

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

75-1180

SERRANO, Lucienne J., 1936-
L'ETRE ET SON MASQUE. [French Text]

The City University of New York, Ph.D., 1974
Language and Literature, modern

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY

Lucienne J. SERRANO

1974

L'ETRE ET SON MASQUE

par

Lucienne J. SERRANO

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1974

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Aug 28/74

Date

Henri Peyre

Chairman of Examining Committee

Aug 28/74

Date

Henri Peyre

~~Executive Officer~~

Alex Frohri

Richard Brown

Hannah Charney (in absentia)

Supervisory Committee

The City University of New York

à Micheline Braun et à Judith Schwarcz
je dédie cette thèse. Je leur dois la
joie que j'ai eue à l'écrire.

Je remercie Monsieur Henri Peyre pour son aide
bienveillante, sa direction discrète et sa compréhension;
Madame Hanna Charney, dont les commentaires m'ont beaucoup
aidée, et Monsieur Alexandre Szogyi, pour le temps et l'at-
tention qu'il a bien voulu consacrer à ces pages.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
PREMIERE PARTIE: L'ALIENATION SOUS LE MASQUE	
Chapitre I : <u>Le Neveu de Rameau</u>	11
Chapitre II : Musset	
a) <u>Les Caprices de Marianne</u> (Musset et son double).	28
b) <u>Fantasio</u>	39
c) <u>Lorenzaccio</u>	50
Chapitre III: Baudelaire	93
DEUXIEME PARTIE: L'ESPACE COMME MASQUE DE L'ALIENATION ou du vagabond ailé au vagabond déchu	
Chapitre I : Le Vagabond ailé - L'Acrobate. . . .	106
Chapitre II : Le Vagabond déchu	
a) "Le Pitre châtié"	138
b) L'Errance	144
c) La Déchéance	165
CONCLUSION	191

INTRODUCTION

Il est un état idyllique où le mal n'existe pas, où l'homme vit dans la transparence envers lui-même, l'autre et Dieu. Mais, ayant mangé le fruit de la Connaissance et ayant ainsi transgressé l'interdit, l'homme se sent coupable, se cache sous le regard de Dieu. L'éveil de la conscience met fin à l'harmonie, la distorsion à l'innocence, et l'homme se découvre dans son étrangeté:

Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures. Alors ils entendirent la voix de l'Eternel Dieu,... et l'homme et la femme se cachèrent loin de la face de l'Eternel Dieu, au milieu des arbres du jardin.

Mais l'Eternel Dieu appela l'homme, et lui dit: Où es-tu? Il répondit: J'ai entendu ta voix dans le jardin, et j'ai eu peur, parce que je suis nu, et je me suis caché. Et l'Eternel Dieu dit: Qui t'a appris que tu es nu? (1)

Le vêtement épouse le corps en le cachant, est intimement lié à la naissance de la conscience et devient le signe d'une rupture jointe à une nécessité de survivre dans un monde parsemé d'obstacles. L'homme qui se découvre nu, ne peut plus affronter Dieu car son dénuement est double: il désigne

(1) Genèse, chapitre III, versets 7-11.

sa faiblesse, sa vulnérabilité, mais aussi sa faute. Ces feuilles de figuier, recouvrant partiellement le corps, ne lui appartiennent pas et cependant elles sont conçues pour ce corps dont elles expriment de façon détournée le mystère. Elles deviennent le voile né de la conscience de l'homme qui, contemplant son existence, en exprime la fatalité et l'incompréhensible souffrance qu'il faut cependant cacher afin de pouvoir continuer de vivre.

Aux époques stables, le masque exprime l'essence de l'être. Tirésias est le devin, Achille est Achille aux pieds légers par détermination éternelle. Mais ce qui nous retient particulièrement en Grèce, c'est le masque de son théâtre, cette surface figée, rigide et monumentale qu'utilisaient les acteurs. Dans la tragédie, l'homme empruntait un masque visionnaire dont "le regard fixe, à la fois effaré et vide, a l'air de plonger dans ce royaume ténébreux du Destin." (1) Dans la comédie, le masque est une grimace violente et bouffonne, qui ressemble à une sorte d'éternuement, comme si le spectacle des soi-disant malheurs des hommes et des Dieux déclenchait sur la face du spectateur du Destin un éclat de rire explosif qui met en miettes l'univers sagement construit des légistes et des philosophes." (2) A l'essence de l'homme répond un masque qui désigne une nature humaine figée. Epouvante ou volonté de bafouer le destin, le masque, instrument d'un monde sacré, est nécessaire à l'homme qui s'adresse à la divinité. Parce qu'il

(1) Georges Buraud, Les Masques (Paris: Editions du Seuil, 1948), p. 21.

(2) Ibid., p. 25.

veut instaurer un dialogue avec Dieu, l'homme essaie de cacher sa faiblesse, sa peur, sa nudité et interpose entre lui et Dieu le masque. Celui-ci domine en exorcisant le malaise humain, et se met au service d'une transcendance que l'on interroge. Ayant à la fois extériorisé et sublimé la faiblesse humaine, le masque affermit et affirme l'homme dans le cosmos. Pour l'homme enfin rassuré sur son statut cosmique, social et sa personnalité, l'idée de masque est une solution au problème de qui suis-je et rend ainsi possible un face à face avec la divinité.

Que le jeu théâtral n'ait pu être sans le masque, en Grèce, à Rome également où le masque était plutôt fait pour éblouir et déconcerter est un fait qui attire particulièrement notre attention. En effet, la représentation théâtrale est le microcosme qui révèle de façon symbolique, les relations fondamentales existant à une époque donnée entre l'homme, et les autres, et la perception que l'homme a de son destin. Comme l'indique Ross Chambers, dans son article "L'Art sublime du comédien", qui nous a maintes fois inspirée dans notre étude: "A la relation de Dieu au monde correspond une relation des hommes au spectacle et une relation de l'homme au masque." (1) Dans un monde dominé par la présence de Dieu, le comédien, cet homme exemplaire qui scrute le destin, devient le possédé du masque, fort d'un pouvoir investi par Dieu, oublieux de son infériorité, de son

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", Saggi e Ricerche di Letteratura Francese (Milan, 1971), vol. XI, p. 193.

indignité humaine. Entre l'homme et Dieu s'est glissé le masque qui appartient à tous deux et qui instaure une relation à trois personnages: l'homme, le surhomme fort de son masque et la divinité. Tremplin vers Dieu, le masque reste cependant l'accessoire humain. En effet, il arrive que l'individu, dans un effort de lucidité, dans un dévoilement de lui-même, accepte son infériorité, sa faiblesse et, tentant de regarder Dieu, abandonne le masque. C'est la confrontation pascalienne entre l'infiniment petit et l'infiniment grand au cours duquel l'homme tente de trouver sa place dans l'univers. Or cet homme démasqué qui veut porter son regard vers Dieu, ne peut l'atteindre, et fait de son Dieu une divinité cachée, voilée. Le masque se situe entre l'homme et Dieu, à une distance plus ou moins rapprochée de l'un ou de l'autre, mais de toutes manières indispensable pour tenter de relier l'homme à ce qui le dépasse. Car l'homme, conscient de sa faiblesse, ne peut concevoir Dieu sans détour. Le masque, lié à l'imperfection de notre condition, est la surface qui tente de recouvrir notre abandon, de l'apaiser et de ruser avec le destin. Il exerce une infirmité au service d'une transcendance qu'il interroge.

Mais ces considérations se rapportent au masque de conception traditionnelle qui n'est pas l'objet de notre étude: il précède et explique le masque de conception moderne dont il sera question tout au long de cette thèse. Si nous avons commencé dans notre premier chapitre, à traiter du Neveu de

Rameau, c'est qu'au dix-huitième siècle s'est affirmée dans toute son acuité, la conception désacralisée de l'homme. Celui-ci veut être libre et l'absence de Dieu entérine cette volonté de libération. Le mal n'est plus source de honte. Pour Rousseau, il n'appartient pas à la nature humaine, pour Sade il est instrument d'affirmation. Dans l'univers sacré, la limitation de l'homme était justifiée par l'existence de Dieu qui a la clef du destin paradoxal de l'homme. Dans l'univers profane, rien ne justifie l'impossibilité pour l'homme d'affronter ouvertement son destin, rien ne justifie son manque de pouvoir. S'il y a masque, ce n'est plus afin de lier l'homme, mais afin de rompre des liens. La liberté de l'homme se veut illimitée et considère toute barrière comme attentatoire. Le masque qui, autrefois soulignait les limites humaines, se fera instrument libérateur, il va permettre de contourner l'être pour atteindre de multiples "paraître". Pour reprendre la problématique du théâtre qui reflète nos préoccupations, citons de nouveau

Ross Chambers:

Le comédien, tel qu'il est décrit par Diderot, est désormais le contraire d'un possédé: en pleine possession de ses moyens, il s'emploie à créer une illusion n'ayant aucune commune mesure avec son être réel, et résultant entièrement de sa volonté d'"imiter". Son masque n'est plus destiné à révéler un dieu, mais à cacher un homme; l'acteur qui, sous l'effet de la possession, ne faisait plus qu'un avec son masque, était en quelque sorte le masque (la persona) du dieu, se trouve avoir remplacé maintenant le dieu comme seul au-delà du masque. Et le masque, sorte de réceptacle conçu pour servir de corps à une transcendance et lui permettre de se manifester aux hommes apparaît désormais comme une surface qui n'est plus

ournée vers l'inconnu, mais vers le monde immanent: on le donne à voir et à admirer aux hommes comme un miroir où se reflèterait leur vie. (1)

Le visage peut ainsi se multiplier de façon illimitée, le "je" devient un autre.

Le masque n'affirme plus l'être dans l'éternité. L'homme, ayant perdu sa place dans l'univers cosmique, risque aussi la perdre dans une société où il discerne mal la nature de son rôle. Il se tourne alors vers les autres qui ne peuvent que lui fournir une personnalité en porte-à-faux, l'empêchant d'avoir prise sur les choses. En l'absence d'une transcendance justificatrice, l'homme vit une destinée arbitraire qui fait de son existence un hasard et de son rôle, un jeu futile, une fantaisie dénuée de sentiment vrai et de nécessité profonde. L'image de cet être sans Dieu est contingente, elle ne tente plus d'exprimer l'essence mais de masquer une absence, un non-être; elle est voilement de l'être. Le masque antique était tragique ou comique; en l'absence d'absolu, le masque établit d'autres rapports et peut se faire dérisoire. La dérision apparaît lorsque l'homme, ayant cessé de croire en son essence, ne peut plus croire en son masque, mais doit le manipuler. En effet, l'homme qui n'a plus Dieu à craindre ou à bafouer, ressent l'absence d'absolu comme un manque par rapport auquel il se définit. L'en-deçà du masque n'est plus, comme dans le monde sacré, volonté d'assumer la limite de l'homme, mais refus de limitation, volonté de liberté. L'au-delà

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", op. cit., pp.192-193

du masque ne désigne plus Dieu, mais un certain jeu de vivre qui varie selon le personnage dont l'attitude stéréotypée désigne la futilité du destin. Cette attitude peut épouser les autres dans le conformisme, ou les rejeter dans la révolte. Nous nous sommes attachée dans notre étude à un personnage qui procède de ces deux tendances, conformiste et révoltée.

Il s'agit de ce personnage insatisfait, vaguement conscient d'un manque d'idéal, mais dépourvu de volonté, sans dynamisme d'âme. Il évite toute mise en question, et se condamne à une banalité à la forme recherchée, décorative et originale. Exprimant sa déception d'une manière ostensible et légère, il donne à sa vie une forme recherchée et décorative qui évite la mise en question nécessaire à l'affirmation de l'être dans un monde aux valeurs relatives. Sa vie tissée de poses, devient, par sa quête dans les limites du banal, "l'ersatz" qui ne pouvant répondre à son angoisse, l'attise et provoque la distorsion existentielle qui donne au personnage une dimension douloureuse. En effet, cet individu en mal de soi, qui ne peut se tourner vers un absolu, fait des autres son témoin, en choisissant de revêtir un masque qui arrête leurs regards et satisfait leur attente. Le Neveu de Rameau, certains personnages de Musset: Octave, Fantasio, Lorenzaccio se font un visage conforme au goût du jour; il a pour but de détourner un malaise qui pourrait bouleverser les valeurs des autres et leurs propres valeurs. Mais leur masque est aussi dérisoire, il devient manoeuvre incessante qui donne à l'être

un souffle stérile et font de lui un pantin social derrière lequel l'individu se cache. La dérision réside dans le fait qu'à l'inquiétude de la quête se substituent des velléités révolutionnaires, inoffensives et avortées, dans le but de rendre l'être social visible. Pour cela, il conviendra, en choquant les bienséances, d'entériner le statu quo. Cela se fera avec un certain goût de l'originalité qui se contente de demi-mesures, sera "montrée" et ainsi donnera le moyen illusoire de communiquer avec les autres malgré une profonde solitude.

Mais il est dans notre étude d'autres individus qui pourront assumer cette solitude et, dans la dérision, poursuivront une quête de l'être à travers le masque. Cette quête est celle de l'artiste et fera l'objet de la seconde partie de notre étude. En effet, l'artiste vivant dans une société ou prime l'efficacité, va devoir tenter de sublimer la dérision et la futilité du rôle de l'art et de soi-même. Cette sublimation ne sera pas sans dynamisme d'âme et tentera de déjouer les difficultés d'une vie et d'une activité si peu susceptibles d'être reconnues. En outre, l'artiste va répondre à la dérision dont il est victime par une autre dérision qu'il inflige lui-même à sa création. Toute sa personne devient désormais un masque dérisoire qui fait de l'artiste l'être indigne, l'étranger, l'individu en marge. Cette complète métamorphose lui confère une forme comique, (le clown, le saltimbanque) ou impossible (l'acrobate) qui souligne la rupture

entre l'artiste et les autres.

Le pantin social dont nous parlions auparavant et l'artiste en quête de lui-même ont tous deux une intuition profonde de la gravité de l'existence qu'ils traduisent en des formes contraires. L'individu à la mode se noiera dans le bruit, vivra consciemment une dérision qui lui permet d'oublier la gravité que pourrait avoir sa vie. L'artiste, lui, se sert de la dérision pour questionner et pour mettre en valeur la signification d'une vie.

Chapitre III Baudelaire

Chapitre I : LE NEVEU DE RAMEAU

Le neveu de Rameau ne porte pas de masque mais son visage est devenu mille masques, son corps mille signes; il ne marche plus et ne peut devant les autres, que prendre une position. Gueux parmi les gueux, il participe à leur pantomime qui est selon lui "le grand branle de la terre". C'est par un long bruit de mots à la fois pathétique, cynique et souvent drôle que Rameau nous entretient de sa dernière mésaventure, son renvoi de la table du couple Bertin Hus. L'évènement est tout récent puisqu'il n'a pas eu le temps de maigrir, trop récent pour qu'il puisse se dispenser d'en parler et cependant, son récit sera un interminable caprice qui négligera souvent ce dernier malheur. Avec beaucoup d'art dans la narration et dans les gestes, le neveu sait faire une longue et originale recreation verbale qui ne reproduit pas la réalité mais qui la recompose. Il y a recreation pour lui et recreation pour nous.

Pourquoi ce besoin de recomposer? Sans doute parce que le neveu se refuse à nous. Nous sentons rapidement que ce brassage de mots, cette versatilité sont là pour nous dérouter et constituent chez le personnage un art de la fugue. Nous nous trouvons devant un être pour lequel la fuite est une attitude constante.

Pourquoi y a-t-il en lui ce besoin de fuir? Qui est Rameau? C'est un être qui sort de la grisaille, haut en relief et en couleur, un original; c'est aussi le neveu du musicien célèbre. Il aime bien manger, bien boire, il s'intéresse beaucoup aux femmes, la difficulté semble lui répugner profondément et le fatiguer d'avance. Il est prêt à accepter tous les plaisirs que peut procurer la richesse. Lui-même nous rappelle au début de son entretien avec un cynisme certain: "je suis un ignorant, un sot, un fou, un impertinent, un paresseux... un fieffé truand, un escroc, un gourmand". (1) C'est en fait un être abject qui se délivre de sa propre abjection par la conscience qu'il en prend et la fierté qu'il en tire. C'est aussi un être qui s'intéresse à de nombreux sujets, dont la musique, en dilettante; il n'a pas le génie de son oncle et n'est grand interprète que lorsqu'il joue sur un clavecin ou un violon imaginaire. De son propre aveu il est médiocre et fâché, c'est-à-dire qu'il est lucide et conscient d'une certaine incapacité en lui qui le conduit à la médiocrité. Qu'il en soit fâché est fort intéressant car cette colère ne permettra pas au neveu d'être lui-même et lui fera adopter une attitude soit de dissimulation soit d'exhibition. Le ressentiment devant cette médiocrité conduira le neveu à se refuser aux autres et parfois à lui-même. Il y aura en lui, parce qu'il est vulnérable dans sa médiocrité, une volonté de rupture avec les autres. Mais comment existe-t-on pour

(1) Denis Diderot, Le Neveu de Rameau (Paris: Editions Garnier, 1962), p. 408.

les autres? Comment nous appréhendent-ils? Essentiellement par le regard, ils vont appréhender notre existence en nous regardant. Regarder ne signifie pas seulement voir. Il y a dans le regard une insistance donnée par le mot "garde" qui n'existe pas dans la simple vision. Regarder est une vision orientée, c'est un mouvement visuel qui tend à saisir et garder. Le neveu de Rameau se sentant dérisoire craint le regard des autres et veut avancer sans être vu. Parce qu'il est vulnérable il ne voudra pas être percé à jour dans la partie de lui-même qu'il présente au témoin. Le regard du témoin commande essentiellement nos gestes, notre visage, nos paroles. La dissimulation devient alors nécessaire afin d'avancer sans être vu, afin de substituer à l'être le paraître. Voulant exister pour les autres, le neveu emprunte le détour de la dissimulation. Tout geste, toute parole seront détournés par la conscience qu'il a d'un regard qui ne serait pas le sien.

Le geste n'est pas chez lui l'acte qui pourrait l'engager, il est devenu le moyen de nous manoeuvrer et il nous laisse incertains. Nous savons que souvent la réalité est une illusion à travers laquelle nous devons voir, mais le neveu plus que tout autre n'est jamais dans son geste: il est derrière son geste, de même qu'il n'est jamais dans son visage mais au-delà de son visage. Entendant parler le neveu, le voyant agir nous nous demandons comment était fait son visage pour qu'il ait eu besoin de le dissimuler. Il était médiocre. Est-ce là une raison suffisante pour qu'il ne puisse pas vivre

dans son geste, dans ses mots, mais à côté de ses gestes, à côté de ses mots? Est-ce suffisant pour qu'il se cache derrière son propre visage? Chez lui le geste, le mot, le visage ne nous apparaissent pas comme un plein, ils ne sont pas chargés d'une haute densité d'existence; ils sonnent creux, n'étant que vaines représentations et nous apparaissent comme un vide. Le neveu n'a pas voulu ou n'a pas pu faire coïncider l'être et le paraître, il s'est présenté devant nous en empruntant le détour d'une métamorphose active et du masque. Nous disons métamorphose active car une métamorphose peut être passive, ce qui n'est pas le cas chez Rameau; elle est passive quand elle emprunte le mutisme, le retranchement, l'inhibition.

Lorsque le neveu a fait connaissance de la société de son temps, deux attitudes possibles se sont présentées à lui. Il pouvait soit s'affirmer lui-même en trouvant sa vérité, soit se métamorphoser et se construire à sa fantaisie.

S'il avait choisi la première solution il aurait dû s'accepter tel qu'il était, ne pas être fâché de sa médiocrité mais mieux la comprendre et effectuer un travail mental qui lui aurait permis de dégager sa nature originelle. Ses efforts seraient allés vers une tentative pour se connaître, se définir et se conquérir en agissant. Il y aurait eu tentative d'être soi tout en voulant dominer sa vie, être soi en étant en partie libéré d'une gangue qui parfois empêche l'être de se réaliser. Dans cette recherche dynamique de l'être le neveu aurait avancé masqué, mais le masque s'insère toujours dans la courbe des

possibilités du moi. En voulant se réaliser par le plein développement de son moi, le neveu de Rameau aurait suivi une courbe ascendante, le sens de son masque aurait été de donner aux autres une représentation de sa vie dans laquelle il aurait été vu en perfection. Il aurait manifesté par le détour du masque le désir de se construire comme une oeuvre d'art, de développer une personnalité plus cohérente, plus belle et plus forte sur les vestiges d'une personnalité première insatisfaite. En se combattant et se maîtrisant, en se construisant ainsi, il aurait pu faire surgir de ce moi premier, un moi plus agile, et nous aurions assisté à une exhibition masquée représentant pour l'acteur une meilleure réalisation du moi et un état de puissance supérieur.

Mais le neveu de Rameau n'est jamais arrivé à cette réalisation supérieure du moi, sans doute ne l'a-t-il jamais tentée. Lorsque le neveu a débuté dans sa vie sociale, il s'est présenté avec ses appétits parmi ce qu'il appelle des "brigands opulents". Lui, désirait ne plus entendre les borborgmes d'un estomac qui souffre, avoir les pieds au chaud, courtiser les plus belles femmes, être habillé au goût du jour, entendre et commenter les derniers potins, au besoin en créer de nouveaux, assister aux derniers opéras, aux dernières représentations théâtrales. Si son estomac crie famine, c'est à cause d'une indigence pécuniaire à laquelle il n'entend pas remédier par un travail long, parfois difficile, toujours ennuyeux mais qui permettrait de subsister décemment. Rameau

n'a pas choisi de faire cet effort, il ne va pas s'exprimer dans le travail. Il est entré dans une société qu'il a choisie, il va tout faire afin d'être accepté par Eux, de devenir "leur petit Rameau". Pour eux comme pour lui, les notions d'effort, de vertu, de réalisation dans le travail n'existent pas :

"Puisque je puis faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les moeurs de ma nation, qui sont du goût de ceux qui me protègent et plus analogues à leurs petits besoins particuliers que des vertus qui les gêneraient en les accusant depuis le matin jusqu'au soir..."(1)

C'est cette société que Rameau va élire, c'est dans ce monde qu'il va évoluer. En effet, Rameau est essentiellement, par les plaisirs qu'il recherche, un animal social. Bien qu'il se révèle plus lucide que les autres, que ceux dont il parle, il y a dans son plaisir de vivre un immense désir de coïncider avec les goûts de son temps; Pourquoi ce besoin d'accord avec le milieu ambiant qu'il sait inférieur à lui? Parce que, ce qu'il recherche d'abord c'est le plaisir, il ne demande à la vie que du bonheur. Rameau ne peut pas être un révolutionnaire, car ce rôle ne laisse espérer dans la vie aucun plaisir. Ainsi Rameau ne luttera pas pour renverser la société mais pour s'y introduire, il fera d'elle son champ de bataille. Extérieur à ce monde par sa lucidité, son refus d'hypocrisie, il ne cherche pas à le détruire, mais à y pénétrer. Son désir est d'être accepté et d'être reconnu par des hommes qu'il méprise. Or s'il demande à la société de le reconnaître et si, en même temps,

(1) Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, op. cit., p. 433

il la méprise, il ne peut que lui demander d'être reconnu pour ce qu'il n'est pas. Il manifestera sa dérision envers ce monde en y entrant masqué et dupera l'ennemi sous prétexte de le servir.

Rameau entend vivre à l'intérieur d'une société avec laquelle, par sa lucidité, il se sent en contradiction. Il n'a alors plus d'autre possibilité que de se construire sans relâche, à sa fantaisie, de se métamorphoser, de se diviser afin de pouvoir rester dans ce monde qui l'environne et survivre à ce monde. En effet il ne s'agit plus de vie mais de survie. Rameau entrant dans ce monde est condamné à abandonner toute spontanéité, à se faire toujours autre que ce qu'il est, à se diviser pour devenir acteur parfait et spectateur invisible. La métamorphose pour laquelle il opte traduit son besoin des autres. La contradiction qui subsiste entre eux et lui aurait pu l'amener à un reniement des autres, qui se serait traduit, par exemple, par une rêverie permettant de ne plus avoir à affronter ses rivaux, ses futurs protecteurs et confrères. Sa métamorphose montre également son besoin de passer par des voies détournées pour rejoindre le monde. Le détour emprunté pour s'exprimer est le masque. Le masque lui est nécessaire afin d'être accepté par les autres, il est l'indice d'une différenciation et d'une difficulté d'être. Les autres n'accepteront pas un Rameau plus intelligent qu'eux, s'il ne revêt pas un visage et n'assume pas une attitude qui leur fassent oublier une telle différence, gênante pour eux

et peu à leur honneur. Ils sont presque conscients de sa supériorité quand ils lui interdisent d'ouvrir la bouche.

Ainsi Rameau va choisir un masque qui lui permettra le nivellement de sa personnalité par rapport aux autres. Le sens du masque, dans son cas, est de présenter un individu inférieur à ce qu'il est; le masque va permettre un portrait dérisoire, une figure clownesque, un abaissement. Le neveu va devenir Rameau le fou, le bouffon, le Rameau de tout le monde, "ce grand chien" qui ne peut plus parler et dont la vie sera une quête de protection, de tables bien servies, de lits moelleux. Rameau va volontairement aliéner sa personnalité sous le masque. Celui-ci lui permettra d'agir sur lui-même pour agir infailliblement sur les autres. Mais ne porte pas un masque qui veut, il faut aussi pouvoir le porter car cette métamorphose exige une profonde connaissance de soi et des autres. Dans le cas présent, la connaissance de soi n'est pas un but mais un moyen. Elle ne livre pas à l'homme le secret de ce qu'il est mais le matériau brut dont il se servira pour se faire tel qu'il se veut.

La relation qui va s'instaurer entre l'individu masqué et son interlocuteur est une relation à trois personnages: la personne masquée, la personne sous le masque et le témoin. Celui-ci ne pourra voir qu'un masque; la personne sous le masque pourra voir sans être vue. Le port du masque rejoint ce trouble de la communication qu'est le voyeurisme.

Le masque va mettre en valeur deux relations qui sont la relation avec autrui et avec soi-même. En ce qui concerne la relation avec autrui, il s'agit de se faire voir, de simuler, de paraître. Dans la relation avec soi-même, il s'agit de dissimuler, de disparaître. Ainsi le masque consacre l'équivoque, l'ambiguïté, le sens multiple puisqu'il s'agit constamment de paraître pour disparaître, de simuler pour dissimuler. L'homme masqué est avant tout l'homme séparé: il se sent séparé des autres par ce qu'il est, et se veut séparé des autres par une certaine figure ou attitude qui pourront cacher vraiment ce qu'il est vraiment. Le masque devient alors une figure de scission qui soulignera la rupture entre la personne et le personnage, entre l'esprit et le corps, entre le moi vis à vis de soi-même et le moi vis à vis des autres. Le masque est le témoignage d'une fracture entre la nature et le signe. Prendre un masque c'est vouloir dédoubler la signification que peuvent suggérer notre corps, notre visage de notre moi, de notre nature profonde. Toute l'attention semble alors accordée à l'extérieur, à l'apparence, à ce signifiant que prétend être le masque. Une signification est, par le masque, projetée à l'extérieur, tandis que subsiste, en deçà, un mystère qu'on ne peut ou ne veut exprimer. Par cette figure de scission l'individu va être tenu à distance de lui-même, il va vivre hors de soi, au loin, extérieurement à soi-même.

Aliéné sous le masque, étranger aux autres et à soi-même, l'individu va s'abandonner au mouvement du masque qui le

porte au loin, qui le projette en avant et en arrière de lui. Le masque crée un double espace, une double distance qui sont l'au-delà et l'en-deçà d'une ligne de rupture. L'au-delà est fait d'une distance extérieure, d'un espace dans lequel le masque se déplace, se projette, c'est l'espace qui déplace le vrai et où se constitue généralement l'image de la fête. L'en-deçà est une distance intérieure, au-dessous de la ligne de rupture. C'est un espace drapé de mystère, qui évite de se laisser déchiffrer et où le regard des autres ne peut pas pénétrer. Ainsi le masque va nous présenter une surface qui provoquera un au-delà des apparences, une distance extérieure, afin qu'une distance intérieure puisse rester dans l'ombre.

C'est là la victoire du neveu de Rameau qui, aliéné sous le masque, va créer cet au-delà du masque qu'est l'espace ludique dans lequel il évolue, et ainsi va modifier les relations humaines et nous manoeuvrer. Quel rôle s'est proposé de jouer le neveu? Celui de bouffon: "Moi je suis le fou de Bertin et de beaucoup d'autres". (1) Plus intelligent et plus lucide que les autres, le neveu a dû renoncer à ses qualités afin de pouvoir être accepté par eux et devenir un brigand heureux parmi des brigands opulents. Evidemment, n'étant pas lui-même opulent, il doit payer un prix d'entrée afin d'être reconnu. A ces gens qui s'ennuient, qui n'ont aucune imagination et aucun idéal, que pouvait-il apporter de mieux que le rire? Le rire leur permettra une détente, l'oubli de leur

(1) Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, op. cit., pp.448-449.

ennui profond et de leurs innombrables petites querelles. Il ne les fera pas rire par des plaisanteries d'un haut raffinement intellectuel, mais simplement en étant le fou, le bouffon de chacun: "on m'a voulu ridicule, je me le suis fait"(1) Il aurait tout aussi bien été vertueux si sa vertu lui avait permis d'être accepté. La société nouvelle exige un anti-tartuffe. Il le lui fournit: "si par hasard la vertu avait conduit à la fortune j'aurais été vertueux, ou j'aurais simulé la vertu comme un autre". (2)

Qu'il soit fou ou qu'il soit sage ne semble pas engager la nature profonde du neveu. Il semble échapper à lui-même pour tomber dans le domaine public et devenir leur petit Rameau, celui qui est toujours là et dont on a besoin, celui qui saura rendre les jours moins ternes, qui saura faire la grimace et dire le mot qui provoqueront le rire. Non seulement il les sauvera de l'ennui mais aussi il leur donnera l'impression d'être importants, écoutés, intelligents. C'est à cet effet qu'il a inventé l'attitude admirative du dos qui lui permet de flatter l'interlocuteur et de "rire en dessous de l'impertinent" (3) qu'on admire.

Ainsi Rameau va agir mais son geste n'est pas le sien, ne peut pas le désigner. Le geste, la réplique ne sont pas dictés par la sensation immédiate mais par une conscience

(1) Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, op. cit., p.449.

(2) Ibid., p.449.

(3) Ibid., p.441.

qui percevra une situation et qui voudra non pas exprimer sa nature, mais se montrer auprès des autres, sous le jour le meilleur. Le geste de Rameau, son langage deviennent un geste et une conversation de salon, une "geste sociale" qui ne traduit pas la nature profonde de l'être mais reflète son habileté. En fait le geste, le mot ne recouvrent plus l'individu, ils le cachent. Le masque a créé une distance extérieure, une épaisseur de gestes, de mots qui recouvrent la vérité, ne sont que réponse à l'attente d'autrui et n'engagent plus l'acteur. L'identité du neveu ne se trouve plus confiée à son attitude mais est aliénée dans cette attitude qui vient d'autrui, qui est suscitée par le témoin. Celui-ci pourra contempler non pas un neveu mais mille neveux qui répondront aux attentes de personnes et de moments différents. De cette distance et de cette épaisseur extérieures au masque naîtront un temps et un espace ludiques durant lesquels le neveu n'exprimera pas son moi mais une pluralité de moi.

Cette profusion de moi va s'instaurer sur deux plans, tout d'abord pour répondre à l'attente d'autrui, mais aussi pour ne pas perdre le bénéfice du masque. Le masque pour le neveu est un déplacement qui permet d'agir sans être soi-même, l'essentiel étant d'amuser les autres. Mais dans le port du masque il faudra aussi savoir déconcerter afin de cacher ce que la conduite masquée aura de systématique. En effet, laisser entrevoir le système serait se rendre explicable et abandonner le masque. Afin de ne pas perdre le bénéfice d'une conduite

masquée, le neveu devra remplacer le masque par une succession continuelle de masques.

Ainsi Rameau sera condamné à n'être jamais le même. Cependant, grâce à ce temps et cet espace ludiques qu'il aura su créer, Rameau pourra dans la mesure où ce temps et cet espace sont suffisamment épais, se retrouver. Se montrer tel que l'on est pourra alors être un nouveau masque qui déconcertera le témoin, comme le firent tous les autres masques. Exhiber sa nature profonde pourra avoir lieu dans la mesure où le décor du jeu subsistera. C'est ainsi que Rameau pourra dire ce qu'il pense à cette société qu'il méprise. Celle-ci pourra entendre une vérité peu flatteuse dans la mesure où elle la prendra en riant, où elle affectera de croire, ou croira vraiment que Rameau ne fait que plaisanter en tenant des propos auxquels lui-même et personne ne semblent ajouter foi.

Vivant à côté de ses gestes, caché par eux, le neveu adopte une attitude qui n'est pas une fin lui permettant de s'exprimer, de s'extérioriser, de se construire. Son attitude n'est qu'un moyen d'être accepté par les autres et reconnu comme l'un des leurs. Que cette attitude soit morale ou immorale lui importe peu, l'essentiel est que la manoeuvre réussisse. Le succès sera d'autant plus grand que la manoeuvre aura plu aux autres. Elle leur plaira d'autant plus qu'elle les subjuguera. Ainsi au succès de la manoeuvre se joint la perfection des moyens employés. Le neveu y est sensible, c'est pourquoi la perfection lui importe et il la recherche. Que le moyen soit

malhonnête ne gêne ni lui, ni les autres puisque tout le monde est malhonnête. Mais que son exécution soit élégante, qu'elle ne laisse pas apparaître les difficultés, qu'elle soit légère, bien faite, qu'elle ait les qualités requises par la société, qui sont des qualités de brillant, d'intelligence, de facilité et de succès, voilà ce qui lui importe. C'est pourquoi il y a chez le neveu une recherche esthétique du "bien jouer" qu'il prône envers et contre toute moralité. En lui et chez les autres, cette recherche le concerne profondément et lui permet de vanter, d'admirer les mérites d'un être aussi indigne que le renégat d'Avignon.

Cependant, vivre ainsi en maintenant constamment une façade n'est pas facile même pour celui qui, comme le neveu, a choisi consciemment de porter un masque. Celui-ci l'a rendu impénétrable au regard des autres et lui permet d'être tout afin de n'être pas soi. Mais le masque exige une attention constante. Les gestes, les mots ne désignent pas le neveu, ils l'inventent et constamment le réinventent au gré des situations. Devenu une marotte dont il agite lui-même les grelots, il ne peut que se tenir à distance. Les gestes de la marotte devront satisfaire le témoin, répondre aux besoins du masque et aux possibilités d'action de la personne sous le masque. Ce sont là de nombreuses conditions qui rendent le port du masque difficile. Nous sentons cette difficulté chez Rameau quand sa lassitude lui permet de nous dire: "Nous paraissions gais mais au fond nous avons tous de l'humeur". (1)

(1) Denis Diderot, Le Neveu de Rameau, op. cit., p.445.

L'attention constante que requiert le masque se relâche quand l'acteur n'a plus besoin de se cacher. Or le masque n'est plus nécessaire quand le témoin est absent, quand l'acteur n'est plus vu par les autres. Ce moment est rare pour l'individu qui vit en société, mais dans le cadre social il est un lieu où l'homme est à l'abri du regard d'autrui, c'est le lieu de la représentation théâtrale. Or, à lire Le Neveu de Rameau, il semble que le théâtre, l'opéra soient pour lui des lieux privilégiés. Le neveu est très au courant de l'activité théâtrale, il connaît par coeur les opéras à la mode, et s'il nous quitte hâtivement c'est pour aller à l'opéra. Le théâtre, le concert, l'opéra sont les seuls lieux où, chacun étant subjugué par la scène, il pourra vivre sans composer de visage. La scène, détournant les regards d'autrui, lui donnera ses seuls moments de détente, de liberté et lui permettra d'être enfin lui-même. Le moment et la salle de représentation seront ses instants et ses lieux de repos.

