

# Évolution de la représentation du lecteur chez Charles Baudelaire : d'un satisfecit fraternel à un public anonyme

Amina BENELHADJ  
Université Frères Mentouri – Constantine 1. Algérie

---

## Résumé

Le lecteur est considéré par Baudelaire, dès 1857, comme un « *semblable* », un « *frère* ». Au fil des publications, cette fraternité devient restrictive avant de disparaître avec la suppression du lecteur en faveur du public. Cette évolution est le résultat direct de différents facteurs.

**Mots clés :** lecteur, poète, préface, réception, mal, Satan, censure

## Abstract

In 1857, Baudelaire looked at his lector as a "semblable", a "frère". Through his different publications, this fraternity turns into restrictive relationship, before disappearing with removal of the lector which is replaced by the public. This evolution is the direct result of different factors.

**Keywords:** Lector, poet, proem, reception, evil, Devil, censorship

## Introduction

Dans sa quête d'un idéal esthétique et dans son monde plongé dans le mal et le spleen, Baudelaire s'accompagne de son lecteur dès la première édition des *Fleurs du Mal* en 1857. Dans « Au Lecteur » – poème liminaire qui fait office de préface avec son intitulé suggestif tenant lieu d'apostrophe –, Baudelaire annonce les thèmes principaux de son œuvre en plaçant d'emblée son destinataire fantasmé dans un rapport d'intimité, faisant de lui son « semblable », son « frère ». (« Au Lecteur », *FDM*, Str. 10)

De son côté la dédicace-préface du *Spleen de Paris* adressée à Arsène Houssaye, ne cite le lecteur que de manière accessoire, pendant que plusieurs pièces de ce recueil en prose, font référence à un public anonyme dont le goût semble le plus souvent, dérisoire aux yeux du poète.

Baudelaire passe ainsi d'un rapport fraternellement intime avec son lecteur, à une aversion caractérisée par son mépris de la foule voire, par moments, de la société du XIX<sup>ème</sup> siècle.

De fait, cet article se donne pour objet d'étudier le rapport qu'entretient Baudelaire avec son lecteur dans les trois éditions des *Fleurs du Mal* ainsi que dans *Le Spleen de Paris*. Pour ce faire, il sera question de répondre aux interrogations suivantes : Quel est le lien qui unit Baudelaire à son lecteur ? Comment et pourquoi évolue-t-il ?

### 1. *Les Fleurs du Mal* : Du lecteur « frère » à un lecteur averti

Le statut privilégié qu'offre Baudelaire à son lecteur, lui est consacré dès le poème-préface des *Fleurs du Mal* où il apparaît tel un double, un alter ego. Ce rapport d'intime fraternité, témoigne avec véracité du mal qui guette le poète et son acolyte.

En effet, par le biais d'un *nous* qui accuse la ressemblance et la complicité, et à travers une indéniable dimension métaphysique qui prend les accents d'une homélie, « Au Lecteur » énonce un à un, les vices qui guettent l'âme du poète et de son lecteur. Au nombre de sept et allégorisés en animaux, ils sont la corporification des sept péchés capitaux qui nourrissent les noirs desseins des deux complices vaincus par la force séductrice et triomphante de Satan. Ils se voient tous deux, réduits à l'image d'un pantin suite à la *vaporisation*<sup>1</sup> de toute volonté de repentance.

---

<sup>1</sup> Baudelaire écrit dans les vers 11-12 d'« Au Lecteur » : « Et le riche métal de notre volonté / Et tout vaporisé par ce savant chimiste »

De fait, le poème liminaire de la première édition des *Fleurs du Mal*, s'adresse à un lecteur que le poète perçoit tel un double, en proie aux mêmes maux et aux mêmes forces maléfiques et tentatrices que lui.

Suite au poème préface, Baudelaire ne s'adresse directement à son lecteur qu'au trente-huitième poème qui s'intitule « Un Fantôme ». Cette longue pièce qui se compose de quatre sonnets, est placée sous le signe de l'art et de la peinture. Baudelaire interpelle son lecteur dans « Le Parfum », deuxième partie du poème, où il l'invite cordialement à entrer dans son intimité à travers une remémoration qui s'empreint d'un lexique olfactif et sensuel.

