

Les Fleurs du mal

Actes du colloque de la Sorbonne
des 10 et 11 janvier 2003

édités par André Guyaux et Bertrand Marchal



PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE
2003

Ouvrage numérique réalisé avec le soutien du CNL.

© Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2016

ISBN : 9791023102376

ABRÉVIATIONS

– *Œuvres complètes*, t. I, t. II

Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1975, t. II, 1976.

– *Correspondance*, t. I, t. II

Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t. I (*janvier 1832-février 1860*), t. II (*mars 1860-mars 1866*).

Avant-propos

Baudelaire a d'abord été, durant un siècle, le poète du *mal*. C'est ainsi que l'ont compris les premiers lecteurs : « Vous avez pris l'enfer, vous vous êtes fait diable », lui écrivait Sainte-Beuve en recevant *Les Fleurs du mal*¹. C'est ainsi que lui-même s'est montré à ses contemporains, ou du moins en ces termes qu'il a répondu à ses contradicteurs :

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal².

À chacun d'adapter ensuite le mal baudelairien tel qu'il le perçoit : Proust y met la souffrance et la cruauté, Claudel le remords, Mauriac le péché, Sartre l'envers de la révolution et la contradiction qui fait faire « le Mal pour le Mal »³. Le premier chapitre du *Sadisme de Baudelaire* de Georges Blin est une analyse de l'indissolubilité du mal selon Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau »⁴. Le mal, c'est l'unité retrouvée, comme avant la Chute. En 1939, Benjamin annonce, par la voix du prophète de *Fusées*, l'avènement de l'empire du mal⁵.

Puis les choses ont tourné. Le « phare ironique » a changé de sexe. Le mal est devenu la mort. Le lecteur des *Fleurs du mal* de notre dernier demi-siècle

1. Le 20 [juillet 1857] ; *Lettres à Baudelaire*, éd. Claude Pichois, Neuchâtel, la Baconnière, 1973, p. 332.

2. « Préface des *Fleurs* » [Projets de préface, I] ; *Œuvres complètes*, t. I, p. 181.

3. Introduction aux *Écrits intimes* (1946) ; rééd. *Baudelaire*, Gallimard, coll. Les Essais, 1947, puis coll. Idées, 1963, p. 87.

4. José Corti, 1948, p. 11-72.

5. « Notes sur les "Tableaux parisiens" de Baudelaire », conférence à Pontigny, mai 1939 ; *Écrits français*, éd. Jean-Marie Monnoyer, Gallimard, 1991, p. 243.

a trouvé dans la mort le remède à l'irréremédiable : c'est le lieu où coexistent l'enfer et le paradis, c'est le « soleil nouveau », c'est « l'éclair unique » des amants, c'est la fin, programmée dans les derniers poèmes de l'édition de 1861, de l'incommunicabilité.

Capté dans sa « vérité de parole » par Yves Bonnefoy⁶, ardemment commenté par John Jackson, par Jérôme Thélot, par Patrick Labarthe, notre Baudelaire souffre peut-être de l'excessive étreinte de nos conversations mystiques. Il renvoie les controverses théologiques à d'autres temps. Et toute contradiction se résout dans la seule qui vaille : celle qui sépare le poète du monde qui ne l'entend pas.

Les rencontres universitaires ont souvent des causes externes : un centenaire, un programme de concours. Verra-t-on dans les recueils publiés cette année, dans le cahier coordonné par José-Luis Diaz pour la Société des études romantiques⁷, ou dans celui que nous éditons, Bertrand Marchal et moi, les signes d'une autre lecture des *Fleurs du mal*, ravivant notre curiosité ? Peut-être. L'intérêt pour un Baudelaire observateur du monde, compilateur de doctrines, philosophe de l'histoire, politologue même, apparaît dans quelques essais récents, dont l'excellent livre de Bernard Howells par exemple⁸. L'étude que nous publions de Mariella Di Maio revient à la séquence fondatrice de Mario Praz, la *chair*, la *mort*, le *diable* : Baudelaire avait lui-même rebondi, dans le projet de son recueil, des *Lesbiennes* aux *Limbes* puis aux *Fleurs du mal*, coordonnant à sa manière les trois motifs. Plusieurs interventions reviennent ici au mal et à ses figurations : à l'envie, dans le commentaire que consacre Fabrice Wilhelm à ce péché capital ; à Satan, chargé de tout l'héritage romantique, dans la conférence prononcée par Paul Bénichou, en 1996, à la Sorbonne et dont nous donnons ici le texte inédit.

André Guyaux

6. « *Les Fleurs du mal* », *Mercury de France*, 1^{er} septembre 1954, p. 40-47 ; devenu la préface aux « *Fleurs du mal* et autres poésies », dans *Œuvres complètes*, Le Club du meilleur livre, coll. Le Nombre d'or, 1955, t. I, p. [655]-[663].

7. Lire « *Les Fleurs du mal* », *Cahiers Textuel* (Paris, Université Denis Diderot), n° 25, 2002.

8. Baudelaire. *Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, Oxford, Legenda, 1996.

PAUL BÉNICHOU

Le Satan de Baudelaire¹

On a inventé la légende selon laquelle Satan était un ange, un ange très important, l'ange de l'étoile du matin, et qu'il avait commis un péché de constitution : il ne pouvait pas tolérer le Très Haut au-dessus de lui. Et par là, il était lui-même intolérable. Aussi a-t-il été puni et précipité. Cette légende n'existe nulle part dans les Écritures, ni juives, ni chrétiennes. Je l'ai cherchée longtemps, jusqu'au jour où un spécialiste m'a dit qu'il était évident qu'elle avait été fabriquée à un certain moment, au début du christianisme, sur certaines bribes de textes canoniques qui parlent d'un ange qui tombe.

Baudelaire connaissait la légende, comme tout le monde, mais il en fait la critique, dans un texte relatif aux peintures de Delacroix dans l'église Saint-Sulpice. Il dit que l'une d'elles représente l'archange Michel foudroyant Satan suivant une légende dont les sources sont mal établies. Il était donc très bien informé ; et il précise « quoiqu'il en soit, cette légende est indestructiblement établie² ». Du reste, il l'a utilisée lui-même avec toute la connaissance qu'il avait du Satan de la tradition. Mais aux temps où Baudelaire apparaît, ce Satan était en forte crise, depuis au moins un siècle. La philosophie des Lumières lui avait ôté tout crédit auprès de l'opinion éclairée, en même temps, d'ailleurs, qu'aux objets de foi auxquels il était lié, c'est-à-dire le péché originel, la chute d'Adam et d'Ève, la Rédemption, l'Enfer, les peines éternelles. Tout cela était tombé et Satan aussi. De tout le surnaturel, les philosophes, en général, n'ont, dans leur grande majorité, gardé que Dieu. Ils y voyaient une grande source de raison pour l'univers et craignaient que sans Lui fût mis en péril l'appui malgré tout obscur du Bien dans l'homme et dans la société. Mais croire au diable était devenu tout simplement ridicule.

1. Nous publions le texte d'une conférence prononcée par Paul Bénichou à la Sorbonne, le 28 février 1996, à l'invitation d'Antoine Compagnon, dans le cycle « Théories de la littérature ». Nous remercions M^{me} Sylvia Roubaud de nous avoir permis de le reproduire.

2. *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice* ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 729-731.