Le masque est un mécanisme qui a permis au neveu de n'être pas captif de sa médiocrité. Il a choisi une attitude qui l'a rendu invulnérable, qui l'a libéré de son malaise et lui a permis de vivre à distance de lui-même. Nous n'avons parlé, jusqu'à présent, que de la distance extérieure créée par le masque, de cet au-delà fait de la surface offerte au regard d'autrui et fait du lieu de déplacement du masque qui est le lieu de la fête. Le masque devient la surface brillante, coloriée où le regard de la victime subjuguée se précipite et

se perd. Mais il est aussi une distance intérieure créée par le masque. C'est l'en-deçà de cette surface impénétrable à l'oeil du témoin.

Cette distance intérieure, invisible pour l'autre, a choisi comme frontière le masque et est faite de l'épaisseur d'un moi qui se veut caché. Ainsi Rameau, à l'abri du regard d'autrui, pourra se permettre d'être plus intelligent, plus lucide, plus conscient que les autres. Rameau sous le masque qui est souvent considéré comme un empêchement à la liberté d'expression, jouira, dans la mesure où le masque annule la vulnérabilité de l'acteur, d'un regain de liberté. En ce cas vivre caché amènera un allègement, une expression plus libre d'un moi, pure image d'une nature profonde, qui ne craindra pas le jugement d'un témoin quelconque.

Ce moi pourra, puisqu'il est libre et invulnérable, porter sur les autres un regard totalement différent du regard de la personne masquée. Ce regard intérieur que personne ne peut voir, n'essaiera pas de plaire, il sera pur de tout compromis et reflètera l'identité inaltérable de l'individu.

Mais derrière le masque, le neveu ne se contentera pas de regarder les autres. Son intelligence, sa conscience toujours éveillées et à l'abri derrière le masque l'amèneront à se regarder soi-même. Parce qu'il est lucide, le neveu qui trompe allègrement les autres ne va pas se tromper soi-même. Derrière l'écran du masque et du fait de sa liberté, le neveu saura préserver les fonctions qui lui sont nécessaires pour

se voir et se sentir agir. C'est à cette fin qu'a lieu ce dialogue entre le neveu et le philosophe, entre lui et moi. Le moi déchiré par le masque est devenu moi et lui; le moi très éveillé du neveu, ce moi philosophe a su garder et voir ce qu'était sa vraie permanence. Lui est le neveu masqué vu par chacun, intelligent, brillant, qui se moque du moi afin de ne pas sentir le poids de la rupture.

La ligne du masque n'est cependant pas une ligne étanche. Si cette ligne a permis de préserver un moi inaltérable, elle permet aussi au moi de considérer le lui, au lui de regarder le moi. On pourrait dire que le dialogue permet le heurt du lui au moi, le faux a remis en question le vrai. Dans la mesure où lui et moi seront éveillés, lucides, ils pourront se regarder et goûter leur activité qui, lorsqu'elle est réussie, revêtira la forme du plaisir. Mais souvent le moi peut devenir cet autre, le lui peut s'enrichir du plus secret du moi; alors, ce moi, ce lui si souvent remis en cause et déchirés donneront à l'oeuvre une résonnance tragique.

Le masque était nécessaire pour se défendre et se cacher des autres. Il permettait de n'être pas soi-même et de se jouer du témoin. Mais un repliement sur soi ne sera possible que si le moi est resté éveillé et s'il peut développer une vie intérieure insoupçonnée car invisible. Ainsi le masque chez le neveu, n'est pas une aliénation totale mais passagère, il va provoquer deux mouvements contraire: la fuite et le retour vers soi.

Chapitre II: a) LES CAPRICES DE MARIANNE
 ou
 Musset Musset et son double

Avec le neveu de Rameau nous avons assisté au triomphe de l'activité masquée. La geste sociale est devenue un jeu qui fait de la société cet espace ludique dans lequel l'acteur se met en scène afin d'attirer le regard de chacun et de conquérir l'attention générale. L'artifice constant, la mise en scène perpétuelle, la mauvaise foi constituent la structure de cette vie histrionique. Si Rameau a décidé de se faire histrion, c'est parce qu'il a choisi de vivre sous le regard des autres et non pas sous son propre regard. Cette errance indéfinie dans la fête est née du moment où le neveu, ce parent dérisoire de Narcisse, en quête de sa vérité, s'est un jour penché sur un miroir qui lui a reflété sa médiocrité.

Devant cette image solitaire, pauvre et banale de lui-même, devant ce miroir qui se révélait l'instrument peu flatteur et triste de la connaissance, le neveu a préféré fuir son propre regard, quitter ce dialogue qui s'instaurait entre regardant et regardé afin de vivre, masqué, sous le regard moins exigeant des autres.

Mais quelle que soit la vie d'un individu, qu'il soit seul ou parmi les autres, il reste prisonnier de lui-même; enfermé dans son espace physique et psychique, il ne pourra échapper à ce qu'il est vraiment. Ainsi le masque ne se substituera pas toujours à un visage, à une âme qui transparaîtront

parfois et dévoileront de manières différentes selon les êtres et les situations, le malaise de l'individu irrémédiablement claustré dans sa peau.

Ce malaise était illustré dans l'oeuvre de Diderot par le dialogue entre le philosophe et le neveu. C'est aussi ce malaise existentiel que nous observerons dans trois pièces du théâtre de Musset: Les Caprices de Marianne, Fantasio et Lorenzaccio.

Dans Les Caprices de Marianne, Coelio et Octave divergent à partir d'une origine commune. C'est ainsi que Coelio accueille son ami: "Octave! ô fou que tu es! Tu as un pied de rouge sur les joues! D'où te vient cet accoutrement! N'as-tu pas de honte en plein jour?" Ce à quoi répond Octave: "O Coelio! fou que tu es! tu as un pied de blanc sur les joues! D'où te vient ce large habit noir? N'as-tu pas de honte en plein carnaval?" (1) L'un a les joues rouges, l'autre les joues blanches. L'un porte un habit bariolé, l'autre un habit sombre. L'un s'exclame: "que tu es heureux d'être fou", l'autre répond: "que tu es fou de ne pas être heureux". (2)

Nous n'observons plus le neveu de Rameau pérorant et pavoisant devant les autres: nous assistons à la rencontre de deux être, Coelio et Octave. Ce qui frappe, de prime abord, dans leur échange de phrases, c'est une cadence, un même rythme respiratoire; mais leur signification se veut diamétralement opposée.

(1) Alfred de Musset, "Les Caprices de Marianne", Oeuvres Complètes (Paris: Editions du Seuil, 1963), p. 276.

(2) Ibid., p. 276.

Si cette différence existe, c'est parce que l'espace humain n'est pas un vide. Comment Coelio et Octave s'appréhendent-ils? C'est essentiellement par le regard. C'est parce que chacun d'entre eux entre dans l'espace embrassé par le regard de l'autre qu'il peut être vu, mais cet espace a dû, tout d'abord, être créé par le regard. Coelio et Octave existent simultanément sous leurs regards réciproques, dans des espaces différents car subjectifs. Mais avant de voir un espace il faut vivre, c'est-à-dire remplir un autre espace que celui qui est créé par le regard. En vivant, nous remplissons un espace dont nous sommes le centre, nous empruntons à cet espace notre expérience existentielle qui se nourrit d'élans et de résistances à ce monde qui nous entoure. C'est après avoir vécu cet espace existentiel que nous pouvons le penser, puis créer cet autre espace dans lequel l'autre est. Ainsi Coelio et Octave, comme chacun de nous, ont vécu pour pouvoir penser leur espace et en créer un autre par le regard.

Dès leurs premiers mots, il est évident qu'il ne vivent pas et ne pensent pas de la même manière. L'un appréhende le monde avec frivolité, se veut un fou heureux, se compare à un danseur de corde qui évolue entre ciel et terre, de l'orient à l'occident. Bien entendu, la marche du funambule n'est pas libre, elle est limitée par un fil et dangereuse: "s'il regarde en bas, la tête lui tourne; s'il regarde en haut, le pied lui manque." (1) Mais l'essentiel pour Octave est de

(1) Alfred de Musset, Les Caprices de Marianne, op. cit., p. 276.

ne plus voir "la légion de monstres"(1) qui peuple la terre, d'être fou, léger et heureux contre vents et marées. Parlant de lui-même il dira:"il va plus vite que le vent, et toutes les mains tendues vers lui ne lui feront pas se renverser une goutte de la coupe joyeuse qu'il porte à la sienne."(1)

Coelio, lui, ne peut exister qu'avec ferveur. Dès le début de la pièce, nous apprenons son amour éperdu pour Marianne. Si l'amour est un passe temps agréable pour Octave, il correspond chez lui à une aspiration profonde qui place l'être hors du monde du paraître, hors des apparences, en établissant une relation interpersonnelle riche, profonde et précieuse.

Ainsi avec Coelio et Octave nous nous trouvons devant deux visions totalement différentes qui illustrent le voyage solitaire de l'homme, son drame devant le monde. En effet, il ne s'agit pas pour cet aventurier qu'est l'homme de simplement ouvrir les yeux pour découvrir le monde, il faut aussi pouvoir et savoir regarder. Or le regard projeté par l'homme n'emprunte jamais la ligne droite. Ce que l'homme voit dépendra de ce qui est devant lui, mais aussi de ce qu'il est lui-même. En fait, ce qui est vu par l'homme révélera toujours son intimité; l'espace est révélateur de celui qui regarde.

L'existence et la vision de Coelio et d'Octave sont trop opposées pour ne pas retenir notre attention. Leur manière

(1) Alfred de Musset, Les Caprices de Marianne, op. cit., p.276.

d'être nous arrête et nous permet d'entendre l'angoisse, le désespoir même de l'être qui se cache derrière ces deux noms, à savoir Musset lui-même. Lorsque Musset a créé Coelio et Octave, il a voulu imaginer, nous faire partager un espace qui est sans doute le sien et dans lequel s'exprime une dualité qui déchire l'être.

En effet Coelio et Octave ne sont pas des noms plaqués sur rien, des masques créant des espaces différents pour le simple goût de la multiplicité. Ces noms ne recouvrent pas un vide, ils ne sont pas là pour simplement permettre d'avancer masqué et ainsi se jouer de nous. Ils ne sont pas nés du produit frivole de l'imagination de l'auteur. Musset ne les a pas choisis par simple désir de détourner son propre regard et cacher son être profond. Ils sont là pour nous montrer que d'un même être peuvent naître deux visions totalement dissemblables. Leur opposition constitue un déchirement tragique qui se termine par la mort de Coelio et l'aveu d'un état psychologique source de partage et de souffrance. Ces deux visions différentes que Coelio et Octave incarnent, pourraient signifier que leur dénominateur commun, c'est-à-dire Musset, n'a pas réussi à établir, à poser un espace qui puisse concilier tous les espaces vécus, qui puisse assumer tous ces espaces.

Dans Le Neveu de Rameau, nous avons une relation à trois personnages. Dans Les Caprices de Marianne, la relation qui s'instaure comprend quatre personnages: Coelio, Octave, l'être caché sous ces noms, Musset et le témoin Marianne, la

société étant en grande partie absente de la pièce.

C'est Musset-Coelio qui, tout d'abord se présente à nous. Il est amoureux et désespéré car Marianne se refuse à le voir: "L'amour dont vous autres faites un passe-temps trouble ma vie entière." (1) Or nulle matière autant qu'un amour malheureux n'amène l'être à tenter de se connaître, de se définir. Pour savoir ce qu'est sa vérité Coelio aurait pu interroger les autres si ceux-ci n'avaient été absents de la pièce. Il aurait surpris leurs regards avec cette question: "qui suis-je?" et aurait choisi d'admettre leur vision, de la corriger ou de la refuser. Son attitude aurait été totalement différente de celle du neveu qui interrogeait le regard d'autrui afin de pouvoir répondre à leur attente et leur plaire.

L'homme solitaire qu'est Coelio n'a qu'un miroir pour compagnon de voyage et il ne pourra se connaître qu'en s'interrogeant soi-même. Ainsi se créent une réflexion optique et une réflexion mentale. Le regardant devient regardé. Mais interroger le miroir peut être plus tragique qu'interroger les autres car on ne peut pas refuser et rejeter ce qu'il reflète. Ce témoin va nous désiller, nous renvoyer une image que nous n'attendions pas, qui nous est étrangère, mais que, peut-être, les autres connaissaient déjà et que nous ne connaissions pas. Ainsi l'interrogation envers soi-même peut faire paraître un nouveau visage.

(1) Alfred de Musset, Les Caprices de Marianne, op. cit., p. 277.

Pour cet homme Coelio qui rêve d'amour, il y a désir de se regarder, de se reconnaître, de s'arracher au paysage, au milieu afin de chercher dans la volonté d'une solitude et le jeu du miroir sa signification. C'est alors que Coelio se regardant a vu un être qu'il n'a pas reconnu et qu'il a appelé Octave. Quel drame s'est-il passé? Coelio a-t-il vraiment changé? A-t-il revêtu un masque sans le savoir, sans le vouloir? Le miroir dans le temps qui révèle la dissociation entre ce que j'étais et ce que je suis existe-t-il? C'est ainsi que Musset se présente à nous dans son altérité.

Coelio recherchait un amour profond, généreux, exclusif qui engage l'être, qui affirme la personne dans ce qu'elle a de plus intime, de subjectif, de secret, d'idéal, qui puisse la conduire vers l'épanouissement, le bonheur sans éclat et silencieux. Mais cet homme Coelio est seul, nul ne lui ressemble. Pour lui, la vie devient une longue marche solitaire, et tragique, car l'amour, de solitude ne peut se nourrir.

L'échec de Coelio devant Marianne et les autres, échec symbolisé par le nom d'Octave que lui donne Marianne, et par sa mort, amène chez Musset-Coelio l'abandon du désir d'affirmer sa personnalité dans un amour profond. De cet échec va naître pour Musset le manque d'assurance, de confiance, de foi nécessaires à l'affirmation d'une personnalité amoureuse dans un monde qui croit si peu à l'amour.

Coelio, en changeant de nom, va changer de visage et se dissimuler sous le masque. Si le neveu choisit consciem-

ment un masque, Octave, lui, a revêtu le masque à son insu. Il s'avance masqué parce qu'il veut rompre avec lui-même, il ne veut plus que sa vie soit la longue et vaine attente d'un regard aimé. Parce que son visage et son geste l'ont rendu vulnérable, parce qu'il a trop souffert d'être mécompris, il va s'employer à séparer la personne du personnage et renoncer à cette aspiration profonde qu'est l'amour.

Coelio était profondément amoureux, c'est pourquoi Octave est libertin. Ce n'est pas le simple goût de l'anti-thèse qui le conduit au libertinage; rappelons-nous la phrase déjà citée de Coelio: "l'amour dont vous autres faites un passe temps". En revêtant le masque du plaisir, Octave, le libertin, s'est mis en situation d'être vu par les autres. Il a ainsi voulu correspondre à son temps, devenir le produit de son époque, et, quittant le champ de vision de Marianne, il s'est présenté aux autres afin d'être chosifié, classé, et de correspondre à leur attente.

Octave n'a pas consciemment décidé de se masquer, il le fait car il doit changer, c'est pour lui une question de survie. Mais la frivolité n'est pas choisie en pure inconscience, elle devient un thème du vouloir: "si je suis frivole c'est parce que j'ai choisi de l'être" pourrait dire Octave. Elle consacre aussi un avilissement de l'être. Dans la rupture que souligne le masque, entre le masque et le visage est le signe de la dégradation morale de l'homme qui ne persévère pas dans son désir de s'affirmer dans une matière aussi

grave que celle de l'amour. Coelio n'ose plus bâtir sa vie selon son idéal parce qu'il se sent isolé, qu'il a peur d'être mal compris, de n'être pas compris du tout et d'être pris pour un autre. Par le masque et le moyen de la frivolité, Coelio quitte sa solitude, correspond à l'attente du regard des autres et fuit le regard aimé. Le masque frivole devient pour Octave la cicatrice qui cache une blessure ancienne. Et n'est-ce pas un visage de libertin qui pouvait le mieux cacher une blessure d'amour?

La métamorphose qui permettait au neveu de dissimuler sa médiocrité, permet à Coelio d'échapper à la solitude. Ayant peur d'elle, Coelio s'avance vers les autres et se métamorphosant en libertin, tente de leur ressembler.

Le masque est donné par les autres, il rejoint le vêtement, la mode; il est impérativement voulu par l'homme qui vivra enfermé dans un carcan dont l'ignorance, le rejet l'amène à être démodé, à subir le regard désapprobateur ou simplement ironique des autres. A cet homme condamné à la mode, il restera pour se connaître ce même moyen dont il disposait dans sa solitude, un procédé narcissique diront les autres, à savoir le miroir.

Ainsi Coelio s'est métamorphosé en Octave. Le "je" de Coelio est devenu cet autre, un autre identique aux autres, voulu par les autres. Mais cette transmutation dans l'autre par le masque signifiait un profond malaise, un "je" chancelant, englué dans des gestes maladroits qui ne savaient quoi saisir

et comment faire, un "je" qui pouvait aisément être anéanti par les autres.

Comme dans Le Neveu de Rameau, le regard d'autrui a procédé à un nivellement. En devenant Octave, Coelio a voulu se faire en fonction de ce monde, il est allé au devant des autres en voulant leur ressembler. Dans cette volonté d'être comme les autres il y a en lui une volonté non pas de vivre sa vie mais de la dominer. En s'exhibant masqué, Octave choisit une vie ondoyante et subtile, évoluant entre l'ombre et la lumière. Sa démarche devient celle de l'acrobate, progressant, regressant, cherchant un équilibre entre ce que l'on est et ce qu'il faut être. A l'une des extrémités de la corde est l'action du milieu social, à l'autre extrémité la réaction d'un coeur dont le masque cache la souffrance.

Le message de Musset est clair: on ne peut vivre d'amour heureux ici-bas, mais la narration reste sous le signe de l'ambiguïté.

Coelio se présente en quête de réalisation, d'authenticité devant un monde muet, sans écho. Que peut-il faire devant cette ignorance qui l'entoure, devant ce monde fragmenté, mutilé, qui ne partage pas sa soif d'absolu, si ce n'est tenter d'y survivre? Car vivre c'est essentiellement vivre dans le monde. Ainsi Coelio condamné au monologue devant le monde va devoir se transmuier en Octave pour devenir partie d'un paysage humain qui baigne dans le clair obscur. Coelio le solitaire va rejoindre la foule pour réapparaître sous une forme en

trompe-l'oeil appelée Octave. Celui-ci devient le compromis, le masque qui cache une figure blessée laquelle n'a su donner son sens au non-sens que lui offrait le monde. Ce masque va consacrer l'ambiguïté en substituant à l'itinéraire d'une âme en quête de sa vérité, l'itinéraire d'un homme qui s'avance vers les autres hommes afin de tenter vainement de leur ressembler.

Mais la forme du masque, son contour, ses couleurs vont créer une nouvelle ambiguïté, une ambiguïté au second degré pourrait-on dire, car ils substituent au monologue tragique de l'homme seul, perdu dans sa solitude, la démarche légère de l'acrobate, du libertin. Ce masque veut ignorer une conscience qui pourrait rendre tragique le monde, et donner comme apanage à la condition humaine le droit à la frivolité, c'est-à-dire une présence qui signifie absence à ce monde.

Chapitre II: b) FANTASIO

Musset

Octave et Fantasio sont des individus à la mode, des produits de leur temps, des taches monochromes dans une foule qui n'aspire qu'à bien vivre. Ils sont présents à ce monde par le bruit vain qu'ils y font, leurs conquêtes amoureuses, leurs chansons à boire; ils en sont absents par leur volonté d'ignorer l'angoisse de la condition humaine. Mais nul ne peut condamner un homme à disparaître pour toujours dans la foule en paraissant comme les autres, en se faisant en fonction de ce que sont les autres.

Dans cette atmosphère de fête qui se veut perpétuelle, il arrive qu'un individu s'ébauche à la manière de Fantasio. Qui est-il? C'est un bourgeois gentilhomme de Munich, fantaisiste, spirituel, farceur et blasé, qui ressemble sans doute beaucoup à Musset. Il se présente à nous totalement désœuvré, voulant se divertir mais ne sachant comment car il a déjà tout essayé. Ses amis qui semblent de joyeux lurons se préparent à passer une belle soirée. Fantasio voudrait bien s'associer à eux, il déclare que "l'important serait d'avoir des nez de carton et des pétards" (1), mais nous savons que le coeur n'y est pas, car si le vin lui a permis d'avoir "le mois

(1) Alfred de Musset, Fantasio, op. cit., p.288.

de Mai sur les joues", "le mois de janvier" est dans son coeur.

Ainsi, face à la fête, s'ébauche un individu qui ne participe pas à la gesticulation générale. Fantasio n'est plus dans la fête, il la regarde. Ce qui le sépare de la fête et des autres, c'est son ennui. Il voudrait bien être ce monsieur qui passe, mais comment le pourrait-il? D'autre part, il connaît tellement bien les autres, quel intérêt y aurait-il à changer de peau? L'ennui devient un état de vide morne, où tout n'est que dégoût, non seulement de sa vie, mais de toute vie. L'ennui crée un halo autour de lui, un voile qui l'enserme et ne lui permet plus de participer à la fête. Alors qu'Octave s'avance dans la fête, les mains ouvertes, prêt à tout embrasser, Fantasio n'a plus de geste, il ne peut tendre les mains sans arrière-pensées et aucun spectacle ne peut le distraire.

Entre Fantasio et la fête, il y a la douleur d'une distance née d'un malaise existentiel; c'est à travers ce malaise et par son inquiétude que Fantasio peut participer à la fête. Il se détache de la fête car, étant avec les autres, se comparant à eux, un élément essentiel à son être s'est éveillé qui le conduit à la solitude. A partir de ce moment oscillatoire qui consiste à quitter les autres pour vivre hors du groupe, puis retourner dans la fête, se crée une errance à la recherche de soi-même et un désir qui peut rester inconscient, de dégager une forme humaine qui ne soit pas celle de tout le monde mais la sienne à lui.

Ainsi Fantasio, se cherchant, va devenir prisonnier à l'intérieur de lui-même et promener son ennui dans la fête. Il va vivre la fête de façon instable, tantôt la subissant sans heurt, tantôt éprouvant une résistance et un refus qui lui interdisent toute participation. Il va alors hésiter à rejoindre les autres et se tourner vers lui-même: "Restons un peu ici à parler de choses et d'autres, en regardant nos habits neufs". (1)

L'opacité de son moi va amener une certaine crainte et le désir, pour cet être qui s'ennuie tant, de supprimer la fête, afin de ne plus ressentir cette discordance entre moi et les autres, entre un coeur qui souffre et un monde insouciant: "Que celà m'ennuie que tout le monde s'amuse! Je voudrais que ce grand ciel si lourd fût un immense bonnet de coton pour envelopper jusqu'aux oreilles cette sotte ville et ses sots habitants". (2)

Ses compagnons ne sont plus ses amis, ils appartiennent au groupe qui s'amuse, ce ne sont même plus des êtres joyeux mais des sots. Or qu'est-ce qu'un sot si ce n'est la victime et non pas l'artisan d'une vie. Le sot est un pitre qui ne peut que subir, c'est l'esclave devant la vie, celui qui se révèle incapable de mener le jeu. Mêlé à la foule moutonnaire, il essaie de rire et de faire rire en s'évadant

(1) Alfred de Musset, Fantasio, op. cit., p.288.

(2) Ibid., p.288.

de tout ce qui pourrait retenir une vie lucide et profonde; il semble devenir l'intercesseur entre l'homme et le néant.

Il ne reste à cet homme environné de sots qu'à se tourner vers la ville pour tenter d'y appréhender ce qui lui permettrait une réalisation de son moi. Fantasio sait que l'exercice d'un métier lui permettrait de sortir de son malaise: "nous n'avons point d'état, nous n'exerçons aucune profession... Il n'y a point de maître d'armes mélancolique".(1) Mais il est à tel point dépourvu de geste, invalide, prisonnier de son ennui qu'il est devenu incapable de s'exprimer et de se réaliser dans un travail quelconque, car le pas nécessaire demeure infranchissable: "je ne puis faire aucun métier" dira-t-il à la princesse Elsbeth.

Cependant une ville n'est pas uniquement composée d'hommes qui s'occupent ou ne s'occupent pas; c'est aussi une composition architecturale qui symbolise l'union de l'homme et de la nature. Comment apparaît Munich à Fantasio? "Où veux-tu que j'aïlle? Regarde cette vieille ville enfumée; il n'y a pas de places, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trente fois; il n'y a pas de pavés où je n'aie traîné ces talons usés, pas de maisons où je ne sache quelle est la fille ou la vieille femme dont la tête stupide se dessine éternellement à la fenêtre; je ne saurais faire un pas sans marcher sur mes pas d'hier..." (2) La gent féminine a aussi peu d'intérêt que les

(1) Alfred de Musset, Fantasio, op. Cit., p. 289.

(2) Ibid., p. 289.

sots qui l'entourent et Fantasio ne sait où aller. Lui qui connaît trop bien Munich, est perdu dans cette ville, il est incapable de s'y frayer un chemin et d'y trouver une issue. "Etre perdu c'est prendre conscience du caractère interchangeable de n'importe quel point du temps et de l'espace". (1) Fantasio, trop occupé à contempler son ennui, ne peut plus voir la ville où chaque pierre devient semblable aux autres pierres, où l'espace objectif est annulé car le monde et le moi sont uniformisés dans la même impuissance. La ville devient alors l'espace vide inventé par l'homme dont l'esprit s'enfonce dans son propre abîme intérieur, le dédale qui ne mène nulle part. "Le thème du dédale peut exister de façon objective... mais aussi de façon subjective..." et "le labyrinthe de la ville peut illustrer l'homme perdu dans la profondeur de son existence". (2)

Munich est, pour Fantasio, le labyrinthe, c'est-à-dire la prison sans bornes où l'individu ne peut se mouvoir par excès d'espace, où tout désir et tout objet sont anéantis dans une durée qui n'a plus aucune signification.

En cet homme emprisonné dans une conscience torturante qui a rendu le monde absurde, se forme le désir de s'intégrer au labyrinthe, de choisir d'en faire partie, d'y

(1) Georges Poulet, Trois Essais de mythologie romantique (Paris: Librairie Jose Corti, 1966), p.158.

(2) Ibid., p. 170.

devenir pierre parmi les pierres. C'est cette tentation que vit Fantasio: "il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder couler la rivière et de me mettre à compter un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et ainsi de suite, jusqu'au jour de ma mort".(1) Se considérant irrémédiablement perdu et pour toujours invalide, Fantasio s'avoue vaincu et, dans la ville qui symbolise son emprisonnement, se propose d'y compter inlassablement le temps de l'absurde. Adoptant le mouvement sans fin de balancier d'une horloge, Fantasio, incapable de résoudre son malaise, va s'aliéner dans son ennui en vivant un temps stérile.

Mais dans cette ville où les heures et les jours semblent uniformes, un évènement imprévu se présente: la mort de Saint Jean, le bouffon du roi. Or ce n'est pas là un être ordinaire; parce qu'il était bouffon il avait su établir, entre le vie et ce qu'il était, le rire, cette distance qui lui permettait de ne pas appartenir à la ville, de se détacher de cette ville et du palais dans lesquels il vivait. C'est là une tentation trop forte pour Fantasio qui se propose immédiatement pour remplacer le bouffon; revêtu de son habit orné d'une bosse et d'une perruque, il va entrer dans le palais.

Son nouvel habit est devenu la clef permettant d'ouvrir cet espace clos qu'est le palais. Le trop d'espace dans lequel vivait Fantasio lui a donné le goût de la prison,

(1) Alfred de Musset, Fantasio, op. cit., p.290.

Peut-on vraiment choisir une prison? Existe-t-il des prisons heureuses? Certainement dans la mesure où elles forcent l'individu à s'abstenir d'agir et suppriment la culpabilité qu'engendre l'inaction. Enfermé, Fantasio peut renoncer à la geste sociale qui l'ennuyait tant et devenir l'"un des animaux domestiques du roi de Bavière". L'immobilisme qu'il avait choisi en se faisant instrument à compter les heures devient un immobilisme forcé où l'alternative n'existe plus. L'inquiétude devant le geste à accomplir est remplacée par la sécurité de l'absence de choix: Fantasio se trouve enfin condamné à être seul. Tous ces éléments vont permettre à la prison de devenir l'abri qui symbolise la victoire et non la déchéance:

Elsbeth: Comment te plais-tu ici?

Fantasio: Comme un oiseau en liberté.

Elsbeth: Tu aurais mieux répondu si tu avais dit un oiseau en cage. Ce palais en est une assez belle, cependant c'en est une. (1)

Le palais a laissé tomber ses murs devant une imagination et une intériorité qui n'ont plus aucune contrainte et se donnent libre cours: "La dimension d'un palais ou d'une prison ne fait pas l'homme plus ou moins libre. Le corps se remue où il peut; l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main." (2) Cet homme figé dans un espace restreint va engendrer un homme nouveau, joyeux, insouciant, un heureux fou qui fait "la conversation avec les petits chiens et les marmitons".

(1) Alfred de Musset, Fantasio, op. cit., p.295.

(2) Ibid., p.295.

A celui qui promenait son ennui dans la fête a succédé un bouffon rusé et plein de malice car Fantasio a su contourner son inquiétude: "Les hommes ont trouvé mille et une façons de ruser avec l'inquiétude d'être hommes: le pouvoir de l'argent, l'amour et le voyage... Ils ont trouvé aussi la parodie d'eux-mêmes, le rire, la dérision, et ce miroir railleur qui empêche d'être trop suffisant". (1) Devenu laid et dérisoire sous son habit, sa bosse et sa perruque, Fantasio a choisi de ne plus nous dire son ennui car sa présence au monde est devenue trop lourde, mais de nous amuser. Du fait de cette dérision, il a pu se retirer dans un espace clos et quitter les autres. Les accessoires de bouffon sont devenus le masque qui mène à l'autonomie totale. Les autres ne peuvent plus le voir, ne peuvent plus subir son malaise et le juger, il a disparu pour eux. Son nouvel habit devient le bouclier que le regard des autres ne pourra transpercer. Il lui permet aussi de fuir ses créanciers et ses amis, la société et lui-même. Fantasio qui, sous le visage d'un bourgeois, n'arrivait pas à faire coïncider l'être et le paraître, et demeurerait par son malaise la victime de ses créanciers, va renoncer à toute adaptation et tenter de rencontrer un autre soi-même.

Mais si les autres ne peuvent plus le posséder, Fantasio progresse-t-il dans le sens d'une possession de lui-même? En choisissant d'être bouffon, Fantasio s'est donné une identité aussi extérieure que celle que pouvait lui conférer

(1) Max Jacob, Ballades (Paris: Gallimard, 1970), préface de Claude Roy, p. 9.

le monde, mais un renversement s'est produit: il s'est donné son identité à la place des autres, il a choisi son nouveau "moi", il aboutit à une nouvelle création de lui-même. Comme pour le neveu de Rameau il y a recreation et récreation, avec cette différence que la recreation n'est pas faite pour rejoindre les autres mais pour les fuir.

Le personnage du bouffon est un moyen de défense espiègle qui cache une vérité intime sans révéler la personnalité profonde de son auteur. Le masque qui a emprisonné l'être "apparaît comme un gain de liberté", l'homme masqué est l'homme séparé dont l'illusion cache la vérité. "Ayant fait de son corps et de son visage un instrument dont il dispose librement, il n'est plus captif et ne les subit plus comme une fatalité." (1)

Ayant rompu avec soi et les autres, libre et invulnérable, Fantasio, comme Octave, domine sa vie. Il peut jeter sur le monde un regard neuf et lucide, dépourvu des contraintes sociales. "Tu me fais l'effet de regarder le monde à travers un prisme tant soit peu changeant" (2) lui dira la princesse Elsbeth qui s'étonne de cette nouvelle manière de voir. Mais cette clarté ne semble pas pouvoir se reproduire dans le regard qu'il portera sur lui-même car c'est pour se fuir que Fantasio a fui les autres. Le masque a provoqué un éclatement du moi, une altération de sa vérité qui va jusqu'à l'aliénation. Devant

(1) Jean Starobinski, L'Oeil Vivant (Paris: Gallimard, 1968), p.208.

(2) Musset, Fantasio, op. cit., p.293.

ce moi allégé qui lui permet de n'être pas ce qu'il joue, de ne pas se voir en deçà de l'apparence, Fantasio s'échappe à lui-même. Il va alors vivre à distance de lui-même et sa vie de bouffon se jouera dans le factice et l'arbitraire.

Elle se jouera aussi dans la dérision qui permet de rire de son malheur, de ne rien prendre au sérieux, ni les autres ni soi-même.

Il s'agit là d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique et douloureuse. Musset se dessinant sous les traits de Fantasio... Le jeu ironique a la valeur d'une interprétation de soi par soi: c'est une épiphanie dérisoire de l'art et de l'artiste. (1)

Mais le signe dérisoire que consacre l'habit de bouffon est-il vraiment descendant? Choisir de devenir un fou signifie-t-il irrémédiablement dégradation et chute? Le bouffon et le clown choisissent la folie afin de pouvoir abolir l'homme et le monde: elle devient la distance que l'homme prend à l'égard de lui-même, du monde et de tout ce qui s'offre à lui. C'est là une manière de déformer la vérité.

N'oublions pas qu'avant d'être un fou, Fantasio était un pitre parmi les sots. Pour mieux saisir la différence entre les mots clown et pitre, citons Georges Rouault qui, tout au long de son oeuvre, a peint des clowns et, à ce sujet, écrivait à André Suarès:

Vos pitres n'ont quasi rien de mon clown... Mon clown est tout différent. Il n'est pas vu par le poète lui-même: il invente le paysage et ne

(1) Jean Starobinski, Portrait de l'artiste en saltimbanque (Genève: Albert Skira, 1970), pp. 9-10

le décrit pas; Le pitre est une victime de la vie, de la cité. Comme tel, il est serf, il est misérable. Il est un objet de compassion; et vous l'avez bien fait ainsi: vous l'avez vu avec les yeux de la charité.

Le clown, lui, mène le jeu, bien loin de le subir: le clown est la sagesse ou la folie, sa parodie: il est plein d'une ironie parfois terrible, et d'un rire éternel... Le clown n'a pas besoin d'être plaint... (1)

Fantasio qui subissait une vie triste dans une ville morne, au milieu de sots et de femmes au visage stupide, crée maintenant entre les murs de sa prison et par le jeu du masque, son propre univers. Il devient le sage et le fou, celui qui tente d'exprimer le drame que vit l'homme à la recherche de son unité intérieure, l'être vulnérable et angoissé qui s'approche de lui-même et qui, pris par l'angoisse, s'en éloigne aussitôt. Sa vie ne parvient jusqu'à nous que fragmentée, composée d'éclats de rire et de sanglots, mais chaque instant vécu est une image qui nous touche. Fantasio est devenu celui dont la passion, le rêve, la joie ou la peine ont survécu à la grisaille journalière. Il s'est haussé au niveau du poète qui sait voir, maintient les couleurs, les parfums de nos vies et l'amour dans nos coeurs.

(1) Georges Rouault, André Suarès, Correspondance (Paris: Gallimard, 1960), p. 150.

Chapitre II: c)

LORENZACCIO

Musset

Dans le théâtre de Musset, Fantasio est parent de ce débauché plein de charme qu'est Lorenzaccio. Tous deux se détachent de la foule car la nature les a faits différents des autres; ils ont en commun leur non appartenance à la fête bien qu'ils y soient présents.

