

Federica Locatelli

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan

L'imagination de Coleridge à Baudelaire : positivement apparentée avec l'infini

Résumé

Le *Salon de 1859* de Charles Baudelaire apparaît comme un texte emblématique pour comprendre les sources dont le fondateur du Symbolisme français s'est inspiré dans l'élaboration de sa propre théorie concernant les pouvoirs de l'imagination : en suivant les traces dont l'écrivain parsème son *Salon*, nous rendrons compte de l'origine de la conception baudelairienne qui remonte jusqu'aux présupposés établis par le Romantisme anglais et allemand. Ensuite, nous verrons comment Baudelaire renouvelle un riche patrimoine théorique, appris directement et indirectement à travers sa formation culturelle et son travail de traducteur, inaugurant une conception originale de l'art imaginaire, un art "positivement apparenté avec l'infini", et une "rhétorique des correspondances", qui ouvre à une nouvelle pensée du signe poétique.

Mots-clés

Baudelaire - Poe - Crowe - Coleridge - imagination - *fancy*

Abstract

Charles Baudelaire's *Salon de 1859* is a crucial text in order to understand the elaboration of his theory on the power of imagination and its sources. Tracking the evidence left by the founder of French Symbolism in the *Salon*, I will show the extent to which his theory is in dialogue with the principles of both English and German Romanticism. After that, I will try to demonstrate that Baudelaire's conception of imagination acts upon this tradition, which was part of his cultural background and at the center of his work as a translator. In his rethinking of this tradition, he proposes a completely original set of ideas, according to which imagination becomes an art founded on the « rhétorique des correspondances » characterising the poet's reflection on the poetic word.

Key-words

Baudelaire - Poe - Crowe - Coleridge - imagination - *fancy*

Dans le *Salon de 1859*, paru entre juin et juillet 1859, Baudelaire réfléchit sur la question de l'imagination, présupposé théorique non seulement de son débat sur l'art à partir de 1855, mais aussi

de toute sa création littéraire. Renvoyant aux textes critiques de Poe, paraphrasant Crowe, faisant allusion aux déclarations de Delacroix, Baudelaire laisse entrevoir sa familiarité avec la pensée du représentant du Romantisme anglais, Coleridge. Pour démontrer la profondeur de ce rapport, même s'il demeure principalement indirect, nous voudrions réfléchir brièvement sur la théorie de la faculté imaginative élaborée par Coleridge, son influence sur Poe et Crowe, pour comprendre finalement ses analogies et ses différences avec la conception baudelairienne, qui fait de l'imagination le fondement de la nouvelle conception du signe poétique, propre au Symbolisme français.

Samuel Taylor Coleridge: l'acte éternel de la création

Le noyau central de la théorie de l'imagination proclamée par Coleridge se trouve dans les chapitres IV^e et XIII^e de la *Biographia Literaria* de 1817 : le poète-philosophe, qui s'inscrit dans la tradition poétique directement issue de l'idéalisme allemand¹, y poursuit une argumentation sur la création et la contemplation esthétiques². La définition de la faculté imaginative se fonde tout d'abord sur une distinction nette entre *fancy* et *imagination*. Comme il l'écrit dans le IV^e chapitre de son ouvrage, les deux facultés s'opposent sur la base du mode de fonctionnement (p. 86) : l'*imagination* consiste dans la capacité de façonner et de modifier, tandis que la *fancy* se définit comme une potentialité agrégative et associative. Dans le XIII^e chapitre de la *Biographia Literaria*, Coleridge approfondit sa réflexion en apportant une seconde distinction au sein de l'imagination elle-même, concevant l'existence d'une imagination primaire et d'une imagination secondaire (p. 295). L'imagination primaire apparaît comme la faculté vivante et l'agent premier de toute perception individuelle : comme l'explique Wordsworth, il s'agit de la faculté à travers laquelle "man unknowingly re-enacts God's

¹ Voir à ce propos P. DESCHAMPS, *La Formation de la pensée de Coleridge, 1722-1804*, Paris Didier, 1963 ; N. FRUMAN, *Coleridge, the damaged Archangel*, London Allen & Unwin, 1971 ; D. WILHELM, *Les Romantiques allemands*, Paris Seuil, 1980.

² Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à D. DEGROIS, "Aux sources d'une réflexion théorique sur l'image: l'apport des écrits personnels de S.T. Coleridge", *Romantisme*, 49, 1985, p. 10.

original and eternal creative moment" (p. 25). En revanche, l'imagination secondaire concerne l'acte de création poétique, la plus sublime des actions humaines, qui essaie de dégager une forme de survivance éternelle dans la finitude humaine : en reprenant les mots de Wordsworth, "the secondary, though limited by comparison, contains the hope that in the act of writing the poet may attain to a similar power" (p. 50).