Or, bientôt après, la poésie romantique le remet à l'honneur. Non seulement parce que les Romantiques, à cette époque, sont des poètes royalistes et catholiques et qu'ils viennent au secours de la religion restaurée – d'ailleurs le soutien que cette poésie apporta à l'autel n'a pas duré longtemps car elle était gagnée par les idées du siècle et elle avait le sentiment d'avoir, à sa façon, un rôle à jouer dans la société, dans l'esprit humain, tout en restant respectueuse de la foi. Mais surtout elle prétendait renouveler les thèmes et changer le sens des symboles et des principaux épisodes bibliques ; il y a dans le romantisme une floraison de poésies qui racontent des épisodes de l'Écriture Sainte en leur donnant un sens qu'ils n'ont absolument pas dans l'Écriture. C'est ainsi que les poètes furent conduits à ressusciter Satan pour le transformer lui aussi complètement, lui dont la nature était tout à fait claire, définie et détestable d'un bout à l'autre. Ils ont repris un débat qui était terminé depuis le III^e siècle, à savoir si Satan peut être racheté, peut obtenir le pardon, s'il peut sortir de son péché. Pourquoi pas ? Tous les crimes sont susceptibles de pardon, sous certaines conditions. Si Satan les remplissait, pourquoi ne serait-il pas rétabli dans son premier rang ? L'Église n'avait pas accepté cela : il est probable que de ne pas supporter la supériorité de Dieu est un péché plus grave que tous les autres, parce qu'il les inclut tous. Si vous vous placez dans une monarchie, commettre telle volerie ou telle brutalité n'importe pas beaucoup au roi, mais ne pas accepter l'existence du roi, c'est insupportable. On a trouvé que ce serait un vrai gâchis de faire revenir ce personnage à l'honneur, en tout cas on l'a exclu : il en résulte qu'il est dans tout l'univers le seul qui soit prisonnier de son péché.

Les romantiques, Vigny avec *Éloa*, très tôt, et puis beaucoup plus tard, Victor Hugo, et entre les deux, une foule de *minores*, se sont mis à racheter Satan. En général, cela se passe dans le décor très orthodoxe, en principe, du Jugement dernier. C'est au Jugement dernier que se fait la réhabilitation du Prince des Ténèbres. On ne peut pas donner ici une liste complète de ces pièces qui offrent toute sorte de variantes extraordinaires et d'imaginations diverses. Mais le point essentiel est celui-là : Satan, au Jugement dernier, doit être racheté, et le mal doit mourir. Une chose est curieuse, ou plutôt amusante, et c'est que ce courant n'a pas provoqué beaucoup de réactions dans la Chrétienté. Or, c'est une évidente hérésie, parce que d'abord on perçoit, sous ce nouveau schéma de l'histoire sacrée où Satan a part à la Rédemption finale, des éléments qui ressemblent beaucoup à l'idée dominante de la philosophie des Lumières, l'idée d'un progrès humanitaire, d'une perfectibilité indéfinie. D'autre part, il s'y mêle quantité de personnages qui n'existent pas ; quelquefois les poètes inventent des personnages ou des entités surnaturelles qui par-

ticipient à l'affaire et qui n'ont aucune existence traditionnelle. Ces deux éléments conjoints, c'est-à-dire le Progrès illimité des Lumières, selon les sophistes du XVIII^e siècle, et le fait de remplacer la Révélation par le mythe sont inacceptables. Ce qui est intéressant, c'est que parmi les raisons qui ont incliné certains cœurs vers ce Satan racheté, on en trouve qui donnent lieu à des représentations assez belles et ne sont pas absolument négligeables. La légende que l'on a créé pour annuler Satan devant Dieu, en le faisant ange, lui a donné un énorme prestige, ange d'une étoile et pourvu d'une réputation de beauté qui s'est répandue sur lui de manière incompréhensible, car on n'avait en fait aucune raison de le croire beau ou non. Son crime est l'insoumission, mais l'insoumission au XIX^e siècle n'est pas tellement grave, après tout ; elle peut même, d'une certaine manière, être un mérite. Baudelaire a très bien connu ce diable là, et il y avait, parmi les auteurs de rachat du diable, quelques-uns de ses amis.

Cependant, le Satan de Baudelaire est avant tout le Satan méchant dont une longue tradition a fixé l'image. Il suffit pour s'en convaincre de lire le poème liminaire des *Fleurs du mal*, la pièce adressée au lecteur et destinée à lui servir d'avertissement :

La sortise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

[...]

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

[...]

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

[...]

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
 Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
 Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
 Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris,
 Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !

Ce diable est incontestablement le détestable Satan de la tradition religieuse, il en a toute la malignité, la puissance oppressive, l'accompagnement de monstres animaux. Si Baudelaire choisit ce Satan-là, si peu en crédit alors, ce n'est sûrement pas par désir d'être original ou pour faire pièce aux romantiques, comme l'ont cru très à la légère Sainte-Beuve et Valéry lui-même. C'est au contraire qu'étant lui-même romantique, il croyait que la poésie devait rendre compte de la condition humaine, à sa manière, comme la religion et la philosophie. Dans cet ordre d'idées, le problème du mal est de première importance ; les romantiques avaient voulu le traiter sur une dominante optimiste, mais ce n'était plus possible. Non par effet de mode, mais parce que la société française, vers le milieu du siècle, avait opéré une sorte de marche arrière. La France, vers 1850, avait désabusé les poètes de la mission idéale qu'ils s'étaient attribuée. Les poètes répondaient à l'humanité qui les rejetait en la maudissant et au Dieu qui les désespérait en désespérant de lui. Le retour du vieux démon chez Baudelaire annonce sa volonté misanthropique et pessimiste. On peut y voir une utilisation de la tradition plutôt qu'un acte de foi. On remarquera qu'il est le seul de tout le romantisme désenchanté à avoir fait le choix d'un tel sujet. Les autres poètes de sa génération, au sein du Parnasse, s'enferment dans le dédain, la distance, le néant, l'Éden, le rêve, toutes les formes de l'absence. Baudelaire est le seul qui ait conquis la postérité, au même titre que ses aînés, pour avoir osé s'emparer du mal dans un esprit de vérité en même temps que de poésie. Il a agrandi le romantisme d'une large région de la nature humaine et de la société, et il a prolongé magnifiquement Hugo dans cette direction.

Un poème comme *Au lecteur* et d'autres poèmes du même esprit témoignaient-ils à proprement parler d'une prise de position catholique ? Il faut prendre garde : je tiens à dire que je n'entreprends nullement ici de définir la religion de Baudelaire, mais seulement la ou les positions qu'il prend dans son cycle de Satan. Si le Dieu du Bien n'est pratiquement pas invoqué dans ce cycle du Mal, cela ne veut nullement dire qu'il soit ignoré dans toute l'œuvre ; plus d'un poème démontre le contraire et devrait entrer dans un débat plus général. Mais je m'intéresse uniquement ici aux indices qui dans un tel débat nous seraient fournis par son Diable. Ces indices me semblent significatifs et on les a parfois trop négligés.

Je passe sur le ton un peu violent du poème, qui a l'air non pas de poursuivre les progrès de la cause de Dieu, mais de vouloir mortifier les romantiques, auteurs de Satans repentis. Ce n'est qu'une question de polémique. Je vous mets en garde également contre un contresens sur « l'Ennui ». On se demande pourquoi l'Ennui est le principal des péchés. C'est qu'il s'agit d'un vieux péché catholique qu'on appelle l'*acedia* et qui est le péché d'incuriosité absolue, qui conduit à mépriser le souci de Dieu et qui menace surtout les moines vivants dans la solitude.