Parce qu'il ne parvenait pas à rejoindre les autres, Fantasio, conscient de son malaise mais ne cherchant pas à en connaître le contenu et la signification, se retirait. Lorenzaccio, lui, bien qu'il ne sache plus sourire, semble faire partie des festivités. Il y fait même figure de meneur de jeu, et son exhibition masquée nous séduit par sa dépravation, son intelligence et son éclat. Tous deux, physiquement présents, mentalement absents, ressemblent à ces fous dont les costumes bipartites et bicolores symbolisaient la division de l'esprit. Le masque et l'habit sont alors le signe de jeux divers. Ils révèlent une personnalité assez riche pour se multiplier au gré de situations constamment diverses, souvent imprévues, remarquables et remarquées; ils permettent une vie immédiate en faisant triompher le moment et oublier l'inquiétude ou le malaise.

L'envahissement de ce présent va permettre aux deux personnages de s'y noyer car l'inquiétude, l'imagination, l'intelligence et la folie qui rendaient leur personnalité brillante et pleine d'attrait, ne leur permettent pas d'être assez forts pour ne s'y perdre pas.

Regardant les autres et se sachant différents d'eux, Fantasio et Lorenzaccio vont devoir choisir entre une vie qui sera un combat ou une union. Par leurs gestes ils s'efforceront d'être en accord ou souligneront leur désaccord avec ce monde qui les entoure. Car tous deux vont vouloir participer à la fête; pour ce faire, ils recherchent la vie immédiate, sans passé ni futur, noyée dans le bruit et les vapeurs d'alcool. Parfois la discordance entre un coeur qui souffre et le rire trop bruyant qui règne autour de lui sera insupportable, et l'ennui gagnera Fantasio. Mais Lorenzaccio plus profond, plus conscient, qui avait rêvé d'un ailleurs tout empreint de grandeur et de beauté, devant l'éclaboussure du regard des autres, va répondre par le mépris. Seul parmi eux, il mimera leur déchéance et, se faisant maître dans le vice et la débauche, les observera croupir dans une misère morale sans issue. Ses moments de liberté seront faits d'une mélancolie qui demeure toujours et attend pour apparaître que le bruit ait cessé. Il se peut aussi que cette mélancolie soit suffisamment forte pour étouffer le bruit. C'est alors que Lorenzaccio, penché sur son malaise, contemple dans un horizon béant celui qu'il aurait pu être et qu'il ne peut

appréhender. La difficulté existentielle et la douleur qu'il ressent devant son impuissance à être, le condamne à vivre à distance, à n'être jamais ce qu'il est vraiment, séparé et exclu de sa nature profonde. La difficulté d'être est le seul lien dérisoire qui le lie à Fantasio. Pour toujours étranger à lui-même, Lorenzaccio va vouloir faire de Florence son lieu de passage, c'est-à-dire le lieu où il n'appartient pas, le paysage inconstant qu'il possède au gré de son caprice. Hormis cette triste parenté, qui est Lorenzaccio? S'il ne veut pas que Florence soit sa ville, quel point de l'horizon scrute-t-il, de quel ailleurs a-t-il rêvé, quel est son lieu?

La famille de Lorenzo de Medicis a longtemps régné sur la ville de Florence. Fils légitime, il est appelé au plus grand avenir comme le furent ses ancêtres. Selon sa mère et sa tante, ce fut un enfant intelligent, sage studieux, plein d'ambition et de promesses: "Sa jeunesse n'a-t-elle pas été l'aurore d'un soleil levant?"(1) Volontiers seul, on le remarquait pour sa douceur, sa bonté, un besoin insatiable d'étude et de recueillement, un intérêt fervent pour les grands hommes de l'antiquité:

Ce ne sera jamais un guerrier que mon Renzo [disait sa mère] en le voyant rentrer de son collège, avec ses gros livres sous le bras; mais un saint amour de la vérité brillait sur ses lèvres et dans ses yeux noirs; il lui fallait s'inquiéter de tout, dire sans cesse: Celui-là est pauvre; celui-là est ruiné; comment faire?" Et cette admiration pour les grands hommes de son Plutarque, Catherine,

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.325

Catherine, que de fois je l'ai baisé au front
en pensant au père de la patrie! (1)

Plusieurs fois au cours de la pièce Lorenzaccio nous entretient de son enfance. Il est toujours attaché et ému par la pureté qu'il connaissait alors: "J'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son Dieu... Ma jeunesse a été pure comme l'or... J'étais pur comme un lis... Les hommes ne m'avaient fait ni bien, ni mal, mais j'étais bon, et, pour mon malheur, j'ai voulu être grand". (2)

Mais n'était-il pas déjà appelé à être grand? Se montrer le digne successeur de Cosme de Medicis n'entre pas dans l'ordre des choses insignifiantes et cependant cela n'a pu le satisfaire. Lorsqu'il avait vingt ans, Lorenzo a, "une certaine nuit...assis dans les ruines du Colisée Antique"(3) rêvé d'un autre destin plus beau, plus fabuleux qui a transformé sa vie.

Mais quelle était la vie de Lorenzaccio pour qu'un rêve puisse la bouleverser? "J'étais heureux alors, j'avais le coeur et les mains tranquilles; mon nom m'appelait au trône, et je n'avais qu'à laisser le soleil se lever et se coucher pour voir fleurir autour de moi toutes les espérances humaines".(4) Tout était simple et Lorenzo n'avait rien choisi. Son existence

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 325

(2) Ibid., p. 339

(3) Ibid., p. 339

(4) Ibid., p. 339

lui semblait devoir se dérouler selon un cours bien défini: il fallait honorer un nom et un rang, correspondre à un haut niveau de culture et de vertu. Il se savait un être de cérémonie pour lequel la vie devait se jouer selon une ligne de perfection, mais ignorait que les maîtres de son pays entendaient faire de lui un être dérisoire, simple surface pour les autres et pour lui-même. A son insu il était né masqué. Or il ne semble pas que ce masque imposé ait correspondu à son être profond car Lorenzo, au sortir de son adolescence, souffre profondément de n'avoir pu se faire entendre: "Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine". (1)

C'est alors que l'adolescent qui ne peut parler va, par le rêve, crever et meubler sa solitude. Il quittera son rôle social pour entrer dans le domaine d'une rêverie, source de liberté et d'ivresse. Il y aura approfondissement de l'être qui, alors, existe en dehors de toute signification sociale, en dehors de sa vie habituelle. Lorenzaccio rêvant va développer une activité psychique dépourvue d'évènements, d'accidents, et vivre un instant en marge de sa vie. Les masques, les écrans nécessaires lorsqu'il est parmi les autres, vont tomber pour illuminer un aspect profond de son être qui se libère. Car le rêveur est toujours présent à sa rêverie, il se crée autour de lui un halo de néantisation; cependant, il subsiste dans l'activité onirique une lueur de conscience qui la dirigera.

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.339

Quelle part de conscience s'éveille au début du rêve, quel tropisme dirige sa rêverie? Vers son malaise, son insatisfaction de ne pouvoir être ce qu'il est vraiment? Entre ces deux phrases "ma jeunesse a été pure comme l'or" et "pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine", le masque s'est interposé. Mais dans quel sens intervient-il? Le visage qu'il recouvre reflète-t-il une âme pure? Son silence est-il sagesse?

Le récit de son rêve continue ainsi: "et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée Antique, je ne sais pourquoi je me levai; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main". (1) Le rêve qui descend profondément dans l'abîme de l'être en crevant les obstacles, fait de Lorenzaccio le héros justicier, celui par la main duquel la tyrannie prend fin.

Nous comprenons alors que le rêve de Lorenzo, en lui cachant le rôle auquel l'histoire le condamnait, paralysait son sens de la justice, ne permettait pas à sa vertu de s'exercer. Lorenzaccio est l'être bon dont l'âme souffre devant la misère du monde, et c'est la mémoire de cette souffrance qui lui a permis de rêver. En lui, un personnage entraînant, généreux, veut choisir un autre devenir. Par la rêverie qui ne connaît pas les limites du possible et de l'impossible se vit une mutation du "je", nous quittons le domaine du quotidien et de l'habitude, la métamorphose se réalise.

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 339.

Mais pourquoi choisir de tuer un tyran? Il existe mille autres actes, source de justice, plus simples à accomplir. L'être amené à gouverner, s'il ne rend pas la justice, est souvent appelé à agir afin qu'elle soit observée.

Il est de nombreux moyens de rêver de justice, choisis pour des raisons qui touchent à la psychologie du rêveur et au moment du rêve. Rappelons-nous que ce rêve est né dans les ruines du Colisée antique. Or ce n'est pas ici un lieu banal pour l'être féru de culture ancienne gréco-latine, passionné de Plutarque. Ce point de l'espace a peut-être, dans le cadre de la rêverie, bouleversé le temps, permis l'intrusion d'un passé souvent lu et profondément admiré, dans lequel l'action de justice la plus éclatante est l'assassinat de César par Brutus, ou le renversement de la dynastie des Tarquins par un autre Brutus. Ceci nous semble confirmé par Lorenzaccio qui, après sa relation du rêve, poursuit ainsi: "Il faut que je l'avoue, si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi. Que te dirais-je de plus? Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus".(1)

En fait l'activité rêveuse n'est pas libre; elle naît du rêveur et connaît certains tropismes qui peuvent diriger, modifier l'activité mentale. Ici le fait historique et le lieu ont servi de tremplin au rêve qui permet de s'imaginer faisant un acte incomparable, oubliant le domaine de la norme, de l'objectivité, du social. Lorenzo va alors quitter son être pour atteindre à un inconnu, à un plus-être qui sera au centre du

(1) Musset, Lorenzaccio, op.cit., p.339.

rêve et qui, dans la détente de l'activité rêveuse, prendra des proportions plus importantes que ne le permet la réalité. La puissance de cette image créée par son être rêvant, ne veut pas connaître son histoire, veut ignorer sa faiblesse physique, se veut touchée par la gloire de vivre et l'émerveillement d'être. Lorenzaccio devient alors l'être subjugué par une image qui le retient, qui le fixe et qui lui infuse une nouvelle vie.

En un moment riche et dense où le rêveur évolue hors du temps et de l'espace, se déroule un corps à corps entre l'individu et sa nouvelle image. C'est pourquoi le rêve n'a pas d'heure. Il appartient à une autre mesure, plus ample, qui enlace un volume cosmique et qui dans une "grande dilatation psychique" (1) fait participer Lorenzo à la nuit et, "vers le ciel" lui fait "tendre ses bras trempés de rosée". Il n'est plus face aux autres, mais dans un monde où sa conscience joyeuse et sans ombre peut tout envisager, où ses gestes sont libres et sans limites.

Devant la projection de soi en une image forte, le masque est tombé, le temps a éclaté, et l'aventure vécue par le rêveur devient présent, passé, futur. Le rêve a tracé un grand paysage intérieur dont l'architecture est conforme à la structure d'une âme, que nul paysage extérieur ne réussira peut-être à effacer. Ce que Lorenzaccio a dans les yeux risque de remplacer ce qu'il aura devant les yeux. L'image puissante de son rêve va alors tenir à sa vie parce qu'il voudra posséder le monde qu'il a rêvé. Le rêve a procédé à une recreation

(1) Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie (Paris: P.U.F. 1968), p. 90.

d'un monde qui a pour centre le personnalité du rêveur. C'est un monde équivoque dont les images se développent sur le mode du songe compensateur et épanouissant.

Le futur, entrevu dans l'intimité de la rêverie solitaire, prend la tonalité du poème héroïque. Il consacre l'enthousiasme de l'être qui croit au songe, à l'orgueil, à la vertu, la justice, la force, qui veut aimer et aussi créer. Le rêve alors construit, il concentre l'être et l'exalte. Lorenzaccio qui touche au fond de lui-même et entrevoit un monde meilleur, plus beau, va vivre intensément, comme on vit au moment des amours vraies: "Il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux". (1) Comme tout rêveur émerveillé, il est métamorphosé et séduit par un rêve auquel il demande de changer sa vie.

Ebranlé par une situation sans évènement mais déterminé par un psychisme profond, Lorenzaccio a pu penser qu'il avait touché à quelque chose de plus grave et de plus vrai que sa propre existence semée d'accidents et masquée. Il lui a semblé avoir entrevu sa nature vraie, son essence poétique, et cet être infirme dans son rôle, va s'essayer à l'Etre, en tentant de réaliser ce qu'il croit être son essence.

Or l'essence poétique est une représentation noble et raffinée de l'esprit que l'âme reconnaît et à laquelle elle s'intègre. Celle-ci a vu dans le rêve une projection d'un moi

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.339.

magnifié, hors des contingences. Mais l'image rêvée emprunte ses éléments au temps, à l'espace, à la morale, au monde physique, et pour Lorenzo qui se réfère à des valeurs culturelles profondes en rapport avec l'histoire de la civilisation occidentale, aux souvenirs livresques. Son âme a alors senti une forme esthétique qui lui plaisait, et dans cette reconnaissance d'un moi plus beau, renaît en se modelant sur une forme nouvelle qui satisfait son orgueil, son rêve de justice, son désir de transposer dans l'existence familière la mythologie antique, son besoin de se réaliser pleinement et de sublimer son infériorité physique.

C'est ainsi que Lorenzaccio a, au début de la pièce, quitté le monde de son enfance pour se jeter dans un univers qu'il a lui-même choisi. Il veut faire de sa vie le mouvement qui le conduit vers son projet tyrannicide, sa liberté est engagée dans cet acte et il va devoir opter entre différents modes qui lui permettront d'arriver à ses fins.

Il voulut tout d'abord tuer Clément VII, mais il ne put le faire ayant été banni de Rome. Nous en apprenons les raisons lors d'une conversation entre Alexandre de Médicis et Sire Maurice, envoyé du pape, qui se plaint au nom de ce dernier de la débauche de Lorenzaccio : "Clément VII a laissé sortir de ses Etats le libertin qui, un jour d'ivresse, avait décapité les statues de l'arc de Constantin. Paul III ne saurait pardonner au modèle titré de la débauche florentine." (1)

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 321.

En effet Lorenzaccio a choisi Florence parce qu'Alexandre de Médicis y exerce sa tyrannie. La ville se présente à nous outragée, souillée -masquée aussi - roulant dans le flot du désir et du vice, n'entendant plus la voix de l'âme que par intermittence. Certains, ayant conservé quelque lucidité morale, y vivent un douloureux drame de conscience. Les fêtes y sont nombreuses, une atmosphère sensuelle et passionnelle s'en dégage dans la distorsion, l'inquiétude, l'insatisfaction perpétuelles, l'incohérence et le mépris. Cet esprit de désagrégation morale et de corruption élégante est exacerbé par la tyrannie vicieuse du duc de Médicis. C'est alors une vie anémiée et écartelée par le meurtre et la sensualité qui ne peut faire de la ville qu'un lieu de tourment. La plupart des êtres y ont perdu la notion de la dignité de l'existence, du droit de vivre, pour sombrer dans l'asservissement et la déchéance.

Florence sera le champ de bataille de Lorenzo car, ayant découvert sa vérité ambiguë, il va devoir être contre les autres qui ne sont que déchéance pour réaliser son idéal généreux de vertu et de justice. Mais cette protestation peut s'exercer de plusieurs manières; elle peut être éclatante ou effacée, faire appel à la force ou à la ruse:

Je voulais agir seul, sans le secours d'aucun homme. Je travaillais pour l'humanité; mais mon orgueil restait solitaire au milieu de tous mes rêves philanthropiques. Il fallait donc entamer par la ruse un combat singulier avec mon ennemi. Je ne voulais pas soulever les masses, ni conquérir la gloire bavarde d'un paralytique comme Cicéron. Je voulais

arriver à l'homme, me prendre corps à corps avec la tyrannie vivante, la tuer, porter mon épée sanglante sur la tribune, et laisser la fumée du sang d'Alexandre monter au nez des harangueurs, pour réchauffer leur cervelle ampoulée. (1)

C'est donc le rêve de l'action exemplaire, menée par la force intelligente et rusée d'un seul homme qui réveillera les foules et rétablira l'ordre. Mais nous avons affaire à un jeune homme physiquement faible : "Regardez-moi ce petit corps maigre... ces yeux plombés, ces mains fluettes et malades, à peine assez fermes pour tenir un éventail..." (2) Le combat régulier contre l'adversaire est hors de question. D'autre part, Lorenzo est suffisamment intelligent pour savoir que la révolte solitaire aboutit au suicide.

Ne pouvant en imposer aux autres puisqu'ils font fi de la vertu, ni s'affirmer dans son originalité, il devra jouer et faire de sa vie une représentation masquée. Lui qui abhorre Florence et ses habitants, parce qu'il ne peut défier ouvertement cette société, va feindre de la servir. Il ne luttera pas pour la renverser mais pour s'y introduire. Il jouera, participera à la servitude générale, devant le vice et le tyran, car son dessein est d'être accepté par ces libertins qu'il méprise. Lorenzo va alors faire de sa vie le bruit vain qui cache un souvenir silencieux. Il devra s'avancer masqué et se faire à l'image des autres. Le masque aura une double face : l'une extérieure qui déplace la vérité de l'individu et désigne

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 339.

(2) Ibid., p. 322.

l'espace ludique où il se meut, c'est-à-dire Florence, la fête et l'orgie; l'autre, intérieure, préserve le rêve de vertu, de puissance et d'orgueil. Double aspect dont l'être masqué devra avoir conscience s'il veut réussir, car "s'il a besoin d'un masque pour jouer ce qu'il n'est pas, il a besoin d'un autre masque pour se donner la certitude de n'être pas ce qu'il joue." (1)

Dans la première scène de la pièce, Lorenzaccio qui fait l'entremetteur et le duc de Médicis, cachés par la nuit et leurs manteaux, attendent une enfant de quinze ans, achetée mille ducats. Elle fera pour un temps les plaisirs d'Alexandre auquel notre futur Brutus vante avec conviction et poésie, un nouveau jeu: la "débauche à la mamelle..... Jamais arbuste en fleurs n'a promis de fruits plus rares, jamais je n'ai humé dans une atmosphère enfantine plus exquise odeur de courtisannerie." (2)

La seconde scène se déroule au point du jour et nous permet d'assister à une sortie de bal masqué où le duc et Lorenzo sont déguisés en nonnes. Ce dernier, par pure plaisanterie, laisse tomber une bouteille cassée sur le cheval d'un invité s'apprêtant à quitter les lieux: "Lorenzaccio, le diable soit avec toi. Tu as blessé mon cheval. Peste soit de l'ivrogne et de ses farces silencieuses! Un gredin qui n'a pas souri

(1) Jean Starobinski, L'Oeil Vivant (Paris: Gallimard, 1961), p.235.

(2) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p.317.

trois fois dans sa vie, et qui passe le temps à des espiègleries d'écolier en vacances." (1)

Nous remarquons comment et combien Lorenzaccio, être à double visage, s'est emparé d'un paysage déraisonnable. Il ne se noie pas dans la foule mais il en émerge. Portant le masque, il a disparu pour apparaître sous une nouvelle forme qui se veut le triomphe de la dépravation et du sacrilège. Son masque a été façonné à l'image d'une société dérisoire dans laquelle celle-ci se reconnaît et se répudie à la fois. En effet, vivant à distance de lui-même, il s'est permis un second visage qui recherche le sublime dans le vice et la déchéance, dont les autres auront parfois peur et qu'ils rejetteront en lui donnant le nom péjoratif de Lorenzaccio.

S'il est extrême dans son nouveau personnage, c'est qu'il s'adresse à un maître en la personne d'Alexandre de Médicis et veut tisser pour lui des filets raffinés, imprévus et pleins d'attraits vers lesquels ce dernier, en victime, se précipitera.

C'est ainsi que Lorenzo va, devant les autres, réciter sa vie. Il va pour cela emprunter les aspects humains les plus abjects pour créer son masque et faire de sa vie le triomphe du factice, une commedia dell'arte où son rôle s'improvisera au gré des circonstances et des humeurs. Il lui faudra constamment s'inventer pour mieux s'avancer, se distinguer parmi la foule et apprivoiser le duc. Dans sa volonté de surprendre et de séduire, il devra constamment dominer sa vie, devenir

(1) Musset, Lorenzaccio, op. cit., pp.319-320.

l'acrobate dans la déchéance dont les pirouettes ont pour souci constant d'étonner les autres et aussi soi-même.

Devant la perfection du jeu, les témoins ne peuvent plus posséder Lorenzo. Cependant celui-ci risque de se déposer lui-même et de perdre toute possibilité de rencontrer l'être dont la vie lui est devenue un spectacle.

Car s'il proteste contre les autres, Lorenzo est également amené à protester contre lui-même. Il a engagé sa liberté dans un acte qui se veut tyrannicide; or nous constatons au cours de la pièce qu'il refuse la tension constante qu'exige son projet. Afin d'éviter l'angoisse d'un choix qui devrait à chaque instant de sa vie se faire, Lorenzo tente de fuir en engloutissant sa présence dans un au-delà du masque qui n'en connaît pas les raisons d'être.

Dans cette ville où les vies s'agressent, où suinte des murs et des hommes une ambiance criminelle, anarchique et pitoyable, où la raison vacille, l'angoisse du choix est submergée: "Quand les pierres criaient à ton passage, quand chacun de tes pas faisait jaillir des mares de sang." (1) Florence permet alors une vie qui s'use vite, guettée par le poison et le couteau. La méditation risque d'y être à chaque instant interrompue et tous peuvent se demander si le soir, ils seront là. Cette ville qui, dans son anarchie, peut faire naître tant de désespoirs, consacre le triomphe de l'instant

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 338.

et permet à Lorenzo d'oublier l'angoisse de son projet. C'est l'hypertrophie du moment qui ne peut être qu'aveugle, sans passé ni futur, devant l'ardeur, la curiosité, l'impitoyable énergie de chacun des drames soulevés par la fureur de la ville.

Se laissant aller au flux d'une vie qui se déroule dans l'orage, absorbé dans l'immédiat, Lorenzo apparaît pour les autres et disparaît pour lui-même. Il a si bien disparu, qu'étant avec sa mère et sa soeur devant lesquelles il n'a aucun besoin de jouer, il reniera son admiration pour Brutus: "C'était un fou, un monomane, et rien de plus." (1) C'est alors que sa mère lui raconte un rêve:

J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie. Je me suis retournée; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras: c'était toi, Renzo. "Comme tu reviens de bonne heure!" me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois.
 - Vous l'avez vu?
 - Comme je te vois.
 - Quand s'en est-il allé?
 - Quand tu as tiré la cloche ce matin en rentrant. (1)

Lorenzo est profondément ému à ce récit où il revoit ce qu'il était. Il semble vouloir s'approprier cette image de lui-même lorsqu'il s'exclame:

- Mon spectre, à moi! Et il s'en est allé quand je suis rentré?
 - Il s'est levé d'un air mélancolique et s'est effacé comme une vapeur du matin.
 - Catherine, Catherine, lis-moi l'histoire de Brutus.
 - Qu'avez-vous? Vous tremblez de la tête aux pieds.
 - Ma mère, asseyez-vous à la place où vous étiez cette nuit, et si mon spectre revient, dites-lui qu'il verra bientôt quelque chose qui l'étonnera. (1)

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.330.

Cet étonnement nous montre combien Lorenzaccio s'est éloigné de ce qu'il voulait être, combien sa vie personnelle a échoué à se réaliser. En fait, cette "ombre de soi-même" (1) réveille moins un état antérieur qu'une séparation, un déchirement. A travers le temps, un miroir s'est interposé qui révèle le gouffre, ce que Georges Poulet appelle la "distance intérieure" entre ce qu'il est et ce qu'il était. Pour Lorenzo le spectre permet de ressentir "l'abîme intérieur dans les profondeurs duquel degré par degré, l'on a roulé jusqu'au présent." (2)

Ce double vêtu de noir, à l'air mélancolique, est selon Musset "le spectre de la jeunesse"(3), c'est-à-dire "l'image de soi que l'on voit apparaître lorsque dans la solitude, se regardant avec les yeux du passé, l'on s'aperçoit tel qu'on est devenu...dépouillé de sa jeunesse, de son innocence et de sa puissance." (4) C'est l'épiphanie tragique de l'être de jadis.

Le spectre de Lorenzo devient alors cette conscience accusatrice, appartenant à des temps anciens, qui le désigne et lui montre son déguisement hideux.

Ce déguisement, ce masque hideux ou charmant connaîtra des nuances qui apparaîtront dans toute la gamme des noms donnés à Lorenzo au cours de la pièce. Toute une polyonymie

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.341

(2) Georges Poulet, La Distance intérieure (Paris:Plon, 1952), p.241.

(3) A. de Musset, "La Nuit de Décembre", Poésies nouvelles, op. cit., p. 154.

(4) Georges Poulet, op. cit., p.241.

affleure qui le concerne et nous montre combien son jeu est varié. Car le nom donné par les autres souligne la singularité de l'individu ressentie par d'autres consciences. C'est cette part du soi intime qui tombe dans le domaine public où elle est refaçonée. Or ce dénominateur commun entre lui et les autres est fluctuant.

Généralement c'est le péjoratif "Lorenzaccio" qui prévaut et une fois même "Rensinaccio" qui associe le dédain à l'affection. C'est ce dernier sentiment que nous trouvons dans les noms donnés par sa mère, sa tante et aussi Alexandre de Medicis: "Renzo", "Renzino", "Lorenzino".

Mais dans la relation entre le duc et Lorenzo il est un autre nom qui nous frappe et dont chacun d'eux se sert pour interpeller l'autre: "mignon". C'est là un qualificatif qui révèle une intimité ambiguë, une préciosité aristocratique, une entente qui exclut les autres. Accoté à "Lorenzaccio", "Mignon" est un défi, une ironie, un jeu clownesque qui lie deux personnages contre les autres. Il nous permet aussi de sentir combien Lorenzo a réussi dans son désir d'approcher d'Alexandre: "il fallait arriver à lui, porter par les larmes des familles; pour devenir son ami et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lis, et cependant je n'ai pas reculé devant cette tâche."(1) C'est un combat de masques

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.339

dont la dissimulation parfaite a substitué à sa haine une amitié polyvalente.

Un autre nom lui est donné lors d'une scène essentielle où Lorenzo, provoqué en duel, se trouve mal à la simple vue d'une épée; le duc, témoin parmi d'autres, s'esclaffera: "Allons chère Lorenzetta, fais-toi emporter chez ta mère." (1) Lorenzo est alors devenu la fillette peureuse dont on se moque. Que ce soit là un évanouissement vrai ou simulé, peu importe, il montre la disparition ou la volonté de disparaître dans un moment difficile. Il nous indique la perfection du jeu tenu par Lorenzo, qui ne cache pas seulement une volonté d'agression mais aussi un immense sentiment d'infériorité.

Nous savions déjà son côté frêle et malingre depuis que, se comparant à son ennemi, il disait: "je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier." (2) Mais c'est une autre infirmité que dévoile cette dernière scène. Lorenzo se trouble dans une situation à laquelle il va échapper en revêtant le masque de la maladie. Devant plusieurs témoins qu'il méprise, il se révèle totalement incapable de répondre à une provocation en duel, sent tomber sur lui des regards qui le désapprouvent selon des valeurs sociales et lui apprennent sa carence. Sa situation est alors renversée. Lui qui, au nom de la morale, condamnait Florence, se sent condamné par elle.

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p. 323

(2) Ibid., p. 325

Lorenzo se trouve alors dans la situation où bafoué, il va perdre le goût de sa propre existence. Car sans le savoir, c'est à travers autrui qu'il la jugeait importante. En effet, comment aurait-il pu envisager de faire de lui-même un exemple pour l'humanité s'il n'avait pas donné aux autres une place de choix? Recueillant des regards hostiles, Lorenzo va devoir s'en contenter et même en extraire une valeur constituante. C'est peut-être par besoin de ces regards qu'il s'évanouit, afin d'être regardé. Il devient la question à laquelle il est difficile de répondre, il choisit de faire de sa vie l'enigme qui retient l'attention. Il lui faudra alors donner au masque qui l'emprisonne une surface plus étanche et plus remarquée. Cette ligne de rupture va essentiellement devenir l'instrument ostentatoire sur lequel s'attachent des regards interrogateurs.

Cependant Lorenzo n'ira pas jusqu'à croire au jugement de dérision que des êtres qu'il prétend mépriser portent sur lui. Leurs regards peuvent l'atteindre, le mettre mal à l'aise, souligner son manque de courage et son attitude anormale. Mais il ne s'intéressera pas pour cela à lui-même et refusera d'entrer dans la distance intérieure que lui révélait son spectre.

Condamné à être vu, Lorenzo ne vivra que pour les autres et ne pourra plus coller à lui-même, à sa réalité. Sa vie sera une représentation constante où ses gestes suivront une morale décorative dont le masque lui permettra de fuir son moi, d'atteindre à une liberté, à une irresponsabilité

totales. Ne se retrouvant plus lui-même, il sombrera dans un ennui profond. La ville deviendra le dédal subjectif dont nous avons déjà parlé dans le cas de Fantasio, et comme ce dernier, il comptera le temps de l'absurde: "Cracher dans un puits pour faire des ronds est mon plus grand bonheur. Après boire et dormir, je n'ai pas d'autre occupation." (1) Tous les instants se ressemblent comme ces ronds dans l'eau et ne soulèvent aucun écho à l'intérieur de lui-même. La distance sous le masque est devenue sourde.

Mais comment Lorenzaccio peut-il se contenter de simplement paraître? A-t-il oublié son rôle de Brutus moderne? Il avait, au début de son séjour à Florence, joué au débauché, mais ce n'était là que le moyen qui permettrait une action belle, courageuse, utile à l'humanité. Maintenant il connaît les hommes et sait que la vie "est une vilaine cuisine". (1) Après avoir, pendant ces deux ans, marché, regardé autour de lui, cherché des visages, il s'est demandé "pourquoi est-ce que je travaille... quand j'aurai fait mon coup, celui-là en profitera-t-il?" (2) Il lui semble que l'humanité ne pourra pas apprécier son acte et son projet est tout à coup sans objet. Inactif, dépourvu de gestes qui engagent sa responsabilité, sa dignité, Lorenzo fait partie de la horde des "hommes sans bras" qui peuplent la terre. Lui qui a souillé sa vie ,

(1) Alfred de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p. 339

(2) Ibid., p. 340

son nom, sa famille, se sent faible, n'a plus la force de se détacher de son masque: "Il est trop tard. Je me suis fait à mon métier. Le vice a été pour moi un vêtement, maintenant il est collé à ma peau." (1) L'apparence ne cache plus rien, elle exprime, elle est devenue réalité et l'intériorité se confond avec l'extériorité. La pureté qu'il connaissait se fait ténèbres, le moi qu'il aimait devient opaque, fait d'une substance hideuse et répugnante. La laideur envahit cette distance intérieure en-deçà du masque qui se transforme en gouffre d'où l'individu ne semble jamais plus pouvoir émerger.

C'est alors que Lorenzo, enfoncé dans une vie immonde, reconnaîtra mal ceux qu'il aime. Prêt à corrompre sa tante et s'étonnant d'une agressivité qu'il ne peut maîtriser, il dira: "Je crois que je corromprais ma mère... car Dieu sait quelle corde et quel arc les dieux ont tendu dans ma tête, et quelle force ont les flèches qui en partent." (2)

Mais dans ce désert humain, Lorenzo qui semblait perdu pour toujours, va se retrouver, non pas dans son spectre mais dans Philippe Strozzi. Celui-ci est le chef d'une des plus vieilles et plus estimées familles de Florence. C'est un être hautement moral, épris de justice, qui croit à la vertu, à la dignité humaine et qui s'est déclaré l'adversaire farouche d'Alexandre de Médicis. Lorenzo revoit en lui sa pureté perdue

(1) Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, op.cit., p.341

(2) Ibid., p. 349

et son rêve que cachait le masque. "Je vous vois tel que j'ai été" (1) lui dira-t-il. Ici encore le miroir dans le temps intervient et coexistent dans une même durée ce qu'il est et ce qu'il était. En fait le passé n'envahit pas le présent, il le côtoie et permet ainsi de mieux ressentir le déchirement qu'illustre la distance intérieure. Prenant ainsi mieux conscience de ce gouffre d'en bas dans lequel il a plongé, Lorenzo, interpellé par Philippe qui lui parle d'injustice, lui rappelle son "rôle de boue et de lèpre", lui répondra: "Ne me parle pas sur ce ton. Je suis rongé d'une tristesse auprès de laquelle la nuit la plus sombre est une lumière éblouissante." (2)

Par ce dédoublement, Lorenzo "devenu témoin de ce qu'il était, se reconnaît aussi différent que possible, et, se comparant à son ancien bonheur, y prend la conscience la plus actuelle de son malheur présent." (3) Le passé heureux vu à travers le présent se transmue en souvenir tragique car Lorenzo prend conscience de sa déchéance.

C'est alors que Lorenzo semble se rappeler son projet extraordinaire, son rêve tyrannicide. Lui qui avait fait de son séjour à Florence le jeu qui le rapproche d'Alexandre mais qui aussi diffère le moment de l'action, va, pour la première fois peut-être, vraiment envisager d'agir. L'empoisonnement de Louise Strozzi, l'emprisonnement de deux des fils

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p. 340.

(2) Ibid., p. 338.

(3) Georges Poulet, La Distance intérieure, op.cit., p.240.

de Philippe, confirment l'ignominie d'Alexandre et lui permettent de reconsidérer sa décision prise deux ans plus tôt. Il y repense avec une immense nostalgie, car c'est l'acte qui pourrait rassembler les débris épars de son être, lui donner une consistance qu'il ne connaît plus depuis longtemps. C'est ainsi qu'il pourrait se rétablir. Par la positivité de ce choix, Lorenzo croit abolir un présent négatif, ludique, dérisoire et préparer un avenir conciliateur. Tuer Alexandre est l'action éclatante, remarquable, à laquelle il a souvent rêvé, qui confirmera une fidélité à lui-même et qui l'affirmera.

Non seulement ce sera la victoire de l'être faible sur l'être fort, mais ce sera aussi l'acte par lequel sa vie se fera, par lequel il réalisera son essence poétique.

Cette belle image de lui-même que lui avait révélée son rêve était conforme à son désir de vertu, de justice, de courage, mais tuer Alexandre de Médicis offre aussi un attrait de plus: tous deux sont de la même famille mais de qualité différente. L'un est bâtard, l'autre est légitime. Or la bâtardise d'Alexandre est aussi morale et c'est cet aspect qui nous retient pour avoir touché Lorenzo.

Alexandre se comporte comme un bâtard car son inconduite et son avilissement ne lui permettent pas d'appréhender sans détruire. Il force la mesure dans un monde qui ne peut lui appartenir, ne pourra jamais satisfaire sa présence auprès des autres hommes, sera toujours déplacé, éternel étranger pour celui qui voit dans la vie morale et dignité.

Si, à aucun moment de la pièce, Lorenzo n'argue de sa qualité d'enfant légitime contre Alexandre, c'est parce qu'il est enclin à considérer l'aspect moral et non le point de vue juridique. En fait, il demande à la morale de confirmer un droit qui, sans elle, serait sans valeur. Ce que veut Lorenzo c'est assumer une situation et réaliser l'image d'un Médicis parfait. Pour cela il ne lui suffit pas de s'emparer d'une place qui lui est donnée par son nom, il lui faut aussi la mériter. S'il veut être grand, il devra créer son être lui-même, se détacher un moment des Médicis afin d'être reconnu par eux et désigné comme appartenant à cette illustre famille. Il ne les quitte que pour mieux les rejoindre, réaliser son nom et en assumer la splendeur poétique. Mais le chemin vers les Médicis ne peut être que tracé par lui. Tuer Alexandre sera l'acte à multiples aspects parmi lesquels figure le désir de purifier un nom et de s'en montrer digne.