Dans les pages de la *Biographia Literaria*, il nous semble possible de repérer plusieurs anticipations de la théorie baudelairienne de l'imagination : deux considérations cruciales attirent notre attention. La première concerne le mode de fonctionnement analytique et synthétique de la faculté: si Coleridge confère à la *fancy* la fonction d'assembler et de juxtaposer les éléments du réel sans justification profonde, c'est-à-dire sans l'ambition de vouloir les métamorphoser³, il attribue à l'imagination secondaire le pouvoir de recréer les éléments de la contingence afin de lui offrir une vie nouvelle et éternelle ; en ce sens, l'imagination apparaît comme "essentially vital" (p. 296). L'action de l'imagination sur le réel passe par deux processus essentiels, la dissociation et la synthèse : après avoir dissocié les éléments constitutifs de la réalité, cachés sous leur apparence superficielle, elle les transforme pour en créer des synthèses nouvelles. La deuxième considération, qui découle de la première, touche à la logique "rigoureuse" qui structure l'œuvre d'art inspirée par l'imagination : la composition poétique se fonde sur des lois "scientifiques" qui en font l'unité interne. Influencé par la pensée de Boyer, Coleridge affirme que la création artistique poursuit une logique qui lui est propre, "as severe as that of science; and more difficult because more subtle, more complex and dependent on more and more fugitive causes"(p. 8). Cependant, si d'une part il pose nettement la valeur de la logique et de la rigueur dans la création artistique, de l'autre le poète échoue à montrer comment ramener la structure textuelle vers sa cohésion nécessaire. Cette fissure qui traverse son élucidation critique lui est reprochée par Poe qui, en partant du noyau théorique élaboré par le représentant du Romantisme anglais, s'en éloigne pour proclamer la soumission

³ Cfr. I.A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination*, Bloomington Indiana University Press, 1960, p. 59.

totale de l'inspiration poétique à la création consciente et scientifique, obtenue grâce à la faculté de l'imagination.

Edgar Allan Poe: la reine des facultés

Dans la réflexion critique de Poe, deux principes sont placés au premier rang des qualités littéraires, l'un ne contredisant l'autre qu'à première vue: la rigueur formelle et le pouvoir créatif de l'imagination. En réalité, les deux coopèrent à l'aboutissement de l'œuvre d'art qui doit être "profond[e] et miroitant[e] comme le rêve" et, en même temps, "mystérieu[se] et parfait[e] comme le cristal"⁴. Si d'un côté, la création poétique apparaît comme "miroitante" et "parfaite", grâce à une savante maîtrise de l'art de la composition, qui la façonne suivant des lois rigoureuses, de l'autre elle est "profonde" et "mystérieuse" parce qu'elle contient la vision de ce que l'imagination dévoile : "the very verge of the *great secrets*"⁵. En concevant la faculté imaginative comme l'instrument primaire de la création artistique, l'écrivain lui attribue le titre de "supreme among the mental faculties", ce que Baudelaire traduit par la célèbre formule de "reine des facultés"⁶. En approfondissant sa conception du pouvoir de l'imagination, Poe (337) propose à nouveau la distinction entre celle-ci et la *fancy* établie par Coleridge dans sa *Biographia Literaria* : il déclare que l'imagination est la seule faculté permettant de percevoir "the faint perfumes" et d'entendre "the melodies of a happier world" (p. 1293), c'est-à-dire qu'elle conduit le poète vers l'expérience cognitive de la transcendance. Il s'ensuit que l'imagination apparaît comme cet organe humain qui dirige l'artiste dans sa quête d'un idéal "supernal" et "mystic" - adjectifs qui reviennent dans la réflexion baudelairienne - à partir d'une mise en abîme de la réalité, de laquelle on dégage les liens avec le sublime.

Il apparaît évident que la théorie décrite par Poe dans ses *Suggestions*, dans ses essais sur *Thomas Hood* et sur *Thomas Moore*, ainsi que dans son *Poetic Principle*, a été fortement

⁴ Dans ce passage des *Notes Nouvelles*, Baudelaire paraphrase explicitement Poe. Cfr. Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1976, t. II, p. 336. Dorénavant *OC II*.

⁵ E.A. Poe, *Essays and Reviews*, New York The Library of America, 1984, p. 1293

⁶ *OC II*, p. 620.

influencée par la connaissance de l'ouvrage de Coleridge. Par-delà l'estime manifestée, le poète américain s'est mis à l'écoute des théories élaborées par l'écrivain anglais et en a développé une critique, quelquefois sévère. Dans l'essai sur *Thomas Moore* de 1840, Poe écrit que, comme le prétend l'auteur de la *Biographia Literaria*, la fantaisie combine, tandis que l'imagination crée (p. 334). Cependant, après avoir expliqué les différences établies sur la base de la puissance créatrice de la seconde que la première ne possède pas, Poe semble ensuite les réfuter : "We might make a distinction of degree [...] but experience proves this distinction to be unsatisfactory" (p. 334). Cette affirmation, qui a poussé de nombreux critiques à une interprétation erronée de la pensée de l'écrivain américain, ne conteste pas la distinction entre la *fancy* et l'*imagination* soutenue par Coleridge, mais déclare que la séparation ne doit pas être posée *a priori* : les deux étant des facultés mentales dont l'individu dispose au même degré, leur distance résulte évidemment du rapport aux produits artistiques qu'elles créent. Les créations *fanciful* ("What we feel and know to be fancy, will be found still only fanciful") ne peuvent que demeurer des produits de la fantaisie (elles gardent leur "idiosyncrasy under all circumstances"), bien différents de ceux de l'imagination, qui traduisent l'aspiration à l'Absolu : "no subject exalts it [the fancy] into the ideal" (p. 334), car l'idéal ne peut être découvert qu'à travers la faculté imaginative qui laisse entrevoir des "dim bewildering visions of a far more ethereal beauty beyond" (p. 337). Deux différences fondamentales séparent la pensée de Poe sur l'imagination de celle de Coleridge. Premièrement, la réflexion de l'écrivain anglais se concentre sur la faculté elle-même, tandis que celle de l'Américain questionne les productions qu'elle crée et la manière dont ces créations peuvent être atteintes. Deuxièmement, Poe reproche à Coleridge de s'être égaré dans l'exploration des confins de la transcendance, en