Quand apparut la mélancolie romantique, de nombreux critiques catholiques l'ont rapprochée de ce péché. La discussion existe dès Chateaubriand, qui présente son héros, René, comme le prince de la mélancolie et qui est un peu inquiet de ce qu'on va penser, suscite l'intervention d'un prêtre extrêmement sévère qui condamne la mélancolie romantique en la traitant comme l'*acedia*. Or Baudelaire est du côté chrétien, puisqu'il fait de l'*acedia* un péché, le pire de tous.

Puisque Baudelaire adoptait le Satan traditionnel, croyait-il aussi à son existence réelle ? La question se posait, de son temps. Aujourd'hui, elle se pose moins mais elle avait un sens à l'époque. Elle a été posée à Baudelaire au moins une fois, par Flaubert, qui, ayant reçu de lui un exemplaire des *Paradis artificiels*, lui écrivit ceci :

Il me semble que [...] dans une œuvre d'observation naturelle et d'induction, vous avez (et à plusieurs reprises) insisté trop (?) sur l'Esprit du Mal. On sent comme un levain de catholicisme, çà et là³.

3. Lettre du [15 juin 1860], *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, Neuchâtel, la Baconnière (Études baudelairiennes, IV-V), 1973, p. 155.

Baudelaire, en réponse, soutint son Diable, mais sans trop s'engager pour lui :

J'ai été frappé de votre observation, et étant descendu très sincèrement dans le souvenir de mes rêveries, je me suis aperçu que de tout temps j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui. – Voilà un gros aveu dont tout le XIX^e siècle conjuré ne me fera pas rougir. – Remarquez bien que je ne renonce pas au plaisir de changer d'idée ou de me contredire⁴.

Ainsi la réalité du Diable n'est qu'une de ses opinions possibles. Baudelaire souhaitait, et je crois, sincèrement, que son livre le fît passer pour catholique. « En supposant, écrit-il, que l'ouvrage soit diabolique, existe-t-il, pourrait-on dire, quelqu'un de plus catholique que le Diable⁵? » Il joue sur les mots, bien sûr. N'a-t-il donc que Satan pour garant de son catholicisme ? Et le « nous » du poème nous enferme-t-il avec lui dans cet horizon ? Satan importe quand on vise au Salut parce qu'il est en travers du chemin. S'il n'est pas question de Salut, Satan n'est qu'une pensée empruntée à la religion pour un usage inconnu. Lequel ?

Un autre poème, qui ne dit pas *nous* mais *je*, finit aussi dans le vide. Il a pour titre *La Destruction*. Il raconte une fable, une sorcellerie, où Satan se déguise en femme, et après avoir corrompu et perdu son partenaire, lui fait voir des monceaux de linge souillé, des cadavres, etc. Cela finit aussi sur le vide, et l'on ne voit aucun remède, ni aucun horizon autre que la perte. Dans un autre poème encore, *L'Imprévu*, nous avons une représentation du monde céleste, le monde de Satan d'abord, et le Ciel ensuite. C'est une série de pécheurs endurcis à qui Satan vient réclamer leur vie, leur âme au moment voulu. Aussitôt après ce défilé, nous sommes transportés au Ciel, où un Ange célèbre les Élus :

– Cependant, tout en haut de l'univers juché,
Un Ange sonne la victoire

De ceux dont le cœur dit : « Que béni soit ton fouet,
Seigneur ! que la douleur, ô Père, soit bénie !
Mon âme dans tes mains n'est pas un vain jouet,
Et ta prudence est infinie. »

4. Lettre du 26 juin 1860, *Correspondance*, t. II, p. 53.

5. Lettre à Victor de Laprade, 23 décembre 1861 ; *ibid.*, t. II, p. 198.

Le son de la trompette est si délicieux,
 Dans ces soirs solennels de célestes vendanges,
 Qu'il s'infiltré comme une extase dans tous ceux
 Dont elle chante les louanges.

Tels sont donc les Bienheureux selon Baudelaire, délicieusement satisfaits d'être du bon côté, heureux jusqu'à l'extase d'avoir l'estime de Dieu, de connaître sa musique, et tout dévoués à ce Dieu qui règne par le fouet et la douleur. Ces strophes, avec leur air de caricature, font impression. Il semble que le Salut soit pour notre poète un mythe étranger par un sentiment de faute ou d'indignité qui lui ferme cette porte. Il ne faut pas oublier qu'une forte brouille avec Dieu fut l'un des faits constitutifs du romantisme désenchanté et que la complexité de l'idéologie baudelairienne n'exclut nullement cette influence.

Certes, il y a bien une prière, fort belle, très courte, qui se trouve à la fin du *Voyage à Cythère*, où Baudelaire a repris à son compte un texte de Nerval. Le poète arrive devant l'île de Cythère, l'île de l'Amour, l'île d'Aphrodite, et il ne voit qu'une potence, avec un cadavre déchiqueté horriblement par des oiseaux carnassiers. Il commence par représenter ce cadavre comme le symbole des habitants de cette île qui ont perdu leur âme dans les orgies aphrodisiaques, et qui expient leurs péchés. Puis brusquement, ce ne sont plus les habitants de Cythère qui sont représentés, mais lui-même :

Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
 Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
 – Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
 De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !

Cette prière pathétique frappe. Relue, elle paraît étrange. La prière ordinaire dit « *Libera nos a malo* », « Libère-nous du mal », c'est-à-dire du péché. Baudelaire demande à être libéré de son péché, et du dégoût de son péché, qui est fait pour l'aider à s'en débarrasser. Mais s'il demande à être délivré de ses péchés pour ne plus être dégoûté de lui-même, il sous-entend le principal. Ou peut-être, par cette ellipse, suggère-t-il qu'il croit ses péchés impossibles à détruire et qu'il en prend son parti.

À quelle philosophie peut conduire ce péché-prison, qui n'est pas du tout la notion religieuse habituelle du péché ? C'est un péché auquel le Salut semble fermé ; c'est apparemment un pur désespoir. Mais le pur désespoir n'est pas le fait d'un homme qui fait un discours public et qui persiste à vivre, surtout d'un homme comme Baudelaire qui s'attribue tout de même une cer-

taine autorité d'enseignement, une certaine autorité spirituelle. Faut-il penser qu'il est adepte du Diable ? Je ne le crois pas du tout. Il ne s'imagine coureur de sabbat ou de messe noire que dans un seul poème, humoristique, un dialogue avec une débauchée de grand âge, *Le Monstre*, qui est une plaisanterie. Je ne le vois nulle part complaisant pour le mal. Curieux du mal, oui, et de ses détours invisibles au naïf. C'est ainsi que dans une épigraphe projetée pour *Les Fleurs du mal*, il conseille à son lecteur de jeter son livre s'il n'a pas été à l'école de Satan :

Si tu n'as fait ta rhétorique
 Chez Satan, le rusé doyen,
 Jette ! tu n'y comprendrais rien,
 Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
 Ton œil sait plonger dans le gouffre,
 Lis-moi, pour apprendre à m'aimer.
 (*Épigraphe pour un livre condamné*)

« Sans se laisser charmer » : il y a donc chez Baudelaire un retrait par rapport à Satan, qui le rend relativement indépendant de lui. Il est vrai que la curiosité du mal confine à l'attrait, et Baudelaire en donne un exemple personnel dans son intérêt passionné pour Paris – « Je t'aime, ô capitale infâme » –, et c'est Satan qui patronne cet amour. Seuls sont exempts de cette influence satanique, dans l'univers de l'amour baudelairien, les amours enfantines, où « tout ce que l'on aime est digne d'être aimé ». C'est, en effet, surtout dans ce domaine des goûts et de l'amour que la frontière du Bien et du Mal est indécise et que Baudelaire peut passer pour sataniste, alors que je ne crois pas du tout qu'il le soit.