Là encore, la présence du *nous* souligne la complicité et la corrélation à travers la réminiscence des souvenirs corporels et olfactifs qui sert de truchement entre les deux acolytes, de connivence devant le péché de la chair.

Par ailleurs, et toujours à travers un travail de remémoration, Baudelaire offre dans « *Je te donne ces vers* », une projection de l'avenir lointain de sa poésie faisant rêver des « *cervelles humaines* » (Str.1). Néanmoins, le choix du terme *cervelles* au lieu d'*esprit* ou de *cerveau*, marque le ton sarcastique qui imprègne le texte. Plus acerbe, l'ironie du couple *Fatigue / tympanon* (Str.2) – *tympanon* rejoint pour sa part, la dépréciation notée dans le choix du mot *cervelles* – révèle l'incapacité du futur lecteur, tel qu'imaginé par le poète, à saisir l'essence même de la poésie. De fait, Baudelaire dévalorise ses futurs lecteurs, qu'il stigmatise dans le dernier tercet, en les qualifiant de « *stupides mortels* » (Str.4).

Outre « Au Lecteur », les poèmes ajoutés à l'édition posthume des *Fleurs du Mal* en 1868, sont introduits par « Épigraphe pour un livre condamné » qui se présente sous la forme d'une *préface tardive*<sup>2</sup>. Avertissement subséquent, ce texte était à l'origine, destiné à remplacer les vers d'Agrippa d'Aubigné<sup>3</sup>, supprimés de la deuxième édition après avoir joué le rôle d'épigraphe dans la première.

Cette pièce avait été publiée une première fois dans *La Revue européenne* du 15 septembre 1861, soit trois mois après la publication de la seconde édition du recueil en vers, puis le 12 janvier 1862 dans *Le Boulevard*, soit deux ans avant la publication de quelques textes du

---

<sup>2</sup> « La préface tardive, ou préposthume, ou testamentaire, peut aussi bien que l'ultérieure remplir des fonctions de rattrapage, laissées vacantes par une absence ou une carence antérieures ; mais je ne considérerai ici que ses fonctions propres, celles que justifie la longue distance temporelle et l'approche de la mort qui en fait généralement, et à proprement parler, une préface ultime. » (Genette : 250)

<sup>3</sup> « On dit qu'il faut couler les execrables choses

Dans le puits de l'oubli et au sépulchre encloses,

Et que par les écrits le mal resuscité

Infétera les mœurs de la postérité ;

Mais le vice n'a point pour mère la science,

Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance. » (d'Aubigné : 112).

*Spleen de Paris* dans la presse et cinq ans avant la mort de Baudelaire. Une période où les symptômes de la vieille maladie vénérienne se faisaient de plus en plus ressentir, ce qui pourrait porter à croire, comme le précise Gérard Genette, à une éventuelle *préface testamentaire*<sup>4</sup>. Ce poème peut donc offrir une vision plus mature du souhaité lecteur que Baudelaire a continué d'envisager, pour son premier recueil, jusqu'à l'aube de sa mort.

La fraternité avec le lecteur, déclarée dans le poème éponyme, se voit prescrire de manière radicale et précise dans « Épigraphe pour un livre condamné », des exigences nécessaires à un pacte de lecture réussi. Baudelaire commence par énoncer dès la première strophe, le genre de lecteur qui ne pourrait avoir la sensibilité adéquate à la compréhension de son œuvre, en l'occurrence, un « *Lecteur paisible et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien* » (Str.1).

Reviennent ici deux thèmes d'« Au Lecteur » : la constante présence du mal à travers l'image de Satan, ainsi que les abîmes auxquelles il conduit à travers le gouffre décrit, dans la troisième strophe, comme une charmante tentation, voire une condition nécessaire à la compréhension du recueil placé sous le signe de Satan qui s'en fait le doyen.