D'autre part, s'il tue Alexandre et libère l'humanité d'un tyran, Lorenzo fait figure de Brutus. Ce dernier rôle exige une conscience sociale, c'est l'acte optimiste, fruit d'une communion entre des hommes qui veulent un monde meilleur. Or Florence trop corrompue, ne saurait que faire de sa liberté et n'a aucun besoin d'un héros libérateur. Lorenzo va alors penser à un autre rôle qui a en commun avec celui de Brutus la révolte, et qui accuse l'homme: il s'agit d'Erostrate.

Dans les deux cas, Lorenzo satisfait son besoin de se mettre en valeur en étant regardé. Ce rôle d'Erostrate

fera de lui l'énigme qu'il se complaît à être, le point de convergence des questions et des discussions: "Il ne me plaît pas qu'ils m'oublient." (1) C'est aussi l'acte pessimiste, aveugle et gratuit qui annule pour simplement agir. Ce geste ne satisfait que la distance sous le masque dont elle dévoile l'opacité sans en révéler le contenu. Son efficacité est toute intérieure.

Mais entre Brutus et Erostrate, il y a la distance qui sépare le Lorenzo idéaliste du désenchanté, la distance qui sépare le passionné de l'aventurier.* Epris de son rêve, Lorenzo l'avait considéré comme un absolu qui dévoilerait son être, hors duquel rien ne pourrait l'inciter à modifier son choix. Hormis son projet, plus rien d'existait, tout n'était qu'insignifiance. Chaque être ou chaque chose n'étaient remarqués que dans la mesure où ils devenaient le moyen pour la fin vers laquelle il s'était engagé. L'univers apparaissait alors comme un ensemble de moyens et d'obstacles où le passionné, voyant dans les autres des abstractions, devenait le solitaire.

Quand Lorenzo abandonne son projet d'être Brutus pour devenir Erostrate, il persévère dans son entreprise en se dégageant de son but moral; La perspective de son acte a changé; il se sépare du sens humain de son action qu'il garde à une seule fin: en faire son affirmation en impressionnant et déroutant les autres. Peu importe le but, seule importe

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.342.

* Voir les considérations que présente Simone de Beauvoir dans Pour une morale de l'ambiguïté, chapitre II.

la réussite. Comme l'aventurier qui agit par jeu, avec nonchalance, faisant fi des moyens, Lorenzo croit s'arracher à la condition humaine en ne voyant pas les hommes. Nouvel Erostrate, il apprend à perdre le goût de sa propre existence et parade.

Passionné ou aventurier, Lorenzo a voulu agir, c'est-à-dire entretenir avec le monde un rapport non statique, intentionnel qui en modifie la configuration. Dans quelle problématique existentielle a pu apparaître le hiatus qui va de Brutus à Erostrate, du projet à l'acte?

Sa passion était née d'un rêve dont l'image lui avait permis de s'arracher à lui-même, de dépasser son existence. Libre et séduit par Brutus, Lorenzo a vu en lui un modèle d'être et non pas le thème d'une action. Mais "ce n'est pas l'action qui doit se pénétrer d'imaginaire et finalement se renoncer, c'est l'imaginaire qui doit faire l'objet d'une action dans le monde." (1) Epris d'une belle image de lui-même, Lorenzo va vouloir la posséder, y prendre sa source, pour finalement s'enliser. Car la fuite dans l'image ne peut amener que la négation de l'être. Lorenzo envoûté, recrée Florence selon sa structure émotionnelle, s'irréalise lui-même, devient prisonnier de l'imaginaire.

Il fait alors de sa vie qui se veut l'action d'un seul homme, lui-même, et qui passant par la mort d'un tyran,

(1) Francis Jeanson, Le Problème moral et la pensée de Sartre. (Paris: Editions du Myrte, 1957), p.119.

concerne les autres hommes. Pour eux, l'acte tyrannicide serait le point de départ vers la liberté. Mais Lorenzo a-t-il regardé les autres hommes auxquels il s'adresse? Les connaît-il? Il ne semble les avoir considérés que lorsque, s'étant lui-même installé dans la peau d'un Brutus, il comprend qu'ils n'en ont nul besoin:

Quand j'ai commencé à jouer mon rôle de Brutus moderne, je marchais dans mes habits neufs de la grande confrérie du vice, comme un enfant de dix ans dans l'armure d'un géant de la fable. Je croyais que la corruption était un stigmaté, et que les monstres seuls le portaient au front. J'avais commencé à dire tout haut que mes vingt années de vertu étaient un masque étouffant - ô Philippe! J'entraî alors dans la vie, et je vis qu'à mon approche tout le monde en faisait autant que moi; tous les masques tombaient devant mon regard; l'humanité souleva sa robe et me montra, comme à un adepte digne d'elle, sa monstrueuse nudité. J'ai vu les hommes tels qu'ils sont, et je me suis dit: Pour qui donc est-ce que je travaille? (1)

Lorenzo, s'essayant à être Brutus, n'a sans doute pas vu les hommes parce qu'au delà d'eux, il rêvait d'Humanité, d'Humanisme. Trop attaché à son image rêvée, il a oublié que son acte devait servir l'homme. Or "une action qui veut servir l'homme doit veiller à ne pas l'oublier; si elle choisit de s'accomplir aveuglément, elle perdra son sens ou revêtira un sens imprévu, car le but n'est pas fixé une fois pour toutes, il se définit tout au long du chemin qui y conduit." (2) Devant une image qui libérait sa conscience et réinterprétait le monde, Lorenzo, dont le projet décidait de l'importance des autres,

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p. 340.

(2) Simone de Beauvoir, Pour une Morale de l'Ambiguïté (Paris: Gallimard, 1947), p.221.

a cru qu'il suffisait aux hommes d'exister pour qu'ils soient sur son chemin. Ce serait alors l'unité de lieu qui créerait la notion d'autrui, de prochain. Mais, "on n'est pas le prochain de personne, on fait d'autrui un prochain en se faisant son prochain par un acte." (1) Trop occupé à confectionner son rôle, Lorenzo a oublié de s'approcher de ces êtres qu'il prétend vouloir servir. Il les considère comme des abstractions qui appartiennent à son rêve, qui le soutiennent, car son espace rêvé a aussi irréalisé les autres selon la courbe de son désir.

Incapable d'opérer le clivage entre son rêve et une réalité extérieure à son imaginaire, Lorenzo se laisse prendre à son jeu qui consiste à vouloir s'approcher du tyran; tenté de prendre le moyen pour la fin, il s'éloigne des autres et de son but moral.

Mais il lui est difficile de se complaire longtemps dans son image sans souffrir d'une réalité dont la présence constante lui rappellera son inadéquation au monde qui l'entoure. Pris entre l'image et la réalité, Lorenzo, en porte à faux, adopte une attitude clownesque ponctuée de masques successifs. Vivre signifie alors jouer le jeu, devient le modus vivendi dont la pente l'amène à ne plus songer qu'à jouer. Cette atmosphère de jeu qui se déroule dans la négation qu'est une fête perpétuelle et sans joie, lui permet d'évoluer sur

(1) Simone de Beauvoir, Pour une Morale de l'Ambiguïté, op. cit., p.245.

une corde raide reliant l'image et le réel. Ses pirouettes sont bivalentes, elles accompagnent le sérieux et la fête. Elles signifient confort et inconfort, adaptation et désadaptation. Dans leur futilité qui accuse la médiocrité, elles lui permettent dans un même mouvement de faire taire et de sauvegarder son rêve. Ses acrobaties peuvent paraître dérisoires, mais leurs mouvements signifient adresse et habileté: c'est par elles que Lorenzo va mimer son adaptation au relatif.

Cependant, pour un être qui rêve de lui-même, il ne suffit pas du masque pour atteindre au relatif. L'adaptation reste superficielle et l'action ne peut se faire qu'à travers la contrainte et l'entraînement. C'est ainsi qu'au cours de la pièce nous assistons à une scène où Lorenzo s'exerce à un duel qui l'oppose à l'un de ses serviteurs et qui lui permet de se préparer au moment où il devra tuer Alexandre. Pour lui, il s'agit de mimer l'action efficace qu'il ne pourra entreprendre qu'après avoir revêtu le masque de la réussite et dissipé le halo dérisoire qui l'enveloppe.

Mais le masque de la réussite a son revers, il s'agit de la conduite d'échec illustrée dans la scène où Lorenzo annonce de par la ville la fin prochaine d'Alexandre. Or proclamer publiquement cet attentat futur, n'est-ce pas l'un des meilleurs moyens qui puisse permettre d'être empêché de le commettre?

- Je viens vous avertir que le duc doit être tué cette nuit. Prenez vos mesures pour demain avec vos amis, si vous aimez la liberté.

- Par qui doit être tué Alexandre?
- Par Lorenzo de Médicis.
- C'est toi, Renzinaccio? Eh! entre donc souper avec de bons vivants qui sont dans mon salon.
- Je n'ai pas le temps; préparez-vous à agir demain.
- Tu veux tuer le duc, toi? Allons donc! tu as un coup de vin dans la tête (1)

C'était la réponse d'Alamanno, ce sera aussi la réponse de Pazzi et celle du Provéditeur. Tous sont incrédules, le déconsidèrent en le traitant de fou, de drôle, en le soupçonnant d'ébriété. La scène finit sur ces mots de Lorenzo: "Pauvre Florence, pauvre Florence!" (2) C'est la chute qui accompagne le rêve grandiose. Mais dans cette conduite d'échec ne voulait-il pas entendre l'inutilité morale de son acte dans une ville indigne de liberté. Séduit par son rêve, Lorenzo n'a jamais aussi cruellement senti que les autres n'étaient pas le vide qu'il pourrait remplir par une action d'éclat. Les autres existent dans leur opacité et n'ont aucun besoin de lui pour être.

C'est pourquoi son projet qui se voulait noble et ambitieux, se métamorphose en un acte qui sera incompris et refusé par les autres. Ceux-ci bafoués et n'ayant aucune place dans la minutieuse démarche qui a permis d'approcher d'Alexandre, ne peuvent voir dans l'attitude clownesque de Lorenzo, les motifs d'un acte généreux et politique. Philippe Strozzi, le

(1)A. de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.350

(2)Ibid., p. 350

seul qui avait su voir en Lorenzo s'étonne et lui demande les motifs de cet acte :

- Si tu crois que c'est un meurtre inutile à ta patrie, pourquoi le commets-tu?
.....
- Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre? Veux-tu que je m'empoisonne ou que je saute dans l'Arno? Veux-tu donc que je sois un spectre, et qu'en frappant sur ce squelette... il n'en sorte aucun son? Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je rompe le seul fil qui rattache aujourd'hui mon coeur à quelques fibres de mon coeur d'autrefois? Songes-tu que ce meurtre c'est tout ce qui me reste de ma vertu? Songes-tu que je glisse depuis deux ans sur un rocher taillé à pic, et que ce meurtre est le seul brin d'herbe où j'ai pu cramponné mes ongles? Crois-tu donc que je n'ai plus d'orgueil parce que je n'ai plus de honte, et veux-tu que je laisse mourir en silence l'enigme de ma vie? (1)

Tuer Alexandre est devenu l'acte dont la perspective a changé et qui déplace l'image de Brutus vers Erostrate. Nous avons déjà considéré les manifestations extérieures de cette distance qui va du passionné à l'aventurier. Mais quelles sont les métamorphoses survenues en-deçà du masque?

En tuant Alexandre, Lorenzo se réfère et même s'agrippe à son projet. Or la valeur de l'acte issu d'un projet doit garder une adéquation par rapport à ce projet, laquelle est le résultat de l'adaptation du projet au réel. Non seulement Lorenzo aurait dû voir Florence mais aussi la juger incapable de répondre à son acte. C'est dans ce triste cirque qu'est Florence, où il joue son rôle, qu'il consacre la défaillance de son rêve. La dissociation et l'incohérence entre vie et

(1)A. de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p.341

projet ont créé un néant d'être qui a satisfait le moyen et non la fin. Conscient d'une réalité qui exclut les autres de son projet, Lorenzo se ressent négativement. C'est parce qu'il ne peut rien être pour eux qu'il décide de n'être rien et se nomme Erostrate.

Est-ce à dire que son projet moral qui regardait les autres ait lésé autrui? Il semblerait que Lorenzo, tuant Alexandre, feigne d'ignorer les autres. Son acte partirait de lui pour revenir à lui, aurait une efficacité purement intérieure qui sauverait les séquelles d'une pureté antérieure et qui le constituerait comme unité. Mais après avoir dit combien il avait besoin de cet acte pour sauvegarder sa dignité déchue, Lorenzo parle des autres en ces termes:

Que les hommes me comprennent ou non, qu'ils agissent ou n'agissent pas, j'aurai dit ce que j'ai à dire; je leur ferai tailler leurs plumes, si je ne leur fais pas nettoyer leurs piques, et l'Humanité gardera sur sa joue le soufflet de mon épée marqué en trait de sang. Qu'ils m'appellent comme ils voudront, Brutus ou Erostrate. Il ne me plaît pas qu'ils m'oublient. Ma vie entière est au bout de ma dague, et que la Providence retourne ou non la tête, en m'entendant frapper, je jette la nature humaine à pile ou face sur la tombe d'Alexandre; dans deux jours, les hommes comparaîtront devant le tribunal de ma volonté. (1)

Nous constatons combien les autres sont présents dans son acte, mais leur situation a changé. Originellement, ils recevaient en bienfait une liberté politique. Mais l'acte de Lorenzo ne peut être pour eux que ce qu'ils en feront eux-mêmes. Parce qu'ils sont indignes et incapables d'apprécier cet acte, Lorenzo renverse le sens moral de son action. La

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.342

rancune sera le lien nouveau qui remplacera la générosité. Différent d'Oreste qui, dans Les Mouches de Sartre, prend sur lui la culpabilité de la ville, Lorenzo se retourne contre elle et s'érige en tribunal où il s'attribue le double rôle d'accusateur et de juge. C'est parce que Lorenzo est encore attaché à ce monde dont il ne peut se délivrer qu'il va ainsi dire sa déception. Non content d'être au-dessus d'eux et d'affirmer une solitude dans laquelle il affiche sa volonté de rompre, sa transcendance majestueuse et leur médiocrité, Lorenzo les condamne parce qu'ils ne peuvent accueillir son acte.

Ce détachement vis à vis des autres, auquel il aspirait, ne se réalise qu'à la mort d'Alexandre. Celle-ci confirmant à la fois son échec personnel et l'insuffisance des autres, transforme cette rancune en une attitude qui se veut libératrice, le mépris. Mais que ce soit par un lien généreux, rancunier ou méprisant, les autres ont un rôle essentiel dans la vie de Lorenzo.

Celui-ci qui ne réussit pas à être le point de mire qu'il rêvait d'être, ne pouvant être admiré pour ce qu'il est, sera poursuivi et traqué pour quatre mille florins d'or et autres privilèges. Lui qui avait, tout au long de sa vie, recherché une attitude qui puisse attirer l'attention des autres, fait de sa mort un acte nonchalant. Sachant que sa tête est mise à prix, il s'expose avec élégance au hasard d'une mort imminente. Ses promenades dans Venise deviennent le jeu, le défi aux autres et à la vie. Il remplace son prétendu mépris

par une pitié qui ne cache pas sa condescendance:

Cela m'amuse de les voir. La récompense est si grosse qu'elle les rend presque courageux. Hier, un grand gaillard à jambes nues m'a suivi un gros quart d'heure au bord de l'eau, sans pouvoir se déterminer à m'assommer. Le pauvre homme portait une espèce de couteau long comme une broche; il le regardait d'un air si penaud qu'il me faisait pitié; c'était peut-être un père de famille qui mourait de faim. (1)

Au moment de mourir, Lorenzo qui sait et qui veut sa fin prochaine, ne choisit pas sa mort, il l'appelle en quittant la scène. C'est-à-dire que pour lui, une comédie qui s'appelle vivre est terminée. S'il semble ainsi déconsidérer l'existence c'est parce que celle-ci est absurde. Comment concevoir qu'un si grand rêve puisse avoir pour effet de remplacer un "garçon boucher" par un "planteur de choux", ait pu faire d'un Brutus une sorte de gibier mis à prix? Démuni de son rêve et de son acte, Lorenzo se retrouve totalement dépossédé. En effet, d'une part son acte n'a pas réalisé l'univers de son être, d'autre part, les autres ne lui ont pas su gré de son action: ils l'ont annulée en remplaçant un tyran appelé Alexandre par un autre tyran - un fantoche - appelé Cosme. Rien de lui n'a eu prise sur le monde: "je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer-blanc." (2)

Si nous avons dit auparavant que Lorenzo ressemblait au comédien qui appelle la mort, c'est parce que celle-ci ne

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op.cit., p.357.

(2) Ibid., p.357.

signifie pas exactement mourir. Sa mort n'est pas une fin, c'est le moyen qu'il emploie pour mettre fin à l'indécision. En effet, cette mort qui se déroule dans le jeu, perpétue sa vie; toutes deux sont sous le signe du caprice, de l'imprévu, du masque. En fait, cette mort qui s'accompagne d'une attitude masquée en adéquation avec les masques successifs de sa vie, et qui les condense, devient l'autre face de la vie. Vie et mort sont sur la même courbe dont la formule se compose de demi-mesure, de malaise, de vanité, de caprice et de hasard.

Lorenzo a voulu vivre en étant regardé, de même il veut que sa mort se fasse à travers les autres. Etant incapable de mener une vie à l'abri des regards, il prétend pouvoir être recherché de par le monde:

Au moment où j'allais tuer Clément VII, ma tête a été mise à prix à Rome. Il est naturel qu'elle le soit dans toute l'Italie, aujourd'hui que j'ai tué Alexandre. Si je sortais de l'Italie, je serais bientôt sonné à son de trompe dans toute l'Europe, et à ma mort le bon Dieu ne manquera pas de faire placarder ma condamnation éternelle dans tous les carrefours de l'immensité. (1)

Mais ceci est encore du domaine du désir et, condamné à Venise, il s'expose inutilement à des tueurs à gages qui satisferont son goût de l'échec et son besoin de reconnaissance par les autres.

Car sa mort tellement inévitable, ressemble à un suicide. Mais la façon dédaigneuse dont il la recherche, nous montre combien cette mort repose sur le pur hasard de la

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.357.

volonté des autres et par là, les reconnaît. Lorenzo fait de sa mort une pièce qui se joue à pile ou face, érige le hasard en destinée, abolit sa liberté et la remplace par un déterminisme constitué par les autres. Lui qui avait manqué, tout au cours de sa vie, de l'étoffe du héros, affecte en ce moment final, une nonchalance qui pourrait s'apparenter au courage. Mais n'ayant pu choisir le suicide qui aurait représenté une tentative de maîtrise de lui-même, il nous semble que cette nonchalance est une attitude de fuite qui fait taire la confrontation possible avec lui-même en ce moment extrême.

Lorenzo aborde sa mort comme il a abordé sa vie. Il y recherche comme toujours un moment exalté qui ne considère que l'instant pour mieux pouvoir s'y perdre et finalement en être absent. Cette manière ambivalente d'être au monde avait été exprimée par le masque. C'est aussi le masque qui lui permet de ne pas saisir sa mort en en faisant la continuation de sa vie. Celle-ci avait été une rupture constante avec lui-même. Sa mort sera une rupture totale qui consacre son mal d'être et son déchirement intérieur. Elle ne permet pas la prise conscience par laquelle Lorenzo aurait pu s'appréhender en unifiant sa vie et consacre la rupture définitive en ne pouvant faire de son passé un présent. C'est ainsi que Lorenzo ne sait pas intégrer sa vie dans le mouvement qui le conduit à la mort.

L'intégration ne se fait pas parce que Lorenzo n'a pas maintenu la continuation de son projet. C'est par cette

continuité qu'une appréhension créatrice du temps peut se faire et sous-tend une volonté d'être qui se met en question et qui, à distance de soi-même, tente d'être son être. Cette distance intérieure fonde la continuité de l'être, c'est par elle que l'unité se cherche.

Cette unité, Lorenzo tente de l'acquérir par une enquête durant laquelle, s'essayant à être, l'individu réunit ses forces dans un mouvement de tension cohésive. Il se veut alors synthèse entre ce qu'il croit être et le monde qui l'entoure; dans une action qu'il aura choisie et qui définira son but, il imprimera son sceau sur le monde.

Mais Lorenzo, empêché de maintenir le sens de sa quête et par là, dépourvu de tension cohésive, se condamne à la dispersion et au déchirement. Pour lui, la quête incertaine, tâtonnante, angoissante, qui se déroule dans une existence envahie par le doute de ne pouvoir réaliser cette action qui dévoilera l'être, n'existe pas. Empruntant l'attitude orgueilleuse et impatiente d'un dieu, il se donne pour entrer dans la vie un but déjà figé. Dans sa hâte, Lorenzo n'essaie pas d'être mais veut être. C'est pourquoi, le regard fixé sur son but, il ne peut voir son être. Dispensé de l'effort d'adaptation nécessaire à la quête de soi-même et d'une action dans le monde, Lorenzo va vers un acte qui s'impose à lui sans pouvoir le rejoindre. Devant cet acte qui demeure son but et le monde qui se présente comme résistance, Lorenzo avance masqué. Le goût de la pirouette satisfera son refus d'intériorité, cachera

son être, fera figure de pseudo-acte en lui permettant de manier et de forcer une possibilité d'action sur le monde. Mais le monde ne reconnaît pas son être, car Lorenzo aspire à ne pas appartenir à son être.

Ce manque d'être le condamne à procéder par voie de métamorphoses qui ne peuvent s'exprimer que dans la discontinuité de l'être lequel s'avance à la manière d'un Protée. Lorenzo revêt alors les masques successifs qui témoignent de la volonté de s'exprimer par l'instant et dans l'instant. Ces masques successifs qui vont de Brutus à son demi-suicide, en passant par Erostrate et sa débauche, sont faits de visages qui ponctuent les instants où Lorenzo, conscient de changer de rôle, devient l'élément factice qui transcende son action. Ces instants sont la faille dans le temps qui apporte à Lorenzo une conscience de renouvellement par rapport à son projet. Par eux, il devient Brutus, le débauché, puis Erostrate..., il croit se quitter pour se retrouver changé dans l'optique de son acte. L'instant devient la rupture dans le temps et dans le chemin qui conduit à l'action; Lorenzo croit alors atteindre à une liberté qui lui permet de choisir. Mais c'est là une liberté séduisante et illusoire qui, puisque son acte est irrémédiablement désigné, le conduit à devoir non pas adapter son projet à lui-même, mais à se renouveler en se métamorphosant pour atteindre à cet acte.

En fait, cet instant brutal, décisif est le bond intérieur fait par Lorenzo qui, aux prises avec la réalité

dans un moment d'asphyxie, doit rompre avec ce qu'il était pour revêtir un nouveau visage qui lui permet d'avancer dans son projet.

La discontinuité est le symptôme d'une conscience aux prises avec le mal d'être, regardant un vide qu'il faut meubler par un nom, un nouveau rôle. Cette conscience extirpe de ce tournant qu'est l'instant, un nom qui expliquerait l'être, un masque qui prend sa source dans le malaise. L'instant n'est plus le plein, le moment riche qui permet la conversion de l'être, c'est, au contraire, le moment vide vers lequel Lorenzo veut s'abandonner. Pour cela, il va vivre dans l'instant, faire sienne sa nouvelle image, vouloir être séduit par elle et donner à l'instant une valeur d'intention. Celle-ci, voulant tendre vers quelque chose, fera en sorte que l'instant ne se limite pas à lui-même, mais se perpétue pour devenir durée, pendant laquelle il laissera agir le temps. Mais ce temps à distance de Lorenzo ne lui appartiendra que dans la mesure où, s'y abandonnant, il le colore d'intentions.

Parce qu'il veut se dissimuler son abandon passif au temps, Lorenzo se relie à ce temps non pas par l'action mais par l'intention. Il n'est pas le débauché mais il est Brutus, se laisse ainsi porté par une idée qui cache sa passivité et son malaise. N'étant pas maître de ce temps, il ne peut lui conférer la dynamique nécessaire à toute action dans une vie et lui donne une valeur d'absolu qui transforme cette durée parallèle à sa vie en destin. Il envisage alors la débauche

comme un masque menant à une action qui se situe sur une ligne de destin héroïque. Cette casuistique engendre une dynamique de l'irresponsabilité, excuse son immoralité par une intention que lui seul connaît et que personne ne saurait jurer.

Si Lorenzo s'invente un destin, c'est parce qu'il veut fuir un temps néfaste, la fatalité. En effet, devant sa faiblesse, son incertitude, sa vulnérabilité, il a pu ressentir un destin fatal qu'il voudra renverser. Dans la nudité de son être, Lorenzo qui semble avoir confondu faiblesse, échec et mal, s'évade pour appartenir à un temps plus glorieux. Cette évasion est non seulement défensive mais aussi offensive, car elle choisit la révolte et aboutit au meurtre.

Par cette révolte il définit son attitude, se propose comme exemple et veut poser pour la postérité. Il devient le personnage qui cache son être, l'individu aux rôles successifs pour qui le masque est l'arme qui permet le retrait et le défi. Cette révolte qui ne fait que ruser avec la fatalité, ne s'engage pas dans le domaine du faire mais dans le domaine du paraître. Cachant Lorenzo, elle servira d'exutoire à son malaise, lui permettra d'oublier son être et, sous prétexte de vouloir changer le monde, de s'identifier à un destin mythique. Elle fait de lui l'être immobile au regard subjugué par un point fixe et resplendissant du destin.

On pourrait alors penser que Lorenzo masqué, voudrait, en forgeant son propre destin, dépasser le masque grec qui lui,

se contentait de regarder ce destin dans un face à face perpétuel. Le masque de Lorenzo diffère du masque grec qui ne cachait pas l'être mais le résumait. Parce qu'à la fin, le vrai but de sa révolte est essentiellement de se sauver lui-même et non Florence, Lorenzo fait du masque l'écran qui cache ce but. Il devient l'image qui ne pourra communiquer avec les autres. Le face à face devant le destin est alors brisé par la réfraction des masques successifs qui vont permettre de justifier, pour lui-même et les autres, l'acte tyrannicide. Tuer Alexandre sera alors le fait d'un Brutus ou d'un Erostrate, selon qu'il servira ou non ces figurants que sont les autres. Par ces masques nous aboutissons à des fictions du personnage de Lorenzo qui sombre dans le bovarysme.

Cette révolte solitaire est faite de métamorphoses par lesquelles Lorenzo, se fuyant lui-même, a choisi pour s'exprimer le refus d'une vie banale et médiocre qui connaît le relatif. Assoiffé d'absolu, il voudrait donner libre cours à une nostalgie de morale vertueuse empreinte de justice et absente du monde dans lequel il vit:

Vois-tu, dans cette petite maison cette famille
assemblée autour d'une table? ne dirait-on pas
des hommes? Ils ont un corps et une âme dans ce
corps. Cependant, s'il me prenait envie d'entrer
chez eux, tout seul, comme me voilà, et de
poignarder leur fils aîné au milieu d'eux, il
n'y aurait pas un couteau de levé sur moi. (1)

(1) A. de Musset, Lorenzaccio, op. cit., p.341

Mais au cours de cette démarche, Lorenzo rencontre en Alexandre de Médicis un complice, une attente de lui qui vit un absolu. Alexandre incarne un absolu qui est le mal dans lequel il évolue sans remords. C'est alors que Lorenzo dont l'absolu est mal défini, qui avait choisi la vertu par crainte du vice, va vivre auprès d'Alexandre un temps où il sera l'acrobate évoluant entre le bien et le mal. Lui qui n'avait pu réussir à tuer Clément VII, parviendra à tuer Alexandre, son semblable, son frère. Son acte meurtrier ne sera pas seulement l'acte tyrannicide auquel il avait pensé et qui satisferait son absolu, c'est l'acte qui met fin, par voie de fait, à son inconsistance et lui permet de saisir un masque vertueux définitif. Alexandre supprimé, Lorenzo qui doute de pouvoir vivre dans l'absolu, prolonge son meurtre par un suicide. Par sa volonté d'absolu, la révolte de Lorenzo recherchait un tragique, mais il lui faut quitter un monde où ce tragique n'existe plus.

Chapitre III : BAUDELAIRE

La grimace sociale a fait du Neveu de Rameau, d'Octave, de Fantasio, de Lorenzaccio des pantins façonnés au goût d'une société. C'est par le truchement du masque que chacun établit sa volonté d'appartenance au groupe et, se faisant produit des autres, cache un "moi" qu'il veut insaisissable. La communication entre les êtres ne peut pleinement s'instaurer. L'ambiguïté régnante transforme les rapports en un jeu de cache-cache où chacun tente de duper l'autre et affiche une attitude et une morale décoratives. Un monde de nonchalance, de faux empressements, d'amours faciles, d'échines courbées triomphe et l'attitude de chacun ne dépend que de l'autre. Mais pour ces experts en l'art de dissimuler qui se protègent sous un visage à la mode, la dissimulation ne peut jouer qu'à la condition de se dissimuler. L'individu dont la démarche ondoyante lui permet d'être fonction du monde, est condamné à jouer sans fin.

Comme nous l'avons pu voir, cette condamnation à la geste sociale avait sensibilisé Diderot et Musset car certaines de leurs créations révèlent le malaise existentiel de l'être qui, contemplant le réel, se sent voué aux conduites fictives. Parmi les romantiques, nombreux sont ceux qui n'ont pu mener le jeu de vivre et ont transmué leur inadéquation

au groupe en une réaction contre l'ordre, un tumulte contre les limitations de l'existence. Dans leur monde où la présence de Dieu se fait de moins en moins sentir, ils se tournent vers l'homme, font de leur vie une aventure individualiste, une quête au cours de laquelle l'être tente d'appréhender et de circonscrire cette part de lui-même qu'il connaît si mal: son "moi". Mais ce dévoilement est une expérience déchirante où "moi" et "non-moi" s'affrontent avant de pouvoir être délimités.

Baudelaire qui a profondément vécu le tourment de la distance séparant le masque du visage, qui a connu l'oscillation constante entre l'authenticité et l'artifice, a célébré dans son poème "Le Masque", la sculpture d'Ernest Christophe intitulée Comédie Humaine. Cette oeuvre représente une femme dont le masque souriant cache un visage convulsé de douleur:

- Aussi, vois ce souris fin et voluptueux
Où la Fatuité promène son extase;
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur;
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur:
" La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!"

A cet être doué de tant de majesté
Vois quel charme excitant la gentillesse donne!
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!

- Mais non! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,
Et, regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment. (1)

(1) Charles Baudelaire, "Le Masque", Les Fleurs du Mal
(Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961), pp.22-23.

Etre et paraître sont disjoints dans une souffrance intolérable. Le masque s'est fait le vernis social que sculpteur et poète transpercent afin que réapparaissent "la véritable tête, et la sincère face". Le poète n'est pas dupe de ce moule souriant et, concerné lui-même, il l'écarte, se fait non seulement spectateur des larmes mais prêtre officiant qui participe au douloureux martyr de l'homme vivant sa double condition humaine et sociale:

Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon coeur soucieux;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!(1)

A cette question: pourquoi pleure-t-elle? il ne peut qu'évoquer notre condamnation à vivre:

- Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu!
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! - comme nous! (2)

Que signifie celà? Va-t-elle devoir sourire pour toujours?
Quant aux autres, n'ont-ils que cet artifice: plaire à tous, en tous temps, en tous lieux? Mais tous ceux qui veulent plaire connaissent aussi un autre moyen aux possibilités infinies: le langage. En effet, celui qui veut faire de son visage un instrument de mensonge va non seulement sourire, mais aussi longuement parler. La parole est un signe conventionnel dont le flot permettra à celui qui veut se cacher de

(1) Charles Baudelaire, "Le Masque", op. cit., p.23.

(2) Ibid., p. 23.

disparaître. L'expression verbale n'appartient pas nécessairement à l'authenticité, elle permet à l'être de se dissoudre dans des phrases qui ne sont ni pensées, ni sentiments mais abstractions. "Parler c'est déjà ne pas coïncider avec soi-même, c'est déjà se masquer." (1) Et c'est aussi vouloir coïncider avec les autres. Le discours nous concerne tous sans désigner personne. Il devient la prouesse intellectuelle qui nous permet de briller et que nous essayons d'améliorer de jour en jour. Une logorrhée va remplir la distance entre acteur et spectateur afin que ce dernier puisse à demi entendre et à demi voir. Le langage non seulement mime la communication mais aussi construit un univers de mauvaise foi où chacun se cache derrière ce qu'il dit. On parle beaucoup afin d'agir peu, car la parole est devenue le seul instrument de survie dans une situation où l'authenticité est impossible. Les silences qui permettent de contempler la distance douloureuse séparant l'homme de Dieu dans l'univers tragique, n'existent plus. L'exploit verbal prend la relève, se fait parodie du verbe. L'être n'ayant aucun pouvoir sur les choses renonce à interroger Dieu et singe une entente avec les autres qui repose sur l'artifice.

Dans cette atmosphère de dérégulation où le brouhaha révèle un semblant, une fausse communication, certains êtres

(1) Jean Starobinski, L'Oeil Vivant (Paris: Gallimard, 1961), p.228.

ont choisi le silence. Pour eux, le langage signifie impuissance, vanité; il crée une durée parlée qui meuble l'espace ludique délimité par le masque. Comme des joueurs échantent une balle, chaque mot en amène un autre selon les rites du jeu social. Le silencieux qui ne participe pas à ce jeu regarde les autres qui forme la foule. Il devient le spectateur. Son rapport avec le groupe varie selon les modalités d'un regard dont la signification peut aller de l'appartenance à l'exclusion, de l'amour à la haine.

Dans "Les Foules", Baudelaire prône ce rôle de spectateur solitaire et silencieux dont il vante les vertus et les joies. "Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art." (1) Pour lui, le regard a remplacé un langage qui ne pouvait que mimer la communication. Mû par la volonté de voir à l'insu de chacun, il plonge dans le nombre et déchiffre l'informe. Le regard furtif du poète spectateur se fait esquisse. Mais il ne s'arrête pas à un désir de résumer l'humaine condition et se propose d'y participer dans "une ribote de vitalité". Pour ce curieux, dominé par la passion de voir et de sentir, la foule est un royaume, une lanterne magique où chaque être qui retient l'attention du poète, devient tremplin vers le rêve, subjugué l'imagination, absorbe la pensée vers un monde de sa création, infini de couleurs, de variété, de vies multiples et de grâce

(1) Charles Baudelaire, "Les Foules", Le Spleen de Paris, op. cit., p. 243.

mouvante. Entrer ainsi dans la foule anonyme, c'est aussi voyager. Si le poète se fait voyeur, c'est afin d'assouvir le "goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage". (1) Les écrans tombés, un visage se dévoile; un "je" moulé dans un carcan, mal à l'aise dans ses limites, se métamorphose en mille visages et dans le silence communique avec la multitude. La solitude s'est tout à coup peuplée, car "Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre quand il veut dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées".(2)

Un "moi" mal à l'aise qui refusait la mimique sociale s'est tout à coup enrichi. Le poète qui rêvait d'un ailleurs, d'un monde sans frontières, a anéanti les limites d'un univers étroit. Son regard sensible prend possession de la foule, source de masques possibles qu'il revêtira pour de courts instants, engendrant un répertoire infini de vies nouvelles de sa création. Ivre de liberté, celui qui ne participe pas à la comédie humaine, s'unit incognito à chacun dans une communion universelle. C'est une divine comédie qu'il s'agit de vivre où l'esprit et l'âme, dans leurs facultés créatrices

(1) Charles Baudelaire, "Les Foules", op. cit., p.244.

