'appétit de l'inconnu. Entre ces deux pôles, « Le Masque » commence dans sa première strophe à donner une image plutôt traditionnelle de la beauté, apaisée dans le rapport complémentaire des « sœurs divines » qui habitent le masque : « L'Élégance et la Force ». On peut parler d'une place intermédiaire entre « La Beauté » et « Hymne à la Beauté ». Entre ces deux positions de Baudelaire, la recherche ontologique puis le dépassement de la beauté, « Le Masque » propose de représenter la crise dont « Hymne à la Beauté » est le symptôme, le déchirement entre le Ciel et l'Enfer. Après cette crise, la beauté ne sera finalement plus recherchée pour elle-même : c'est la promesse d'inconnu qu'elle porte qui la rend attirante, c'est l'au-delà du sensible vers lequel elle semble mener.

La beauté, à ce stade intermédiaire, connaît son plus haut degré d'*incarnation*, elle était d'abord hybride comme un « rêve de pierre » (OC I, 21), et désormais elle est une statue, elle s'est définitivement repliée sur soi. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire explique son engouement pour la sculpture :

De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée. La colère devient calme, la tendresse sévère, le rêve ondoyant et brillant de la peinture se transforme en méditation solide et obstinée. (OC II, 71)

La *gravité* de la « méditation » que propose la sculpture, par l'accalmie des passions en une pose méditative, vient de « la dureté de la matière employée », qui pèse et rappelle ainsi la force de *gravitation*. Ainsi la « gravité » résume l'impression de Baudelaire devant la

<sup>7</sup> Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, 1942, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1942 ; rééd. Fata Morgana, 2006, p. 35.

<sup>8</sup> « Second projet d'un épilogue pour *Les Fleurs du mal* », OC I, p. 192.

sculpture, et nous fait comprendre le sens de l'équilibre qui est développé dans la première strophe ; le sens abstrait dérivant, en quelque sorte, du sens concret, physique, la « méditation » est « solide » car elle est de pierre.

### ***Le « visage mignard »***

C'est autour du visage que se trouve une ébauche de méditation. La description du visage de la statue constitue comme un « gros plan » qui succède au plan d'ensemble de la première strophe. Un interlocuteur semble prendre le relais du premier locuteur et invite à concentrer le regard sur le visage : « vois », sur quoi insistent les nombreuses marques déictiques : « ce souris », « Ce long regard », « Ce visage ». Ce n'est désormais plus la statue dans son ensemble qui est contemplée, mais une série de détails qui appellent de nouveaux sentiments : à « La Force et l'Élégance » s'ajoutent désormais « la Fatuité », « La Volupté » et « l'Amour », des substantifs tournés non plus vers l'aspect esthétique, mais vers le caractère et les sentiments, ainsi le regard est dit « sournois, langoureux et moqueur ». La statue, auparavant considérée dans l'épaisseur de sa matière, s'anime. Encore une fois c'est un équilibre qui domine la description, et que sa parole résume ainsi : « La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! » Une consécration est tout de même atteinte, malgré l'appel de la « Volupté », le remords n'est pas encore présent, *éros* et *agapè* ne s'opposent pas encore. Le traditionnel dualisme baudelairien se retrouve ici dans une forme apaisée. Si la parole est proférée « avec un air vainqueur », c'est peut-être bien que la consécration du couronnement est une « victoire » obtenue sur ce dualisme. C'est cette victoire qui donne l'impression de « Fatuité ». On pressent ici, bien que dans une forme moins cruelle que dans le poème qui porte son nom, le motif de la Béatrice qui fraternise avec les démons sans perdre pour autant sa « majesté ». La Béatrice nargue le poète comme ici la statue semble offrir le spectacle de sa « victoire » avec suffisance, à travers un « regard sournois [...] et moqueur », et non moins « langoureux » puisqu'il provient d'une « extase ».