Par ailleurs, ce poème à caractère nietzschéen<sup>5</sup> se distingue par une double dimension temporelle qui se voit à travers la présence du diable – qui rappelle la période chrétienne – et celle de Saturne à travers l'adjectif *saturnien* – qui rappelle quant à lui la période antique –. Cette fusion temporelle se fait ici à travers l'imaginaire du mal car si Satan en est le symbole chrétien, Saturne l'est au moins autant dans la culture antique où il est connu pour être l'indigne fils qui a émasculé son père, et celui qui dévorait sa progéniture de peur d'être détrôné.

Comme dans « Au Lecteur », la présence du mal semble bien constituer, dans « Epigraphe pour un livre condamné », une idée motrice de l'imaginaire de Baudelaire. Ce dernier explique à son lecteur son projet d'extraire la beauté du mal, qui n'existe que dans le gouffre. Il s'agit là, d'une vraie « *rhétorique proprement « démoniaque* » ». (Labarthe : 42)

Ainsi, dans « Épigraphe pour un livre condamné », préface à la fois tardive et testamentaire, Baudelaire abandonne la forme travestie de l'homélie employée dans « Au Lecteur » en mettant l'accent sur la force tentatrice de Satan et sur un langage rhétorique qui célèbre le charme du mal. Un attrait qui naît de la quête d'un paradis enfoui dans le gouffre de l'âme, dans le gouffre de soi. C'est à cet univers baudelairien que le lecteur doit adhérer sous peine d'être confronté à l'incompréhension de l'essence même de la poésie qui lui est offerte.

---

<sup>4</sup> Op. Cit. Genette.

<sup>5</sup> L'image de l'œil qui regarde dans le gouffre, rappelle l'une des citations les plus connues de Friedrich Nietzsche : « Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même. Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond de l'abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi. » (Nietzsche : 146)

De fait, le lecteur n'est désormais plus un « frère » mais un individu averti qui délibérément, choisit d'être complice.

## 2. *Le Spleen de Paris* : vers un public anonyme

Contrairement aux trois éditions des *Fleurs du Mal*, *Le Spleen de Paris* ne cite le lecteur que dans la préface du recueil adressée « À Arsène Houssaye », directeur de la revue *L'Artiste* qui a publié la majorité des poèmes en prose parus dans la presse, avant l'édition posthume où ils furent rassemblés. Le lecteur-frère s'éclipse soudainement des textes en prose au profit d'un public anonyme, absent de la poésie en vers. Il arrive même que l'anonymat soit accentué à travers des références davantage implicites telles que l'esprit français critiqué par la poète dans « Un Plaisant ».

Beaucoup moins intime, l'appellation de *public* pourrait de fait, être le signe de la disparition du véritable lecteur.

La première apparition du terme dans le recueil en prose, ne se fait qu'à la fin de la huitième pièce « Le Chien et le flacon ». Dans ce poème, le narrateur interpelle son chien afin de lui donner à sentir « *un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur* » (§1) de la ville. Heureux, l'animal s'approche « *en frétilant la queue* » (§2) mais très vite recule et aboie contre son maître suite à la forte répulsion que lui inspire la fragrance. Déçu, le narrateur exprime sa colère contre son chien en le comparant au public :

– *Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies.* (§3)

C'est à travers cette allégorie dépréciative que le poète s'adresse à ce chien qui s'avère être un chien-public, incapable d'apprécier ce que le poète-parfumeur a soigneusement choisi. Baudelaire exprime de manière très violente, la tension et la frustration qu'il ressent envers la médiocrité et le mauvais goût du public, incapable de comprendre la mission à laquelle le poète est astreint. Chose qui le condamne à vivre incompris et solitaire, en marge de la société.