⁷ Cf. J. BATE, "Edgar Allan Poe: A Debt Repaid", *The Coleridge Connection. Essays for Thomas McFarland*. Richard Gravil, Molly Lefebure (éds.), New York St. Martin's Press, 1990, p. 242.

⁸ La différence entre *fancy* et *imagination* ne réside pas dans les produits de ces deux facultés, qui agissent similairement et réalisent toutes deux une combinaison des éléments existants: la différence réside dans le fait que l'apport du "nouveau", qui accompagne tout processus de création de l'imagination et, rarement, les produits de la fantaisie (278).

oubliant de soumettre le fonctionnement de l'imagination à des critères normatifs rigoureux. Certes, le poète anglais a déclaré que la production artistique doit être gouvernée par des lois logiques qui en garantissent l'unité profonde, mais en fait il n'a pas doté sa théorie de l'élucidation nécessaire. Nous en concluons que si Coleridge soutient que le poète détient en lui-même, *a priori*, ce pouvoir de création éternelle, Poe confère, en revanche, le caractère d'éternité uniquement à l'œuvre artistique réalisée par une savante maîtrise de la faculté imaginative.

Catherine Crowe: le gouvernement de l'imagination

La théorie de l'imagination élaborée par Coleridge a eu des résonances aussi chez Catherine Crowe, avec laquelle Baudelaire est sans doute entré en contact, comme il le déclare lui-même dans le *Gouvernement de l'imagination*. Si Poe se rapporte aux principes contenus dans la *Biographia Literaria* d'une manière critique et ambivalente, Crowe les suit à la lettre et les articule avec les théories apprises par sa fréquentation des ouvrages du Romantisme européen. En effet, l'artiste s'est nourrie, tout au long de sa carrière littéraire, de la lecture des romantiques anglais et allemands et a été fortement influencée par le courant spiritualiste diffusé alors en Angleterre et en Amérique⁹. Négligée par la critique et par la plupart des lecteurs français¹¹, elle retient au contraire l'attention dans le panorama

⁹ Baudelaire a largement puisé la pensée de Coleridge dans l'œuvre critique de Poe, comme dans celle de Mme Catherine Crowe. Cfr. A.E. Balakian, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, p. 24.

¹⁰ Les productions américaine (Edmonds and Dexter, Capron, Hare) et anglaise (Colquhoun, Esdaile, Elliotson, Braid, Lee, Townsend, Atwood, Davis), présentent plusieurs liens avec les ouvrages qui ont été produits en France dans la même période (Bertrand, Gautier, Potet, Brière de Boismont, Eliphas Lévi), que Baudelaire connaissait très bien. Cfr. Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, C. Pichois (éd.), Paris, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1975, t. I, p. 172. Dorénavant *OC I*. Baudelaire est aussi entré en contact avec l'école spiritualiste anglaise et américaine, comme en témoigne le chapitre initial du *Poème du haschisch*, *OC I*, p. 402.

¹¹ L'*Encyclopédie de Larousse* et le *Dictionnaire Biographique et Bibliographique* d'Alfred Dantès de 1875 traitent très brièvement de Crowe et de ses ouvrages; similairement, le *Dictionnaire Universel des Contemporains* de Vapereau de 1858 en offre une notice synthétique et sans intérêt (supprimée dans l'édition de 1889). Elle ne figure ni dans la *Nouvelle Biographie Générale* ni dans la *Biographie Universelle*, ni dans le *Manuel de Bibliographie et d'Iconographie des Femmes célèbres* de 1892. Cependant, comme le remarque Hughes, son intérêt à l'égard de la philosophie de

anglophone grâce à ses réflexions autour de l'imagination, qui se trouvent au carrefour des principales positions critiques à l'honneur à l'époque¹². Fascinée par les théories de Kerner, dont elle a traduit, en 1845, l'ouvrage *Die Seherin von Prevorst*¹³, Crowe a approfondi son intérêt pour la pensée allemande¹⁴ (p. 14), au point de se consacrer elle-même à la production de ce genre littéraire : son œuvre la plus célèbre, *The Night Side of Nature* de 1858, suivie en 1859 de *Spiritualism and the age we live in*, donne à voir les relations existantes entre la réalité de l'expérience et le domaine du surnaturel et de l'invisible, entrevus à travers la faculté de l'imagination.