Cet équilibre trouvé, on l'a vu, c'est bien sûr la sculpture qui permet de l'atteindre, cependant on ne peut ignorer la logique d'idéalisation dont procède le poème. Baudelaire, dans la statue, voit une forme « adorable » de l'idéal dont il rêve, qui le toise et le nargue, hautaine comme est haute la « Géante » qui précède directement « Le Masque ». Ce poème reprend le motif de la beauté-monstre et le décline dans la rêverie d'une « Géante » auprès de laquelle le poète vivrait « Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux. » (OC I, 21). Il aurait aimé :

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;  
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,  
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,  
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,  
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne. (OC I, 22)

La « géante », l'un des « enfants monstrueux » que concevait la Nature, jadis, « en sa verve puissante », Baudelaire rêve d'être près d'elle dans un rapport de soumission. Baudelaire veut « ramper », les genoux sont « énormes », les « seins » sont comparés à des « montagnes ». Le poète développe un sentiment d'acceptation du sort auquel le condamne la beauté. Si la prosopopée de la beauté prononçait la fatalité du destin de qui la cherche, ici Baudelaire semble renverser cette fatalité dans la chaleur apaisante d'un rapport *domestique* : l'amant a trouvé sa maîtresse comme un chat la sienne, les deux sens du mot *maîtresse* se

confondant. La maîtresse de l'amant n'est plus la « Belle Dame sans mercy », dont pourtant un soupçon de terreur reste puisqu'elle est un des « enfants monstrueux » de la nature, une « géante », mais elle est la maîtresse du chat qui fait l'ombre pour protéger des « soleils malsains » et permet de vivre « paisiblement », de « dormir nonchalamment », bref, d'apaiser l'esprit du poète qu'il dépeint ailleurs en perpétuel combat. De même, dans « Le Masque », Baudelaire sent s'effacer les contradictions qui le tourmentent habituellement, et c'est pour cela que l'enthousiasme demeure devant la statue. La statue *le* représente délivré des tensions qui occupent son esprit.

De même, la passion que Baudelaire voue à Poe tient à ce qu'il voit en l'écrivain américain celui qui a réussi à aller plus loin que lui dans le travail littéraire. Dans une lettre à Armand Fraisse, Baudelaire explique ainsi sa « pulsion de traduire » Poe : « je trouvai [...] des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience.<sup>9</sup> » Le poète a réagi devant la statue comme devant les textes de Poe, et l'*ekphrasis* de la statue a la même valeur que les traductions de l'anglais. Yves Bonnefoy a compris cet enjeu essentiel de la traduction, qui écrit : « Nous avons traduit quand nous ressentons qu'il n'y a rien dans la page que nous ne puissions percevoir comme notre voix propre, qui se révèle alors délivrée de ses manques par la grâce de la parole d'un autre.<sup>10</sup> » A propos de Yeats, Yves Bonnefoy écrit à peu de choses près ce qu'avait écrit Baudelaire à propos de Poe : « C'est le poète anglais qui m'a expliqué à moi-même et c'est mon cheminement qui a voulu le traduire. C'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une phrase française, que s'élaborent les traductions<sup>11</sup> [...] ». Dans le cas du « Masque », c'est l'*ekphrasis* qui s'est élaborée dans un « rapport de destin à destin ». La statue de Christophe permet à Baudelaire de mettre en lumière une face inconnue de soi, où le déchirement entre le Ciel et l'Enfer est encore absent. L'*ekphrasis* est le reflet trouvé dans l'œuvre d'un autre, ici une statue, de ses propres aspirations. La résolution de son esprit qu'il goûte devant la statue le rétablit comme sujet, il n'est plus seulement un chat soumis mais un spectateur averti de ce qui se joue devant lui.

En quoi consiste alors le « mensonge » du masque, qui va être révélé aux strophes suivantes ? la première strophe travaille sur la représentation de la beauté, désormais élégante et forte, non plus dégénérée ni monstrueuse comme avant. La seconde strophe permet d'investir cette forme de la subjectivité du poète, qui voit en elle son esprit résolu. Le poète, qui auparavant se laissait dominer et protéger comme un chat, qui préférait Lady Macbeth et pour qui la beauté était un terrain d'étude infinie et épuisant, désormais « contemple ». D'un côté la beauté est réduite, de l'autre le sujet est rené, rétabli. Dans l'économie du recueil, ces deux premières strophes assurent le lien avec les poèmes précédents, elles permettent l'enchâssement du poème dans le recueil en opérant un rétablissement du rapport sujet-objet, de la volonté du sujet.