J. Thélot fait référence au langage flatteur et condescendant dont use le poète pour s'adresser à ce chien-public : « *Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez (...)* » (§1). Il souligne que « *Les humiliations du lecteur au nom de l'œuvre recèlent un soupçon sur l'œuvre au nom d'autrui* » (Thélot : 24), remettant ainsi en cause les intentions même de l'œuvre littéraire et du poète. Il y voit également une incohérence dans le discours du

narrateur, une confusion qui serait la marque de son hypocrisie car après l'interpellation du chien dans un langage très simpliste, il lui tend à sentir ce parfum qu'il a soigneusement choisi chez le meilleur parfumeur. Thélot précise à ce propos qu'il :

*« n'est-il pas surprenant que ce personnage représentant l'écrivain ne trouve pour attirer son public que ces formules ordinaires, dignes, précisément, de la misère intellectuelle qu'il attribue au public ? (...) L'écart est extravagant entre la vulgarité de l'apostrophe et l'excellence du cadeau. (...) même si on conçoit qu'offrir un excellent parfum à son animal domestique soit typiquement de la fantaisie d'un artiste. » (Ibid.)*

Il existe bien en effet, une profonde vanité de la part du narrateur. Elle est selon nous, le résultat de sa déception et de son dégoût face à la réaction de l'animal. Elle ne rejoint subséquemment pas l'hypocrisie qu'on lui attribue dans la mesure où dans ce texte, composé de trois paragraphes, il n'est fait à aucun moment, allusion au fait que le parfum ait pu être acheté pour le chien. Il est même évident que ce flacon appartient au narrateur qui a voulu partager sa délectation avec son animal. Le verbe *offrir* qui apparaît dans la deuxième phrase, ne signifierait donc pas *offrir* au chien le parfum mais simplement le lui *offrir* à sentir. Cette supposition rend moins incohérent le langage employé par le poète et normalise « *la médiocrité du discours* » (Ibid.) à laquelle fait référence J. Thélot, car il s'agit simplement d'un maître qui s'adresse familièrement à son chien, chose des plus banales.

Du reste, le choix même de l'animal est à considérer car le chien, lorsqu'il n'est pas symbole de la mort dans la poésie baudelairienne, est la plupart du temps, relié à une connotation négative comme il est le cas dans « Spleen LXXVII », « Abel et Caïn » ou encore dans « Une Charogne » où apparaît l'image de la chienne désireuse de dévorer un morceau du corps en décomposition. Steve Murphy s'arrête sur le choix de cet animal qui est selon lui, la marque même de la coprophilie. Il assure que :

*« Poe prétendait avoir sélectionné un corbeau pour exprimer-symboliser la mélancolie ; Baudelaire a choisi le chien à titre d'animal par excellence de la communication excrémentielle, n'ignorant bien sûr pas ses propensions coprophiles et même coprophages. » (Murphy : 70)*

Le public revient dans « Une Mort héroïque » où Fanciouille, personnage principal, est décrit comme un excellent comédien, condamné à mort par son prince. Ce dernier, animé par un pur ennui qui le conduit vers un morbide sadisme, exige de Fanciouille de jouer une dernière fois

sur scène, avant son exécution, afin de pouvoir juger de l'exploit d'un comédien qui passe sur scène une ultime et dernière fois. La première apparition du public accompagne l'entrée en scène du comédien condamné : « *Il entra en scène légèrement et avec une aisance parfaite, ce qui contribua à fortifier, dans le noble public, l'idée de douceur et de pardon.* » (§7) Quelques lignes plus loin, le public « noble » réapparaît comme étant « *blasé et frivole* » : « *Tout ce public, si blasé et frivole qu'il pût être, subit bientôt la toute-puissante domination de l'artiste. Personne ne rêva plus de mort, de deuil, ni de supplices.* » (§9)

Nous notons bien cette dualité qui caractérise les deux références au *public*. Le premier, *noble* arrive à entrevoir le talent du comédien et à en apprécier l'élégance au point d'éprouver à son égard, une compassion certaine en lui souhaitant le pardon du prince. Le deuxième public est quant à lui, plus difficile à convaincre car il a fallu attendre que Fancioulle joue et force son respect par la maîtrise parfaite de son art. Ce deuxième public n'est en rien un « *véritable amateur* » (§6) tel que décrit par Baudelaire dans « Un Cheval de race ».