La frontière est indécise : qui décidera si telle passion mérite ou non d'être dite perverse ? En fait les audaces de Baudelaire dans ce domaine ont abouti à ouvrir la compréhension et à tempérer le jugement sur des vérités que le préjugé et la peur frappaient de l'empreinte du Mal. Je ne m'étends pas sur ce sujet pour ne pas plaider une cause déjà gagnée. Baudelaire, à bien voir, exorcise plus de démons qu'il n'en favorise. Il nous a enseigné la pratique de ce que l'on pourrait appeler un humanisme du Mal, qui dévoile l'homme sans nécessairement le déshonorer.

Si l'on veut savoir la vraie pensée de Baudelaire, sur Satan et sur l'usage qu'il faut en faire, il faut lire *L'Irrémédiable*. Je crois que le poème est définitif. Ce sont cinq tableaux successifs de damnés, ayant chacun une punition insurmontable. Ce sont des vignettes symboliques, qui disent une fatalité commune à toutes, dont un quatrain donne la formule :

– Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

Le condamné est donc, ici, aux mains de Satan, sans qu'il soit question de Dieu, et Baudelaire est réduit à admirer amèrement la perfection de son travail. Dans les deux strophes finales surgit une lumière différente. Baudelaire ne médite plus sur Satan, il médite avec lui-même. Un sommet de subjectivité éclaire la fin du poème.

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,
Où tremble une étoile livide ;

sous les figures du miroir, du puits et de l'étoile, le poète aperçoit la révélation de sa vérité, à la fois parfaitement limpide et sans espoir :

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
– La conscience dans le Mal !

Il n'est dit à aucun moment qu'un Salut est promis aux héros de ce poème ; le phare dont ils reçoivent la lumière et le secours est dit « ironique », « infernal », ce qui le qualifie de façon très suffisamment négative. Mais il n'en est pas moins vrai que le « flambeau des grâces sataniques » est un flambeau peut-être plus proche de nous que celui de la grâce de Dieu. Il engendre deux remèdes majeurs à l'humiliation, « soulagement » et « gloire », moindre souffrance et meilleure opinion de soi. Il est permis de se demander comment un tel effet est produit par la simple « conscience dans le Mal », qui est la formule finale et, pour ainsi dire, la devise du poème. La « conscience dans le Mal » pourrait être accompagnée d'une angoisse. Ce n'est pas qu'une telle

situation soit rare et nous en avons plus ou moins l'expérience. Nous n'ignorons pas que les fautes que nous commettons aveuglément risquent de nous entraîner plus loin que celles que nous connaissons comme telles. La lucidité est donc une vertu satanique et le pécheur conscient un héros de la vérité. Celui qui se connaît est en tout cas moins porté à l'infamie que celui qui s'ignore, et toute conscience est porteuse de sagesse, même celle qui accompagne le mal, si tout autre remède nous est refusé.

Voici comment Baudelaire exprime cette même pensée du point de vue de Satan. Le Diable, dit-il, affectionne les pécheurs qui ne pensent jamais à lui, ni à son existence, car il en fait ce qu'il veut. Il a exprimé cela, lui-même, dans la phrase suivante : « Le Diable, tout le monde le sert, et personne n'y croit. Sublime subtilité du Diable⁷ ! » Baudelaire est revenu encore une fois sur cette idée dans le poème en prose intitulé *Le Joueur généreux*, où le Diable est représenté comme un vieux gentilhomme, qui avoue avoir tremblé en entendant un prédicateur s'écrier un jour en chaire : « Mes chers frères, n'oubliez jamais quand vous entendez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! » S'il en est vraiment ainsi, les Lumières fournissent Satan merveilleusement, et, par contre, il faut en conclure que Baudelaire, qui nomme sans cesse le Diable et porte un intérêt constant à ses manèges, se trouve par cette tactique protégé à quelque degré contre lui. Tous les hommes peuvent être mauvais, tous n'aiment pas être ignobles. Chacun peut s'épargner le pire, peut-être. Pour en revenir au prédicateur de tout à l'heure, le jugement que Baudelaire lui prête est en fait un jugement pragmatique sur l'utilité en morale de l'auto-défiance et de la surveillance des instincts.

Baudelaire a accumulé dans son œuvre tous les témoignages qui le montrent comme une sorte de catholique qu'on appellerait aujourd'hui intégriste et ennemi des institutions de son siècle. Mais c'est un homme qui est très sujet à l'humeur, et non seulement à l'humeur, mais aussi à la contradiction. Il a, par exemple, écrit des merveilles sur le dogme du péché originel et il s'est déclaré l'élève, le disciple de Joseph de Maistre. Tout cela est très beau mais il a aussi écrit sur Dieu des choses que n'ont jamais écrites ni Alfred de Vigny, qui pourtant est déjà assez rogue à l'égard de Dieu – mais jamais il n'aurait écrit ces choses-là –, ni Victor Hugo. Par exemple, dans *Les Aveugles*, qui regardent toujours vers le haut :

7. « Préface » [projets de préfaces, II] ; *Œuvres complètes*, t. I, p. 183.

Vois ! je me traîne aussi ! mais plus qu'eux hébété,
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ?

De même, à la fin des *Petites Vieilles*, quand il rêve à leur jeunesse :

Je vois s'épanouir vos passions novices ;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !
Mon âme respandit de toutes vos vertus !

Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères !
Je vous fais chaque soir un solennel adieu !
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu ?

Le problème du Mal est repris ici à niveau plus immédiat qu'avec Satan, et plus agressif, à propos des souffrances que l'Humanité subit, sans sembler les mériter, et dont il est naturel de demander compte à Dieu. Dieu ne réagit pas, ne répond pas et persévère ; quelquefois, quand il est provoqué, il frappe, et sa victime le défie. Cette situation se trouve deux fois chez Baudelaire. D'abord avec Don Juan, et ensuite avec un « rebelle » anonyme. Pour Don Juan, on le conduit à l'Enfer, figuré sous forme païenne : c'est la barque sur le Styx. Voici son attitude, il n'a rien d'un pénitent :

Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Quant au *Rebelle*, le tableau est plus saisissant encore. Il s'agit d'un Ange en train de battre un damné. Voici comme il est représenté – et il tient en même temps un discours incroyable :

Un Ange furieux fond du ciel, comme un aigle,
Du mécréant saisit à plein poing les cheveux,
Et dit, le secouant : « Tu connaîtras la règle !
(Car je suis ton bon Ange, entends-tu ?) Je le veux !

« Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.

(*Le Rebelle*)

Ainsi son bon Ange le bat pour lui faire aimer les pauvres ? Ceci est de toute évidence une caricature, qui représente l'ange gardien sous l'allure d'un gendarme et le châtimement comme un passage à tabac.