Le « mensonge » dont semble être victime Baudelaire, n'est-ce pas plutôt un piège tendu à la beauté<sup>12</sup>, qui permet au poète de réajuster la trajectoire des *Fleurs du Mal* ? C'est

<sup>9</sup> Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860, dans *Correspondance, op.cit.*, p. 197

<sup>10</sup> Yves Bonnefoy, *Keats et Leopardi. Quelques traductions nouvelles*, Mercure de France, 2000, p. 7

<sup>11</sup> Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie », dans *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 156

<sup>12</sup> Souvenons-nous que « Le Masque » figurait sur le même manuscrit que « A une Madone », qui fonctionne aussi sur un retournement final. Ce poème, qui raconte l'imagination d'une statue de la Vierge, permet dans ses derniers vers l'expression de la jouissance coupable des sept Péchés capitaux, en lieu et place des sept Douleurs de la Vierge. Ce poème repose aussi sur un dispositif d'emprisonnement de la Madone dans les affects du poète, dont le sadisme final est d'autant plus fort qu'il a été retardé par l'auto-humiliation du poète. (cf. John E. Jackson, *Baudelaire sans fin*, José Corti, 2005, p. 48-53)

la suite du poème qui opère ce réajustement. Au point d'extrême contemplation où nous nous sommes arrêtés, un déchirement se produit. Alors qu'il est sous l'effet du « charme excitant » de la statue et invite à tourner autour d'elle, une vision horrible assaille le locuteur, qui croit voir « un monstre bicéphale ». Ce qu'il découvre, c'est que le visage contemplé jusqu'alors n'était qu'un masque posé devant le vrai visage, « la véritable tête révoltée, se pâmant dans les larmes et l'agonie ».

### « La véritable tête et la sincère face »

Une vision d'horreur succède à l'extase. Ce qui blesse d'abord le regard, c'est la difformité de la femme représentée dans la statue : avant de révéler la « morale de la fable », Baudelaire reste au ras du réel et ce qu'il voit, c'est un « monstre bicéphale ». C'est encore une chimère qui est sollicitée, mais d'un genre nouveau. L'adjectif « bicéphale » suggère avant tout une difformité corporelle, une vraie monstruosité. La difformité touche autant le corps de la femme représentée que l'art même. On doit entendre l'expression « blasphème de l'art » dans un double sens problématique : c'est autant le coup porté à l'art que le coup porté par l'art. L'art sculptait un « corps divin », mais les deux têtes paraissent une dégénérescence qui ont valeur de péché, de faute commise, autant envers l'art (l'oeuvre) que par l'art (sculpter). A travers cette phrase, la conscience artistique de Baudelaire se déchire, tel l'Héautontimorouménos (« Je suis la plaie et le couteau » – OC I, 79). Alors que l'écriture poétique, grâce au cadre que fournit l'*ekphrasis*, était confondue avec la contemplation de l'oeuvre sculptée – contemplation dans laquelle se réglaient, comme en creux, les obsessions de Baudelaire, de son moi – elle doit se détacher de son objet.

De même, l'ordre intimé de l'un à l'autre n'est plus « Vois », comme dans la seconde strophe, mais « Regarde ». *Voir*, c'est une simple perception, *voir* ne capte que ce qui s'offre au regard, or le verbe était employé transitivement : « vois ce souris » et « vois quel charme », les objets du regard étaient *déjà là*. A l'inverse *regarder* exige qu'on se rende attentif, que l'on fouille avec les yeux, c'est pour cette raison que l'impératif « regarde » est employé intransitivement, ce qu'il y a à voir est caché, il faut le *distinguer*. Le passage de l'un à l'autre verbe désigne une conversion du regard qui double le mouvement critique du poème : de même que l'écriture se désolidarise de son objet (la statue) en quittant l'extase de la contemplation, le regard ne fait plus corps avec son objet, perdu. Il doit se ressaisir et, avant de pouvoir *voir* à nouveau, doit *regarder*, chercher à distinguer dans la masse. Ce mouvement constitue une étape de la prise de conscience de soi.