Nous pensons que cette dualité mise en rapport avec le jeu parfaitement maîtrisé de l'acteur, met l'accent sur deux points essentiels. Le premier est que parmi le grand public, il en subsiste toujours un qui soit *noble*, capable de reconnaître la beauté tel un amateur averti. Le deuxième met l'accent sur la capacité d'un artiste qui atteint un idéal esthétique, à forcer le respect du public quel que soit son goût.

Dans « Assommons les pauvres », Baudelaire décrit dès le premier paragraphe, un autre genre de public, tellement naïf qu'il est prêt à croire tout ce que les mauvais auteurs, vendeurs d'illusions sont prêts à lui offrir. :

*« Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans) ; je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. J'avais donc digéré, – avalé, veux-je dire, toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, – de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. – On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité. » (§1)*

À travers cet extrait, nous remarquons que Baudelaire ne se contente pas d'en vouloir au public mais également aux mauvais écrivains et à toute la configuration de la société de son époque qui concentre son intérêt loin des vraies valeurs esthétiques, comme nous pouvons le relever dès le quatrième poème du recueil en prose ; « Un Plaisant ». Dans ce poème, Baudelaire décrit un homme pris d'une soudaine sympathie pour un âne qu'il croise dans la rue. Ce sentiment inopiné rappelle les différents personnages victimes du même genre d'impulsions, considérées comme sataniques entre autres dans « Le Mauvais vitrier ». Cet

homme que le narrateur observe du coin de la rue, s'incline joyeusement et de tout son apparat devant un âne « *harcelé par un malotru armé d'un fouet* » (§2). Heureux de son exploit tels les personnages de « Le Mauvais vitrier », l'homme plaisant nage en plein contentement pendant que l'âne ne semble même pas l'avoir remarqué. Ce geste ignoré plonge le poète dans une profonde colère qui le mène à identifier l'animal à toute la société française de son époque :

(...) je fus pris subitement d'une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l'esprit de la France. (§5)

Cet esprit français du XIX<sup>ème</sup> siècle, incapable de distinction et de finesse, revient quelques poèmes plus loin, dans « Le Don des fées » où le père d'un nouveau-né reçoit pour son fils le don de plaire. Ne saisissant pas son utilité, l'homme s'en plaint. Sa contestation du don reçu fait réagir l'une des fées qui s'adresse à ses compagnes. Son interrogation clôt le poème :

'Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre, et qui ayant obtenu pour son fils le meilleur des lots, ose encore interroger et discuter l'indiscutable ?' (§16)

Ce *Français vaniteux*, notamment à travers la majuscule qui lui est conférée, pourrait bien symboliser tous les français qui ont été incapables de comprendre le génie du poète et le don de *plaire* qu'il a reçu.

En définitive, le passage du terme de lecteur à celui de public qui marque une révolte contre le lectorat et contre l'esprit Français de manière générale, accuse également d'un changement dans les goûts de la société du XIX<sup>ème</sup> siècle, ébranlée par la modernité et le changement des valeurs esthétiques.

### 3. L'image du lecteur : principes de l'évolution d'une vision

Le passage du lecteur complice à un lecteur averti dans *Les Fleurs du Mal*, pour arriver à un public anonyme dans *Le Spleen de Paris*, est l'effet d'un certain nombre de facteurs qui ont participé à la modulation de la vision baudelairienne, laquelle s'articule autour de deux paramètres essentiels : La supériorité du poète face à la modernité et la condamnation de la première édition des *Fleurs du Mal*.

En effet, la pensée baudelairienne place d'abord et avant tout, l'esprit du poète – et l'artiste de manière générale – au-dessus de celui de « La Foule ». Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris* en passant par toutes les réflexions baudelairiennes dans les textes critiques, le poète se présente certes comme solitaire, mais avant tout comme supérieur. L'élévation que permet

l'art se voit néanmoins brouillée par une modernité qui met en péril l'inspiration poétique, tel qu'il apparaît dans des textes comme « La Muse malade ». La notion même de beauté se voit compromise par le mauvais goût ambiant qui caractérise le XIX<sup>ème</sup> siècle comme l'exprime le poète dans « L'Idéal ».