(2) Ibid.; p.244.

et leur besoin d'amour, atteignent des proportions cosmiques:
 "Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint
 et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte
 prostitution de l'âme qui se donne toute entière, poésie et
 charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe."(1)

L'être silencieux a revêtu le masque de chacun. Il se situe à l'opposé des personnages noyés dans le bruit, dont les masques cachaient un individu faible, se conformaient à l'image banale du groupe et condamnaient toute communication profonde. Pour ce solitaire qui dépasse son visage dans un appel de profonde sympathie vers l'autre, le regard étreint et fait sien un autre visage. Sous le masque de l'art, cette étreinte s'élève et prête au poète une autre vie, une autre âme, d'autres rêves que son imagination se plaît à créer. Celui qui refuse le jeu social fait du masque un dépassement lucide de l'être et s'apparente au comédien tel que le définit Diderot dans son Paradoxe sur le comédien, car l'aliénation sous le masque est consciente. En effet, il s'agit de posséder le visage d'autrui sans se déposséder du sien propre et d'aboutir à la création esthétique d'un autre personnage. Pour tous deux, c'est la volonté d'appartenance qui les relie aux autres et leur confère un rôle. Mais le spectateur de la foule et le comédien, selon Diderot, veulent incarner cet autre sans le devenir car, entre le visage et le masque, par cette volonté

(1)C; Baudelaire, "Les Foules", op. cit., p.244.

d'altérité, subsiste une conscience de jouer. Leurs masques, source de liberté, concernent l'artifice créateur et permettent non pas de s'incruster dans une vie, mais de la dépasser. Nous n'aboutissons plus à la fausse nouveauté, à l'engluement de l'être mais au renouvellement, à la régénérescence. Afin de peupler un espace mental avide de situations, de visages, de gestes nouveaux, poète spectateur et comédien tentent de concilier par le jeu de la métamorphose de l'art, imagination et réalité, artifice et vérité.

Mais il arrive parfois : que cet essai de se quitter tout en restant soi-même échoue. La synthèse nécessaire entre créateur et créature, entre réalité et artifice n'a pu se faire, car, devant une réalité trop pesante, l'imagination libératrice devient rétive et la vie double ne peut être. Le poète-spectateur qui, dans son élan vers autrui, tentait de se façonner un nouveau rôle, se retrouve arrêté devant une image négative et enlisante. Dans "Le Jeu", Baudelaire illustre remarquablement cette impuissance de l'artiste à sortir de lui-même. Le poème nous décrit une humanité décrépète composée de "vieilles putains" et de "poètes illustres" aux "lèvres sans couleurs", aux "mâchoires sans dents", aux "doigts convulsés d'une infernale fièvre" entourant les tapis verts des tables de jeux. Cette déchéance ne permet plus le regard d'étreinte du poète dans "Les Foules" et le remplace par un regard qui dévoile une profonde difficulté d'être :

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
 J'ai vu se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
 Moi-même, dans un coin de l'autre taciturne
 Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace,
 De ces vieilles putains la funèbre gaieté,
 Et tous gaillardement trafiquant à ma face,
 L'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté!

Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
 Courant avec ferveur à l'abîme béant,
 Et qui, soulé de son sang, préférerait en somme
 La douleur à la mort et l'enfer au néant! (1)

Le poète dans un désir de possession regarde et, déçu, trahi dans sa volonté de communion, se détache du groupe. Il devient le figurant à l'oeil clairvoyant, au regard souillé par un triste spectacle dont la présence "dans un coin de l'autre taciturne" signifie isolement, non appartenance et refus. Cependant Baudelaire, qui rejette la couleur morale d'un tel tableau, s'y rattache par un sentiment d'envie qui le remplit d'effroi et nous révèle que sa volonté d'exclusion peut aussi signifier appartenance à son insu. Associer poètes et putains n'est pas un simple hasard. Le poète spectateur des foules qui s'apprêtait, dans un élan d'amour, à revêtir le masque libérateur d'autrui, s'est retrouvé dans ce groupe, personnage hybride et hideux, mi-poète, mi-putain, et dans la haine de soi, va exclure ses compagnons, ses frères et lui-même. L'être qui voulait devenir l'étranger, cet autre, s'est rencontré en ces poètes et prostituées qui, comme lui, veulent s'exprimer

(1)C; Baudelaire, "Le Jeu", Les Fleurs du Mal, op. cit., p.92.

et plaire. Chacun est devenu cet autre qui a perdu son altérité en s'apparentant à un moi haïssable, l'humanité se resserre autour du poète comme un étau. Celui-ci se retrouve prisonnier de lui-même.

"Le Jeu" révèle la bipolarité du poète dans le mouvement contraire d'appartenance et d'exclusion au groupe. Dans la haine de soi-même, le poète tend vers les autres en lesquels il retrouve sa propre laideur et qu'il rejette. L'artiste iconoclaste a détruit le vernis attrayant des foules et son élan vers elles. Entre Baudelaire et son poème une relation à trois personnages s'instaure. Le poète crée le groupe, image hideuse de lui-même, qui pourrait illustrer un masque possible choisi dans la foule et un regardant silencieux qui se veut étranger à ce groupe mais dont le regard, bien que signifiant distance et rejet, le rattache cependant à la déchéance. En effet, la dichotomie dans le poème, a révélé un regard de haine et d'envie. Car l'auteur qui rejette la laideur et l'avalissement des personnages du groupe, les jalouse malgré leur déchéance, pour leur passion de vie, leur volonté de gestes. Sa situation lui permet de ressentir davantage son incapacité de participer au jeu de vivre. Il se retrouve seul, sans gestes, infirme, le regard attaché malgré lui à un spectacle qui lui répugne et qui l'abaisse.

Baudelaire, choisissant l'informe dans "Les Foules", la prostitution dans "Le Jeu", dit sa séparation douloureuse entre l'être et le paraître. Mais, à la différence des

personnages de Diderot et Musset étudiés précédemment, cette inadéquation qui, pour tous, se vit dans une conscience malheureuse, ne se vit plus pour lui dans le jeu, mais à travers la création artistique, forme inéluctable de l'expression du poète. C'est parce que sa conscience malheureuse est en cause dans le processus de création, que le masque de la dérision chez Baudelaire prend un accent tragique. Cette conscience qui n'était que réfractée avec les personnages traités chez Diderot et Musset, s'exprime, avec Baudelaire, dans toute son acuité, sans faux-fuyant.

La difficulté d'être ne se résoud plus dans un jeu de vivre, mais cherche à emprunter des formes qui, tout en extériorisant le mal d'être, le transcendent. Se plonger dans la foule, dans la déchéance, prôner l'élévation que nous étudierons plus tard, c'est prendre autant de visages qui établissent un trait d'union entre une intériorité qui veut s'exprimer et le besoin de communiquer avec un public. Si Baudelaire choisit l'informe - la foule - c'est afin de nous dire qu'il craint de ne pas être en devenant chacun. S'il choisit la déchéance, c'est afin d'exorciser par un choix volontaire cette tentation de l'avilissement de soi-même. Les masques qu'il a revêtus désignent, à travers la transcendance de l'art, son être profond qui veut communiquer avec l'autre, en incluant cet autre, en lui donnant une place dans l'oeuvre d'art. Par ces masques, nous aboutissons à un art qui se fait dévoilement d'être. Cet être ne concerne pas seulement

l'artiste, mais son expression, assume une communion générale avec les êtres.

Les masques du Neveu de Rameau, d'Octave, de Fantasio, de Lorenzaccio, sont aussi une invitation à communier intimement en-deçà du masque. En effet, ces personnages qui manoeuvrent devant nous, pour nous, ne nous invitent-ils pas, dans leur volonté de paraître, à transpercer le masque? Celui-ci serait alors le signe qui arrête, qui réclame notre attention, qui nous invite à mieux voir. Ce serait l'écran qui cache afin de mieux montrer, afin de dévoiler un être, conscient d'un manque, insatisfait, et supérieur du fait de cette conscience.

Mais alors que Baudelaire communique, les autres échouent dans cette communication car, trop occupés d'eux-mêmes, ils ont fait de leur vie une performance masquée qui estompe un moi initial pour lequel le masque était à l'origine la tentative de ressembler aux autres, et l'excuse d'être différents d'eux. Avec Baudelaire, le masque créateur est devenu l'acceptation et l'affirmation de cette différence entre moi et les autres.

DEUXIEME PARTIE

L'ESPACE COMME MASQUE DE L'ALIENATION

ou
du vagabond ailé au vagabond déchu

"nous surpassons, nous, faits
pour passer, la sourde
ordonneuse nature."

Rainer Maria Rilke
(Sonnets à Orphée: II - 28)

Chapitre I Le vagabond ailé - L'acrobate

Chapitre II Le vagabond déchu: a) "Le Pitre châtié"

b) L'Errance

c) La Déchéance

Chapitre I : LE VAGABOND AILE - L'ACROBATE

Baudelaire donne à son oeuvre un sens où le moi joue un rôle essentiel et se définit par rapport à sa création dans l'alternative soit de l'inclusion, soit de l'exclusion, selon qu'il adhère ou qu'il rejette le paysage mental dévoilé par son oeuvre. Il est le spectateur qui étreint les foules, qui veut s'exclure du groupe des poètes prostitués. Mais qu'adviendra-t-il de ce spectateur ? Ne participant pas à la fête et au jeu, différent de Rameau, Fantasio et tant d'autres, se condamne-t-il au rôle de spectateur des autres et de lui-même, immobile et silencieux ainsi qu'on le pressent dans "L'Irréparable"?

- J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal
 Qu'enflammait l'orchestre sonore,
 Une fée allumer dans un ciel infernal
 Une miraculeuse aurore;
 J'ai vu parfois au fond d'un théâtre banal

 Un être qui n'était que lumière, or et gaze,
 Terrasser l'énorme Satan;
 Mais mon coeur, que jamais ne visite l'extase,
 Est un théâtre où l'on attend
 Toujours, toujours en vain, l'Etre aux ailes de gaze! (1)

En faisant de son coeur un théâtre, le poète risque de se condamner à l'attente vaine, au rôle de spectateur non engagé dans l'action. Mais ne peut-il pas choisir un geste qui lui

(1) Charles Baudelaire, "L'Irréparable", Les Fleurs du Mal, op. cit., p. 53.

permettrait de rompre avec ce témoin et, sans quitter le monde de la scène, devenir l'acteur, en s'identifiant à cet être différent de tous, insaisissable, aux ailes de gaze?

C'est la solution que nous permet d'entrevoir "L'Albatros". "Le Jeu" s'était fait l'épiphanie d'une conscience en déroute, immobile, claustrée dans un dilemme qui opposait le poète aux autres. Baudelaire, dans "L'Albatros", a rompu avec une humanité déchue et emprunte un rôle métaphorique qui fait de lui le poète-oiseau pour lequel l'envol est délivrance. Il n'occupe plus un coin sombre de la scène mais plane majestueusement. Ce n'est plus le spectateur immobile; la distance du regard s'est transformée en rupture symbolisée par l'image esthétique de l'albatros désignant des hauteurs qu'autrui ne pourra atteindre. Le poète est devenu l' élu dont la destinée est de s'offrir solitairement en spectacle dans un superbe élan vers le ciel. La métaphore de l'oiseau devient le masque provocant qui, tout en créant la distance de rupture, amène le regard scrutateur et hostile envers l'être d'exception, solitaire et supérieur. Vivant face aux éléments, il atteint une vision cosmique et "voyageur ailé", ce "prince des nuées" a pour royaume l'azur. Faisant de sa vie une quête de perfection, le poète-oiseau vit au-delà de toutes barrières, condamné à voyager indéfiniment afin d'échapper aux autres et à l'humaine condition. Etranger sur terre, il devient parmi les hommes, déclassé, "prince déchu", pitre, l'être dérisoire "gauche et veule", "comique et laid", dont l'aspect clownesque

engendre une moquerie sans fin. Pour toujours solitaire, évoluant dans une sphère à mi-chemin de l'infini et des hommes, le poète est définitivement apatride et se présente sous un masque qui figure "la double postulation princière et bouffonne qui caractérise la mythologie romantique de l'artiste". (1)

Dans "Aspiration" (1861), Verlaine va, lui aussi, emprunter le masque d'envol. Il s'agit de s'évader d'une vie insipide:

"Cette vallée est triste et grise: un froid brouillard
Pèse sur elle;
L'horizon est ridé comme un front de vieillard". (2)

Condamné à la terre et aux autres, le poète vit misérablement une condition humaine dérisoire:

Moi, pauvre hère,
Moi, frêle fils d'Adam, coeur tout matériel,
Loin de la terre,
Loin de ce monde impur où le fait chaque jour
Détruit le rêve,
Où l'or remplace tout, la beauté, l'air, l'amour,
Où ne se lève
Aucune gloire un peu pure que les siffleurs
Ne la déflorent,
Où les artistes pour désarmer les railleurs
Se déshonorent,
.....
Aigle, au rêveur hardi, pour l'enlever du sol,
Ouvre ton aile!
Eclair, emporte-moi! Prêtez-moi votre vol,
Oiseau, gazelle! (3)

(1) Jean Starobinski, "Sur quelques répondants allégoriques du poète", Revue d'histoire littéraire de la France (Paris: Avril-Juin 1967), p.403.

(2) Paul Verlaine, "Aspiration", premiers vers, Oeuvres Poétiques Complètes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), p. 6.

(3) Ibid., p. 7.

Le coup d'aile permet le refuge idyllique en un paradis peuplé d'anges, de "sons rêvés", de "choeurs inénarrables" de vierges, où

Le saint poète,
Qui voit tourbillonner des légions d'esprits
Dessus sa tête.
L'âme, dans cet Eden, boit à flots l'idéal,
Torrent splendide,
Qui tombe des hauts lieux et roule son cristal
Sans une ride. (1)

"L'Albatros" et "Aspiration" traitent du même thème.

Pour celui qui ne voit nul chemin sur terre, il n'est de salut que dans le vol, le défi à la pesanteur, l'exil sur les hauteurs. S'identifiant à l'oiseau, le poète devient le vagabond ailé dont le mouvement vertical permet la découverte d'une profondeur des sommets dans une liberté triomphante et une ivresse totale. L'individu n'est plus enseveli car

"parmi les rêveries qui nous allègent, bien efficaces et simples sont les rêveries de la hauteur... (Elles) nourrissent notre instinct de verticalité, instinct refoulé par les obligations de la vie commune, de la vie platement horizontale. La rêverie verticalisante est la plus libératrice des rêveries. Pas de plus sûr moyen de bien rêver que de rêver en un ailleurs. Mais le plus décisif des ailleurs, n'est-ce pas l'ailleurs qui est au-dessus? Viennent des rêves où l'au-dessus oublie, supprime l'en-dessus.... Les images de la verticalité nous font entrer dans le règne des valeurs. Communiquer par l'imagination avec la verticalité... c'est recevoir le bienfait des forces ascensionnelles." (2)

(1) Paul Verlaine, "Aspiration", op. cit., p.7.

(2) Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, (Paris:P.U.F.,1961), pp.56-57.

Mais ces forces semblent manquer dans le poème de Verlaine. En effet, son paradis mièvre de carte postale, composé sur le mode du là: (Là, sont des arbres...Là, tous les sons rêvés...) ne réussit pas à atteindre un ailleurs. Il semblerait que l'espace parcouru ait épuisé un poète qui ne peut décrire son rêve et demande aux mots de se substituer à une création profonde. Il se pourrait que l'envol n'ait pas quitté la terre. Le masque revêtu par le poète reste sans transcendance, pourvu d'un en-deçà qui se limite au défi et d'un au-delà qui n'est que surface. Le poème se fait bavard. Le paradis de carton-pâte constitue un faux exil en lequel personne ne peut croire.

Cet échec nous retient, car il pourrait être symptomatique de la difficulté de l'artiste à recréer un thème qui n'appartient plus à l'esprit de l'époque. L'art dans un mouvement de modernité tend à une conversion vers le réel et rejette des thèmes traditionnels qui apparaissent trop académiques. L'imagerie dans la littérature et les autres arts va changer. Le poète-oiseau qui tend vers l'absolu va s'adapter aux besoins du jour et condescendre au rôle de l'acrobate dont les évolutions abandonnent les nuées pour ce paradis forain qu'est le cirque.

Le choix du cirque... correspond au déclin des sources traditionnelles d'inspiration, et leur oppose une mythologie substitutive: il faut y voir la critique implicite des grands thèmes autour desquels la culture occidentale avait développé son cortège d'images. Cette assumption inattendue d'un sujet de la peinture de genre est un changement de héros. Les déesses imaginaires deviennent de réelles ballerines

et les nobles coursiers se retrouvent chevaux de manège. Quand on présente le cirque et ses illusions comme le lieu de vérité, que restait-il de la tradition académique du Grand et du Beau? (1)

L'acrobate, figure aussi dérisoire que celle du clown, du bouffon, va prendre la relève des dieux.

Bobèche, adieu! bonsoir, Paillasse! arrière, Gille!
Place, bouffons vieilliss, au parfait plaisantin,
Place! très grave, très discret et très hautain,
Voici venir le maître à tous, le clown agile.

Plus souple qu'Arlequin et plus brave qu'Achille
C'est bien lui, dans sa blanche armure de satin; (2)

Parmi les personnages révolus, figure Achille, surpassé en audace par le clown. Celui-ci s'exhibe devant une foule abêtie, dépourvue d'imagination et de rêves, ne connaissant plus ses dieux anciens.

Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,
Ses yeux ne vivent pas dans son masque d'argile.

Ils luisent bleus parmi le fard et les onguents,
Cependant que la tête et le buste élégants,
Se balancent sur l'arc paradoxal des jambes.

Puis il sourit. Autour le peuple bête et laid,
La canaille puante et sainte des lames,
Acclame l'histrion sinistre qui la hait. (3)

Le poème est l'instantané recueilli par un poète spectateur sur le lieu de foire que constituent la foule et le clown. Afin de créer cet espace, l'être habile a dû monter sur des tréteaux et revêtir le masque. Il s'est fait "le maître à tous" insurpassable pour son adresse, son maintien en rutilance. Comme

(1) Jean Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p.14.

(2) Paul Verlaine, "Le Clown", Jadis et naguère, op. cit., p.204.

(3) Ibid., p. 204.

le poète oiseau il a, par son acrobatie, sa geste hors du commun, signifié son désir d'être différent des autres et de créer son propre univers. La hauteur à laquelle il s'exerce est moins impressionnante que celle de l'oiseau en plein vol, mais la volonté de différenciation reste et fait du clown agile le point vers lequel converge le regard admiratif de la foule. Le masque du regardé sera sa pirouette, son armure de satin blanc, des yeux sans reflet et parfois un sourire.

Mais le poète témoin regarde en deçà du masque, dévoile au-delà du miroir sans tain, un regard de haine, au delà du sourire, la tristesse et l'ennui. En effet, l'acrobate qui s'adresse à une foule vautrée dans la médiocrité, déçoit pour satisfaire l'attente de la canaille puante. Afin d'être reconnu, il se restreint à un exhibitionisme agile, offre un art avorté qui se limite à une adresse sans profondeur et vénale. Lui qui se rêvait oiseau, ne peut prendre son envol et fait de son agilité une infirmité, du vagabond ailé, un être rampant aux ailes atrophiées. Eclaboussé par mille regards bêtement naïfs et flatteurs, son art dégénère et se fait le paradoxe qui n'élève pas le créateur, mais l'abaisse au niveau des autres. N'ayant rien à défier, il se met au niveau de la foule. Lui qui rêvait d'une superbe agilité, n'offre plus qu'une habileté substitutive et frustrante. Il devient l'histrion sinistre qui, n'ayant pas dépassé le conflit de l'art et du désir de plaire, se prostitue devant la bêtise.

Conscient de sa déchéance, l'acrobate qui s'était fait point de mire, se détache par un regard de haine. N'ayant pas réussi à s'élever, il joue contre les autres et par son jeu, les condamne à leur médiocrité, tout en se vouant lui-même à l'échec. Nous aboutissons à la situation inverse de celle de "L'Albatros" où la qualité transcendante du masque provoquait la haine des autres. La transcendance manquée du clown verlainien fait du regardé un regardant qui doit cacher sa haine.

Dans le poème liminaire et le poème conclusif des Odes Funambulesques, Théodore de Banville chante, lui aussi, les exploits du vagabond ailé. Celui-ci n'est plus le pitre victime et esclave des spectateurs, mais le clown acrobate qui mène le jeu. Chacun de ses gestes est l'exploit qui défie la pesanteur et creuse une hauteur qui semblait ne pouvoir appartenir qu'à son ancêtre, le poète oiseau. En effet, l'acrobate se fait explorateur du gouffre d'en haut sans la métaphore des ailes. S'aidant du trapèze, il conquiert les sommets vertigineux qui lui permettent de se dissocier de la foule:

Toujours fuyant avec dédain
Les pavés que le passant foule,
Il marche sur les fiers sommets
Ou sur la corde ignoble, mais
Au-dessus des fronts de la foule. (1)

L'envol, la cabriole, l'arabesque lui permettent de rompre, d'établir entre les autres et lui-même une distance verticale

(1) Théodore de Banville, "La Corde roide", Odes Funambulesques (Paris: Edition Eugène Fasquelle, 1926), p.61.

qui dévoile les hauteurs. Le corps et ses prouesses se sont faits le masque qui cache l'homme, le rend insaisissable, lui permet de disparaître pour réapparaître plus beau, séduisant. L'acrobate, tel un Protée, craint d'être anéanti par le regard des autres et joint à son désir de fuite une volonté de conquête. Comme le dandy, il fait de sa personne une quête du beau, une source illimitée de distinction, une institution hors la loi qui requiert des lois plus rigoureuses que celles du commun des mortels. Son geste s'est fait métamorphose rêvée qui le sépare d'une vie lourde, de nous, de lui-même, et qui entraîne une succession de gestes de plus en plus légers, libres, vifs et beaux. La vie semble s'inventer selon une ligne de perfection qui nie la contingence du corps et qui, de connivence avec ce corps, instrument parfait, se surpasse "non pour quitter la condition corporelle et charnelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux". (1) Le survol de son corps fluide semble vouloir échapper à l'usure vitale. Sa geste trace des moments brefs et parfaits qui crèvent l'instant, le prolonge indéfiniment et lie nos regards qui dessinent autour de ce nouveau dieu un halo de gloire. Le corps, libéré de toute servitude qui défie le temps et l'espace, devient oeuvre d'art, se fait source d'exaltation et semble devoir durer pour toujours.

(1) J. Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p. 32.

"Il devient beau d'avoir un corps sitôt qu'on le reçoit de soi-même. Cette chimère est toute proche de la rêverie mythique du breuvage d'immortalité. En vivant dans un corps opaque dont nous ne sommes pas les maîtres, nous vivons une sorte de cohabitation louche avec la mort. Car précisément la mort nous atteint à travers ce qui, dans notre corps, se dérobe à notre volonté. Et ce sera échapper à la menace que de devenir maître et seigneur de son corps. Du coup toutes les servitudes de la condition humaine disparaissent: l'on passe au rang des dieux." (1)

Ce demi dieu réalise l'étonnement d'être différent des autres et symbolise l'individu qui, défiant les éléments, ne subit plus l'univers mais l'ordonne.

Théodore de Banville, comme d'autres poètes, fera de l'exploit allégorique du clown acrobate "l'équivalent allégorique de l'acte poétique". (2) En effet, le poète délaissé qui vit un siècle profane, reconnaît, dans la geste de l'acrobate, un langage, phénomène du silence, qui lui est familier. Issues de la solitude, du recueillement, poésie et acrobatie sont nées d'une exclusion, d'une confirmation de rupture avec le monde, converties en volonté de création et d'appartenance à ce monde. Cette appartenance opérera par le truchement d'une personnalité au second degré qui, par la métaphore, a échappé à sa propre contingence, s'est parée du masque créateur et, dans le désir d'être reconnue, sollicite le regard des autres.

(1) J. Starobinski, L'Oeil Vivant, op. cit., p.204.

(2) J. Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p.33.

Mais il faut pour cela que poète et acrobate construisent un geste, un langage nouveaux, sur leur propre temps qui est un temps différent de celui des autres, un temps silencieux que rien ne martèle, rien ne presse, ni ne commande, le temps de leur respiration, de leur liberté.

Il semble, cependant, que le poète ne parvienne pas à créer ce langage qui pourrait atteindre les autres :

En vain les accords de sa voix
Ont charmé les monstres; parfois
Loin des flots sacrés il émigre,
Las, sinon guéri, de prêcher
L'amour aux côtés du rocher
Et la douceur aux dents du tigre

Il se demande s'il n'est plus,
Sous les vieux arbres chevelus
de cette France que nous sommes,
De l'Océan au pont de Kehl,
Un déguisement sous lequel
On puisse parler à des hommes; (1)

Puisque personne n'est là qui puisse l'entendre, le poète choisit un langage de substitution: l'envol de l'acrobate. Le coup de reins sur le trapèze ou sa relation par le poète, se font protestation silencieuse du créateur qui exprime directement ou par figure interposée, son destion d'exclu.

Cette exclusion choisit le masque acrobatique qui fait du poète l'être d'exception, prisonnier des hauteurs, le reclus triomphant des sommets. Le culte de la prouesse physique lui permet de rêver d'un autre corps, de vivre hors de soi dans cet être agile inventé. Afin d'être regardée, l'activité de prestige a été choisie, qui a fait du corps un outil

(1)Théodore de Banville, "La Corde roide", op.cit., p. 60

parfait, né d'une extraordinaire commande de soi, d'une parfaite métamorphose issue de la volonté. Par ce masque, le poète extrait de lui-même le matériau qui lui permettra d'être différent des autres, tel qu'il se veut. Un travail constant, un contrôle incessant de lui-même, une organisation lucide et volontaire, une totale disposition de ses moyens, lui permettront de se conquérir en agissant. Par l'exploit physique, le poète qui vit dans un monde où rejoindre ce qu'il est vraiment ne lui permettrait pas de communiquer avec les autres, choisit allégoriquement de nous dire ce qu'il peut. L'acrobate, ce "frère inventé" donne une forme à ce qu'aimerait pouvoir le poète, il lui confère une valeur laquelle ne se mesure plus en termes de morale, mais en termes d'action efficace afin que nous puissions la mieux saisir, la mieux comprendre. Le corps est devenu le masque pourvu d'une valeur tactique et ses évolutions se font la route stratégique qui conduit le regard des autres. Les lignes dessinées par l'acrobate, cette extériorisation mimée et abstraite, sont reprises par le poète qui, ne pouvant parler de lui-même, veut toutefois nous dire sa solitude, son culte du beau, son habileté, mais aussi nous avouer sa dérision, son inutilité.

L'aventure acrobatique devient une longue épreuve solitaire à laquelle s'associe le poète qui veut nous révéler son être travaillant sans cesse, sa vie faite d'une interminable succession d'efforts sans cesse recommencés. "Le génie... doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre

mille fois les os en secret avant de danser devant le public;... l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien." (1) Mais à cette immense solitude dans l'effort se joint aussi le thème de la réussite. L'acrobatie, dans la mesure où il y a succès, où la difficulté a été anéantie et l'effort pour la maîtriser s'est converti, par un sublime paradoxe, en aisance, est ou devient légèreté, liberté de jeux. Les escaliers de Piranese ne représentent plus l'abîme sans espoir de l'imagerie romantique, mais l'handicap allègrement franchi par la cabriole:

De la pesanteur affranchi
Sans y voir clair il eût franchi
Les escaliers de Piranese (2)

Cette réussite est d'autant plus éclatante que la pirouette est constamment guettée par le périssable: pour l'acrobate qui évolue au bord du précipice, la moindre faute serait fatale. Le poète veut faire sienne la perfection de cette geste "selon une conception de la poésie qui fait de la maîtrise technique et de l'adresse, une vertu essentielle... L'élan hyperbolique vers la hauteur donne à la révolte du poète les allures glorieuses d'une victoire." (3) Cependant Banville ne se contente pas de la réussite extraordinaire qui se joue sur la corde funambulesque; pour lui, en tant que

(1) Charles Baudelaire, "Les Martyrs ridicules", Critiques Littéraires, op. cit., p. 754.

(2) Théodore de Banville, "Le Saut du Tremplin", Odes Funambulesques, op. cit., p. 102.

(3) Jean Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p. 33.

poète, la métaphore du masque doit être absolue, extrême dans sa volonté de rupture avec les autres et soi-même. Le corps habile qui cache l'individu devient l'instrument qui permet d'apparaître pour disparaître. En effet, en deçà de la prouesse, le poète prend une plus grande conscience de lui-même en tant que différent de l'acrobate, de l'être silencieux et agile. "Ayant rompu avec les autres, il est aussi amené à rompre avec lui-même car, ne coïncidant pas avec son masque, il se définit.... comme un pouvoir infini de nier son masque, et par le destin de cette négation, il est violemment ramené à lui-même." (1) C'est alors que le poète acrobate dont l'appartenance au groupe s'établissait par le regard admiratif des autres, va outrepasser la distance délimitée par ce regard et s'arracher à cet espace. Celui qui cherchait à être reconnu, ayant triomphé, veut redevenir l'exclu et choisit d'abandonner les autres en leur opposant le dédain de la virtuosité. "Après s'être donné tant de mal pour être enfin reconnu par la société, il se voit obligé de tenir ce succès pour rien. Il doit bien constater qu'en se masquant en vue de parvenir, il s'est fait reconnaître pour ce qu'il n'est pas, de sorte qu'il est contraint de vivre dans l'impossibilité de se manifester lui-même, et l'aliénation, au bout du compte, n'est pas supprimée. Renvoyé à sa singularité clandestine, il ne peut s'y tenir satisfait. Comment sortir de ce malaise? Le suicide..." (2)

(1) Jean Starobinski, L'Oeil Vivant, op.cit., p.236.

(2) Ibid., p. 237.

Frêle machine aux reins puissants,
Fais-moi bondir, moi qui me sens
Plus agile que les panthères,
Si haut que je ne puisse voir,
Avec leur cruel habir noir
Ces épiciers et ces notaires!

Par quelque prodige pompeux
Fais-moi monter, si tu le peux,
Jusqu'à ces sommets où, sans règles,
Embrouillant les cheveux vermeils
Des planètes et des soleils,
Se croisent la foudre et les aigles.

Plus haut encor, jusqu'au ciel pur!
Jusqu'à ce lapis dont l'azur
Couvre notre prison mouvante!
.....

Plus loin! plus haut! je vois encor
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles
Et des réalistes en feu.
Plus haut! plus loin! de l'air! du bleu!
Des ailes! des ailes! des ailes! (1)

Le poète va alors vivre la fascination de l'absolu et de l'impossible. Il n'est plus le regardé qui évolue sous l'oeil d'un regardant, mais l'être dont le masque impossible et sublime - dérisoire pourtant - exclut, au-delà du masque, le témoin, en-deçà, l'artiste lui-même. En effet, son art parfait ne peut être dans le relatif qui tisse la vie de chacun de nous. Le trapèze devient "l'échafaud" qui permet de faire de la suprême perfection de son geste, une réussite sans issue, une méditation qui vise le destin d'éternité.

Enfin, de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et, le coeur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles. (1)

(1) Théodore de Banville, "Le Saut du Tremplin", op.cit., pp.103-104.

C'est ainsi que le poète vit la dégradation de
 "jouer du violon debout sur l'échelle du saltimbanque"; malgré
 l'éblouissement de la prouesse, subsiste la dérision.

Alors, sur son triste haillon
 Il coud des morceaux de paillon,
 Pour que dans ce siècle profane,
 Fût-ce en manière de jouet,
 On lui permette encor le fouet
 De son aïeul Aristophane.

Et d'une lieue on l'aperçoit
 En souliers rouges! Mais qu'il soit
 Un héros sublime ou grotesque;
 O muse! qu'il chasse aux vautours,
 Ou qu'il daigne faire des tours
 Sur la corde funambulesque, (1)

Le masque acrobatique, en dépit de sa perfection, est le chemin
 dérisoire du clown qui apparaît "sa plaie au flanc.... barbouillé
 de blanc, de jaune, de vert et de rouge." Au moment final où
 l'art se fait l'absolu hors d'atteinte, le trapèze devient
 "le vil échafaud". En effet, l'art sublime du poète acrobate
 est ainsi grotesque afin de "répondre par l'ironie à l'avilis-
 sement d'un siècle en proie aux puissances d'argent, où l'on
 n'entend plus que le rateau de la roulette et de la banque." (2)

Il se pourrait aussi que, sous le masque de l'acrobate,
 la vocation esthétique soit bafouée comme futile, inutile,
 condamnée à plaire et ne survivant à la condition d'art que
 dans l'impossible. Le poète acrobate de Banville, le poète
 saltimbanque de Baudelaire dans La Muse Vénale, vivent dans la

(1) Théodore de Banville, "La corde roide", Odes Funambulesques,
 op. cit., pp.60-61.

(2) Jean Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque,
 op. cit., p. 33.

dérision, le dilemme de l'artiste:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme l'enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire. (1)

Travesti en funambule ou en saltimbanque, le poète qui a élu le champ de foire, vit à travers le masque dérisoire, la double et douloureuse postulation du regardé et du regardant. Ainsi que le clown agile de Verlaine, l'artiste juché sur le trapèze ou gesticulant sur les planches, se donne au public; il devient victime de la foule en faisant de lui le regardé. Cet être lucide qui savait voir au-delà du masque souriant de la geste sociale, se trouve, lui aussi, condamné à plaire afin d'interrompre un jeûne forcé. Déchiré par le masque, déchu, le poète albatros devient le bouffon qui étale ses appas et dont le rire cache les pleurs. Sur le lieu de foire, l'artiste vit ainsi, de façon tragique, son incapacité de concilier son besoin de s'exprimer et son désir d'être reconnu. Nous retrouvons la hantise du poète pour qui, la reconnaissance par les autres, ne peut être sans l'immolation sous le masque dérisoire, de cette meilleure part de lui-même, à savoir l'artiste, le génie. Le poète caché sous le rire, se refuse au masque dérisoire et s'exclut de l'espace ludique par les pleurs. L'artiste devient alors la conscience lucide qui regarde au-delà de son propre

(1) Charles Baudelaire, "La Muse vénale", Les Fleurs du Mal, op. cit., p. 15.

travestissement et qui avoue: "Qu'est-ce que l'art? Prostitution." (1) Trahi dans son besoin de créer, avili, le poète reste partagé entre vénalité et pureté de l'art, entre le rôle de regardé et de regardant, entre la possibilité d'être compris et celle de rester incompris.

Cependant, dans "Les Foules", Baudelaire parlait d'"ineffable orgie", de "sainte prostitution". Quelle métamorphose a vécue l'artiste pour passer de l'état de bonheur engendré dans la communion avec chacun, au désespoir vécu par le pitre qui amuse le vulgaire? C'est en fait le passage du regardant au regardé. Au masque, symbole d'étreinte que revêtait le poète à l'insu de tous, a succédé le masque de l'amuseur qui lui permet d'être le point de mire. Mais en un siècle où l'artiste ne peut être compris, l'art dégénère, se fait dérisoire et vénal, ne s'adresse plus à l'âme, à l'intelligence, mais à la rate du vulgaire. Suffoquant sous la dérision, demeure l'être de génie, le poète condamné à la solitude sans fin: "l'artiste ne sort jamais de lui-même" (2). Si le poète semble parfois communiquer, c'est parce que, dans sa profonde horreur de la solitude, il s'est prostitué jusqu'à rejoindre les autres dans la dérision.

Ce sont aussi des clowns acrobates que décrit Edmond de Goncourt dans Les Frères Zemganno (1879). L'auteur, dans ce roman, se fait l'observateur attentif de deux jeunes frères,

(1) C. Baudelaire, "Fusées", Journaux Intimes, op.cit., p.1247.

(2) C. Baudelaire, "Mon coeur mis à nu", Journaux Intimes, op. cit., p.1295.