L'écriture tressaille et passe du niveau contemplatif au niveau *critique*. En effet la quatrième strophe produit une description qui fonctionne désormais sur une logique de séparation, de *tri* du vrai d'avec le faux, de la vérité et du mensonge. C'est un nouvel interlocuteur qui prend la parole et explique : « ce n'est qu'un masque, un décor suborneur ». On entre dans une logique de description des éléments qui entend ne s'attacher à *rien d'autre que ce qu'ils sont*, le poète procède à un rétablissement du véritable. Le « souris fin et voluptueux » devient une « exquise grimace ». Le « masque » est repris par « décor suborneur » qui continue d'annuler l'illusion dans laquelle on s'était empiégé avant et commence la dénonciation du faux-semblant, du simulacre. Le mot « décor » renvoie au lexique théâtral (dans le *Salon* Baudelaire écrivait du masque que c'était « un visage de théâtre »), et « suborneur » au thème du « charme », de la séduction et de l'ensorcellement. Le mouvement amorcé ici par le poète est celui d'un retournement contre les pièges de l'art. Le masque est repris par l'expression « la face qui ment » qui commente elle-même l'expression du premier vers. De l'autre côté du mensonge, on découvre « La véritable tête et la sincère face ». On ne peut manquer de remarquer la distinction que fait Baudelaire entre « tête » et

« face » : ce qui se joue ici est la conquête du corps vrai, cru « divin » un temps. C'est parce que la tête est « véritable » que la « face » est « sincère », la réalité et l'intégrité du corps conditionnant désormais la vérité de l'expression qui y paraît.

La désolidarisation du sujet d'avec son objet de contemplation, la prise de conscience de soi et l'opération de tri : tout est la conséquence du mouvement opéré par le poète devant la statue : « Approchons et tournons autour de sa beauté ». Ce vers lui-même est la conséquence du point de vue choisi par Baudelaire. Alors que les deux premières strophes continuaient le thème de la beauté, le poète révèle que c'était « un masque », et par conséquent c'est la postérité des poèmes précédents qui est à reconsidérer. « La Beauté », « L'Idéal », « La Géante », tout ce qui était imperturbable, criminel et monstrueux est aboli dans la douleur. La mise en scène permet de prendre au piège la beauté afin de lui faire subir une crise violente. C'est alors que le marbre permettait de tout solenniser, de rendre à tout l'aspect d'une grave méditation, que tout se rompt cependant.

La douleur est égale pour le poète et pour la beauté, tous deux trompés. La mise en scène opérée par Baudelaire est ce qui permet et garantit l'identification au sein de la « Douleur ». Ce qui fait pleurer la « sincère face », c'est peut-être de n'être plus le (glorieux) mensonge de la « beauté parfaite ». Elle est le mensonge soudainement révélé à soi, pleurant de honte et de regret. Mais en même temps, Baudelaire sauve cette victime en partageant sa douleur, car elle est le reflet de son drame intérieur : l'impossibilité de la beauté parfaite qui avait crédit et fascination auparavant. Dans *Fusées*, Baudelaire écrit avoir « trouvé la définition du Beau – de mon Beau. » puis explique que « la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère [...]<sup>13</sup> un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. » (*OC I*, 657-658). Ce que permet la révélation dans ce poème, c'est une blessure qui libère une tristesse jusque là retenue par l'idolâtrie de la Beauté.

Baudelaire *devait* être leurré afin que le voile des apparences se troue : la *dissimulation* est la condition d'accès à ce qui est caché. La tête n'est « véritable » que parce qu'un masque a menti d'abord. Le « véritable » et la « sincérité » sont conditionnés par le mensonge du masque, dont ils ne sont finalement que le revers. « Le Masque » épouse la forme d'un développement dialectique, au terme duquel le réel s'avère être de l'idéal nié dont la forme devient finalement le seul idéal possible : un idéal terrestre, aimé dans la compassion. C'est pour cela que le mensonge enivre, et c'est là le premier mouvement de correction de la trajectoire baudelairienne. La beauté a été cernée puis saisie par le dispositif de l'*ekphrasis*, la statue fut pour Baudelaire l'occasion d'une nouvelle réflexion sur ses propres thèmes.