De fait, dès le départ, l'apparente complicité avec le lecteur s'accompagne néanmoins, d'une distance que le poète instaure en filigrane dans des poèmes comme « Bénédiction » et « L'Albatros », où le poète se décrit comme un solitaire en proie à une société persécutrice. De fait, le lecteur ne semble être perçu par le poète comme un double, que lorsqu'il s'agit de la tentation du mal. En effet, l'accès à l'art et à la création esthétique semble être exclusif au poète et à ses semblables, des êtres supérieurs qui font de la beauté idéale et infinie, une quête permanente.

Le discours de Baudelaire en évoquant le travail de Gavarni et celui de Daumier dans *Quelques caricaturistes français*, se réfère à l'idée de la complexité du Beau, à l'étrange beauté qui ne peut être comprise que par un public avéré et connaisseur car lui seul est capable de voir la Beauté véritable. Cette assertion condamne d'emblée le grand public et son mauvais goût : « *Les gens préfèrent Gavarni à Daumier, et cela n'a rien d'étonnant. Comme Gavarni est moins artiste, il est plus facile à comprendre pour eux* ». (Œ. C : 1009)

À cet état d'esprit vient se greffer la condamnation en 1857, de la première édition des *Fleurs du Mal*. A sa publication, le premier recueil de Baudelaire fait l'objet de poursuites judiciaires pour outrage à la morale publique. Nonobstant son poème-préface, Baudelaire écrit dans des notes qu'il adresse à son avocat : « *Mon unique tort a été de compter sur l'intelligence universelle, et ne pas faire une préface où j'aurais posé mes principes (...)* ». (Œ. C : 180).

De fait, ce qui semblait être un satisfecit à l'égard du lecteur, cède la place à un interstice que le poète semble instaurer suite à l'incompréhension que suscite son recueil.

La condamnation du tribunal correctionnel à 300 francs d'amende et à la suppression de six des cent poèmes qui constituent le recueil, accable Baudelaire au plus haut point. Poète perfectionniste ayant travaillé obsessionnellement la structure de son recueil, il est éminemment frustré par les changements imposés<sup>6</sup>. Ce sentiment se reflète clairement dans la préface du *Spleen de Paris : Les petits poèmes en prose*.

Baudelaire donne en effet, l'impression de dénigrer son deuxième recueil – qu'il désigne

---

<sup>6</sup> Il écrit à Alfred de Vigny à propos de la seconde édition des *Fleurs du Mal* : « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. Tous les poèmes nouveaux ont été faits pour être adaptés au cadre singulier que j'avais choisi. » Lettre à Alfred de Vigny, environ le 16 décembre 1861. (Corr. : 253)

d' « *élucubrations en prose* » (Corr. : 270) – notamment, par le choix de l'adjectif *petits* qui certes, pourrait signifier *courts*, auquel cas ce ne serait néanmoins, pas tangible car plusieurs poèmes du recueil sont longs comme est le cas entre autres, de « Le Mauvais vitrier » ou « Les Tentations ».

Ainsi, cette qualification pourrait bien être le signe d'un détachement émotionnel feint ou réel vis-à-vis de son recueil. Il aurait probablement voulu afficher un désintéret volontaire qui pourrait être une réaction à la condamnation de son premier recueil, d'autant qu'il affirme dans la préface adressée à Arsène Houssaye, où il accorde une importance particulière à la structure de celui-ci, que son recueil pourrait être coupé à n'importe quel endroit sans pour autant en altérer la lecture. Cette amputation préalablement supposée pour le deuxième recueil, pourrait être le signe du traumatisme antérieur et de la déception de Baudelaire face aux poèmes censurés des *Fleurs du Mal* dont il avait finement étudié la structure.

Outre « Épigraphe pour un livre condamné », qui introduit les pièces ajoutées à l'édition de 1868, Baudelaire a laissé derrière lui plusieurs ébauches de préfaces qu'il n'a jamais publiées. Elles trahissent des « *attitudes de rattrapage* » (Genette : 243) car l'auteur, « (...) *n'aborde jamais un nouveau public sans avoir plus ou moins fortement éprouvé la réaction du premier. (...) Le plus souvent, donc, le rattrapage ultérieur d'une absence ou d'une carence de la préface originale prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public, et de la critique.* » (Ibid.)