Le noyau thématique central de la théorie de Crowe se fonde sur un constat de l'insuffisance de la condition humaine : l'individu, toujours à la recherche de ce qui est au-delà, ne peut se satisfaire du rapport immédiat avec le monde. Comme la plupart des "*Naturphilosophen*"¹⁵, Crowe admet l'existence d'une condition antérieure d'harmonie, un âge d'or désormais perdu¹⁶, dans lequel l'homme et le cosmos étaient faits l'un pour l'autre et

Schubert l'a mise en contact avec le panorama littéraire européen de l'époque: "ella a agi, par exemple, sur Coleridge en Angleterre et sur Mme de Staël en France". Cfr. R. HUGHES, "Une étape de l'esthétique de Baudelaire: Catherine Crowe", *Revue de Littérature comparée*, 68, 1937, pp. 681-682, 689.

¹² Pour un approfondissement de l'influence de Coleridge sur Poe et Crowe et du rapport des deux écrivains avec Baudelaire, nous renvoyons à M. SHANKS, Michael, "Coleridge et son influence sur la conception baudelairienne", *L'Imagination créatrice. Rencontre Internationale organisée par la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne*, Pierre Emmanuel, Roselyne Chenu (éds.), Neuchâtel La Baconnière, 1971, p. 46 et suivantes.

¹³ Le contenu de l'ouvrage est nettement éclairé par le sous-titre: *Révélations concernant la vie intérieure de l'homme et l'irruption d'un monde d'esprits dans celui que nous habitons maintenant*.

¹⁴ Crowe cite à plusieurs reprises Schubert, Werner, Stilling, Baader et Hamann, dont elle a lu les textes originaux, connaissant très bien la langue allemande. C'est aussi à un ouvrage de Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) qu'elle emprunte le titre de son livre, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808).

¹⁵ Crowe développe plusieurs des thèmes chers aux "*Naturphilosophen*" (Ritter, Novalis), parmi lesquels l'allusion à l'âge d'or, le magnétisme animal, la polarité, le système ganglionnaire, qui reviennent dans l'*Eureka* de Poe, mais appliqués à la sphère de la poésie.

¹⁶ Dans l'imaginaire baudelairien, cette condition édénique peut être retrouvée seulement grâce à l'évasion hors de la condition actuelle, dont la seule forme durable est obtenue grâce à la force de l'imagination: il s'agit d'un paradis de nature artistique et non religieuse, un "jardin de vraie beauté". Cfr. *OCI*, p. 441.

parlaient un langage commun et universel : une fois cet état perdu, l'individu s'efforce de suppléer au malheur existentiel en cherchant des voies pour se soustraire à la condition dans laquelle il vit. L'artiste anglaise affirme qu'il existe des conditions privilégiées, telles que l'extase et le rêve, qui, libérant l'homme des barrières de sa réalité, lui font découvrir le fond véritable de l'existence, c'est-à-dire la "face nocturne de la nature". Il s'agit de l'un de ces thèmes qui reviennent dans la production poétique baudelairienne et qui sont approfondis dans sa critique artistique, où on les trouve maintes fois expliqués à travers les positions esthétiques de Poe et de Delacroix, les "maîtres de l'imagination"¹⁷. Dans ses ouvrages, Crowe interroge aussi la difficulté pour l'individu de comprendre le langage du monde, un langage à l'origine universel, devenu hiéroglyphique et résistant au déchiffrement – un thème emprunté à Schubert et à Novalis, qui domine la réflexion littéraire symboliste¹⁸ et la production poétique baudelairienne. Pour l'artiste anglaise comme pour Baudelaire, la tâche du poète consiste dans la tentative de déchiffrer le langage hiéroglyphique de la réalité à travers la faculté de l'imagination : quand, dans le *Salon de 1859*, Baudelaire affirme que tout l'univers visible n'est qu'un dictionnaire ou un magasin d'images et de signes "auquel l'imagination donnera une place et une valeur relative"¹⁹, il semble faire allusion à un passage du XIV^e chapitre de l'ouvrage de Crowe, dans lequel nous lisons : "the whole of nature is one large book of symbols, which, because we have lost the key to it, we cannot decipher"²⁰ (p. 49).

Ces thèmes, qui reviennent fréquemment dans le *Night Side of Nature* et qui proclament l'autonomie de l'imagination, remontent à l'idéalisme allemand et anglais : en effet, les déclarations de Crowe sur la faculté imaginative doivent beaucoup à la réflexion de Schelling, lequel a, à son tour,

¹⁷ Cfr. *OC II*, p. 556.

¹⁸ Remonter aux origines primitives et poursuivre le rêve d'une langue parfaite et pure (où le signifiant porterait en soi la marque de son signifié), telles sont notamment les ambitions de l'écriture symboliste, de Baudelaire à Mallarmé.

¹⁹ *OC II*, pp. 624, 627.