### ***La modernité***

« Le Masque » nous présente donc la beauté au moment critique de sa séparation d'avec elle-même, du déchirement entre son versant éternel et son versant périssable. Comme l'explique Max Milner :

son essence même est enfermée dans ce qu'on pourrait appeler son être-au-delà. Être beau, c'est à la fois soi-même et son contraire, non point dans l'espoir de réaliser une impossible synthèse, mais parce que c'est cette contradiction, ce hiatus, qui permet à l'être humain de s'envoler au delà de ses propres limites et de concevoir cette spiritualité qui est, pour Baudelaire, le but même de l'art.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Nous retenons ici la remarque que se fait, entre parenthèses, Baudelaire pour la livrer à la fin de cette étude, tant la lucidité du poète à son propre égard, parfois, résume tout l'effort du commentateur.

<sup>14</sup> Max Milner, *Baudelaire. Enfer ou ciel qu'importe ?*, Plon, 1967, p. 141.

L'envol dont parle M. Milner, c'est par exemple l'aspiration à cet « Infini que j'aime et n'ai jamais connu » dont Baudelaire parle dans « Hymne à la Beauté ». « Le Masque » représente la prise de conscience de la dualité de la beauté, dualité comprise dans la relation de dépendance qui lie le mensonge et le véritable qui lui succède, de l'éternel qui doit se nier pour accéder au temporel. Le mensonge du masque – la beauté éternelle – est la voie d'accès à la beauté qui lui est contraire : la beauté du terrestre, périssable, ou pour reprendre le mot de Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* : « transitoire ».

Dans ce texte critique et par moments programmatique, Baudelaire énonce sa célèbre définition de la « modernité » et explique comment ce peintre, homme « doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes* » qui recherche la modernité doit procéder : « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire <sup>15</sup> ». On retrouve le dualisme si caractéristique de Baudelaire, qui sépare ici « l'historique, le transitoire » et le « poétique », à savoir l'essentiel : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. <sup>16</sup> ». Baudelaire incarne à sa façon ce « peintre de la vie moderne », qui écrit les « Tableaux parisiens », qui parle des prostituées et enrichit le vocabulaire poétique de mots jugés indignes du lexique poétique: « pelle », « râteau », « citerne », « quinquets », « goulu » parmi tant d'autres. L'exercice de l'art demande une immersion dans la société, une connaissance du monde et de ses aspects simples, non spirituels. Avec Baudelaire, une voiture est autant sujette à être mise en vers ou en peinture qu'un sujet mythologique, à condition qu'on en tire la part d'éternel correspondante.

C'est cette logique qui est déclinée dans « Le Masque » : l'infini est premier et on découvre ensuite la part de transitoire qui lui correspond : une « véritable tête », et avec elle, le simple corps. « Le Masque » fonctionne comme un processus allégorique qui échoue. L'allégorie devait représenter la beauté en femme, et c'est la femme qui se rend compte qu'elle n'est que le versant transitoire de la beauté, d'où ses pleurs. Le travail du peintre ou du poète moderne est donc de passer au delà du voile de l'infini et de la perfection pour atteindre l'essentiel du monde terrestre. Et l'impératif qui fait pleurer cette tête, c'est qu'il faut vivre, et n'est-ce pas l'impératif auquel doit obéir le « peintre de la vie moderne » ? Vivre, chercher le « transitoire » même afin d'en tirer l'éternel, exige qu'on s'écarte de cet éternel et qu'on s'engage dans sa finitude. Par conséquent, l'arrachement à l'idéal révèle sa nature fautive : c'était un masque, un détour et non une fin : c'est peut-être pour cela que pleure la statue, le réel n'est qu'un débris d'idéal. En cela, Baudelaire propose une poésie proprement critique dont l'argument est la mort, comme l'explique Yves Bonnefoy : « Le discours poétique, qui a changé de rôle pour Baudelaire – il cesse d'être la comédie de l'émotion, il est l'insinuation d'une voix qui veut la perte, il décrit et aggrave le cours mortel – change aussi de nature grâce à lui. <sup>17</sup> ». La conséquence de ce grandissement de la mort en lui est cette chute tragique dans la finitude que suggère « Le Masque ». C'est avec « Une charogne » que l'on trouvera l'accomplissement de cette pensée critique. En effet, « Le Masque » présente le moment de la séparation d'avec l'idéal, il amorce le recourbement de l'esprit vers la terre et la loi du temps. A l'inverse, « Une charogne » raconte la rencontre avec un corps en putréfaction qui devient, dans la fin du poème, un objet digne d'une contemplation artistique. Comme l'explique John E. Jackson : « Oui, la poésie peut garder la forme et l'essence divine de l'amour, mais elle ne le peut qu'à la condition de comprendre que cette essence et cette forme sont fondées dans le