Et l'Ange châtiant autant, ma foi ! qu'il aime,
De ses poings de géant torture l'anathème ;
Mais le damné répond toujours : « Je ne veux pas ! »

Le poète, dans ces deux cas, n'a pas un mot de blâme contre ces pécheurs impénitents, et semble présenter leur obstination comme héroïque. Or, on n'est plus ici aux prises avec Satan, mais directement avec l'autorité divine. Ce drapeau de contestation a été levé dès le premier romantisme. Le thème, qui est simple et graduable, est européen. En France, Vigny incrimine le « silence » de Dieu, et propose de lui opposer le même silence. Le rachat de Satan est un pas vers sa réhabilitation et vers son acquittement. Or, Baudelaire, tandis qu'il marquait une sorte de retour à la religion, participait indiscutablement à ce mouvement général de désaffection de la vieille foi. Il était conduit, par un glissement, sur le concept ambigu du personnage de Satan, à concevoir lui aussi sa réhabilitation, et sur un mode démesuré. La version baudelairienne de la réhabilitation va beaucoup plus loin que celle des romantiques. Les romantiques supposaient que Dieu était conscient, qu'il connaissait le péché, et qu'il a laissé faire pour permettre que s'exerce le libre arbitre, et au moyen du libre arbitre, l'épreuve, l'amélioration et le rachat. Il y avait donc derrière la tragédie catholique, dans la version romantique, une sorte d'harmonisation où personne n'a tort, personne n'est coupable – et où finalement la rédemption universelle peut se produire. Mais pour Baudelaire, c'est autre chose ; il se met à traiter Dieu comme un tyran. Dieu, c'est l'autorité et donc, c'est le tyran. C'est là un côté de Baudelaire qu'on ne peut pas négliger, qui était très profond chez lui, et qui s'exerçait aussi bien dans la vie courante qu'autrement. C'est ce que disent *Les Litanies de Satan*. Baudelaire s'adresse à Satan par des litanies, ce qui est déjà une sorte de parodie – des couplets à refrain, suivis d'une prière :

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui sait tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, – une folle charmante !

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui fait au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux
Où dort enseveli le peuple des métaux,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi dont la large main cache les précipices
Au somnambule errant au bord des édifices,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre⁸,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,
Sur le front du Crésus impitoyable et vil,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles⁹,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

PRIÈRE

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnas, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront !

Tout cela, en particulier la « Prière » finale, est un programme de philosophie humanitaire : la science, au lieu d'être un péché, devient la chose

8. C'est la fabrication de la poudre dans les Révolutions.

9. C'est la vocation des filles pour soigner les blessés.

essentielle, le pilier de la doctrine ; et puis c'est le décor de l'Éden retrouvé, retrouvé avec Satan comme Dieu et Baudelaire comme élu.

Le Diable de Baudelaire est double : il n'a que l'unité d'un nom, et deux visages inconciliables, dont l'un repousse et l'autre exalte et conseille. L'un est le Mal sans le remède de Dieu, l'autre le Bien quand Dieu a été rejeté. Ces deux figures contradictoires sous le même nom sont un signe du grand désarroi dont le romantisme désenchanté donne partout d'autres signes. Baudelaire est, sous le Prince des Ténèbres, catholique sans espoir et ne peut retrouver l'espoir qu'avec un Dieu défait et un Satan disculpé, qui ne mérite d'ailleurs plus son nom. Ceci nous donne une figure transparente de l'Humanité sortie de tutelle. Le temps pouvait s'ouvrir d'une Humanité non voilée, bâtissant, si elle pouvait, sa justification sur ses propres efforts. Ce projet, soutenable ou non, n'était certainement pas dans l'esprit de Baudelaire. Les romantiques avaient cru, en réformant le scénario surnaturel du Bien et du Mal, en prolonger la validité sous une forme nouvelle et purement symbolique. En fait, ce que Baudelaire nous montre, aussitôt après eux, c'est l'échec de leur entreprise. Ce qui doit remplacer la mythologie défunte du Bien et du Mal est, aujourd'hui encore, à peine en vue.

PER BUVIK

Jules de Gaultier et Baudelaire

Poésie et biologie

Si personne n'a rencontré le nom de Jules de Gaultier dans une bibliographie des études baudelairiennes, c'est que Gaultier n'a jamais commenté aucun texte précis du poète des *Fleurs du mal*, ni proposé une interprétation globale de ses poèmes. Cela ne veut pas dire que soient dénuées d'intérêt les quatre pages de l'ouvrage intitulé *La Vie mystique de la nature*, où Gaultier réfléchit sur le génie de Baudelaire¹. Seulement, il faut prendre en considération le contexte et la perspective, qui sont ici plus philosophiques que littéraires.

Jules de Gaultier est de ceux qui posent à propos de la poésie des questions fondamentales: quelle est son essence? quelle est sa raison d'être? que signifie son évolution à travers l'histoire? quels sont les rapports entre le langage poétique et le langage ordinaire? Dans un premier temps, de telles questions nous éloignent du chef-d'œuvre de Baudelaire entendu comme un ensemble de textes poétiques dont chacun mérite une lecture particulière. D'autre part, la réflexion de Gaultier sur la poésie baudelairienne serait inconcevable sans *Les Fleurs du mal*, qu'il nous invite aussi à considérer sous un angle nouveau. Nous montrerons, au demeurant, que la réflexion de Gaultier trouve son écho chez Baudelaire lui-même, surtout dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe », publiées également en 1857, et dans son essai sur « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », paru en 1861.

Jules de Gaultier (1858-1942), qui publiait régulièrement dans le *Mercur de France*, était lié à Remy de Gourmont, et à Victor Segalen qui le considérait comme son maître à penser². Mais la plupart de ceux pour qui son nom est

1. J. de Gaultier, *La Vie mystique de la nature*, Paris, Crès, 2^e éd., 1924, p. 183-187.

2. Voir la correspondance entre Segalen et Gaultier publiée dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Victor Segalen, dirigé par Marie Dollé et Christian Doumet, 1998.

familier³ l'associent à la notion de bovarysme, élaborée dans plusieurs publications à partir d'une certaine interprétation d'Emma Bovary⁴. Influencée par la philosophie de Nietzsche, que Gautier est l'un des premiers à avoir introduite en France⁵, c'est là une notion plus complexe que ne le laissent comprendre les dictionnaires⁶. On verra d'ailleurs que Nietzsche a sensiblement inspiré la pensée de Jules de Gautier au sujet de la poésie baudelairienne.

Baudelaire et Jules de Gautier partagent la conception du génie comme étant à la fois une création de la nature et une création divine. Théophile Gautier définit l'artiste comme un « lieu divin où la nature échange avec elle-même, au miroir de l'œuvre d'art, le baiser de Narcisse⁷ ». Baudelaire formule la même idée dans plusieurs textes, par exemple dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe », lorsque le poète caractérise l'imagination comme « une faculté quasi divine⁸ » et présente le « poète naturel » comme défini par « l'innéité⁹ ». Il pense aussi que le génie est mû, d'une manière singulière, par le principe du bovarysme, tenu par Gautier pour universel :

l'homme qui n'a pas été, dès son berceau, doté par une fée de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau [...] ¹⁰.

Selon Jules de Gautier, le génie se distingue par le fait « d'être une croissance naturelle à laquelle aucun effort conscient ne participe, d'être un phénomène d'ordre biologique, telle l'apparition d'une espèce¹¹ ». Et pour Gautier, c'est fondamentalement « le processus biologique » qui est « créateur de tout ce qui apparaît pour la première fois, de tout *ce qui s'ajoute*¹² ». Il en

3. Son nom complet est Jules de Gautier de Laguionie.

4. Voir notamment *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert* (Éditions du Cerf, 1892), *Le Bovarysme* (Mercure de France, 1902), *La Fiction universelle* (Mercure de France, 1903) et *Le Génie de Flaubert* (Mercure de France, 1913).