²⁰ Cfr. *Correspondances*, v. 1-3, *OC I*, p. 11.

influencé Coleridge²¹. Il s'ensuit que l'artiste anglaise a reproduit une tradition déjà affirmée au niveau européen, sans pourtant approfondir la réflexion sur le travail d'analyse et de synthèse exercé par l'imagination, qui est le propre de l'action poétique: pour Baudelaire, elle ne joue qu'un rôle de porte-voix des théories élaborées par le Romantisme allemand et anglais.

Charles Baudelaire : l'imagination, positivement apparentée avec l'infini

Nous ne savons pas avec exactitude quand Baudelaire s'est intéressé à la production littéraire de Crowe²², ni quand il s'est consacré à l'approfondissement des théories sur l'imagination, contenues dans l'ouvrage de 1848 : avec une nuance subtile d'ironie, il avoue avoir "toujours admiré et envié la faculté de croire de cette excellente Mme Crowe"²³, mais il ne fournit pas d'informations supplémentaires. En revanche, nous sommes plutôt sûre du moment – vers 1853 – où le poète des *Fleurs* a intimement connu la pensée de Poe²⁴ et où il s'est familiarisé avec les théories de Coleridge sur l'imagination, citées dans les *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, en 1857. C'est peut-être aussi à travers la fréquentation de De Quincey que Baudelaire est entré en contact avec la réflexion du poète romantique anglais : Clapton a affirmé que la connaissance de Coleridge par Baudelaire venait d'un article nécrologique sur l'auteur des *Confessions*, paru le 17 décembre 1859 en Angleterre, dans lequel

²¹ Nous renvoyons à ce propos à G.T. Clapton, "Baudelaire and Catherine Crowe", *Modern Language Review*, 25, 1930, pp. 286-305 ; W. GREINER, Walter, *Deutsche Einflüsse auf die Dichtungstheorie von Samuel Taylor Coleridge*, Tübingen Diss. Universitat, 1975.

²² Claude Pichois remarque que Baudelaire a pris connaissance de l'ouvrage de Crowe dès le moment où il a écrit ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, c'est-à-dire dès 1857. Cfr. *OC II*, p. 1393. Peut-être a-t-il été incité à lire les ouvrages de Crowe grâce à un article de Philarète Chasles, paru dans le *Journal des Débats* du 16 avril 1853, où le critique signale *Le Côté sombre de la Vie humaine* ainsi que les travaux de Poe traduits par Baudelaire et publiés dans des périodiques.

²³ *OC II*, p. 624.

²⁴ La première traduction baudelairienne de Poe date de 1848 : il s'agit de la *Mesmeric Revelation*, parue dans *La Liberté de penser*. C'est surtout entre juillet 1848 et la fin de 1852 que s'est produite la "commotion singulière" avec l'écrivain américain dont Baudelaire traite dans une lettre à Fraisse écrite en 1860. Cfr. *OC I*, pp. 676, 669.

on cite des passages de la *Biographia Literaria*²⁵ ; en réalité, Baudelaire avait écrit à Sainte-Beuve, dix mois auparavant, à propos des ouvrages de Coleridge que Poe lui avait donnés et que Sainte-Beuve lui avait demandés²⁶ . Ce repérage chronologique nous a permis de suivre, jusqu'ici, les sources de l'influence directe ou indirecte sur la théorie baudelairienne exercée, d'un côté, par Coleridge et Poe et, de l'autre, par Crowe et le Romantisme allemand. Maintenant, après les avoir retracées, nous voudrions approfondir l'apport qualitatif que le poète leur a donné.

À travers les pages du *Salon de 1859*, Baudelaire fournit des clés pour parcourir l'évolution de sa conception de l'imagination. Tout d'abord, il nous fournit les sources : il renvoie à Crowe, en définissant le poète véritable comme celui qui "déchiffre" le langage hiéroglyphique de la réalité grâce à l'intuition imaginative. En déclarant avoir paraphrasé un passage du *Night Side of Nature*²⁷ à l'intérieur de ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*²⁸, Baudelaire reconnaît qu'il a "dialogué" à la fois avec Crowe et Poe à propos de la théorie élaborée par Coleridge ; ensuite, après avoir fait allusion aux trois écrivains, il affirme avoir synthétisé les différentes positions, en déclarant que l'imagination est, par rapport à la *fancy*, le "sentiment" poétique :

autant la *fancy* sacrifie à la relativité des choses, autant l'imagination s'attache à dépasser celles-ci, pour retrouver une sorte de langage universel, aller au-delà des apparences et faire de l'art une opération de dévoilement. L'imagination se confond avec l'aspiration humaine pour la Beauté divine, elle élève l'âme au-dessus du réel quotidien au lieu de la laisser – comme la *fancy* – aux prises avec la fragmentation du monde dans les consciences individuelles.²⁹

Bien que Baudelaire soutienne qu'il existe une distinction très nette entre les deux facultés et qu'il traduise par "fantaisie" la *fancy* dont traite Crowe dans le passage mentionné dans le *Salon*

²⁵ G. T. CLAPTON, *Baudelaire et De Quincey*. Paris Les Belles Lettres, 1931, pp. 24-29.

²⁶ *OC I*, p. 554.