<sup>15</sup> *Le peintre de la vie moderne*, IV, « La Modernité », OC II, p. 694.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>17</sup> Yves Bonnefoy, « Les Fleurs du Mal », dans *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, rééd. Folio Essais n° 203, 1992, p. 36.

rapport à un réel accueilli dans ce qu'il a de plus périssable<sup>18</sup> ». C'est ici la conclusion du mouvement dialectique de la poésie dont « Le Masque » porte l'intuition : la poésie doit se séparer de l'idéal et accepter l'engagement dans la finitude.

\*  
\*       \*

« Le Masque » raconte en quelque sorte la conquête de la chair : à une première mais fausse incarnation, celle de la pierre, succède la vraie incarnation, faite dans le temps. Il marque une étape logique dans la suite de poèmes que nous avons définie : entre « La Beauté » et « Hymne à la Beauté », le questionnement est renversé. Baudelaire propose d'abord des personnifications de la beauté dont la forme la plus concrète est la statue décrite dans « Le Masque ». Ce poème décrit une statue qui est le « rêve de pierre » devenu réalité, la forme aimable de « La Géante ». Car il fallait que le masque fût d'abord un « visage mignard » pour pouvoir être ensuite un « décor suborneur » : pour se rendre compte du mensonge qu'est l'idéal, il fallait lui trouver une forme adorable d'abord, apaisée.

La statue de Christophe fut pour Baudelaire l'occasion de trouver non seulement un aboutissement des figures poétiques de la beauté qu'il imaginait, mais aussi et par voie de conséquence : la possibilité d'affirmer le leurre qu'elles représentent. Non que toutes les formes précédentes de beauté soient annulées, mais « Le Masque » en permet la remise en question, inflige la blessure qui permet d'arriver au questionnement de « Hymne à la Beauté ». Il en sort la chair et le dualisme. De même que la traduction permet de mettre en lumière, par le détour de l'œuvre étrangère, un peu de son propre parcours, l'*ekphrasis* fut le moyen pour Baudelaire de franchir un pas dans *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire inverse la logique d'idéalisation pour délivrer la fameuse « double postulation » de son esprit, dont les deux termes bornent le champ d'investigation baudelairien. Puis le poème se termine par une aspiration à « Un infini que j'aime et n'ai jamais connu », dans le dépassement de cette dualité :

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends – fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ? (OC I, 25)

Le sentiment qui éclôt ici est celui d'une transformation du monde opérée par la beauté. Elle est placée du côté du sensible, comme en témoignent les mots « velours », « Rythme, parfum, lueur » mais demeure toujours la « reine ». C'est-à-dire que le poète annonce ici la forme que prendra sa recherche spirituelle dans les poèmes suivants : une expérience sensible, celle de la femme aimée qui sera le terrain de ce sensible et par conséquent la « reine » du poète. Le sensuel (l'expérience du sensible déclinée dans le rapport amoureux) sera le moyen de connaissance employé par le poète. On ne s'étonnera pas que viennent, après « Hymne à la Beauté », « Parfum exotique », « La Chevelure », « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne », etc., jusqu'au renversement final que constitue « Une Charogne ». C'est toute une suite de poèmes qui tentent d'explorer le secret de la chair féminine pour accéder à cet « infini que j'aime et n'ai jamais connu » (OC I, 25), parfois

<sup>18</sup> John E. Jackson, *Baudelaire*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche références n° 579, 2001, p. 63.

goûté sous la forme d'une synesthésie. L'infini dont parle Baudelaire n'est plus un idéal inaccessible mais semble procéder d'une présence du réel rendue dans l'unité de ses composantes, l'*hic et nunc* du monde. La leçon du « Masque » semble porter ici ses fruits, puisque l'identification de la femme à des figures divines ou idéales sera désormais problématique. Tout au plus aura-t-on une « Bizarre déité » au début de « Sed non satiata » (OC I, 28). On ne peut manquer non plus de remarquer la persistance du thème de la « Belle dame sans mercy », qu'évoque le titre latin cité à l'instant, et qui fait écho au thème du vampire qui parcourt le recueil.