5. Voir *De Kant à Nietzsche* (Mercure de France, 1900) et *Nietzsche et la Réforme philosophique* (Mercure de France, 1904).

6. Le terme de *bovarysme*, chez Jules de Gautier, ne désigne que très secondairement l'« insatisfaction romanesque » (*Petit Robert*).

7. *La Vie mystique de la nature, op. cit.*, p. 251.

8. « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, éd. Henri Lemaitre, Garnier, 1962, p. 630.

9. *Ibid.*, p. 632.

10. « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » [1861], *ibid.*, p. 623.

11. J. de Gautier, *Le Génie de Flaubert*, Mercure de France, 1913, p. 27.

12. *Ibid.*

découle que si le propre du grand art réside dans son innovation, celle-ci est biologiquement déterminée. La création géniale, d'après cette pensée, ne relève pas de sujets individuels, mais du souci premier de l'espèce, qui est sa perpétuation. Autrement dit, l'espèce se sert des génies pour assurer sa conservation, qui serait impossible sans l'innovation, liée au principe du bovarysme.

Jules de Gaultier fournit également une réponse à la question de savoir pourquoi on reconnaît chaque période historique à une création littéraire et artistique particulière. En effet, le respect de l'humanité pour les lois vitales de la biologie varie d'époque en époque. À l'époque moderne, peuplée d'individus isolés et de plus en plus cérébraux, ce respect est faible. C'est la raison pour laquelle Gaultier pense qu'elle a besoin d'une littérature et d'un art auxquels soit inhérente une forte dose d'éléments qualifiés par Nietzsche de dionysiaques, c'est-à-dire d'une littérature et d'un art qui renouent avec la biologie. Il est essentiel, toutefois, qu'à l'instar de la tragédie grecque exaltée par Nietzsche, la littérature et l'art du XIX^e siècle promus par Jules de Gaultier ne révèlent pas nécessairement leurs attaches biologiques d'une manière thématique. Même s'ils n'explicitent pas leur liaison intime avec la nature, c'est, selon Gaultier, la nature qui les a engendrés et qui les pénètre.

Gaultier, aussi bien que Nietzsche, reconnaît à l'homme un double caractère, apollinien, ou raisonnable, et dionysiaque, ou instinctuel. Or selon le penseur allemand comme selon son interprète français, l'équilibre de ces deux forces, qui est pour Nietzsche un trait distinctif du drame d'Eschyle et de Sophocle, a penché, à l'époque moderne, du côté de l'aspiration apollinienne, au XIX^e siècle, a fini par se transformer en une cérébralité excessive¹³. Pour Gaultier autant que pour Nietzsche, il est donc primordial de garder le contact vital avec les forces dionysiaques, associées à la sensation et aux instincts et, dans le domaine de l'art, à la musique, en opposition avec l'image et la réflexion, qualifiées d'apolliniennes.

La poésie comme langage dionysiaque

Aux yeux de Jules de Gaultier, la poésie, comme la tragédie d'après Nietzsche, « renferme en tant qu'art des éléments apolliniens et [...] par ses

13. Voir *La Naissance de la tragédie* [1872], suivi de *Fragments posthumes (automne 1869 – printemps 1872)* (trad. fr. par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *Œuvres philosophiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1977) et *Le Nihilisme européen* [1885-1888] (trad. fr. par Angèle Kremer-Marietti, Kimé, 1997).

origines biologiques elle est extrêmement riche en éléments dionysiaques¹⁴ ». Faute d'une telle synthèse, la poésie n'est pas authentiquement poétique, mais devient soit une réflexion versifiée, soit un cri ou une lamentation spontanés sans valeur générale. Le critère ainsi indiqué implique une exigence absolue de rythme et de rimes, puisque c'est là le principal élément dionysiaque de la poésie, comme l'est le chœur dans la tragédie ancienne selon Nietzsche. Le rythme et les rimes sont ce qui éloigne le plus clairement la poésie de la notion et du concept, et par là, du caractère abstrait du langage ordinaire aussi bien que des langages spécialisés, scientifiques et philosophiques. À propos de Baudelaire, Théophile Gautier, en 1868, a déjà souligné l'importance de l'effet musical de ses poèmes¹⁵. Il rappelle qu'avec des « mots polysyllabiques et amples », Baudelaire « fait souvent des vers qui semblent immenses et dont le son vibrant prolonge la mesure », et il montre que, pour son confrère, « les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils expriment, une beauté et une valeur propres¹⁶ ».

Personne ne contestera que la notion et le concept sont des instruments pratiques indispensables dans toute société ayant atteint un certain stade de civilisation, mais à force de dominer la vie, prétend Jules de Gaultier, « sous l'apparence d'augmenter le bien-être, il[s] menace[nt] de tarir les sources de la joie¹⁷ ». C'est ce que dit Baudelaire lui-même dans son *Hymne à la Beauté*, poème méta-poétique qui accentue l'importance de la musicalité rythmique :

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

La poésie serait, pour Baudelaire comme pour Jules de Gaultier, un « pouvoir de réaction » (*loc. cit.*), même si le vocabulaire du second est étranger au premier. Car seul un penseur nietzschéen dirait que la poésie révèle « dans le domaine de l'évolution sociale, un mécanisme analogue à celui qui, dans le domaine de l'évolution biologique, se manifeste avec les lois de constance » :

14. J. de Gaultier, *La Vie mystique de la nature*, *op. cit.*, p. 168.

15. Voir Th. Gautier, *Baudelaire* [1868], édition présentée par Jean-Luc Steinmetz, Le Castor Astral, coll. Les Inattendus, 1991, p. 81.

16. *Ibid.*, p. 83.

17. Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 170.

À l'égard des circonstances sociales qui changent et se transforment, l'individu, la cellule sociale, réagit par un changement corrélatif de la même façon que la cellule vivante réagit par des métamorphoses organiques à l'égard du refroidissement et de l'hostilité générale du milieu. Par cette réaction, l'homme, comme la cellule au sein des divers organismes, n'augmente pas mais maintient son bien-être¹⁸.

L'argumentation de Jules de Gaultier sur la poésie lyrique repose sur une certaine hypothèse des origines et de l'évolution du langage humain. Selon cette hypothèse,

*le langage fut tout d'abord le prolongement et l'extériorisation pure et simple dans le milieu sonore de la vibration nerveuse identifiée avec la réalité même de l'émotion physiologique*¹⁹.

« Le langage, sous cette forme primitive », lit-on, « dût être pour les hommes, en même temps qu'un moyen parfait de se libérer de la violence du courant émotif, un moyen aussi de communication direct²⁰ ». À l'origine, le langage n'aurait consisté qu'en sons, à l'instar de l'onomatopée, qui est, ou illustre, elle-même la chose qu'elle désigne. Lorsqu'au fur et à mesure, les mots étaient dotés de significations conventionnelles arbitraires qui n'avaient rien à voir avec leur sonorité, autrement dit lorsqu'ils devinrent des signes, il est clair que « le langage devint le principal instrument du progrès par où l'homme se distingua de tous les autres animaux au point de constituer un règne à part²¹ ». Or, Gaultier affirme constamment que cette évolution décisive entraîne aussi un « cataclysme où sombre la joie physiologique » (*loc. cit.*). Pourquoi? Parce que

le langage cesse d'être pour l'organisme ce moyen parfait qu'il fut naguère de se libérer d'une émotion, de transmuier intégralement la vibration nerveuse en une vibration sonore, de se propager victorieusement dans l'espace et de se communiquer à d'autres organismes (*loc. cit.*).