Gianni et Nello, dont la carrière acrobatique qui s'annonçait triomphante, est brusquement interrompue par l'accident banal, dans le monde du cirque, qui ne permet plus de marcher à l'être qui semblait pouvoir voler. Le rôle de l'auteur est celui du témoin fidèle qui, se limitant au rôle de regardant, nous révèle un aspect du masque acrobatique que nous ne connaissions encore pas, l'aspect magique. Théodore de Banville nous avait présenté le cirque comme un rêve limité dans lequel règne l'impossible, l'extraordinaire, mais où l'exploit reste sans substance, s'arrête au coup de reins sur le trapèze, où la prouesse renvoie seulement au corps, où la conquête se fait triomphe dérisoire et sans issue. Avec Les Frères Zemganno, nous présentons que cet univers peut avoir d'autres prolongements.

Nello nous apparaît dans les coulisses du cirque, le visage blafard où seuls ne vivent que les yeux, coiffé d'une perruque pyramidale, et vêtu d'un habit de sa composition. Sur le tissu de soie, sont appliqués "des reliefs trompeurs, une colossale araignée, une chouette aux yeux d'or, des volées de petites chauves-souris glabres..." Se contemplant devant son miroir, Nello sent couler en lui "une vie nouvelle...fantasque" qui donne à ses farces du moment un "sérieux", un "caractère rêveur", une "gaité...suspendue, arrêtée par quelque chose d'inconnu". Sa voix devient différente, ses gestes dont il n'a plus l'absolue volonté sont ceux d'un somnambule, d'un halluciné. La réalité s'efface doucement autour de lui pour ne laisser que "le reflet de sa blanche figure...les images des

monstres... sur son habit... le murmure resté dans ses oreilles de la musique diabolique de son violon." (1)

Jusqu'alors les masques étudiés avaient deux fonctions: dissimuler et métamorphoser. Le masque de Nello n'est plus le vêtement à la mode, l'habit bariolé ou scintillant qui retient nos regards, nous séduit ou nous amuse. Le masque a changé d'aspect, il se réfère à un monde fantastique, peuplé des larves de la nuit. En plus de la dissimulation et de la métamorphose, le masque s'est fait instrument d'épouvante et de fascination; aux fonctions que nous connaissons déjà s'ajoute la volonté de terrifier. Fait de visions cauchemardesques, le masque devient le médiateur qui communique avec un surnaturel, source de peur. Il ne s'agit plus pour l'être sous le masque de se cacher, afin d'évoluer d'une certaine manière devant les autres. Il s'agit de faire, du jeu du masque, le geste rituel qui permet de crever les écrans qui limitent notre vie et de toucher au surnaturel. A ce contact, l'individu sous le masque révèle une personnalité secrète, connaît un état second. Le masque se transcende vers une signification symbolisée qui permet de pénétrer dans un univers mythique.

Nous pouvons observer cet univers dans l'"une de ces fantaisies dont le cirque conserve encore la mémoire" et dont nous résumons le libretto:

(1) Edmond de Goncourt, Les Frères Zemganno (Paris: Editions E.Fasquelle, 1930), pp.216,217,218.

Dans l'arène faiblement éclairée, dormait Gianni.

"D'une vapeur bleuâtre s'élançait Nello, figurant... un de ces lutins malfaisants, un de ces follets taquins des pays de montagnes et de lacs. Il était vêtu de couleurs de fumée et d'ombre aux sombre fulgurations des métaux..." Le lutin, voletant autour du dormeur, semblait "avec les balancements, les effleurements, les passes de son obscure et flottante silhouette, la descente et le tournoiement d'un mauvais rêve... l'imagination matérielle du Cauchemar." Gianni se réveillait, le lutin disparaissait; Gianni se rendormait et revenait le lutin grimaçant qui, avec de "petits rires méchants d'un autre monde", extrayait de son violon un charivari insupportable. Gianni poursuivait le lutin dans l'arène, puis d'un trapèze à l'autre, pour finalement le saisir et le jeter à terre. Le vainqueur "détachait à son tour son violon et en tirait des sons charmeurs, doux et tendres. Et, à mesure qu'il jouait, le lutin se redressant un peu, s'approchait de la musique avec un ravissement descendant ostensiblement au fond de tous ses membres... Sous la puissance d'un exorcisme, on voyait ce corps... se tordre, se contourner, se déformer. Il lui venait des gonflements... des dépressions défendues à une anatomie humaine et pleines de terreur... Pour tous les yeux, il était visible que la bête s'en allait et sortait chassée de l'intérieur du lutin..." Puis la lumière se répandit dans l'arène et Nello prenant aussi son violon "jouait avec Gianni un morceau qui semblait la murmurante symphonie d'un frais

matin d'été..." (1)

Le jeu acrobatique se fait exorcisme, se transcende vers une signification qui transforme le temps de la prouesse en cérémonie, l'arène en lieu de culte. Nello devient le clown qui surgit d'un autre monde et dont le jeu masqué figure l'appartenance aux puissances maléfiques, la transgression des limites du bien et du mal. Son adresse de contorsionniste évoque le surgissement irrépressible et harassant du mal, donne à l'indicible, à l'invisible, le bondissement grimaçant qui illustre la possession de l'acteur par une puissance surnaturelle. A cette incarnation du mal, s'ajoute, dans la pirouette masquée, un élément évolutif qui permet au jeu, en se métamorphosant, de dominer ce qui nous dépasse. Au rite surnaturel, s'ajoute une opération de maîtrise par laquelle une circulation mystérieuse se fait qui entraîne le franchissement des limites, qui établit un contact entre les contraires, qui fait du méchant diable un gentil diabolotin. Le masque qui présentait un pouvoir ambigu, évoquant le surnaturel, devient un instrument de divertissement. "Il combine la terreur et la dérision. L'effroi se résoud en rire. Mais avant l'hilarité était la menace. Et le rire qui en affranchit, est plus nerveux que véritablement joyeux. Il est volontiers spasmodique." (2) Il se peut aussi que, dans le franchissement par le masque des limites du réel,

(1) Edmond de Goncourt, Les Frères Zemganno, op. cit., pp. 195 à 201.

(2) "Masques", Catalogue de l'Exposition du Musée Guimet (Paris: Olivier Perrin, 1965), p. 5.

le jeu de Nello se fasse volonté de dépassement, quel qu'en soit le sens, que ce soit vers le mal comme vers le bien. Le clown devient alors le transgresseur qui veut l'éclatement des limites extrêmes, pour qui les oppositions se ressemblent. Angélisme et satanisme deviennent alors "les directions inverses et complémentaires que prend le désir de dépasser le monde, ou plus exactement d'introduire dans le monde le témoignage d'une passion venue d'ailleurs ou visant un ailleurs..." (1) Mais le jeu de Nello, le jeu du clown trouble-fête consistera, après avoir réveillé le maléfice, cette puissance sombre qui est en chacun de nous, de l'alléger, de la muer en un élan vital qui écarte le danger et se libère dans le rire.

Apollinaire, dans "Crépuscule", tente lui aussi de concilier les contraires. Les ombres des morts frôlent une arlequine nue qui "dans l'étang mire son corps", vie et mort se côtoient tout au long du poème. "L'aveugle berce un bel enfant"; succédant au crépuscule et à l'aube, à la nuit et au jour, à la mort et à la vie, passe la biche avec ses faons; l'animal rejoint aussi l'homme. Un nain regarde grandir l'arlequin trismégiste, celui-ci décroche une étoile, rapproche ciel et terre, "réunit surnaturellement ce qui est naturellement séparé." (2)

Dans ce poème sans lieu, tissé d'oppositions constantes, les contrastes n'existent que pour être reliés entre

(1) J. Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p.136.

(2) Ibid., p.127.

eux. Les saltimbanques nous font franchir le seuil initiatique de leur univers et pénétrer dans un monde inconnu et merveilleux fait de reconciliations secrètes. Le masque revêtu par le saltimbanque, le jeu qui le fait évoluer devant nous, n'appartient plus exclusivement à l'art, comme c'était le cas pour l'acrobate, mais à la magie que nous pressentions dans Les Frères Zemganno. L'acrobatie célébrée par ce nouveau magicien, n'est plus un jeu gratuit mais cérémonie gnostique, dévoilement d'une sagesse secrète; y assistent des "sorcières" venus de Bohème, des fées et des enchanteurs. "

C'est parce qu'il est magicien qu'Arlequin est devenu trismégiste. Cette épithète fut l'attribut exclusif d'Hermès et faisait de lui le fondateur légendaire de la doctrine alchimique. Mais Hermès était aussi messager des dieux, conducteur d'âmes aux Enfers, protecteur des voleurs; il nous apparaît comme le dieu transgresseur des interdits que connaissent nos lois humaines. Comme le rappelle Jean Starobinski dans Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, Arlequin était, au Moyen Age, Hellequin, sorte de diable qui conduisait "dans les nuits d'hiver, au fond des forêts, sa mesnie hurlante de trépassés". (1) Fantôme à face animale, fait pour nous hanter, il semble avoir quitté l'enfer pour le théâtre où il devient "une figure comique dont le caractère essentiel de transgression se reportera sur les tabous de l'ordre social et de la discipline

(1) J. Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p.128.

des mœurs." (1) A l'horreur s'est substituée la dérision. Ce qui nous retient dans l'analogie Hermès-Arlequin, c'est le rappel des origines sataniques de ce dernier. Comparé à l'Arlequin que nous connaissons, l'arlequin trismegiste est le profanateur qui suscite, en plus du rire, l'effroi. Son masque va suggérer le vertige et l'angoisse des grandes peurs de jadis, l'irruption des personnages sacrés se conduisant de plein droit au rebours des règles qui gouvernent notre vie. Egale-ment grotesque, le masque d'arlequin lie la dérision à l'effroi, le fait alarmant, omnipotent; non content d'allier des opposants, il recrée l'unité cosmique par un acte féerique qui réconcilie les différents règnes.

Etres à fonction magique, les saltimbanques de "Crépuscule" nous apparaissent sous le masque médiateur qui révèle les extrêmes, dans des gestes pour un temps de carnaval. Ils appartiennent à un monde différent du nôtre, outrepassent nos limites, car ils sont nés de notre rêve de l'impossible. Pourvus d'une existence, ils prennent place dans notre mythologie afin que, par procuration, nous puissions, nous aussi, dominer la nature. Mais pour qu'un rêve aussi fou puisse être, il doit nous être caché. C'est pourquoi nous rions avec nous-mêmes en le faisant dérisoire. C'est parce que nous rêvons de nous dans l'impossible que, condamné à l'échec, nous donnons à nos rêves le masque dérisoire du saltimbanque. Nous choisissons une figure comique, marginale, légèrement ridicule,

(1) Jean Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p. 128.

inefficace dans notre monde pour dire nos rêves les plus grands et les plus graves. Le masque ne se situe plus sur le lieu de foire mais dans l'inconscient: il s'est fait permission de rêver.

C'est ce droit de rêver de soi-même sur le mode de l'ironique, du dérisoire et de l'impossible que révèle le poète dans "Un Fantôme des nuées". Parmi les saltimbanques haltérophiles, jongleurs et joueurs d'orgue, un jeune enfant que l'on aurait aimé connaître, un fantôme qui habite les nuages, invite au rêve:

De dessous l'orgue sortit un tout petit saltimbanque
habillé de rose pulmonaire
Avec de la fourrure aux poignets et aux chevilles
Il poussait des cris brefs
Et saluait en écartant gentiment les avant-bras
Mains ouvertes

Une jambe en arrière prête à la génuflexion
Il salua ainsi aux quatre points cardinaux
Et quand il marcha sur une boule
Son corps mince devint une musique si délicate que nul
parmi les spectateurs n'y fut insensible
Un petit être sans aucune humanité
Pensa chacun
Et cette musique des formes
Détruisit celle de l'orgue mécanique
Que moulait l'homme au visage d'ancêtres

Le petit saltimbanque fit la roue
Avec tant d'harmonie
Que l'orgue cessa de jouer
Et que l'organiste se cacha le visage dans les mains

...
Nouveaux cris de Peau Rouge
Musique angélique des arbres
Disparition de l'enfant
Les saltimbanque soulevèrent les gros haltères à bout
de bras
Ils jonglèrent avec les poids

Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
Siècle ô siècle des nuages (1)

(1)Guillaume Apollinaire,"Un Fantôme Dénué",Calligrammes (Paris: N.R.F. Bibliothèque de la Pléiade,1956), pp.195-196.

L'enfant forme un lieu privilégié, point focal de ce que Rilke appelle dans la cinquième élégie de Duino la "rose de la contemplation". L'organiste ému, ébloui, se recouvre le visage de ses mains; il est, lui aussi, devenu spectateur et par ce geste nous signifie la perspective émotionnelle du poème. S'il se voile, c'est parce qu'il voit un rêve antérieur, quelque chose de déjà vu qui n'appartient plus au spectacle mais qui le concerne lui-même. La figure stylisée du jeune acrobate est, par sa perfection, insoutenable pour le spectateur. Car au-delà de ce qu'elle symbolise, elle évoque un état de grâce fait de merveilleux, d'innocence, de joie pure, d'une plénitude de gestes qui enveloppent et dessinent, dans ce temps parfait de la roue et de la boule, la demeure d'une âme.

Le spectacle continue mais le poète ne peut plus voir les haltérophiles et jongleurs qui succèdent à l'enfant. En son âme, l'écho de ce qu'il a vu prolonge le spectacle de la rue d'un état intérieur mal défini, d'un sentiment d'incomplétude. La perfection vue a fait éclore une nostalgie, vestige d'un rêve d'absolu. Mais ce rêve est masqué.

Par la dimension subjective qui émane de lui, l'acrobate est porteur d'un langage qui nous touche au plus profond. Il exprime le lyrisme que nous avons réprimé et c'est en rusant avec nous-même, que nous empruntons le masque du saltimbanque. Notre inconscient choisit ce détour afin de nous permettre de nous révéler sans parler de nous. Dans un monde d'incertitude,

où la transcendance est problématique, notre voix, pour parler de notre condition humaine, ne sait peut-être que murmurer son angoisse; notre soif d'absolu reste, mais les mots ont été vidés de leur substance. Notre langage va alors emprunter un chemin détourné dont les voiles multiples atténuent le tragique évoqué par l'appel entendu.

Devant la gravité de l'indicible, le rêve est condamné à se cacher et pour cela emprunte l'euphémisme d'une figure inoffensive, inactuelle. En effet, l'image du jeune saltimbanque semble à peine pouvoir nous concerner et ne saurait en aucune manière détruire le rythme de notre vie. C'est aussi une figure dérisoire qui permet de brouiller, par le sourire et la pudeur enjouée, la dimension tragique que pourraient prendre nos désirs. L'ironie s'est glissée dans l'épaisseur du masque et l'acrobate est devenu figure en trompe-l'oeil, songe creux, masque sur un semblant de vide qui nous retient en nous jetant une question.

La stylisation constitutive du saltimbanque a permis de désigner un ailleurs, une voie vers l'épanouissement, le chemin d'un bonheur perdu et peut-être retrouvable. Ce jeune enfant montre du doigt une réalisation possible qui nous échappe, et notre impossible condition tissée de compromis. Face à nous, il offre un sens et pose la question qui révèlent l'absurdité de notre vie. Mais la fantaisie qui l'enveloppe, atténue la gravité du face à face, donne à la question un

aspect en trompe-l'oeil, transforme la perfection de la pirouette en demi-mesure et le vide de notre condition en demi-tragédie. Le sérieux du jeune saltimbanque habillé de rose pulmonaire, reste entaché de dérision.

Selon J. Laude, "Apollinaire, écrivant "Un Fantôme des nuées", se fonde vraisemblablement sur une gravure [de Picasso] qui correspond en tous points au poème". (1) Mais Apollinaire n'évoque-t-il pas l'acrobate d'une manière traditionnelle, tandis que Picasso le fait sur un mode nouveau? En effet, le poète saisit l'acrobate dans son essence, c'est-à-dire dans son activité acrobatique qui le désigne en tant que saltimbanque, en le situant dans le merveilleux. Picasso rompt avec cette tradition. Il va, avant tout, extraire du saltimbanque un aspect humain, extrême dans la dérision, le dépouillement, le délaissement, pour ne donner à l'acrobatie que des signes marginaux et la rendre allusive. Représentée, elle n'est plus que l'accomplissement machinal d'une geste dont l'acrobate est absent. Retombé de l'envol qui le caractérise, le saltimbanque vit une double dérision. A la dérision originelle d'être, s'ajoute l'inutilité d'être en l'absence du geste. Ni homme, ni oiseau, dans un espace qui signifie nulle part, entre ciel et terre, entre vie et mort, plus proche de la mort que de la vie, le saltimbanque ne connaît aucune

(1) J. Laude, "Le Monde du cirque et ses jeux dans la peinture", Revue d'Esthétique (Paris: tome VI, fasc. 4 oct.-dec.1953), p. 421.

transfiguration. L'acrobate n'est plus magnifié. Son existence trahit un manque d'être; dépourvu de sens, il s'enfonce dans sa propre négativité et ne connaît aucune justification rédemptrice. Absent, on pourrait penser que le saltimbanque ne retient aucun regard, qu'il n'y a plus ni regardant, ni regardé, et cependant, il se présente à nous, happant notre regard, se faisant énigme. "La gratuité, l'absence de signification est, si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer à la signification... Ils ont besoin d'une immense réserve de non-sens pour pouvoir passer au sens". (1)

Dans notre monde où tout doit avoir une fonction, le non sens du saltimbanque nous défie et nous met en cause. Son vide fait de lui une figure en creux qui appelle notre participation, son apparence invariable nous sort de la quiétude du réseau des significations acceptées. Niant tous les systèmes existants, il "accède à la très haute signification de contradictoire". (2) Invités à répondre, nous allons tenter de combler cette figure en creux par un élément qui lui est étranger et qui nous appartient, le masque. Celui-ci sera notre réponse à la provocation incarnée par le saltimbanque et la tentative de fermer la brèche que son non-sens ouvrait dans notre univers constellé de significations. Ce masque

(1) J. Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p.141.

(2) Ibid., p.143.

est l'explication mythologique dont nous revêtons l'être qui ne nous ressemble pas, l'étranger à notre système; il aura autant de formes qu'il y a de regards.

La multiplicité des significations possibles ne pourra toutefois apaiser notre inquiétude car, à jamais différent de nous le saltimbanque, dans sa vacuité sans fin, suscitera notre désir constant de donner un sens. L'infinité des masques que nous lui donnons ne pourra abolir le non-sens; tout au contraire, elle affirmera, par ses contradictions, l'absurdité de la condition clownesque représentée par Picasso. En effet, le saltimbanque ajoute à la dérision d'une vocation marginale, cette autre dérision d'être sans fonction. Totalelement inutile, il se fait absurdité incarnée et, devant ce vide qui ne conduit nulle part, aucune transcendance ne se révèle qui pourrait donner un sens au masque de notre interprétation. Tel un sphinx, le saltimbanque nous condamne à le questionner sans fin et nous invite à lui prêter mille visages.

Le poète oiseau, l'acrobate, le saltimbanque sont des personnages qui s'adressent à l'imagination et incarnent ce qu'il y a de plus profond, de plus spécifique, de plus individualisé dans l'art, le merveilleux et l'étrange. Différents du neveu de Rameau et des personnages de Musset étudiés ici, ils ne mettent plus en cause l'authenticité individualiste, ils ne racontent plus l'aventure d'une conscience en butte aux autres.

Le masque de l'acrobate et du saltimbanque, tel celui qui est étudié dans Musset et Diderot, apparaît comme la tentative dérisoire d'atteindre les autres, mais il ne cache plus la crainte de ne pas parvenir à rejoindre ces autres. La dérision s'est faite l'au-delà du masque afin d'atténuer un en-deçà qu'on ne veut plus cacher, mais simplement estomper car il ébranle notre quiétude. La pirouette et l'habit cachent une provocation qui nous met en cause et nous interroge. La dérision devient l'excuse paradoxale qu'emprunte l'être supérieur, intelligent et créateur, qui s'adresse à nous sur un mode grave. En effet, le masque a délaissé la mode afin d'assumer une nouvelle fonction, la fonction d'éveil. Il est devenu l'écran dérisoire, inoffensif et pudique qui tente de nous affronter sans scandale, de nous appréhender, non plus dans le simple contexte de notre personnalité, mais dans notre dimension métaphysique. Il s'est fait le détour qui, sous le couvert de la futilité, met en question la signification de l'existence et le sens de l'homme - notre sens.

Chapitre II : LE VAGABOND DECHU

a) "Le Pitre châtié" *

Dans un monde sacré, ordonné autour d'une présence divine, l'artiste avait une place qui faisait de lui l'un des interprètes de l'absolu. Son rôle était reconnu de tous. Dans un univers aux valeurs relatives, l'artiste ne peut plus prétendre à l'absolu. Par sa vocation de perfection, il se trouve aliéné et condamné à un rôle problématique qui consiste en la tentative d'harmoniser certains éléments disparates que nous offre notre monde profane. Rêvant d'absolu et baignant dans le relatif, l'artiste vit une condition paradoxale qui fait de lui l'être déplacé et isolé, le "paria spirituel" (1), qui illustre son dilemme sous le masque dérisoire. Ce dilemme entre une vocation de l'absolu et la condamnation à la relativité est la cause d'un manque soulignant la vulnérabilité de la valeur de l'art. L'artiste adresse à ce manque une réponse dérisoire qui, tout en lui permettant de persévérer dans l'ironie, exorcise sa hantise de déchoir et fait de lui-même ce prostitué

* Notre étude prend également en considération la version première du "Pitre châtié" de 1864 (la version définitive étant de 1887).

(1) Jean Starobinski, "Sur quelques répondants allégoriques du Poète", Revue d'Histoire Littéraire de la France (Paris: Avril-Juin 1967), p. 402.

spirituel qu'est le bouffon.

Picasso, dans sa série des Saltimbanques, assume la rupture que crée la conscience de cette problématique de l'art. Plaçant ses clowns dans une perspective lointaine, le peintre ajoute à leur force dérisoire une distanciation qui semble les rendre inoffensifs, nous permet de nous arrêter, d'interroger le masque et de percevoir une question qui, bouleversant nos valeurs essentielles, nous renvoie à notre propre condition dérisoire. L'imagerie clownesque devient la composante d'une modernité qui donne au transitoire une valeur de contradiction: le fugitif ébranle l'immuable et affirme à travers l'art un manque, une insatisfaction, une défection qui nous concernent tous.

Cette imagerie moderne et dérisoire peut aussi devenir un jeu ironique qui choisit pour cible la vocation esthétique. Celle-ci est mise en cause par Mallarmé dans "Le Pitre châtié". En effet, dans ce poème, l'artiste emprunte la même perspective bouffonne, hautement accentuée par le fait qu'il s'agit d'un pitre et non plus d'un clown ou d'un saltimbanque: le pitre est victime de la vie, il n'a aucun pouvoir sur les choses, alors que le clown, lui, mène le jeu. Mais contrairement aux saltimbanques de Picasso, au clown de Banville qui voulait rejoindre les étoiles, la volonté d'évasion n'est plus la même. Le pitre de Mallarmé troue dans "le mur de toile une fenêtre"(1)

(1)Stéphane Mallarmé, "Le Pitre châtié", Poésies (Paris/NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1945), p. 31.

afin de ne plus avoir à assumer, dans la solitude de l'art, des combats d'une dérision tragique. Mais comme il veut échapper à la réclusion forcée, ce que le poète tente de rejoindre c'est la "simple ivresse de renaître Autre que l'histrion", de fuir le "mauvais Hamlet" et d'échapper à la science trop aigüe de lui-même "comme si dans l'onde j'innovais/ Mille sépulchres pour y vierge disparaître". Peut-être aspire-t-il à la simplicité du Faune, d'autant plus que la première version du poème mentionnait la tentation d'un amour. "Les yeux" - qu'ils soient ceux d'une femme ou symbole de l'eau lustrale - étaient invitation au répit, à la facilité dans lesquels le poète s'immergeait afin de s'oublier lui-même, de se perdre dans une détente, dans une somnolence qui annihilât la tension de l'effort créateur. Le pitre brise ainsi le masque et, se voyant peut-être à travers la complaisance d'un regard aimé, abandonne l'exigence de son éthique créatrice. S'aimant lui-même, il plonge dans l'informe au risque de perdre sa propre forme, son fard inévitable, sa puissance de créer.

Cette métamorphose vers la vie n'est que satisfaction passagère, qui fait du poète le "nageur traître" à sa mission, car elle est reniement de cette partie de l'être qui crée l'art. C'est pourquoi l'eau traversée devient à son tour "perfide"; elle est l'intervalle interdit qui permet la tentation de se noyer dans l'immanence. La vertu lustrale de cette eau détruit le fard sans lequel l'art ne peut être, ni l'artiste:

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
 Ne sachant pas, ingrat, que c'était tout mon sacre,
 Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers. (1)

Démuni, l'artiste apprend sa condamnation au fard, à la futilité du masque, métaphore dérisoire de son art. La tentative d'échapper à cet espace clos l'amène à une double dérision, à une dérision de la dérision, laquelle donne au poème une signification sarcastique. En effet, n'acceptant pas son avilissement originel, le poète pitre perd toute sa substance créatrice et fait d'un tragique futile un non-être tragique. L'art du poème se perpétue en un sarcasme que révèle une situation sans issue, lourde d'ironie et pétrie de souffrance. Le poète puni, amputé, le pitre déchu comprend après avoir perdu sa puissance créatrice que, dans la futilité de la tragédie, résidait sa raison de vivre. Condamné à l'isolement sans fin, irrémédiablement immobilisé par le masque, par la double postulation de l'art qui manie le transitoire afin d'atteindre l'immuable, le poète se retrouve vil instrument, chemin dérisoire vers l'essentiel, vers l'absolu, devant accepter sa condition sous peine du châ-timent de la mort de son art et de son âme.

Le masque du pitre mallarméen nous apparaît différent de celui de l'acrobate, de l'albatros, du clown agile. En effet, l'exploit dans les hauteurs permettait d'illustrer une différence et une difficulté d'être angoissantes. Le masque désignait alors l'artiste, le mettait en valeur, se faisait

(1)Stéphane Mallarmé, "Le Pitre châtié", op. cit., p. 31.

transparence allégorique. La pirouette, l'envol et la grimace étaient l'illustration chatoyante, éblouissante ou grotesque qui forçaient le regard du spectateur dont ils requéraient toute l'attention. Avec "Le Pitre châtié", le fard n'est plus cette surface qui cache pour mieux montrer, le masque n'illustre plus une difficulté existentielle. Il désigne l'art même et, liant intimement le génie au fard, fait du pitre l'incarnation de l'artiste. Celui-ci est possédé par un masque, un fard qui désigne une transcendance nouvelle, l'art. S'étant substitué à une transcendance divine, l'art profane annule toute distance possible entre le visage de l'artiste et le masque de l'art. Cette conception sacrée de l'art asservit l'homme, ne permet plus à un désir humain qui ne desserve pas l'art de s'exprimer et pour cela tend, dans une union douloureuse, à anéantir la distance entre l'être et le paraître. En fait, le masque qui révèle l'art cache l'homme; cette aliénation est le sacrifice de l'individu qui conçoit une transcendance dans un monde relatif. L'art s'est fait mystification et le masque instrument mystificateur qui prétend opérer la synthèse entre l'être et le paraître, la vie et l'art.

Dans son article mentionné dans notre introduction, Ross Chambers dénonce l'erreur romantique qui fait de la conception de l'art théâtral une conception de l'art sacré dans un univers profane:

Il ne s'agit plus d'un dieu investissant un homme réduit à l'état de masque, mais au contraire d'un masque - objet "esthétique" de construction purement humaine - possédant l'homme qui la [sic] porte.

Ainsi la création artistique (figurée par le "masque", le "rôle" du comédien) reste comme un dernier témoignage, un résidu de la présence du dieu; mais le dieu a fui et le masque n'est plus qu'un moule vide, recouvrant un simple visage humain. On ne sort pas ainsi du monde immanent, et la "possession" esthétique, celle de l'artiste par son oeuvre, n'est qu'un Ersatz du sacré depuis longtemps hors de toute portée. (1)

Mais Dieu n'est plus là pour animer le masque. L'artiste se retrouve irrémédiablement seul, reclus perpétuel, séparé des autres dans sa quête de l'absolu, contemplant un ciel vide, condamné à un hermétisme qui exprime et assume sa solitude. La dérision est là qui lui permet de dire sa frustration devant une solitude infinie et une transcendance manquée. L'art a choisi le masque, expression dans laquelle la forme prime. Celle-ci s'apparente au fard, exclut la nature, le vrai, devient l'agencement final issu d'une quête difficile, inlassable, inhumaine, qui fait de l'artiste le pitre, la victime sans fin du processus douloureux de la création.

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", Saggi e Ricerche di Letteratura Francesa (Milan, 1971), pp.197-198.

Chapitre II : b) L'ERRANCE
 (Le vagabond déchu)

C'est à travers la conscience recréée de l'enfant qu'il aurait pu être, que Baudelaire nous fait vivre dans "Les Vocations" le dilemme de l'appel de l'art. Ce drame est d'ores et déjà appesanti par le monde dérisoire des tréteaux forains. Pour "Le Pitre châtié" comme pour ce jeune garçon, seul et "incompris", la vocation de l'art est l'élément séparateur qui déchire l'univers et fait d'eux des exilés à vie: "L'air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un incompris; Je le regardais attentivement; il y avait dans son oeil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie.."(1) "Les Vocations" (1864) sont la tentative d'évoquer le destin fatal de l'artiste qui, dès l'enfance, ressent l'appel de l'inconnu lequel fait de lui l'être différent, à jamais séparé des autres. Ce poème en prose est l'évocation totalisante d'une condition existentielle qui englobe, dans un mouvement explicatif simultané, le passé, le présent et le futur. En

(1) Charles Baudelaire, "Les Vocations", Le Spleen de Paris, op. cit., p.284.

effet, le jeune enfant, vu par les yeux de l'artiste, est prédestiné par un regard qui outrepassa le moment. Le regard de l'adulte qui, d'un présent sans illusion, plonge dans la naïveté du passé, adopte dans l'amertume de la déception, un mouvement contraire qui, remontant du passé au présent, gagne le futur, et donne à la difficulté d'être de l'enfant fasciné par les bohémiens, le sceau de la fatalité. L'image du passé se trouve ainsi chargée d'une difficulté existentielle qui ne peut appartenir à l'enfance, mais résume toute une vie. Cette image se fait l'assise révélatrice d'un présent trop lourd qui amène l'artiste à ressentir sa vocation comme un étau qui enserre sa vie. Le poème devient ainsi la projection dans le passé, d'une immense difficulté d'être.

Il est intéressant de noter que l'auteur a choisi, afin de mieux donner à la vocation artistique du moment, une valeur de destinée, plusieurs inclinations du passé: le théâtre, le mysticisme, la sensualité et la tentation foraine. Parmi les inclinations artistiques, la tentation théâtrale et la tentation foraine se côtoient; et c'est ainsi que le premier enfant, autre virtualité de Baudelaire, relate son attirance pour le monde scénique:

Hier on m'a mené au théâtre. Dans des palais grands et tristes, au fond desquels on voit la mer et le ciel, des hommes et des femmes, sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux et bien mieux habillés que ceux que nous voyons partout, parlent avec une voix chantante. Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent, et ils appuient souvent leur main sur un poignard enfoncé dans leur ceinture. Ah! c'est bien beau!..... On a peur, on a envie de pleurer, et cependant l'on est content... Et puis, ce qui est plus singulier,

cela donne envie d'être habillé de même, de dire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix... (1)

C'est toujours l'adulte qui raconte par les yeux de l'enfant, et nous remarquons la double relation du poète à la scène. Il y a le poète-spectateur, fasciné par la beauté d'une représentation tragique, et le poète-comédien qui ne peut s'empêcher d'aimer le personnage en scène et de vouloir lui ressembler.

Cette double postulation d'appartenance et d'exclusion au monde du théâtre, ne se retrouve pas dans la relation du passage des bohémiens où seul subsiste le désir d'appartenance au groupe: "Eh bien! j'ai vu, à la dernière foire du village voisin, trois hommes qui vivent comme je voudrais vivre." (2) Ce désir est si fort, qu'il rend insoutenable le rôle de spectateur, c'est-à-dire l'exclusion: "... ils faisaient de la musique; une musique si surprenante qu'elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu'on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps." (3)

Le théâtre et la bohème s'adressent tous deux à l'art; mais si le domaine théâtral, qu'il concerne l'acteur ou le spectateur, a une place reconnue, les bohémiens itinérants qui se produisent lors des représentations foraines, font partie

(1) Charles Baudelaire, "Les Vocations", Le Spleen de Paris, op. cit., pp. 281-282.

(2) Ibid., p. 283.

(3) Ibid., p. 283.

d'un monde inconnu. Le théâtre, par sa nature, est social, il souligne un héritage culturel, des aspirations et des goûts communs. Par contre, du fond des âges et de nulle part, viennent les forains pour retourner nulle part. Ils connaissent une tradition ancestrale qui ne différencie pas l'art de la vie et leur confère, en dépit de leurs "guenilles", une dignité que notre existence, faite de scissions et de brisures, a oubliée. Ils appartiennent plus aux éléments, au cycle naturel de la vie, qu'à notre univers où ils apparaissent parfois sur une ligne d'horizon, insaisissables et fuyitifs, dans la plénitude de leur présence. Sans attache, ils ne font que passer; leur itinéraire épouse le mouvement de leurs désirs et désigne leur liberté:

Alors l'un a dit: "Faut-il déployer la tente?"
 "Ma foi! non!" a répondu l'autre, "il fait une si belle nuit!"
 Le troisième disait en comptant la recette:
 "Ces gens-là ne sentent pas la musique, et leurs femmes dansent comme des ours. Heureusement, avant un mois nous serons en Autriche, où nous trouverons un peuple plus aimable."
 "Nous ferions peut-être mieux d'aller vers l'Espagne, car voici la saison qui s'avance; fuyons avant les pluies et ne mouillons que notre gosier", a dit un des deux autres.
 J'ai tout retenu, comme vous voyez. Ensuite ils ont bu chacun une tasse d'eau-de-vie et se sont endormis, le front tourné vers les étoiles...(1)

Si Baudelaire choisit ces bohémiens, c'est parce qu'ils sont le reflet d'un état harmonieux qui adhère à la nature et baigne leur vie dans l'aisance et la grâce. C'est

(1) Charles Baudelaire, "Les Vocations", Le Spleen de Paris, op. cit., p.284.

en cette aisance que le poète aurait voulu s'immerger, mais l'image extraite de la naïveté de l'enfance, désigne un état de nature impossible et interdit auquel il ne lui est pas permis de s'abandonner sans perdre sa faculté de créer. En effet, l'univers sans rupture n'est pas le lot du poète: marqué du sceau du tragique, il a pour mission de créer dans la peine. Ainsi, il ne lui appartient pas de pouvoir les rejoindre: "je les ai suivis de loin, jusqu'au bout de la forêt, où j'ai compris seulement alors, qu'ils ne demeuraient nulle part." (1) Car le poète qui s'unirait à eux ne serait plus le créateur; il méconnaîtrait sa situation particulière et combien difficile qui consiste, en vivant une solitude, à remplir un lien et illustrer un gouffre entre cette existence rêvée de lui, ces bohémiens et les autres. Les trois êtres "grands, presque noirs et très fiers... avec l'air de n'avoir besoin de personne" (2), expriment la nostalgie de l'artiste de vivre une existence immanente où art et vie ne feraient qu'un. Leur image devient séduisante parce qu'ils évoluent sur un mode totalement différent du nôtre et semblent vivre la rupture fondamentale et nécessaire à la vie artistique sans assumer le besoin de dépassement de cette rupture qu'est la quête douloureuse menant à l'art. En maintenant la rupture et en abandonnant la quête, ils semblent avoir choisi la facilité. Leur image souligne le conflit

(1) C; Baudelaire, "Les Vocations", op. cit., p.283.