Ce que permet « Le Masque », c'est l'avènement de la femme comme lieu de cette quête sensible. Avant « Le Masque », les figures féminines évoquées étaient toujours des figures intermédiaires mythiques, divines ou monstrueuses : le « rêve de pierre », Lady Macbeth, « une Géante » ou encore, la Muse (une « malade » et une prostituée, « vénale »). Après « Hymne à la Beauté », ce sera la femme aimée. Elle sera désormais l'interlocuteur principal du poète. L'ajout du « Masque » et de « Hymne à la Beauté » en 1861 apparaît bien comme une correction de la trajectoire du recueil. Cela demande d'autant plus notre attention qu'ils sont à la place des « Bijoux » : la condamnation a permis à Baudelaire de renforcer la conscience critique de son œuvre. A la place des « Bijoux », condamnés pour être trop sulfureux, « Le Masque » et « Hymne à la Beauté » permettent de redonner à l'expérience amoureuse un cadre philosophique qui ne fait que répéter le projet de connaissance par les sens. Le recueil perd malheureusement en provocation, mais son propos n'en est pas affaibli, il est au contraire raffermi.

L'organisation du recueil n'est pas qu'un argument formel, ce que Baudelaire voulait dire dans sa lettre à Vigny, c'est que *Les Fleurs du Mal* sont un lambeau de temps, un lambeau de durée humaine. « Voici cette poésie qui aura été notre destin. Car, entre-temps, nous aurons vieilli. L'acte de la parole aura eu lieu dans la même durée que nos autres actes.<sup>19</sup> » Entre chaque poème et pendant même le déroulement de chacun, mûrit la conscience de ce vieillissement dont parle Yves Bonnefoy. Cette conscience est le dénominateur commun de ses poèmes, l'outil du *rassemblement* de sa vie. Baudelaire est le chantre de la forme courte, on se souvient des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, ou encore de la lettre du 18 février 1860 à Armand Fraisse : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » dit-il du sonnet, dont il admire la « beauté pythagorique ». N'est-ce pas là le double signe de son nécessaire égarement (qui est l'attention du poète portée désormais à toutes choses, après que Satan a « vaporisé » sa « volonté » – OC I, 5), mais autant d'une volonté de consacrer tous les aspects épars d'une vie vouée à la perte du sens. Ce seront les « fleurs nouvelles que je rêve », dont il parle dans « L'Ennemi » – ce poème dont le vocable central, « rassembler », résume le projet du recueil (OC I, 16). « De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. » lit-on au seuil de *Mon cœur mis à nu* (OC I, 676).

« mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ? » se demande Baudelaire dans *Fusées*, entre parenthèses, alors qu'il définit son Beau (OC I, 658). C'est certainement ce miroir qui a rendu plus grande la statuette dans l'imaginaire de Baudelaire, justifiant ce décentrement du regard qui infléchit la trajectoire spirituelle des *Fleurs du Mal*. Ce miroir est ainsi l'outil du rassemblement. A cette finitude que Baudelaire sent, il confronte ses images et ses tentatives, puis les organise. « Le Masque » est un des lieux de cet examen, après quoi le cours du livre reprend, alourdi d'un savoir tragique. Comment comprendre alors ce choix de point de vue, adopté par Baudelaire, identiquement dans « Le Masque » et le *Salon de 1859* et que nous discutons au départ, sinon comme la marque d'une nouvelle poésie, désormais le noeud de l'invention littéraire et de l'acte critique. Le dispositif de mise en scène est le signe d'un

<sup>19</sup> Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », dans *L'Improbable*, op. cit., p. 132.

dispositif critique qui est celui du recueil. Il ne s'agit pas de nier le sentiment d'horreur que ce texte porte et qu'a pu véritablement ressentir Baudelaire, mais de montrer comment une volonté créatrice l'absorbe. Avec Baudelaire, les expériences poétique et critique ne sont plus dissociées, en cela, « Le Masque » est une illustration exemplaire du célèbre précepte édicté en 1846 : « [...] le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.<sup>20</sup> ».

© Maxime Durisotti, 2007

---

<sup>20</sup> *Salon de 1846*, I, « A quoi bon la critique ? », *OC II*, p. 418.