Ce qui caractériserait le langage humain, tel qu'il s'est développé, c'est que « le mental se greffe, en le mutilant, sur le physiologique²² ». Cependant,

18. *Ibid.*, p. 171.

19. *Ibid.*, p. 160. C'est Gaultier qui souligne.

20. *Ibid.*, p. 161.

21. *Ibid.*, p. 162.

22. *Ibid.*, p. 163.

Gautier considère bien la poésie « comme une tentative biologique en vue de reconstituer, par des moyens nouveaux, appropriés aux circonstances du nouveau langage, le pouvoir ancien » :

Avec le rythme, et la cadence, avec le nombre, avec l'assonance dont la rime est un cas, la poésie renoue la chaîne physiologique que l'intervention mentale avait brisée²³.

Non seulement Gautier attribue à la poésie lyrique « le pouvoir d'attirer à la surface de nous-mêmes la vibration intérieure de nos nerfs, de la projeter au dehors au moyen de l'appareil métrique²⁴ » mais il lui prête également le don de nous délivrer de notre solitude d'individus cérébraux civilisés et de nous décharger de « toute la part obsédante et douloureuse de notre émotion que la sécheresse des mots isolés était impuissante à recueillir » (*loc. cit.*). Dans cette perspective, l'idée qui s'impose au cours du XIX^e siècle d'une littérature autonome, qui ne répond que d'elle-même, est absurde. Pour Gautier, toute activité humaine a un sens et un but qui dépassent largement le sens et le but définis par l'activité elle-même : « la poésie n'est pas exclusivement un art, [...] étant [...] en même temps un état esthétique et un état affectif²⁵ ». Il affirme qu'il est de « sa vertu propre « de » restituer l'ardeur, l'intensité et la forme même de ces émotions dont le langage ordinaire laisse échapper la substance entre les interstices des mots²⁶ ». Un lien direct s'établit ainsi entre poésie et émotions, entre poésie et physiologie, entre poésie et biologie :

Le propre de la poésie est [...] d'exprimer tous les entours passionnels du concept, de faire revivre autour du signe verbal toutes les sensations ensevelies dans les termes généraux du langage. Les artifices dont elle use, le rythme, la cadence, la césure, la rime, les allitérations, les assonances, n'ont d'autre but que d'emprisonner la sensation dans une forme permanente qui la conserve indéfiniment et la transmette à travers la durée. [...] Le vers reconstitue, parmi un état de civilisation complexe, la richesse sombrée au fond de « l'océan des âges » d'un trésor primitif²⁷.

23. *Ibid.*, p. 164.

24. *Ibid.*, p. 165.

25. *Ibid.*, p. 165-166.

26. *Ibid.*, p. 166.

27. *Ibid.*, p. 167.

Jules de Gaultier envisage la poésie comme un remède contre ces maux de la civilisation que sont le refoulement et la cérébralité. Elle répond, dit-il, au

besoin de s'extérioriser, de se communiquer intégralement qui est la loi de toute énergie psychique et dont la privation peut être tenue pour la cause la plus profonde du malaise de l'âme moderne²⁸.

N'est-ce pas cette idée que nous retrouvons dans l'article de Baudelaire sur Théophile Gautier, lorsqu'il dit que c'est « un des privilèges de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme²⁹ » ?

À partir de ses critères poétiques, Jules de Gaultier fait une distinction intéressante entre Baudelaire et Hugo. Les vers de Hugo, affirme-t-il, n'ont pas cette spontanéité physiologique qu'il demande à la poésie :

Dans ses œuvres les plus belles, la perception, sous les formes actives de l'image, la notion et l'élément conceptuel l'emportent sur les formes plus riches en virtualités de l'émotion. Apollon y maîtrise toujours Dionysos. [...] Un besoin inassouvi de la sensibilité n'est pas chez lui la cause du poème. [...] C'est l'art qui, chez Victor Hugo, donne l'illusion de la sensibilité. C'est le mental qui exploite à son profit les éléments de la vie au lieu que ce soit la vie qui se fasse de l'art poétique un moyen d'expression et un organe complémentaire³⁰.

À l'inverse, Baudelaire ne chercherait pas l'excellence verbale, et ne viserait pas à transposer la réalité humaine, sentiments compris, « en figures de rhétorique, en images littéraires, en métaphores abstraites et en formes prosodiques³¹ ». Ce qui inciterait Baudelaire à écrire serait plus personnel et plus biologiquement motivé par l'évolution des conditions de vie. Il s'agit, dit Gaultier, de « l'angoissant besoin de faire jaillir hors de soi-même une émotion trop forte et qui ne trouve pas d'issue dans les mots du langage ordinaire³² ».

28. *Ibid.*, p. 168.

29. « Théophile Gautier » [1859], dans *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 682.

30. Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 179-180.

31. *Ibid.*, p. 182-183.

32. *Ibid.*, p. 183.

Baudelaire et la double nature de la poésie

Certes, Jules de Gaultier ne néglige pas la cérébralité de Baudelaire, ni son adhésion à la doctrine de l'art pour l'art ou le rôle joué dans ses poèmes par sa vaste culture. Or, le propre de la poésie baudelairienne, comme de toute poésie authentiquement novatrice, aurait déjà été formulé par Théophile Gautier dans son texte sur Baudelaire: « Donner au goût une sensation inconnue³³ ». Sans doute Baudelaire a-t-il inventé une expression et une vision qui étaient étrangères avant lui. Toutefois, pour Jules de Gaultier, ce qui est vraiment nouveau renoue en même temps avec ce qui est très ancien, mais qui a été écarté, oublié ou refoulé au cours de l'évolution de l'humanité. Ainsi, la « sensation inconnue » que Baudelaire aurait donnée au goût poétique serait due au fait qu'il aurait ramené « à la surface de notre langue abstraite des trésors qui semblaient à jamais perdus³⁴? » L'auteur des *Fleurs du mal* est selon Gaultier un poète personnel, conduit par sa psychologie et ses expériences propres, tout en étant un représentant privilégié de l'humanité, voire un instrument élu de l'espèce. À ce dernier titre, il est considéré comme doté d'une perspicacité inouïe qu'en outre il savait communiquer, et que, précisément, c'était sa mission historique de communiquer. Le génie serait dionysiaque, dans la mesure où il saisit immédiatement, sans avoir besoin de recourir à l'analyse, les rapports entre les choses. Pourtant, la spontanéité dionysiaque ne suffit pas: il faut que « la révélation du dieu [Dionysos] passe du domaine physiologique dans le domaine mental, qu'elle se fasse entendre, pour l'inspirer, en un esprit profondément labouré par le soc de la culture humaine³⁵ ». Pour que l'appréhension géniale du monde ait des retentissements parmi les humains, il faut donc qu'elle soit transformée en art: le génie ne s'avère tel que par rapport à la communauté à laquelle il appartient. C'est pourquoi son immédiateté dionysiaque ne serait pas propice sans l'antithèse apollinienne:

ce sont les hommes le plus fortement nourris de culture, ceux qui ont appris à tirer le mieux et le plus complètement parti de cette parcelle du feu primitif demeuré dans le langage et dont les mots sont illuminés, ce sont ceux-là qui seront propres à recueillir les épaves du trésor ancien jetées sur les rivages de la pensée³⁶.

33. Cité d'après J. de Gaultier, *La Vie mystique de la nature*, op. cit., p. 184. On trouvera la citation dans Théophile Gautier, *Baudelaire*, éd. cit., p. 60.

34. *Ibid.*, p. 184.