(2) Ibid. p.283.

fondamental qui oppose la manière dont l'artiste appréhende son destin, sa quête à jamais insatisfaite et un merveilleux état d'adhésion à la vie.

A l'encontre du pitre mallarméen dont la substance se trouve dans l'artifice, la condition foraine désigne un projet existentiel qui se déploie dans l'expansion de l'être et entend "glorifier le vagabondage... le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée" (1). Le miracle de la vie de ces bohémiens est que la courbe de leurs désirs épouse le contour des choses. Dans l'imagination du poète, ils sont aspiration, élan d'âme, pulsion vitale issue d'un ardent désir de vivre, dynamisme qui établit des liens et dévoile des correspondances. Leur image qui révèle l'aspiration existentielle inassouvie du poète, exprime, dans l'impossible, une possibilité d'adhésion totale à la vie, sans élément médiateur et fait d'eux la métaphore qui se veut transparente et chasse l'obstacle. A l'unisson avec ce qu'ils doivent être et ce qu'ils voudraient être, ils épousent la courbe de leur destin.

Cette métaphore, vouée à l'irréalisable, n'est en aucune manière dérisoire, car elle est pourvue d'un dynamisme fervent. Cependant, la distance qui sépare le créateur de ce répondant allégorique qu'il ne pourra jamais atteindre, crée entre le rêve et l'artiste un rapport qui, lui, est dérisoire. Mais cette dérision est à l'opposé du masque, car elle veut mettre en lumière jusqu'à la tension intime de l'être.

(1) Charles Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", Journaux Intimes, op. cit., p. 1295.

La métaphore des bohémiens est chargée de bien d'autres significations; la lecture que nous avons faite des "Vocations", celle que nous ferons de "Bohémiens en voyage" et de "Chacun sa Chimère" est partielle car elle est orientée vers la problématique existentielle de l'artiste. Celle-ci désigne le thème des bohémiens comme le "répondant allégorique" dérisoire du créateur et fait de l'errance, le masque qui tente de définir l'artiste dont l'existence naît de la création.

Ce n'était pas sur le mode nostalgique que la tentation nomade était envisagée dans "Bohémiens en voyage" (1852), antérieur de douze ans au poème précédent (voir note). La volonté d'appartenance qui liait le poète aux "Vocations" a disparu. Le mode du "je" n'existe plus et il semblerait que Baudelaire participe à l'image qu'il nous offre à travers une distance qui fait de lui l'observateur, le visiteur curieux dont toute l'attention va au spectacle du monde. Si le poète se permet de rêver à partir de l'image des bohémiens, c'est un rêve sans catharsis avec quelques réminiscences bibliques, franques et mythologiques:

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leurs sont blottis, (1)

(1) Charles Baudelaire, "Bohémiens en voyage", Les Fleurs du Mal, op. cit., p.17.

Note: L'ordre que nous suivons dans l'étude de ces trois poèmes: "Les Vocations", "Bohémiens en voyage", et "Chacun sa Chimère", est thématique et non chronologique. Ainsi le rêve enfantin des "Vocations bohémianistes" s'est exprimé après la perception réelle qu'on trouve dans le poème, et même après l'accablement du poète déçu par l'idéal.

Ces élus suivent, fertiles et unis, un long chemin qui semble ne finir jamais. La nature en laquelle ils confient leur vie, les accueille, se fait clémentine et les accompagne, prévenant leurs besoins:

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
les regardant passer, redouble sa chanson;
Cybèle, qui les aime, augmente sa verdure,

Fait couler le rocher et fleurir le désert (1)

Mais contrairement aux "Vocations", ces bohémiens n'adhèrent pas à une nature qui leur sourit et ne font que la traverser comme on passe à travers un décor que l'on connaît trop bien, en

Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes: (2)

Car ces êtres ont pour seul but de marcher; le chemin déjà parcouru et à parcourir ne désigne plus une liberté ivre de s'épanouir, mais une marche sans espoir, sans surprise et sans fin. Le ciel vide de toute chimère, d'où leurs rêves sont absents, transforme leur marche en une errance dépourvue de but et de joie.

En effet, ces bohémiens que Baudelaire, dans "Les Vocations", décrivait dans la joie de leur activité foraine et l'aisance de leur liberté, sont, ici, amputés de leur être créateur. La liberté de leurs mouvements est devenue une marche dont le mécanisme répond à la routine de leur art. Car leur errance est, en partie, liée à la condition foraine: allant de foire en foire où inlassablement ils se produisent, ces bohémiens

(1) Charles Baudelaire, "Bohémiens en voyage", op. cit., p. 18.

(2) Ibid., p. 17.

ont oublié ce vers quoi ils marchent et ce qu'ils cherchent. Voués au même tour, à la même pirouette agile, leur art sans créativité, a dégénéré, s'est fait informe, et les condamne à changer de lieu afin de pouvoir se répéter, sans être les mêmes. Pour cela, il leur faut se déplacer et ainsi changer de témoin; le bohémien qui s'exhibe devant des témoins différents, présente à chacun le même masque dans le climat de mauvaise foi d'un déplacement qui permet l'illusion du renouvellement.

Dans "Les Vocations", l'art était pulsion vitale, respiration:

ils faisaient de la musique; une musique si surprenante qu'elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu'on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps. L'un, en traînant son archet sur son violon, semblait raconter un chagrin, et l'autre, en faisant sautiller son petit marteau sur les cordes d'un petit piano suspendu à son cou par une courroie, avait l'air de se moquer de la plainte de son voisin, tandis que le troisième choquait de temps à autre ses cymbales avec une violence extraordinaire. Ils étaient si contents d'eux-mêmes, qu'ils ont continué à jouer leur musique de sauvages, même après que la foule s'est dispersée: (1)

Dans "Bohémiens en voyage", l'art est devenu le même geste, c'est-à-dire l'absence de geste, le figé dans le mouvant, le masque qui fait de l'artiste une marionnette au mouvement uniforme. Ce masque veut cacher l'échec et la dénaturation de l'art, il est constitué par ces longues marches, déracinement

(1) Charles Baudelaire, "Les Vocations", op. cit., p.283.

voulu des forains. Morne répétition, il s'est fait le geste dégradant, prostitution de l'art et de l'artiste, qui enserre l'homme et ne permet plus l'épanouissement. Ces bohémiens pour lesquels paysages et témoins passent, se condamnent par le geste monotone, à la torpeur et la stagnation.

Toutefois, malgré la déchéance, subsistent en eux les vestiges d'une quête d'absolu dont ils sont les témoins déçus. Car leur marche symbolise une quête d'antan dont nous avions un reflet dans "Les Vocations". Il reste de cette quête "de mornes regrets", portés par un regard qui se pose sur le ciel par habitude mais, dépourvu de dynamisme, ce regard ne sait plus ce qu'il pourrait y chercher. S'il en est ainsi, c'est parce que le masque figé est intervenu qui, par son absence de créativité, les condamne à l'errance et fait d'eux des êtres irrémédiablement collés à la terre, faisant partie de la pesanteur. Ce masque désigne le danger virtuel de l'artiste. En effet, dans un moment immanent, pèse sur l'artiste abandonné à lui-même, le danger constant de la stagnation qui, ne recréant plus, ne réussit pas à masquer l'absence de transcendance. Les bohémiens qui vivent la déchéance du statique, sont cachés par le masque uniforme qui leur enlève tout geste et toute possibilité de figurer dans un destin où chimères parmi les chimères, ils ne pourront jamais inscrire leur sceau. Aliénés sous le masque, ils jettent un regard figeant sur une ligne de destin qui disparaît sous un voile. En effet, l'horizon est fermé pour

pour eux, car ils n'arrivent pas à transfigurer l'instant pour l'allier à l'éternité. Ils traversent cet instant sans qu'il devienne le leur et par là, font du présent et de l'éternel un même vide.

Dans un climat de torpeur métaphysique, les bohémiens font de leur demi-vie, une demi-mort. La dérision consiste à perpétuer un semblant de quête alors qu'ils stagnent dans le vide de "l'empire familial des ténèbres futures" (1).

Ces êtres, appelés dans "Les Vocations" à épouser l'éternité, ne peuvent dans "Bohémiens en voyage" qu'atteindre la face dérisoire de cette éternité. Par le subterfuge du masque figeant, ils ont empêché la transfiguration de leur vie et fait de leur chemin sur terre, le chemin de l'absurde, c'est-à-dire le chemin parcouru de façon mécanique qui étale une existence fantomatique. Ils reflètent le sentiment de rupture, l'inadéquation de l'artiste avec le monde car, investi d'une mission, le créateur vit l'angoisse constante de ne pas avoir prise sur le monde. N'ayant pas pu garder l'harmonie créatrice initiale, ils deviennent pour le poète, l'image parfaite d'une tradition figée. Ils continuent une geste, masque à la mode du bohémien, qui instaure un en-deçà sans création, ne pouvant participer à la vie, et créent un au-delà sans ascendance qui baigne dans l'ennui quotidien. Reproduisant le rythme d'un temps ancien, ces bohémiens ont fait un masque du visage de leurs ancêtres et, dans des gestes qui créent l'absurde, désignent un profond art de vivre dont le masque est le seul vestige.

Le masque qui apparaît dans "Chacun sa Chimère"(1862) n'est plus la réminiscence d'un passé glorieux. Il revêt l'apparence monstrueuse de la bête mythique dont il a le nom, devient le lourd vêtement qui enserre et emprisonne l'homme, pour faire de lui la victime qui ploie sous le faix:

Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d'un fantassin romain.

Mais la monstrueuse bête, n'était pas un poids inerte; au contraire, elle enveloppait et opprimait l'homme de ses muscles élastiques et puissants; elle s'agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l'homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l'ennemi: (1)

Le paysage est celui de la désolation totale: "Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés." (2) Tout dans ce texte va contre l'espoir, et les humains errent "les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que [le] ciel".(3) Dans "Bohémiens en voyage", le thème absurde de l'errance était associé aux nomades qui, bien que toujours de passage, ne peuvent que stagner. Avec "Chacun sa Chimère", la connotation absurde

(1) Charles Baudelaire, "Chacun sa Chimère", Le Spleen de Paris, op. cit., p.236.

(2) Ibid., p. 235.

(3) Ibid., p. 236.

de l'errance ne s'adresse plus aux bohémiens mais à l'humaine condition. Ces hommes qui peinent sous le poids d'une Chimère, ne la voient ni ne la sentent; absente pour eux, elle est le parasite intériorisé qui les fait marcher et espérer:

Chose curieuse à noter: aucun de ces voyageurs n'avait l'air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos; on eût dit qu'il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d'aucun désespoir; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours. (1)

"Chacun sa Chimère" devient la parabole métaphysique qui, d'un trait incisif, trace l'absurdité profonde du destin de l'homme, sur le mode du conte fantastique. Comme dans "Bohémiens en voyage", le poète est le spectateur curieux, arrêté par un "cortège" d'individus insolites. Fasciné, il contemple ces errants jusqu'à ce qu'ils disparaissent "dans l'atmosphère de l'horizon, à l'endroit où la surface arrondie de la planète se dérobe à la curiosité d'un regard humain". (2) Le spectacle se déroule sur le mode du "je" qui désigne un spectateur dont la relation aux autres serait la relation objective de l'individu qui domine le spectacle. Mais, en fait, il y a ambiguïté. Le poète, dans une réflexion ostensi-

(1) Charles Baudelaire, "Chacun sa Chimère", op. cit., p.236.

(2) Ibid., p.236.

blement affichée: "Et pendant quelques instants, je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère" (1), soulève le mystère de sa mise en scène et par là, emploie un moyen ironique qui, dans un esprit de jeu, nous indique la feinte de son non-savoir et de l'exclusion. Soulignant les profondeurs du mystère, le poète fait de son art l'acheminement vers la transparence. L'inaccessible, le lointain et la rareté du spectacle, l'exclusion de celui qui nous parle, sont les éléments qui ajoutent au mystère, mais le mouvement contraire d'appartenance par effraction, tout en mettant le récit sous le sceau de l'ambiguïté, permet son élucidation.

Cette parabole nous révèle la double postulation du poète: vers la Chimère et vers l'Indifférence. En effet, ces êtres illusionnés, "fatigués et sérieux... condamnés à espérer"(2), vivent dans l'illusion une destinée qui les justifie. Entre cette destinée chimérique et le destin absurde qui sera le leur, se place la Chimère, le masque qu'ils ne sauront jamais voir. A cette postulation du poète, s'en ajoute une seconde, l'Indifférence, qui s'oppose à la première, mais dont le résultat immédiat est le même, à savoir l'accablement: "mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères,"(3) Ces errants enveloppés de leurs Chimères

(1) Charles Baudelaire, "Chacun sa Chimère", op. cit., p.236.

(2) Ibid., p. 236.

(3) Ibid., p. 236.

perpétuent le thème des "Vocations" et des "Bohémiens en voyage". Mais l'Indifférence révèle la lucidité du poète. Si les autres continuent car ils espèrent, le poète, conscient qu'il n'y a rien à cacher dans la déréliction totale qu'est le monde, vit une situation hautement tragique. Arrêtant toute quête, il se trouve sans but, et dans un dénuement extrême, atteint les confins de l'errance et la fin d'une longue marche vaine. Dans le désert, mais dépourvu de toute Chimère, Baudelaire se sent plus dénudé que ceux qui passent. "Chacun sa Chimère" devient, dans sa double postulation, l'exorcisme du dénuement total vécu par le poète, dénuement d'autant plus grave qu'il est rendu suraigu par la conscience lucide qui le vit.

Par cette conscience, le poète vit l'absurde et, à la différence des errants, sa lucidité l'empêche de revêtir le masque. Mais comme les autres qui passent en cortège devant lui, il vit une dérision. Pour ces autres, elle consiste en leurs espérances vaines et leur inconscience, pour lui, la dérision est volonté de lucidité, connaissance qui aboutissent à l'impasse de l'indifférence. Cependant, cette dérision n'est pas irrémediable comme celle des errants, elle peut être contournée comme elle le fut par la parabole même que nous analysons, où le poète a su créer à partir de son malheur.

"Les Vocations, "Bohémiens en voyage" et "Chacun sa Chimère" tracent le destin de l'errance dans ses rapports avec l'absurde. Sont associés au thème des bohémiens deux états extrêmes: l'état de liberté, d'aisance idyllique et celui de la déréliction.

L'univers des "Vocations" semble baigner dans la transparence et se place à un moment du destin qui fait de la vie des bohémiens un rêve mythique intemporel. Afin de ne pas connaître l'absurde, le poète s'attribue cette image à distance, recreation d'une conscience naïve. Mais ce "bohémianisme" glorieux qui se déroule dans une sphère sans contradiction, ne peut être qu'à la condition qu'une chimère totale cache l'absurde. Cette chimère, produit d'une conscience enfantine qui ne croit qu'au bonheur et que garde le poète dans le désir impossible de ne plus voir d'obstacle à son épanouissement, ne peut être sans l'écran, sans le masque qui entérine l'illusion. Celle-ci naît du déroulement sans heurt de la vie des bohémiens. Toutefois, la conscience d'une destinée "bohémianiste" dont le succès réside dans un déterminisme inébranlable, constitue l'en-deçà du masque des bohémiens dont l'au-delà est l'exécution. Ce masque devient le point de clivage qui perpétue une tradition et réalise un destin sans question. L'aisance de la réalisation donne une impression de transparence en dépit du masque. L'inconscience dans laquelle ils vivent, devant l'écran qu'est le masque, fait de ce masque non un obstacle mais une facilité. En effet, la matière dont est pétri ce masque semble indiquer la continuation, sans mise en question d'un mode de vie qui n'a d'autre possibilité que de transposer l'en-deçà du masque et d'en faire l'au-delà. Ce mouvement à travers le masque est à sens unique, et le monde ne pourra en aucune manière détourner le programme "bohémianiste". Car ce programme se réalise par le moyen

d'un masque, véhicule à but unique, dont le souci de réussite ne laisse place à aucun doute, aucune question, et ne considère que la perpétuation de leur essence. Ce masque figé, insensible aux questions, détermine un au-delà dont l'épaisseur ne permettra pas à la ligne de destin de ces bohémiens de rencontrer la conscience de l'absurde.

C'est le moyen du masque en tant qu'instrument de réalisation qui est ébranlé dans "Bohémiens en voyage". En effet, dans le poème, l'en-deçà du masque, identique à celui des "Vocations", semble toutefois avoir perdu de cette tension qui permettait son exécution dans l'au-delà. Les bohémiens se retrouvent marchant "à vide", accomplissant ainsi que des automates, un programme qui, au lieu de se dérouler dans l'aisance, crée l'errance. La force du programme "bohémianiste" n'est plus suffisante pour maintenir la frontière étanche qui séparerait leur ligne de vie du monde de l'absurde. Ce monde est devenu assez pesant pour offrir une résistance et modifier un programme qui devra, pour se justifier, altérer le masque. Cette altération est nécessaire afin de maintenir la mauvaise foi des bohémiens qui évoluent dans l'absurde et veulent perpétuer une geste stagnante qui refuse d'incorporer la conscience de l'absurde. Ainsi, au mouvement initial et unilatéral des "Vocations" qui allait de l'en-deçà à l'au-delà du masque, répond un écho qui, créant un mouvement bilatéral, va de l'au-delà à l'en-deçà du masque. Cet écho est l'emprise de l'absurde sur le destin préétabli des bohémiens, emprise qui les condamne à

des gestes restreints. Afin de justifier la déperdition de leur raison d'être, les bohémiens qui ont refusé la conscience de l'absurde, incorporent, par pure osmose, cet absurde dans le masque et par là, modifient la mission "bohémianiste", c'est-à-dire l'en-deçà du masque.

Dans "Chacun sa Chimère", le thème de l'absurde prend toute son acuité; le déterminisme du destin des bohémiens est maintenant totalement vaincu par cet absurde. Mais, refusant d'en prendre conscience, les errants entretiennent un état d'espoir vague qui consacre et perpétue la fatalité de leur condition. En ce sens, le masque qu'est la chimère, est aussi bien l'absurde opaque qu'ils vivent, que le subterfuge qui les fait survivre. En effet, ces errants ne peuvent soutenir leur existence figée que par l'intermédiaire d'un masque qui se fait l'écran opaque dont l'au-delà consacre l'absurde, lui confère la qualité d'immanence au monde. Cet au-delà irréductible va, non seulement forger le masque, mais aussi déterminer l'en-deçà du masque afin de convertir cette immanence dans laquelle baignent les bohémiens, en transcendance qui les sauve. Et c'est parce qu'ils refusent toute prise de conscience qu'ils errent, aveugles, et tentent de justifier leur geste mécanique par une logique fallacieuse:

Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher. (1)

(1) Charles Baudelaire, "Chacun sa Chimère", op. cit., p.236.

Après s'être découverts marchant, ils se supposent un but et par là, confèrent de droit, à leur vie, un projet existentiel. Ce projet invente un en-deçà du masque qui n'est plus la mission "bohémianiste", mais la tentative d'explication d'un au-delà que l'on refuse d'appeler absurde. Cependant, la dialectique du masque ne se limite pas au mouvement unilatéral qui va de l'au-delà à l'en-deçà. Celui-ci, constitué, va consacrer la mauvaise foi en se tournant vers un au-delà dont il fait sa perpétuation en le revêtant d'une qualité transcendente.

La problématique existentielle du masque, qui nous est apparue dans "Chacun sa Chimère", est à l'opposé de celle des "Vocations" et de "Bohémiens en voyage". En effet, dans ces deux derniers poèmes, la dialectique du masque était celle de l'individu pourvu d'une ligne de destin, qui modifiait le monde pour y laisser sa trace. Dans "Chacun sa Chimère", le mouvement est en sens contraire et c'est le monde qui, dans son absurdité, impose une ligne de destin à laquelle l'homme errant se résigne.

Le thème de l'errance illustre le déracinement qui, faisant fi des limites d'une existence quotidienne oppressante, provoque l'affrontement de questions fondamentales qui concernent la destinée humaine et en particulier celle de l'artiste. Car, étant lui aussi un déraciné, il se présente dans cette image, mais à distance. Attiré par la liberté sans limite de la vie des bohémiens, le poète qui les place selon une tradition éternelle, serait tenté de leur attribuer une perfection à laquelle

il aspire. Mais cet appel de l'ailleurs est la tentation à laquelle Baudelaire comme Mallarmé, ne peuvent succomber sans la mort de l'art. En effet, la fuite -

... m'enfuir, avec mes deux ailes sans plume
- Au risque de tomber pendant l'éternité? (1)

- ou l'exode sans fin bohémianiste, ne sont pas liberté. C'est l'emprisonnement né du déracinement continu qui ne permet pas à l'homme d'être un artiste, c'est-à-dire de se nourrir des contingences pour pouvoir s'inscrire dans le monde. C'est dans un refus de cette contingence que les bohémiens vivent et séduisent l'artiste qui rêve de créer sans le chemin douloureux et dérisoire de la contingence. Ces étrangers au regard fixé sur l'éternité, arpentant le monde, ont fait fi de la contingence, sont happés par son opacité et finalement sont victimes de l'absurde.

Le poète, fasciné, les regarde, mais ne peut s'associer à eux. Car entre eux et lui une distance irrémédiable s'instaure qui est celle de la lucidité. De la nostalgie exprimée dans "Les Vocations" à la sympathie pour les "Bohémiens en voyage" et la curiosité de "Chacun sa Chimère", le regard s'est fait de plus en plus distant et révèle un spectateur qui s'est défait du rêve bohémianiste, et regardant ces errants, contemple l'absurde. Par ce mouvement séparateur, le poète tente en vain de tenir cet absurde à distance. A la différence de Sisyphe,

(1) Stéphane Mallarmé, "Les Fenêtres" (Paris: Editions Gallimard, 1945) p.33.

le poète qui a su voir l'absurde, ne l'accepte pas et se condamne à une lucidité qui, tournant à vide, l'anéantit dans l'Indifférence:

...pendant quelques instants je m'obstinai
à vouloir comprendre ce mystère; mais
bientôt l'irrésistible Indifférence s'abat-
tit sur moi, et j'en fus plus lourdement
accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par
leurs écrasantes Chimères. (1)

(1) Charles Baudelaire, "Chacun sa Chimère", op. cit., p.236.

Chapitre II : c) LA DECHEANCE

(Le vagabond déchu)

Comme nous l'avons pu voir dans "Les Foules", le rôle du poète-spectateur est né d'un goût profond pour le déguisement et le masque. Si Baudelaire a pu longuement rêver à partir des bohémiens, c'est parce qu'il s'identifiait à ces êtres exclus et marginaux qui semblent consacrer la gloire de l'artiste, en alliant l'art et la vie, la création et la liberté.

Mais notre étude nous montre que toute illusion concernant les bohémiens s'estompe. A quels autres solitaires le regard du poète va-t-il s'attacher? En effet, le monde est là qui offre à son inquiétude et sa curiosité insatiable un répertoire infini de frères esseulés, impuissants et dérisoires à partir desquels il va pouvoir rêver: "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond." (1) Ainsi le poète, spectateur du monde, riche de mille vies "s'offre moins à la foule qu'il ne l'offre à son désir. Ce que le créateur découvre comme source de jouissances infinies, c'est un mécanisme de son imagination: la formation d'objets composites.

(1) Charles Baudelaire, "Les Foules", Le Spleen de Paris, op. cit., p.243.

Je nommerai ainsi l'objet interne né par identification d'autrui à soi." (1) Cette identification se fera d'autant mieux dans le cas du malheur d'autrui qu'elle permettra au poète qui, en fait, s'attarde sur lui-même, de recevoir et de recréer la poésie d'une vie sans en subir profondément l'amertume. Ces êtres nés d'une réalité déformée sitôt que perçue et composée de rêves, ne sont que le tremplin qui permet à l'artiste de se quitter afin de se retrouver par le truchement des autres, dans une misère qui ressemble à la sienne sans l'être vraiment:

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une
femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours pen-
chée sur quelque chose, et qui ne sort jamais.
Avec son visage, avec son vêtement, avec son
geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire
de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelque-
fois je me la raconte à moi-même en pleurant.

.....

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert
dans d'autres que moi-même.
Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette
légende soit la vraie?" Qu'importe ce que peut
être la réalité placée hors de moi, si elle m'a
aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que
je suis? (2)

Baudelaire en a conscience, ce n'est pas la foule qui l'intéresse mais lui-même. S'il regarde les autres, c'est afin de mieux se voir et, avide, il choisit le monde pour miroir. Le regard qui le porte vers autrui lui renvoie une image qui le

(1) Charles Mauron, Le dernier Baudelaire (Paris: Jose Corti, 1966), p. 49.

(2) Charles Baudelaire, "Les Fenêtres", Le Spleen de Paris, op. cit., p. 288.

concerne et lui permet de rêver de lui: "De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là." (1)

Car autrui est d'un grand secours. En effet, celui qui a pour mission de créer, connaît le doute et une solitude qu'il faut savoir tromper. La tentation "bohémianiste", ivre de nature, aurait pu être un message réconfortant d'harmonie et de liberté. Mais, comme nous le verrons, la conscience de l'échec l'emporte et, par ses bohémiens, Baudelaire illustre la déchéance d'individus dont l'art dégénéré est l'éphémère qui ne peut atteindre l'éternel mais la routine. Celle-ci fait d'eux des pantins exclus de l'art et de la société. Ce sont d'autres exclus, d'autres pantins semblables à lui par leur caractère dérisoire et leur solitude que Baudelaire, tenté par la condition histrionique, présente dans "Le Fou et la Vénus" (1862), "Le vieux Saltimbanque" (1861) et "Une Mort héroïque" (1863).*

Dans "Le Fou et la Vénus", le bouffon composé du poète et de la figure d'échec qui le hante, devient la nouvelle représentation de l'artiste sous le masque grotesque, l'épiphanie de cet artiste et de son art:

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse. (2)

(1) Charles Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", Journaux Intimes, op. cit., p.1271.

(2) C. Baudelaire, "Le Fou et la Vénus", Le Spleen de Paris, op.cit., p.237.

* Ici encore l'étude est thématique et non chronologique.

Par cette postulation bouffonne, le poète emprunte une activité qui consacre l'absence de toute gloire et tente les séductions du dérisoire. Celles-ci occupent l'au-delà d'un masque ridicule et vénal, fait de grimaces, de rire, de couleurs, de cornes et d'un bruit de clochettes. Tout cet artifice afin de tenter de distraire du "Remords" et de l'"Ennui" quelque individu plus puissant que soi.

Devenu le fou du roi, le poète-bouffon n'a pas à vivre poétiquement et cesse d'adhérer à son existence en disparaissant sous le masque, en vivant par l'intermédiaire de ce masque. Son habit ne peut que désigner l'espace ludique, sa vie n'être qu'une bouffonnerie par laquelle il semble vouloir incarner l'absurde. En effet, sa fonction fait de ses gestes la manoeuvre qui révèle l'absence d'unité entre l'homme et le monde. Aux pleurs il oppose le rire, au rire il oppose les pleurs. Mais, différent des bohémiens, le fou est conscient de l'absurde que crée sa gesticulation bouffonne. Sa fonction l'amène à manipuler chaque instant afin de l'imprégner de folie. Il devient alors la marionnette sans âme, au masque étanche, qui sait cependant voir la joie et la douleur. Par un curieux paradoxe, cet être dont le métier est de faire rire ou pleurer, ne sait et ne peut lui-même ni rire ni pleurer. La fonction de son masque semble avoir éteint toute faculté qui pourrait exprimer le bonheur ou la peine: "the complete success of a buffoon depends on his inhumanity". (1)

(1) Enid Welsford, The fool: his social and literary history, (London: Faber, 1968), p. 57.

Cependant Baudelaire ne nous dépeint pas un fou en fonction devant un roi qui s'ennuie mais au milieu d'une "jouissance universelle.... un être affligé". (1) Nous avons affaire à un bouffon en récréation. Le lieu et le moment sont paradisiaques:

Quelle admirable journée! Le vaste parc se pâme sous l'oeil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour; L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit; les eaux elles-mêmes sont, comme endormies. Bien différente des fêtes humaine, c'est ici une orgie silencieuse. On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie des couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées. (2)

Selon la terminologie de Charles Mauron dans Le dernier Baudelaire, à cette "plage" lumineuse qui associe sensualité et spiritualité, répond une "plage" sombre dans laquelle un fou ridicule aux yeux pleins de larmes, implore une "colossale" Vénus de marbre et lui dit:

- Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle beauté! Ah! Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire! (3)

(1) Charles Baudelaire, "Le Fou et la Vénus", op. cit., p.237.

(2) Ibid. pp.236-237.

(3) Ibid., p.237.

N'ayant plus à faire rire puisqu'il est seul, le fou ne garde de son masque que l'habit ridicule et révèle, en-decà du masque, une souffrance faite d'une solitude immense qui demande à une statue, amitié et amour. Le tableau, par ses deux "plages" qui font contraste, a un dynamisme intérieur dont tout l'art est de mettre en valeur la souffrance du pitre. Celle-ci est d'autant plus sombre que la réalité lumineuse du premier panneau du diptyque semble avoir été conçue afin de fixer l'aspiration vers le bonheur d'un clown dont la souffrance reste irrémédiable. En effet, quelle consolation recueillera-t-il d'une statue de pierre? La femme qu'il implore n'est que matière et nul regard ne viendra alléger sa souffrance: "l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre". (1) Ce "je" est la seule intervention du poète dans le tableau; son regard lucide n'est là qu'afin de recueillir l'échec que souligne ce point lointain et inaccessible vers lequel se porte un regard issu de la pierre. Il se peut même que ce marbre ne signifie pas exactement matière mais amour impossible. En ce cas, l'image de l'histrion au pied d'une Vénus statuaire, serait la métaphore qui fait du fou "un mélancolique vivant son rapport avec le beau selon les modalités de la distance et de l'exclusion". (2) La Vénus devient alors

(1) Charles Baudelaire, "Le Fou et la Vénus", op. cit., p.237.

(2) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", op.cit., p.226.

la forme parfaite et la force de damnation que décrit Baudelaire dans "La Beauté":

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière. (1)

L'histrion veut se réfugier dans le domaine lumineux du Beau, mais nul n'est là pour l'accueillir. Le fou qui, par le masque, est devenu un moyen de divertissement, se retrouve seul sous son habit de bouffon et affirme ses besoins les plus profonds d'amour et d'amitié. Mais il y a échec car celui dont le métier consacre l'artifice, n'a pas su faire la synthèse entre le masque de son art et le visage de son existence. Tout entier derrière un masque qui fait rire, l'être que personne ne voit, caché derrière le fou, ne sait plus appréhender le monde. En effet, le poète a fait de ce clown pitoyable un individu qui ne sait plus vivre en dehors de sa geste professionnelle, car chez ce fou comme chez certains enfants et poètes, le jeu a envahi la vie. Pour lui, l'univers n'est plus divisé entre réalité et imagination, mais unifié par cette dernière; et si la statue devient le support de son rêve, pourquoi ne deviendrait-elle pas le support de sa vie? Le jeu que nous qualifions d'absurde dans sa fonction clownesque, a envahi l'endèçà du masque et s'est fait poétique car il recrée le monde selon une imagination qui défie l'impossible et recherche la Beauté.

(1) Charles Baudelaire, "La Beauté", Les Fleurs du Mal, op.cit., p. 20.

Mais si le fou est poète, il est aussi déchu. Comme le Pitre châtié, il essaie d'échapper à la réclusion de son art qui n'en est pas un puisque, pantin dérisoire, il est devenu l'accessoire qui tente, pour les autres, de brouiller une réalité ennuyeuse et encombrante. Parce qu'il souffre de son isolement sous le masque, il tente d'y échapper par un contact humiliant parce qu'impossible, et voué à l'échec. Cet être qui entretient par ses fonctions une relation envers les hommes à travers le masque, ne sait plus s'adresser aux autres sans un visage de bouffon et se tourne vers la matière et l'artifice lorsque, voulant tromper sa solitude, il quémande amour et amitié.

Le fou devient alors la métaphore de l'artiste déchu qui, devant revêtir le masque bouffon afin d'être regardé, ne sera jamais reconnu en tant qu'artiste mais noyé, annihilé dans sa fonction: plaire. L'art disparaît devant la prostitution. Le masque, dans la conscience de jouer qui l'accompagne, tentant de différencier l'art de la vie, a produit un art dégénéré qui ne crée plus mais est victime de la vie. Il semblerait que la nature exclue ait voulu prendre sa revanche dans un combat entre le coeur et le masque. Celui-ci incrusté, second visage, a fait de l'âme une recluse perpétuelle dont la seule manifestation possible est la souffrance.

C'est l'échec du masque auquel nous assistons dans "Le vieux Saltimbanque" (1861) et non plus le triomphe de ce

masque aux dépens de l'être que nous observions dans "Le Fou et la Vénus". Le paysage n'est plus un paysage de rêve ordonné autour des aspirations d'un individu, c'est celui "d'une chronique parisienne, où la chose vue au cours d'une promenade dans les faubourgs de la grande ville s'élève soudain à la dimension d'une allégorie angoissante." (1)

Ce poème en prose est, comme les précédents, composé d'un diptyque dont les panneaux contrastent. D'une part une foire débordante de vie, de couleurs et de bruit:

C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées. Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil; ils lançaient avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots... Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme des oranges-outangs, se prélassaient... Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles. (2)

S'accroche à la fête, une foule qui ne demande qu'à s'amuser:

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères...., ou montaient sur les épaules de leurs pères... Et partout, circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête. (3)

(1) Jean Starobinski, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, op. cit., p. 92.

(2) Charles Baudelaire "Le vieux Saltimbanque", Le Spleen de Paris, op. cit., pp.247-248.

(3) Ibid., p. 248.

D'autre part, constituant le second panneau du diptyque, apparaît le vieux Saltimbanque, l'histrion déchu sur lequel les yeux du poète subjugué s'arrêtent et que l'auteur décrit longuement:

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont les deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse. Partout la joie, le gain, la débauche;... Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite. (1)

Le vieux Saltimbanque apparaît ainsi comme l'image profondément pathétique et figée de l'échec derrière le masque;

avec une sorte d'impudeur il donne en spectacle la déchéance silencieuse, le tarissement de l'énergie et de la volonté, l'impuissance fatale. La série insistante des négations auxquelles Baudelaire recourt pour décrire l'attitude figée du personnage, multiplie, en quelque sorte, sa passivité forcée - sa passion. Pour nous, qui connaissons la destinée du poète, le mutisme du vieux Saltimbanque apparaît comme une allusion prophétique à l'aphasie de Baudelaire. (2)

(1) Charles Baudelaire, "Le vieux Saltimbanque", op. cit., p. 248.

(2) Jean Starobinski, "Sur quelques Répondants allégoriques du poète", Revue d'Histoire Littéraire de la France (Paris, Avril-Juin 1967), p. 410.

La puissance de cette figure d'échec détruit le charme du jeu. Car tous ces êtres absorbés dans l'univers de la foire nous livrent un secret essentiel: "la vie n'a qu'un charme vrai, c'est le charme du jeu". (1) Dans cette foire, acteurs et spectateurs ne font qu'un, unis par le jeu, par le monde de leur imagination. Mais cet univers créé en dehors d'une vie maussade, situé entre paranthèses, est composé de "choses [qui] parce qu'elles sont fausses sont infiniment plus près du vrai" (2) et sont aussi plus fragiles que le vrai. En effet, elles sont plus vraies parce qu'elles ont été créées afin de correspondre à nos rêves, à notre vérité intime. Elles sont aussi plus fragiles parce que le moindre élément qui pourrait détruire l'équilibre de notre rêve, détruit le charme du jeu et le jeu lui-même. Le poète qui, dans une "ribote de vitalité" et une "ineffable orgie" s'émerveillait de la foire, perd, en voyant dans le vieux saltimbanque la décrépitude sous le masque, l'écho complice que l'espace ludique suscitait en son âme. Cet écho s'éteint: le rêve de l'auteur, l'univers idéal créé au moment du jeu, ont été détruits par l'image d'une déchéance vraie, elle aussi, mais sans charme car elle correspond à une hantise, à une image possible de lui-même. C'est ainsi que l'écho lumineux de la foire devra succomber à la tristesse et l'obscurité d'une autre réalité, la déchéance de l'artiste.