²⁷ *OC II*, pp. 623-624.

²⁸ *OC II*, p. 379.

²⁹ M. BRIX, "Baudelaire, 'disciple' d'Edgar Poe?", *Romantisme* 122, 2003, p. 60.

de 1859, il faut souligner que très souvent, le poète mélange les termes dans ses traductions des ouvrages de l'écrivain américain. À l'intérieur de ses textes narratifs, Poe a rendu manifeste la primauté de l'imagination sur la fantaisie, la distinguant des autres potentialités de l'esprit à travers les choix lexicaux : le substantif est souvent accompagné par des adjectifs tels que "*vivid*" (*Ligeia*), "*daring*" (*The Premature Burial*), "*excited*" (*Berenice*) ou bien "*singularly vigorous and creative*" (*The Tale of the Ragged Mountains*), tandis que la *fancy* est définie par des épithètes tels que "*strange*", "*ridiculous*", "*shadowy*" (*The Fall of House of Usher*), or "*unutterable*" (*Ligeia*). Cependant, les traductions baudelairiennes montrent des contradictions au niveau terminologique : dans *Bérénice*, l'expression "*a palace of imagination*" devient "*un palais de fantaisie*"; dans *La Chute de la maison Usher*, la phrase "*my excited fancy had deceived me*" est traduite par "*une illusion de mon imagination*", alors que "*the exact counterpart of what my fancy had already conjured up*" devient "*tel que mon imagination se l'était déjà figuré*"; dans *Le Puits et le Pendule*, la phrase "*perhaps from its association in fancy with the burr of a mill-wheel*" est traduite par : "*peut-être parce que dans mon imagination je l'associais avec une roue de moulin*" ; de même, "*and then there stole into my fancy like a rich musical note*" devient : "*et alors se glissa dans mon imagination, comme une riche note musicale*" ; finalement, toutes les occurrences du terme *fancy* dans le *Chat noir* sont traduites par le terme "*imagination*". Similairement, *fancy* est génériquement traduite par le substantif "*idées*" ou par celui d' "*esprit*", voire de "*pensée*" : ainsi, le passage de *Ligeia*, "*I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more*" devient "*pour ramener devant les yeux de ma pensée l'image de celle qui n'est plus*", alors que "*in the distemper of her fancy*" est traduit par l'expression : "*au dérangement de ses idées*".

Si dans l'ouvrage de traduction la distinction lexicale apparaît incertaine et ambiguë, dans la réflexion théorique baudelairienne la fantaisie s'oppose très clairement à l'imagination. Comme Baudelaire le déclare dans les *Notes Nouvelles*,

l'imagination est la reine des facultés [...] L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui

ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies.³⁰

Nous lisons au passage que le poète des *Fleurs*, après avoir assimilé la nouvelle approche cognitive du Romantisme allemand et anglais et la distinction entre la *fancy* et l'*imagination*, résumée par les essais théoriques de Poe, a introduit son bond qualitatif : il a transformé une théorie poétique en une esthétique et une rhétorique (auxquelles "les correspondances et les analogies" font allusion), en faisant du poète magicien un créateur savant et conscient de sa maîtrise. Le désir d'ivresse spirituelle qui caractérise l'anthropologie baudelairienne s'accompagne d'une conscience lucide des moyens pour la rejoindre : l'individu humain peut entrevoir les "splendeurs situées derrière le tombeau" en exploitant les "organes virils et l'esprit analytique" qui lui permettent d'ordonner la "somme de matériaux involontairement amassée"³¹ ; ces organes et cet esprit se fondent dans la faculté de l'imagination, comme Baudelaire l'explique dans les deux premiers chapitres du *Salon de 1859*, l'un évoquant Poe, l'autre Crowe. Cependant, le noyau central de la position critique baudelairienne se révèle à travers une allusion aux présupposés théoriques de Coleridge, cachés entre les lignes : quand le poète des *Fleurs* écrit que l'imagination "décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés [...] crée un monde nouveau, produit la sensation du neuf", il ne fait que paraphraser un passage contenu dans la *Biographia litteraria* de Samuel Coleridge où on lit que l'imagination secondaire "dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create. [...] it struggles to idealize and unify"³² (p. 167).

De ce processus de création, qui devient de nature linguistique chez Baudelaire, le poète exclut tout ce qui se manifeste comme spontané, c'est-à-dire la passion et l'inspiration sans maîtrise³³ : en admettant l'insuffisance de l'instinct comme principe artistique, Baudelaire refuse en même temps ce qu'il appelle, suivant ces prédécesseurs, "*fancy*", une fantaisie ayant à voir

³⁰ *OC II*, pp. 328-329.

³¹ *OC II*, pp. 334, 690.

³² Similairement, un autre passage de l'ouvrage de Coleridge (pp. 144-145) a été paraphrasé par Baudelaire dans *l'Art philosophique*, *OC II*, p. 598.