Dans son explication de l'instance préfacielle, Genette cite le cas de ces ébauches qui marquent l'attitude hésitante de Baudelaire face aux réactions qu'a suscité la première édition des *Fleurs du Mal* :

« *On l'y voit hésiter entre plusieurs stratégies de défense : plaider non coupable en invoquant le simple exercice formel, (...) arborer la délectation morose de l'insuccès, (...) le propos purement esthétique, (...) la provocation immoraliste, (...) le renoncement à toute réponse (...). On peut voir dans ces hésitations la marque d'un velléitaire prêt à toutes les tergiversations, voire à tous les reniements (...). Mais ce texte me semble surtout caractéristique du malaise et de l'embarras de plusieurs générations d'écrivains contraints, devant une critique inquisitoriale et persécutrice, à plaider plus souvent selon les chances d'acquiescement que selon leur vraie pensée. A ce titre, le répertoire de la préface ultérieure est en général d'une lecture plutôt éprouvante (...)* ». (Ibid. :249-250)

Très clair, cet exposé explique la difficulté que peuvent parfois éprouver les auteurs face à la critique, laquelle se montre souvent décisive de l'orientation de leurs textes, notamment en influençant le public. Il montre également en quoi ces ébauches de préface *ultérieure* donne des indices sur l'attitude qu'a pu avoir Baudelaire suite à la réception de la première édition des *Fleurs du Mal*. Ces ébauches pourraient même, en partie, expliquer la réputation versatile

souvent attribuée à Baudelaire, mitigé entre sa tendance à la provocation et son envie de plaire. Au demeurant, ces projets de préface demeurent des ébauches que Baudelaire n'a jamais pris le temps de finir par manque de temps ou d'envie de se justifier.

## Conclusion

L'importance accordée par Baudelaire à la réception de son œuvre s'avère d'autant plus significative lorsque l'on considère le passage de la vision d'un lecteur-frère à celle d'un public anonyme. Cette évolution restrictive laquelle, au fil du temps, instaure une distance avec le récepteur, trouve toute son importance lorsqu'elle est étudiée à la lumière de la vision qu'offre Baudelaire du poète, de la contextualisation des publications des recueils, ainsi que de l'instance préfacielle. En effet, ces trois paramètres permettent de mieux cerner la vision qu'a pu avoir Baudelaire du *lecteur modèle* (Eco : 70) ainsi que de sa déception face à l'incompréhension de son monde poétique. Néanmoins, cette exclusion intellectuelle rejoint parfaitement la supériorité du poète et la dépréciation de la foule, telles qu'elles se présentent dans l'univers littéraire de Baudelaire. En définitive, frère complice ou ennemi renié, le lecteur s'offre une place de choix dans la pensée poétique baudelairienne.

## Bibliographie

1. AUBIGNÉ, A, 1615. *Les Tragiques*, Nouvelle édition revue et annotée par Ludovic Lalanne, P. Jannet Librairie, Paris. (Rééd.1857)
2. BAUDELAIRE, Ch, 1868. *Œuvres Complètes*, Texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC, édition révisée, complétée et présentée par Claude PICHOS, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris. (Rééd. 1961)
3. BAUDELAIRE, Ch, 2000. *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jérôme Thélot, Gallimard, Paris.
4. ECO, U, 1989. *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Librairie Générale Française, Paris.
5. GENETTE G. 1987, *Seuils*, Seuil, Paris.
6. LABARTHE, P, 1999. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève.
7. MURPHY, S, 2007. *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*, Champion Classiques, Paris.
8. NIETZSCHE F. 1886. *Par-delà le Bien et le Mal*, Traduction d'Henri Albert, Le Livre de Poche, Collection « Classiques de la Philosophie », Librairie Générale Française, Paris. (Rééd. 2000)
9. THÉLOT, J, 1993. *Baudelaire, Violence et poésie*, Coll. « bibliographie des idées », Gallimard, Paris.