(1) Charles Baudelaire, "Fusées", Journaux intimes, op.cit., p.1252.

(2) Charles Baudelaire, "Salon de 1859", Critique Artistique, p.1085.

En effet, le vieux Saltimbanque comme le fou et les bohémiens, est né d'une identification de l'auteur et instaure, dans le poème une relation triangulaire: le narrateur participe à l'émerveillement de la foire en tant que spectateur, mais il subit aussi de façon symbolique, la déchéance du vieil histrion. Ainsi l'auteur vit la fête selon la double postulation de la pleine adhésion de spectateur et de l'échec tragique de l'acteur. Celui-ci est à l'opposé des "queues-rouges", des "Jocrisses", des "Hercules" et des "danseuses" qui animent la foire. Vieux, seul et pauvre, il est sans geste et ne peut que regarder la fête: "Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère! (1)

Ce regard symbolise la distance qui sépare la joie d'une foule et la déchéance lucide de l'ancien amuseur; il permet au vieux Saltimbanque de devenir non le spectateur, mais l'exclu de la fête. Ce bannissement est double, bannissement de la foire et isolement de l'art; il fait du Saltimbanque le contemplateur du vide tragique qui l'entoure. Ce vide délimité par l'éloignement des autres est lourd et opaque d'un paysage intérieur tendu vers l'oeuvre d'art sur un fond de foire indifférente. "L'indifférence de la foule et l'inertie du vieux Saltimbanque étirent une distance infranchissable qui exclut par l'éloignement toute possibilité de rencontre. A l'artiste

(1) Charles Baudelaire, "Le vieux Saltimbanque", Le Spleen de Paris, op. cit., p.248.

impuissant correspond un bourreau inconscient." (1) A l'insu de chacun, la fête est devenue l'élément hostile qui met en valeur la déchéance et la misère du vieux Saltimbanque que masque et oripeaux n'ont pas réussi à transmuier.

Différent du fou qui, devant la Vénus, était un paraître qui veut être, le vieux Saltimbanque s'essaie en vain au paraître. Mais son masque n'est pas la surface étanche qui aurait dû, en faisant de lui l'amuseur public, cacher l'en-deçà du masque, sa misère et sa pauvreté. L'échec du masque désigne une fin de carrière pitoyable et cette fatalité interne qu'est le triomphe tragique de la nature et de la vieillesse. Car le Saltimbanque qui veut monter sur des tréteaux de foire, devrait pouvoir s'identifier à son masque d'altérité afin de devenir l'oeuvre d'art selon les termes mêmes de la définition qui en fait une "magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même"(2) Or le Saltimbanque ne peut être sans cette réalité qu'est le corps. Et l'art, "à défaut d'être en harmonie avec la nature.... n'est pas seulement impuissant et stérile, il est un rêve, une illusion, une erreur. Car, si les anges sont hermaphrodites et stériles, l'art n'est pas angélique, c'est une simple production humaine, paradis artificiel auquel on ne peut croire

(1) Jean Starobinski, "Sur quelques répondants allégoriques du poète", op. cit., p. 411.

(2) Charles Baudelaire, "L'Art philosophique", Critique Artistique, op. cit., p. 1099.

qu'autant que la réalité ne vienne détruire l'illusion..." (1)

Le vieil histrion qui a choisi les tréteaux de foire se retrouve condamné par un corps "voûté, caduc, décrépit" et par une fête qu'il n'intéresse plus. La pirouette, l'agilité qui lui auraient permis d'atteindre à un plus-être physique, triomphe du masque, deviennent par sa décrépitude, non-être, échec dérisoire du masque. A cet être sans ressources qui ne peut plus créer, l'avenir est interdit et l'art inexistant est dépourvu de témoin. Cette déchéance est à tel point inévitable que l'histrion n'esquisse aucun geste: il a totalement renoncé à attirer l'attention. Présent à la fête par un regard qui la reflète, absent par son immobilisme, il fait de sa vie une survie lamentable et symbolise l'agonie de l'artiste que le poète partage douloureusement: "Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber." (2)

L'auteur dont l'âme voit la déchéance de l'artiste forain aimerait avoir un geste confraternel:

Que faire? A quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ses ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté? En vérité, je n'osais; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerais que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", op. cit., p.221.

(2) Charles Baudelaire, "Le vieux Saltimbanque", Le Spleen de Paris, op. cit., pp.248-249.

passant quelque argent sur une de ses
planches, espérant qu'il devinerait
mon intention, quand un grand reflux
de peuple, causé par je ne sais quel
trouble, m'entraîna loin de lui. (1)

Si le poète ne peut faire ce geste, c'est parce qu'il vit le conflit de la double postulation de l'artiste déchu et du spectateur de la fête. Or ce sont là deux tentations qui s'opposent et se complètent à la fois: à la déchéance pitoyable du saltimbanque correspond l'indifférence cruelle de la foule qui entérine cette déchéance. Victime ou prédateur, le poète doit faire un choix et c'est la foule qu'il choisit en se laissant entraîner par elle.

"Une Mort héroïque" symbolise la seule apothéose possible de l'art en milieu moderne c'est-à-dire hostile. On y retrouve, transposé, le thème essentiel de l'art sacré, dégradé dans le cas du "Fou" et du "Vieux Saltimbanque".

Comme le rappelle Enid Welsford dans The Fool: His Social and Literary History, le clown gauche ahuri, douloureusement humain, était lors des fêtes agraires de l'Antiquité, roi de dérision et objet d'un semblant d'immolation. Dans "Une Mort héroïque" le caractère sacrificiel de l'art se retrouve mais sans caricature. Avant le drame, Fancioulle était le clown agile, mercuriel s'apparentant au diable Vice qui figurait dans les mystères du Moyen-Age. Après le drame, il devient le symbole de la seule dignité possible pour l'artiste moderne. Puisque il n'y a plus de sacré à affirmer, cette dignité est négative: il s'agit de remettre à leur place les fausses puissances qui

(1) Charles Baudelaire, "Le Vieux Saltimbanque", op.cit., p.249.

ont usurpé le rôle du sacré. Comme le fou du Moyen-Age qui avait pour fonction de rappeler au roi sa faiblesse humaine, Fancioulle brave deux rois: non content d'éclipser le Prince, "il bouffonne la mort". C'est en cela que la sienne est héroïque.

L'art étant dégradé, le cadre et les personnages - Prince et bouffon, foule enthousiaste et enfant perversi - subissent une distorsion enregistrée par le poète qui s'identifie alternativement aux uns et aux autres. Nous assistons alors dans ce poème en prose, à une apothéose de l'art où tout a changé de valeur.

C'est une fête qui est présentée dans "Une Mort héroïque":

Enfin, le grand jour arrivé, cette petite cour déploya toutes ses pompes, et il serait difficile de concevoir, à moins de l'avoir vu, tout ce que la classe privilégiée d'un petit état, à ressources restreintes, peut montrer de splendeur pour une vraie solennité. Celle-là était doublement vraie, d'abord par la magie du luxe étalé, ensuite par l'intérêt moral et mystérieux qui y était attaché. (1)

Mais la fête est sacrificielle, ordalie non par le feu ou l'eau mais par l'art, non pas devant Dieu mais devant un Prince, et durant laquelle Fancioulle "Un admirable bouffon et presque un des amis du Prince sera juge". (2)

La foire du "Vieux Saltimbanque", le spectacle d'"Une Mort héroïque" consacrent, mais de façon opposée, l'échec du masque créateur. Selon l'ambivalence chère à Baudelaire,

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", Le Spleen de Paris, op. cit., p. 1271.

(2) Ibid., p.269.

l'auteur est bouffon et Prince, comédien et spectateur; il associe l'esthétique et le social (incompatibles pour lui), l'échec et la réussite, la plaie et le couteau. Par cette dualité constante il semblerait que Baudelaire veuille disséquer l'artiste et montrer qu'il y a en chaque créateur un autre être qui se joue de l'artiste et le mène à la dérision et à l'échec. C'est ainsi que le fou masqué aux pieds de la Vénus veut être aimé, le vieux Saltimbanque qui ne peut se produire, choisit les tréteaux de foire, et le bouffon génial présente sa pantomime devant un Prince qui a pouvoir de vie et mort.

Comme "Le Vieux Saltimbanque", "Une Mort héroïque" présente une relation à trois personnages qui deviendront quatre au moment capital de la fête. Cette relation triangulaire met en lumière le conflit de la création artistique qui se joue entre le Prince et son bouffon.

Le Prince ressemble fort "au roi d'un pays pluvieux":

Rien ne peut l'égayer, ni gibier ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade,
Ne distrait plus le front de ce cruel malade; (1)

Victime du spleen, magnanime ou cruel avec indifférence, il s'apparente à la foule du "Vieux Saltimbanque" dans son rôle sadique, mais en diffère par son raffinement, son hostilité consciente. Ce Prince néronien est aussi ami des arts: "véritable artiste lui-même, il ne connaissait d'ennemi dangereux que l'Ennui,

(1) Charles Baudelaire, "Spleen", Les Fleurs du Mal, op.cit.p.70.

et les efforts bizarres qu'il faisait pour fuir ce tyran du monde lui auraient certainement attiré, de la part d'un historien sévère, l'épithète de "monstre",... Le grand malheur de ce Prince fut qu'il n'eut jamais un théâtre assez vaste pour son génie". (1) Il faut donner au mot "théâtre" le sens large de lieu où se déroule non pas une représentation, mais la vie. L'imagination de ce Prince dépasse les limites de ses états, et le poète qui, dans l'Ennui s'associe à ce Prince, choisit pour se distraire, le rôle symbolique de bouffon. Cette double allégorie permet au poète:

de construire une représentation mythique de l'Artiste, d'inventer un alter ego spectaculaire et travesti; d'autre part, situant cette identification au bouffon par rapport à d'autres projections imaginatives, l'on verrait se préciser une double tendance: l'écrivain projette son déclassement social et son isolement tantôt dans la condition princière, tantôt dans l'abjection du paria, et plus particulièrement dans celle de ce paria spirituel qu'est le bouffon. Les structures sociales d'un univers révolu et réduit au rang de légende permettent de choisir librement des rôles extrêmes où la révolte de l'écrivain se muera en image esthétique. (2)

Mais si un être craint l'ennui, c'est qu'il se craint lui-même. Baudelaire s'identifie au Prince dans la mesure où, puissant, il pourra peut-être anéantir cette part de lui-même dont il craint la révolte car, impondérable, mystérieuse, intimement attachée à l'être, elle est malheureusement dépourvue

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op.cit.,p.270.

(2) Jean Starobinski, "Sur quelques Répondants allégoriques du poète", op. cit.,p. 402.

d'être: il s'agit de la puissance créatrice.

Prince et bouffon, par l'ambiguïté de l'image projetée, le poète va s'observer créant. Il ne peut s'observer qu'après avoir extrait de lui-même ce masque double, Prince et bouffon, tous deux exceptionnels, à l'une ou l'autre extrémité de l'échelle sociale, occupant une place solitaire bien en vue. "Simplement le bouffon, comme l'indique son nom (cf. *fanciullo* en italien) est cette partie de la personnalité totale qui a maintenu intact le don enfantin d'adhérer à ses imaginations, tandis que le Prince est, au contraire, l'élément qui, par défaut de croyance, par connaissance du caractère illusoire de la pratique de l'art, par exclusion, est voué à l'état de spectateur." (1)

Mais le pouvoir du Prince a justement été contesté lors d'une conspiration à laquelle a, par nécessité paradoxale, participé Fancioulle. La révolte de Fancioulle symbolise à merveille l'ambiguïté de la condition poétique dans la vie moderne. L'artiste n'existe pas par lui-même, c'est un médiateur. La mort de Dieu l'a livré au caprice soit de la foule, soit de sa contre-partie raffinée, le Prince. Il doit plaire ou cesser d'être. Fancioulle veut s'affranchir de cette dégradation de l'art qui se joue non plus devant les dieux mais devant Néron. Sa révolte est, inévitablement, autodestructive, car il n'est pas de prince sans pouvoir, ni d'artiste sans prince. Cette tentative de rébellion découverte, "les seigneurs en question

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", op. cit., p.249.

furent arrêtés, ainsi que Fancioulle, et voués à une mort certaine. Je croirais volontiers que le Prince fut presque fâché de trouver son comédien favori parmi les rebelles." (1)

Le mot "presque" nous arrête. Que le Prince fût "presque" fâché d'une conspiration qui lui aurait enlevé ses fonctions et sa qualité de Prince, peut signifier qu'il fut amusé par cet incident nouveau dans sa vie. La conspiration devient l'élément peu banal qui divertit de l'Ennui. Mais ce mot signifie aussi qu'une part de lui-même, en-deçà du masque princier, était de connivence avec la conspiration. Cet en-deçà, cette antériorité cachée par le masque est justement constituée de cet élément créateur et bouffon qui n'adhère pas au Prince et qui fait de la fonction princière le masque que l'on regarde à distance, qui étouffe parfois, et que, dans un mouvement de révolte, on aimerait anéantir.

Mais "Une Mort héroïque" a dépassé la relation agressive qui allait du bouffon au Prince, c'est-à-dire de l'en-deçà du masque au masque. Le poème montre la conséquence de cette relation, et c'est maintenant le Prince qui regarde le bouffon. Par sa participation au complot politique, le bouffon a détruit le tête-à-tête intériorisé qui se jouait entre Prince et bouffon, masque et en-deçà du masque. "Le résultat en sera une rupture d'équilibre, marquée par la dérision qui sépare désormais le

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op. cit., pp. 269-270.

prince de son favori, et sanctionnée par la mort;" (1) Car, pour le Prince, il s'agit maintenant de juger cette part spontanée de lui-même qui n'est pas vraiment et qui aspire à être dans un pari dont l'enjeu sera l'art. Le dialogue intériorisé entre le Prince et le bouffon est désormais remplacé par un rapport de force avoué du maître à l'artiste. Le "grand spectacle où Fancioulle devait jouer l'un de ses principaux et meilleurs rôles" (2) évoque moins l'art sacrificiel que le dernier salut des gladiateurs à César.

L'art permettra-t-il d'être, de transmuier une mort imminente en vie? Transformera-t-il l'inadéquation du Prince avec l'en-deçà du masque en harmonie au cours d'une épreuve où l'art sortirait vainqueur? D'autre part, le Prince peut-il être juge d'une épreuve dont il est lui-même l'une des parties? Si le bouffon est vainqueur, l'en-deçà du masque s'épanouit dans l'oeuvre créatrice, le masque doit être anéanti. Car si Fancioulle a tenté d'éliminer le Prince, si l'en-deçà artiste du masque princier souffre de ce masque, ne faudra-t-il pas en cas de succès de l'être créateur anéantir le masque, le Prince, pour consacrer l'artiste? C'est pourquoi le témoin narrateur, l'être lucide qui contemple un au-delà du masque princier et un en-deçà bouffon sait par avance que ce dernier est condamné. Jusqu'ici un doute subsiste dans l'esprit du lecteur sur les motifs du

(1) Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", op. cit., p.249.

(2) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op.cit., p. 270.

Prince; mais l'auteur se hâte de le dissiper:

De la part d'un homme aussi naturellement et volontairement excentrique, tout était possible, même la vertu, même la clémence, surtout s'il avait pu espérer y trouver des plaisirs inattendus. Mais pour ceux qui, comme moi, avaient pu pénétrer plus avant dans les profondeurs de cette âme curieuse et malade, il était infiniment plus probable que le Prince voulait juger de la valeur des talents scéniques d'un homme condamné à mort. au-delà existait-il dans son âme une intention plus ou moins arrêtée de clémence? C'est un point qui n'a jamais pu être éclairci. (1)

En fait, les cartes du jeu sont faussées. Il ne s'agit pas pour le Prince de choisir lucidement entre une postulation princière et bouffonne, mais d'inventer un nouveau jeu sadique qui, dans une situation extraordinaire, permettra "de vérifier jusqu'à quel point les facultés habituelles d'un artiste pouvaient être altérées ou modifiées".(2) Le miracle de la création est que Fancioulle fut parfait et son art essentiellement lié à la notion de vie avait choisi un thème dans lequel il excellait "le mystère de la vie". Sa pantomime fut incarnation de l'art et parvint à extraire de l'éphémère l'éternel, du fugitif, l'idéal, du fini, l'infini. "Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op. cit., pp.270-271.

(2) Ibid., p. 270.

une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction." (1) Fancioulle devient le héros qui par son grand art, semble échapper au destin humain, près de l'abîme et du tombeau. Héros de l'art, il jaillit au bord de l'abîme; mais ce jaillissement ne concerne que l'artiste, et condamne un prince frustré et capricieux à son malaise: "Ses lèvres se resserraient de plus en plus et ses yeux s'éclairaient d'un feu intérieur semblable à celui de la jalousie et de la rancune, même pendant qu'il applaudissait ostensiblement les talents de son vieil ami, l'étrange bouffon, qui bouffonnait si bien la mort." (2)

Mais sans doute, fût-il trop parfait, et son triomphe, une insulte pour ce spectateur particulier - artiste lui-même - qu'était le Prince. Jamais art n'est autant apprécié que s'il semble émaner non de l'oeuvre mais du spectateur qui découvre l'art et le beau par lui-même, à travers la joie de sa propre supériorité. Or, l'art de Fancioulle est flagrant, insolent, insultant, reconnu par les autres et incontestable. "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. Chacun s'abandonna, sans inquiétude, aux voluptés multipliées que donne la vie d'un chef-d'oeuvre d'art vivant. [...] Le Prince lui-même, enivré

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op. cit., p.271.

(2) Ibid., p.272.

mêla ses applaudissement à ceux de la cour." (1) Mais l'ivresse du Prince n'est pas sans mélange: "Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les coeurs et d'engourdir les esprits? frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions?" (2) Car le Prince qui se sentait maître et juge de la représentation est éclipsé, exclu par l'artiste parfait. Il pourrait symboliser ce dont rêva un jour Baudelaire: "Etant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien;" (3)

Le Prince serait l'illustration de ce pape militaire, tout puissant, détenteur du pouvoir spirituel et temporel, régnant au gré de ses caprices. Quant à Fancioulle, il incarnerait le vrai pouvoir spirituel que le Prince lui dispute dans sa prétention à la divinité. En effet, jouée devant lui et pour lui, la pantomime devient Art sacré et Fancioulle, parfait, possédé derrière lequel on ne peut voir le comédien, permet la communion étroite entre le spectateur, le spectacle et le divin. Mais il suffit qu'une dissonnance détruise l'union pour que cet art parfait soit désacralisé; et s'il y a distance c'est parce que le lieu de la représentation n'est plus un temple mais le lieu du trompe-l'oeil où la pantomime ne désigne plus un dieu mais révèle un homme, un bouffon parfait. Sa perfection ne désigne

(1) Charles Baudelaire, "Une Mort héroïque", op. cit., p.272.

(2) Ibid., p.272.

(3) C. Baudelaire, "Mon Coeur mis à nu", Journaux intimes, p.1296.

plus dieu, mais cache le gouffre, le vertige que contient chaque vie humaine qui veut créer.

Le Prince se veut conscience réfléchie de l'artiste, c'est-à-dire non pas celui qui produit mais celui qui regarde et aussi, juge. Entre l'Art et lui est la distance critique qui se croit infaillible et qui consacre l'oeuvre d'art en lui conférant ses lettres de noblesse. Mais, l'art de Fancioulle, trop éclatant, n'a nul besoin de cette conscience réfléchie pour être reconnu; il éclabousse un prince qui se voulait inspirateur et maître tout puissant de la cérémonie. Par cette présence trop forte de l'art, l'en-deçà du masque princier à la réussite trop éclatante ne peut garder son caractère d'intériorité et devient l'au-delà du masque qui, du fait de la séparation entre Prince et bouffon, exclut le Prince. Celui-ci n'est pas l'artiste mais le mécène, celui grâce auquel l'art peut vivre, et sans qui l'art n'est pas. L'artiste n'est, en fait, que le serviteur d'un maître dans la mesure où il est retenu par ce maître dont le pouvoir temporel et envieux fausse la relation spirituelle.

La dialectique du masque aboutit donc à vouloir anéantir cet artiste encombrant qui, dans son éclat, pourrait éclipser son maître. Néanmoins, il n'est pas certain que ce prince complexe soit uniquement motivé par l'envie. En effet, à ce premier mouvement du masque qui empêche le Prince d'être totalement envahi par un en-deçà histrionnesque de son masque, succède un autre mouvement, contraire, qui est de garder un en-deçà du masque qui ne soit plus réalisation artistique mais quête artistique.

Ce mouvement est celui de l'aspiration vers l'art plutôt que l'art lui-même. Peut-être le Prince connaît-il le dilemme faustien qui consiste à ne pas pouvoir, sans perdre son âme, dire au moment: "Arrête-toi, tu es si beau!" Fancioulle atteint le point suprême au-delà duquel il ne pourra plus que se répéter. S'il survit, l'art est mort. Le sadisme du Prince ne consiste pas à tuer Fancioulle, dont il consacre ainsi la gloire, mais à le désenchanter. Le déchirement du sifflet, administré par un "joli enfant" qui s'exécute en étouffant son rire, basculera Fancioulle dans la mort. Pourquoi un enfant? Parce que la mort de Fancioulle ne peut s'obtenir qu'en rompant en son âme la ferveur qui lie l'être à son jeu, pour en faire un art, ferveur que seule peuvent connaître l'enfant et le poète. Cette intervention nous indique que dans le merveilleux artiste vit un merveilleux enfant.

CONCLUSION

Les masques étudiés dans la première partie de notre thèse sont des masques psychologiques à fonction sociale chez le Neveu de Rameau, sociale et métaphysique chez Musset. Pourvus du masque à la mode, Rameau, Octave, Fantasio, Lorenzaccio n'identifient cependant pas leur être au masque. Revêtir ce masque devient pour eux le jeu social qui, tout en leur permettant certaines concessions aux nécessités d'une vie parmi les autres, sauvegarde un "moi" qui se sent menacé. En effet, les autres sont là et il semble que, désir tyrannique d'égalité, ils ne permettent pas à l'individu de s'épanouir dans sa spécificité. L'original doit alors adapter son originalité et, par un jeu qui restreint l'expansion de l'être, prostituer une partie de son existence. Le jeu masqué confère le droit de participer à une vie sociale, il permet la communication en aliénant l'être, en le rendant inoffensif dans un dérisoire qui donne à l'autre la satisfaction de la supériorité.

Ces personnages choisissent le compromis qui fait du masque la prison dans laquelle ils s'enferment mais aussi l'instrument libérateur, exutoire d'une originalité amputée de toute possibilité d'expansion. L'individu devient le bouffon, le saltimbanque, la victime au goût du jour pour laquelle aucune

prise sur le monde n'est possible. En effet, une communication mutuelle demande l'affirmation de soi et exclut une imitation des autres, laquelle fait de la vie un simulacre facile et entérine le statu-quo. L'animal social reste condamné à divertir par une succession de pirouettes dont tout l'art est de confirmer le témoin dans sa supériorité. Le comique est source de connivence entre l'être masqué et le spectateur, il efface tout danger de voir le bouffon se changer en révolutionnaire.

Le masque dérisoire instaure une création passive qui observe les lois de l'esthétique mais n'engage pas le créateur. Celui-ci tout en étant acteur, reste spectateur de lui-même. En effet, par le masque, une distance est instituée, opposée à la distance intérieure, qui est rite et non engagement, geste que l'individu renie à loisir.

Nous avons choisi, comme métaphore fondamentale de cette geste sociale, l'activité du clown saltimbanque. Dans "l'Aliénation sous le masque", le personnage masqué s'exprime par un comportement qui épouse le mouvement de la pirouette, insaisissable, ondoyant, futile et périssable. Cette pirouette devient le mouvement qui permet l'immobilisme intérieur, le masque qui sépare l'être du paraître et qui, par cette dissociation, évite toute possibilité de mise en question; car, par l'intermédiaire de ce masque, l'individu choisit non pas de s'affirmer mais d'être accepté par les autres qu'il confirme dans leur quiétude et condamne à leur médiocrité. La communication instaurée par la pirouette sociale est ambiguë et tortueuse;

elle emprunte le détour afin de cacher aux autres et à soi-même une médiocrité qui sera exprimée par un mouvement qui se veut hautain mais n'est que dérobage. Ce masque est le jeu offensif des faibles, sa force motrice en est une joie grégaire anticipée. Par l'intermédiaire de ce jeu, le saltimbanque tente de dévier sa solitude et son malaise, il atténue une angoisse existentielle en y substituant le danger plus réel et immédiat de l'acrobatie. L'existence devient la représentation de ce cirque où le clown saltimbanque s'exhibe devant un public insensible, prêt à se gausser et qui refuse, par principe, de se laisser bouleverser.

Parmi ces personnages inconsistants, Fantasio présente un intérêt particulier parce qu'il montre l'une des virtualités dynamiques du masque à la mode. En effet, emprisonné dans la foule et dans son masque, il refuse l'aliénation des autres personnages et la facilité de la mort - solution de Lorenzaccio. Il combat son masque à la mode par la fonction de bouffon qui, l'emprisonnant réellement, le libère du regard d'autrui. Ce nouveau rôle n'est plus imitation des autres et lui permet de repousser les limites exigues du masque, les murs d'une prison et de découvrir que la liberté est issue d'une harmonie entre être et paraître. Le masque qui permettait la dépendance vis-à-vis du groupe, répond moins à l'attente des autres et devient, lorsqu'il est ainsi assumé, possibilité de libération. Mais c'est là un moment bref pour Fantasio qui choisit, en retournant parmi les autres, le masque passif qui détourne l'angoisse née de la solitude.

Il arrive aussi que l'originalité, la supériorité de certains être soient assumées et exprimées par un masque actif: tel est le sujet de la deuxième partie de notre étude.

La figure fondamentale reste l'acrobate, le saltimbanque, le bouffon qui marche sur la corde raide, au-dessus du gouffre. Désormais, c'est la métaphore de l'envol qui illustre les aspirations de l'artiste. Il choisit le risque des sommets dont la conquête lui apportera la gloire. Celle-ci sera atteinte grâce aux séductions du masque qui permet à l'artiste de se révéler à soi-même et aux autres dans une recherche esthétique. Le masque artistique élaborera un moi qui se transcende dans une image éveillant un écho chez le spectateur.

A l'encontre du masque à la mode où l'image cliché s'impose, où le masque est un décalque de l'imagination nivelante du groupe, le masque artistique s'ouvre à des productions imaginaires et se ramifie en un faisceau d'images qui consacrent la liberté du spectateur. La réussite de ce masque dépendra de l'écho qu'il éveille en l'âme de chacun, du dynamisme qui naîtra à partir de ce spectateur qui communique avec l'oeuvre d'art dans la supériorité de la découverte et de l'interprétation de cette oeuvre. Mais ce masque ajoute à la quête de communion, un mouvement contraire qui fait de lui l'écran cachant le créateur et les manipulations nécessaires à l'oeuvre d'art:

Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne? Montre-t-on au public, affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs? Lui explique-t-on

les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'oeuvre? Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art? (1)

Pour l'artiste, la distance entre l'homme qui veut créer et le résultat de la création, entre l'en-deçà du masque et le masque, est celle qui sépare l'être pour soi de l'être pour les autres. Entre ce qu'il est et ce qu'il projette par l'oeuvre d'art, le problème qui se pose n'est pas celui de la sincérité, mais celui de la lucidité qui permet à l'artiste, en partant de son être à soi, de communiquer avec les autres. Cette communication détermine la réussite de l'oeuvre d'art. Elle reste ambiguë car, pour communiquer par le masque de l'art, l'artiste doit faire le vide autour de son oeuvre, cacher le créateur et l'effort de la création, arracher l'oeuvre d'art à son milieu originel afin qu'elle puisse surgir, libre, sous le regard du spectateur. En effet, la spécificité de l'oeuvre d'art exigera qu'elle soit entourée d'un halo vide pour le créateur, plein pour le spectateur. Mais cette communication entre spectateur et oeuvre d'art n'existera que dans la mesure où le créateur s'efface et laisse le spectateur s'élever dans un mouvement de communion avec l'oeuvre d'art.

(1) Projet de préface pour la troisième édition des Fleurs du Mal.

Cependant certains troubles de la communication par l'oeuvre d'art guettent l'artiste, notamment ces deux dangers qui sont la prostitution et la déchéance. La prostitution résulte d'une volonté de succès rapide chez le créateur qui, dans le désir d'être accepté, ne s'élève pas et satisfait les besoins immédiats des autres. Le danger de déchéance vient de ce que la force du masque créateur réside uniquement dans l'image projetée par ce masque. Lorsque cette image est trop faible, le masque de l'art ne peut subsister et laisse apparaître un homme quémendant une reconnaissance. Cet être qui tente d'approcher l'art, a confondu création et jeu, a accepté certaines règles dont l'observation sans élévation ne conduit pas à l'art mais au jeu. L'artiste abandonne alors le masque actif pour le masque passif; il n'est plus le créateur mais l'individu qui se prétend artiste, dont les gestes miment un rôle social au lieu de tendre à l'oeuvre d'art. C'est là un danger constant qui résulte du manque d'être de l'art et qui permet de remplacer le masque de la création par le masque social de l'artiste.

Cependant certains créateurs comme Fancioulle, bien qu'ils aient atteint la perfection dans l'art, sont condamnés. Selon "Une Mort héroïque", l'art parfait n'est qu'un moment et doit retrouver le gouffre dont il est issu. Fancioulle comme Baudelaire aurait aimé s'identifier pleinement au masque de l'art; mais ils ne peuvent abolir l'élément humain qui fait de Fancioulle le dissident et de Baudelaire le beau-fils du général Aupick. Le masque de la création devient pour l'artiste qui s'élève à l'art, le moment bref d'où inmanquablement il retombe, humain et déchu.

BIBLIOGRAPHIE *

I AUTEURS ETUDIES

Guillaume Apollinaire, Oeuvres Poétiques (Paris: N.R.F. Bibliothèque de la Pléiade, 1965).

Théodore de Banville, Choix de Poésies (Paris: Eugène Fasquelle, 1926).

Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes (Paris: N.R.F. Bibliothèque de la Pléiade, 1966).

Denis Diderot, Oeuvres Romanesques (Paris: Garnier, 1962).

Edmond de Goncourt, Les Frères Zemganno (Paris: Eugène Fasquelle, 1930).

Stéphane Mallarmé, Poésies (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1945).

Alfred de Musset, Oeuvres Complètes (Paris: Editions du Seuil, 1963).

Paul Verlaine, Oeuvres Poétiques Complètes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954).

II OUVRAGES CONSULTES

a) Etudes générales :

Gaston Bachelard, L'Air et les Songes (Paris: José Corti, 1943).

id. Le Droit de Rêver (Paris: P.U.F., 1961).

id. La Flamme d'une Chandelle (Paris: P.U.F., 1961).

id. La Poétique de la Rêverie (Paris: P.U.F., 1968).

id. La Terre et les Rêveries de la Volonté (Paris: José Corti, 1948).

* Nous nous contentons d'une liste purement restrictive des ouvrages essentiels à notre étude.

- Simone de Beauvoir, Pour une Morale de l'Ambiguïté (Paris: Gallimard, 1958).
- Georges Buraud, Les Masques (Paris: Editions du Seuil, 1948).
- Roger Caillois, Les Jeux et les Hommes (Paris: Gallimard, 1958).
- Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard, 1958).
- Ross Chambers, "L'Art sublime du comédien", Saggi e Ricerche di Letteratura Francese (Milan, 1971, vol. XI).
- Jean Marie Domenach, Le Retour du Tragique (Paris: Editions du Seuil, 1967).
- Elie Faure, L'Esprit de Formes (Paris: J.J. Pauvert, 1964).
- Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique (Paris: Plon, 1961).
- Wallace Fowlie, Clowns and Angels (New York: Sheed and Ward, 1943).
 "Masques du héros littéraire", Oeuvres Nouvelles (New York, 1944, vol. 4).
- Lucien Goldman, Le Dieu caché (Paris: Gallimard, 1959).
- Janine Jallat, "Le Masque et l'art du déplacement", Poétique (Paris, 1971, vol. VIII).
- Francis Jeanson, Le Problème moral et la pensée de Sartre (Paris: Editions du Myrte, 1947).
- Jean Laude, "Le Monde du cirque et ses jeux dans la peinture", Revue d'Esthétique (Paris: P.U.F., Oct.-Déc. 1953).
- Friedrich Nietzsche, La Naissance de la Tragédie (Paris: Gallimard, 1949).
- Jean Paris, L'Espace et le Regard (Paris, Editions du Seuil, 1965).
- Henri Peyre, Literature and Sincerity (New Haven: Yale University Press, 1963).
- Georges Poulet, Trois Essais de Mythologie Romantique (Paris: Jose Corti, 1966).
- Jean Pierre Richard, Etudes sur le Romantisme (Paris: Editions du Seuil, 1970).

Georges Rouault-André Suarès, Correspondance
(Paris: Gallimard, 1960).

Jean-Paul Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963).

id. L'Imaginaire (Paris: Gallimard, 1940).

Davis Sices, Theater of Solitude - on Musset's Lorenzaccio and other plays (Hanover, N.H.: The University Press of New England, 1974).

Jean Starobinski, L'Oeil Vivant (Paris, Gallimard, 1961).

id. Portrait de l'Artiste en Saltimbanque
(Genève: Skira, 1970).

id. Jean Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle (Paris: Gallimard, 1971).

id. "Sur quelques répondants allégoriques du poète", Revue d'Histoire Littéraire de la France (Paris: Armand Colin, Avril-Juin 1967).

Enid Welsford, The Fool: his social and literary history
(London: Faber and Faber, 1935).

b) Etudes spécialisées :

sur Apollinaire :

- André Billy, Apollinaire (Paris: Seghers, 1947).
- Pascal Pia, Apollinaire (Paris: Editions du Seuil, 1957).

sur Baudelaire :

- Actes du colloque de Nice sur Baudelaire, 25-27 mars 1967
(Paris: Minard, 1968).
- Charles Mauron, Le dernier Baudelaire (Paris: José Corti, 1966).
- Jean-Marie Pommier, Dans les chemins de Baudelaire
(Paris: José Corti, 1943).

- Georges Poulet, Etudes sur le temps humain (Paris: Plon, 1949) - Ch. XVI.
- Marcel Raymond, De Baudelaire au Surréalisme (Paris: José Corti, 1940).
- Jean-Pierre Richard, Poésie et profondeur (Paris: Editions du Seuil, 1955).
- Jean-Paul Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1947).

sur Diderot :

- Emile Callot, La Philosophie et la vie au XVIII^e siècle (Paris: Rivière, 1965).
- Lester Crocker, Diderot, The embattled philosopher (New York Press, 1966).
- Georges May, Les Visages de Diderot (Paris: Boivin 1951).

sur Mallarmé :

- Charles Mauron, Mallarmé l'obscur (Paris: Denoël, 1941).
- Guy Michaud, Mallarmé (Paris: Hatier, 1953).
- Georges Poulet, La Distance intérieure (Paris: Plon, 1952) - ch. IX.

sur Musset :

- Pierre Gastinel, Le Lyrisme de Musset (Paris: Hachette, 1933).
- Bernard Masson, Lorenzaccio ou la Difficulté d'être (Paris: Minard, 1963).
- Georges Poulet, La Distance intérieure (Paris: Plon, 1952) ch. VII.
- Philippe Van Tieghem, Musset, l'homme et l'oeuvre (Paris: Boivin, 1945).