³³ Cfr. Ch. BAUDELAIRE, *OC II*, p. 114.

avec le hasard et non pas avec le raisonnement conscient qui dirige la création de l'œuvre poétique³⁴. L'imagination apparaît ainsi comme une faculté consciente de vision et de création à laquelle toutes les habiletés techniques de l'artiste doivent se soumettre :

plus on possède d'imagination, mieux il faut posséder le métier pour accompagner celle-ci dans ses aventures et surmonter les difficultés qu'elle recherche avidement. Et mieux on possède son métier, moins il faut s'en prévaloir et le montrer, pour laisser l'imagination briller de tout son éclat.³⁵

Il s'ensuit que l'artiste observe le réel en mobilisant son intelligence – le substantif "intelligence", ainsi que les adjectifs "scientifique", "intelligent" reviennent dans ce passage du *Salon* – et parvient à le comprendre grâce à cette faculté d'analyse, en le décomposant : la réalité se trouve recrée dans une forme nouvelle³⁶ et appropriée, structurée sur la base des rapports analogiques nécessaires. "Comme les différents métiers réclament différents outils [et] les différents objets de recherche spirituelle exigent leurs facultés correspondantes"³⁷, l'art baudelairien réclame l'imagination, cette faculté qui "assume les sections du monde désagrégé, émietté, déchu, recompose, en les re-disposant, leurs relations originaires, l'harmonie céleste, et réintroduit ainsi, dans le monde flagellé de l'expérience, l'infini"³⁸.

Nous en déduisons que l'imagination se situe, d'une part, à la base de l'expérience cognitive du réel et, de l'autre, de celle de l'écriture poétique. En admettant que l'inspiration à elle seule ne suffit pas, comme il est impossible de proclamer la soumission

³⁴ *OC II*, pp. 644-645.

³⁵ *OC II*, p. 612.

³⁶ La nouveauté constitue l'un des présupposés fondamentaux de l'art baudelairien, comme d'ailleurs de l'esthétique de Poe: l'écrivain américain place la nouveauté et l'originalité au premier rang des qualités littéraires. Cfr. *OC II*, p. 579.

³⁷ *OC II*, p. 112.

³⁸ S. CIGADA, "Charles Baudelaire: anthropologie et poétique", *Études sur le Symbolisme*, Milan Unicatt, 2011, p. 18.

de l'inspiration à la méthode³⁹, le poète ajoute, au génie, "la mise en œuvre, par un travail persévérant et soutenu, des éléments qu'il fournit"⁴⁰: ce travail persévérant touche à la composition du texte poétique au niveau de l'invention, comme à celui de la disposition et de l'ornement. L'œuvre artistique est définie comme "une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un œil exercé ; où tout a sa raison d'être, si le tableau est bon ; où un ton est toujours destiné à en faire valoir un autre"⁴¹. Cela signifie que la création poétique doit être organisée selon une rhétorique profonde : les différents moyens d'agrégation textuelle au niveau syntagmatique⁴² sont exploités afin de reconduire la multiplicité à l'Unité dans et à travers le texte poétique. Comme l'écrit Cigada, "il s'agit d'une structure syntagmatique qui procède par agrégation syntagmatique d'éléments psychologiques et d'éléments du paysage, d'abstrait et de concret"⁴³. Grâce à cette "rhétorique des correspondances", les moyens matériels et techniques dépassent le statut de formes d'embellissement formel pour devenir les figurations originales de la vision artistique, c'est-à-dire des instruments à la fois cognitifs et esthétiques, voire "spirituels"⁴⁴.

L'ambition de l'artiste symboliste se révèle ainsi dans la recherche d'un langage approprié à l'expression du désir ultime de son art. Le pouvoir de l'imagination, qui décompose et recrée comme l'avait écrit Coleridge, coule chez Baudelaire dans les couches du langage qui acquiert lui-même les potentialités de synthèse et de suggestion magique. L'originalité de la nouvelle manière de sentir et de s'exprimer du fondateur du Symbolisme français se révèle premièrement dans la manière dont le regard de l'artiste contemple le réel et deuxièmement dans le choix,

³⁹ Dans la *Genèse d'un poème*, Poe décrit d'une façon analytique et logique toutes les phases qui conduisent à la composition, sans prendre en compte l'inspiration, comme le lui reproche très subtilement Baudelaire. Cfr. *OC II*, pp. 334-335, 343.

⁴⁰ L. SEYLAZ, *Edgar Poe et les premiers Symbolistes français*, Lausanne Imprimerie La Concorde, 1923, p. 25.

⁴¹ *OC II*, p. 432.

⁴² Il s'agit par exemple de l'emploi de figures rhétoriques telles que la synesthésie, l'oxymoron, l'association thématique (en particulier le paysage d'âme), la périphrase, ainsi que de l'exploitation du niveau sonore et syntaxique du vers poétique. Voir S. CIGADA, "Charles Baudelaire: anthropologie et poétique", *Études sur le Symbolisme*, pp. 33-34.

⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴ *OC II*, pp. 626-627.

dans la combinaison et la restitution des matériaux dans une nouvelle conception du langage. La théorie de l'imagination et l'ontologie des correspondances, qui ont dominé la réflexion théorique du Romantisme anglais et allemand, deviennent le fondement d'une nouvelle conception du langage qui sera la pierre angulaire du Symbolisme français. L'art baudelairien apparaît comme une délivrance au niveau du langage, un passage du langage hiéroglyphique du monde au langage symbolique de la poésie, fondé sur la trace étymologique du mot "symbole", qui est celui de "lien", de "réunion" de ce qui était unité à l'origine et qui peut être retrouvé et rejoint par la poésie : nous comprenons ainsi, à la fin de nos réflexions, pourquoi le poète a défini la faculté imaginative et le langage poétique qu'elle lui a inspiré comme "positivement apparentés avec l'infini"⁴⁵.

Bibliographie

Ouvrages littéraires

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*. Claude Pichois (éd.), Paris Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I-II, 1975-1976; *Correspondance*. Claude Pichois (éd.), Paris Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1973, t. I.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria or Biographical sketches of my literary life and opinions*, London Rest Fenner, 1817, t. I.

CROWE, Catherine, *The Night Side of Nature, or Ghost and Ghost Seers*, London Routledge & Co., 1852.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*. Bertrand Marchal (éd.), Paris Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2003, t. II.

POE, Edgar Allan, *Essays and Reviews*, New York The Library of America, 1984.

WORDSWORTH, William, "The Infinite I AM." *Coleridge's Imagination. Essays in memory of Pete Laver*, Richard Gravil, Lucy Newlyn, Nicholas Roe (éds.), Cambridge University Press, 1985.

Ouvrages philosophiques

⁴⁵ OC II, p. 621.

LAMENNAIS, Hugues- Felicité Robert, *Esquisse d'une philosophie*, Paris Pagnerre, 1840.

SCHELLING, Friedrich, *Écrits philosophiques*, Paris Joubert et Ladrangé, 1847.
Système de l'idéalisme transcendantal, Paris Ladrangé, 1842.

Études critiques

BALAKIAN, Anna Elizabeth, *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Amsterdam John Benjamin Publishing Company, 1984.

BATE, Jonathan, "Edgar Allan Poe: A Debt Repaid", *The Coleridge Connection. Essays for Thomas McFarland*. Richard Gravi, Molly Lefebure (éds.), New York St. Martin's Press, 1990.

BEILHARZ, Richard, "Fantaisie et Imagination chez Baudelaire, Catherine Crowe et leur prédécesseurs allemands", *Annales de la Faculté de Nice*, 4-5 (1968), pp. 31-40.

BRIX, Michel, "Baudelaire, 'disciple' d'Edgar Poe?", *Romantisme* 122, 2003, pp. 55-69.

BULLITT John et Walter Jackson BATE, "Distinctions between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism", *Modern Language Notes*, 60, 1945, pp. 8-15.

BUNDY, Wright, *Theory of Imagination in classical and medieval Thought*, Urbana University of Illinois Studies, 1927.

CIGADA, Sergio, "Charles Baudelaire: anthropologie et poétique", *Études sur le Symbolisme*, Milan Unicatt, 2011.

CLAPTON, George Thomas, "Baudelaire and Catherine Crowe", *Modern Language Review*, 25, 1930, pp. 286-305.

— *Baudelaire et De Quincey*. Paris Les Belles Lettres, 1931.

DEGROIS, Denise, "Aux sources d'une réflexion théorique sur l'image: l'apport des écrits personnels de S.T. Coleridge", *Romantisme*, 49, 1985, pp. 9-22.

DESCHAMPS, Paul, *La Formation de la pensée de Coleridge, 1722-1804*, Paris Didier, 1963.

FRUMAN, Norman, *Coleridge, the damaged Archangel*, London Allen & Unwin, 1971.

GREINER, Walter, *Deutsche Einflüsse auf die Dichtungstheorie von Samuel Taylor Coleridge*, Tübingen Diss. Universität, 1975.

HUGHES, Randolph, "Une étape de l'esthétique de Baudelaire: Catherine Crowe", *Revue de Littérature comparée*, 68, 1937, pp. 680-699.

RICHARDS, Ivor Armstrong, *Coleridge on Imagination*, Bloomington Indiana University Press, 1960.

SEYLAZ, Louis, *Edgar Poe et les premiers Symbolistes français*, Lausanne Imprimerie La Concorde, 1923.

SHANKS, Michael, "Coleridge et son influence sur la conception baudelairienne", *L'Imagination créatrice. Rencontre Internationale organisée par la Fondation pour une Entraide Intellectuelle Européenne*, Pierre Emmanuel, Roselyne Chenu (éds.), Neuchâtel La Baconnière, 1971.

WELLEK, René, *Geschichte der Literaturkritik (1750-1830)*, Darmstadt Luchterhand, 1959.

WILHELM, Daniel, *Les Romantiques allemands*, Paris Seuil, 1980.

POUR CITER CET ARTICLE

Federica Locatelli, « L'imagination de Coleridge à Baudelaire : positivement apparentée avec l'infini », *Nouvelle Fribourg*, n. 2, novembre 2016. URL :

<http://www.nouvellefribourg.com/archives/limagination-de-coleridge-a-baudelaire-positivement-apparentee-avec-linfini/>