35. *Ibid.*, p. 185.

36. *Ibid.*, p. 185-186.

Grâce à ses attaches dionysiaques, le génie maintiendrait spontanément le contact avec ce que l'homme est censé avoir été avant la civilisation ; grâce à sa détermination apollinienne, il exploiterait ce lien au profit des humains.

Les poètes essentiels, souligne Jules de Gaultier, sont « ceux qui aiment les mots pour tout ce qu'ils contiennent, au delà du sens conventionnel, de vie latente³⁷ ». Ce serait par leur vie latente que la poésie authentique fait étinceler les mots « de tous leurs feux » (*loc. cit.*). Pour Baudelaire aussi, la poésie est « une espèce de sorcellerie évocatoire³⁸ ». Pour Jules de Gaultier ce qu'il s'agit de faire revivre par la poésie n'est rien d'autre que les réminiscences verbales des origines préhistoriques de l'homme. Pour s'intéresser à ce fonds menacé de disparition, il faut pourtant, dit-il, être bien ancré dans sa culture, et l'avoir tant subie qu'on sente le besoin impérieux qu'elle soit contrebalancée par des forces, dionysiaques, qui la dépassent et qui refusent la rupture des liens entre l'homme et la nature. Seuls des cerveaux apolliniens cultivés savent apprécier la vraie valeur de la spontanéité primitive :

Il faut donc, pour que le phénomène biologique produise dans le domaine poétique ses conséquences fécondes, qu'il s'accomplisse en un esprit merveilleusement apprêté par les effets de la culture. C'est par le bénéfice de cette rencontre que la poésie se réalise avec sa double nature qui l'apparente d'une part à l'effort le plus volontaire et le plus subtil de la mentalité et de l'autre aux forces les plus aveugles de la nature³⁹.

Dès lors, il n'est pas surprenant que Gaultier tienne Baudelaire pour le poète le plus accompli qui ait existé. « Chez lui », affirme-t-il, « le raffinement le plus subtil de la culture intellectuelle est uni au pouvoir le plus authentique de gonfler d'émotion l'expression verbale, d'extérioriser sa sensibilité dans les rythmes lyriques⁴⁰ ».

Toutefois, ce qui gêne peut-être dans ce raisonnement appliqué au poète des *Fleurs du mal*, c'est que Baudelaire a pris en horreur la nature et vanté la cérébralité moderne dont il était lui-même empreint. En outre, l'au-delà baudelairien est spirituel, voire catholique⁴¹, alors que la pensée d'inspiration nietzschéenne de Jules de Gaultier est ancrée dans un vitalisme qui se veut

37. *Ibid.*, p. 186.

38. « Théophile Gautier », dans *Curiosités esthétiques, op. cit.*, p. 676.

39. Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 186-187.

40. *Ibid.*, p. 187.

41. Voir Bertrand Marchal, « Baudelaire, la nature et le péché », *Études baudelairiennes* XII, *op. cit.*, nouvelle série IV, 1987, p. 7-22.

anti-métaphysique. Il n'en demeure pas moins que la poétique de Baudelaire lui-même présente certaines affinités importantes avec la pensée de Gautier, ce que nous voudrions faire apparaître.

Baudelaire, Poe et Gautier

Lorsque Baudelaire, à propos d'Edgar Poe, parle de « la méchanceté naturelle de l'homme », qu'il lie à « une force mystérieuse dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte⁴² », il désigne une force analogue aux forces dionysiaques revalorisées par Nietzsche et Jules de Gautier. Appelée tour à tour une « force primitive », un « penchant primordial », une « Perversité naturelle » et une « perversité primordiale⁴³ », cette force serait susceptible d'expliquer plusieurs actions humaines horribles qui, sans elle, resteraient incompréhensibles. C'est elle, en effet, qui fait que « l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau⁴⁴ ». En définissant l'imagination, Baudelaire la situe dans une perspective chrétienne, l'entendant comme « une faculté quasi divine⁴⁵ ». Or, il ne lui assigne pas moins, tout comme Jules de Gautier dans son optique biologique, la capacité de percevoir, « en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses⁴⁶ ».

De même, la notion baudelairienne de génie poétique, précisée à partir de Poe, est compatible, si spirituelle soit-elle, avec la thèse biologique de Gautier. Le génie est « naturel⁴⁷ », affirme le poète, c'est-à-dire déterminé par « l'innéité⁴⁸ ». Poe serait même capable de « rappeler à son gré ces sensations exquis, ces appétitions spirituelles, ces états de santé poétique, si rares et si précieux qu'on pourrait vraiment les considérer comme des grâces extérieures à l'homme et comme des visitations⁴⁹ ». L'insistance de Baudelaire et de Poe sur l'importance de la rime et de la prosodie rapproche davantage encore leur perspective de celle de Jules de Gautier :

42. « Notes nouvelles sur Edgar Poe » [1857], dans *Curiosités esthétiques, op. cit.*, p. 623.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, p. 630.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 632.

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

Le choix des moyens ! il [Poe] y revient sans cesse, il insiste avec une éloquence savante sur l'appropriation du moyen à l'effet, sur l'usage de la rime, sur le perfectionnement du refrain, sur l'adaptation du rythme au sentiment. [...] Un sonnet lui-même a besoin d'un plan, et la construction, l'armature, pour ainsi dire, est la plus importante garantie de la vie mystérieuse des œuvres de l'esprit⁵⁰.

Selon Gaultier, la poésie est un compromis entre la nature et l'homme civilisé, au sens où elle relève d'une sensibilité réprimée dans la vie sociale, et dans la mesure où elle éveille la même sensibilité chez le lecteur. La poésie reprend ainsi le rythme de la nature⁵¹ et rendrait à l'homme « des fragments d'une faculté qu'il avait en partie perdue⁵² ». Il nous semble que cette restitution poétique, quelque incomplète et éphémère qu'elle soit, correspond assez bien à ce qui est, selon Baudelaire, « la valeur positive d'un poème⁵³ », à savoir l'« excitation », l'« enlèvement de l'âme », état exceptionnel dont il est clair qu'il est forcément fugitif et transitoire⁵⁴. Admettant, comme le fait Jules de Gaultier, qu'il existe « [un] rythme et [une] prosodie universels⁵⁵ » à laquelle serait fidèle, par sa structure formelle, toute poésie authentique, Baudelaire et Poe ne sont pas loin de définir, avant Nietzsche et Gaultier, la poésie comme une activité dionysiaque. Ils la considèrent même comme composée essentiellement de « chansons⁵⁶ », donc de musique. C'est là un aspect de la poésie baudelairienne qu'on oublie souvent, mais qui a été très bien mis en valeur par Graham Robb dans son livre sur la poésie de Baudelaire, où nous apprenons que le poète, dans sa jeunesse, voulait que plusieurs de ses poèmes soient chantés. La « prédilection pour la chanson influait déjà sur la poésie plus sérieuse de Baudelaire », écrit Robb⁵⁷, qui montre ensuite les éléments venus de la chanson dans des poèmes comme *À une mendicante rousse*, *Le Serpent qui danse* et *L'Invitation au voyage*, inspirée d'une berceuse⁵⁸.

50. *Ibid.*, p. 632-633.

51. Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 157.

52. *Ibid.*, p. 156.

53. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », éd. cit., p. 633.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*, p. 636.

56. *Ibid.*, p. 635.

57. G. Robb, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 259.

58. *Ibid.*, p. 263. Voir le chapitre XII du livre de Graham Robb, « Baudelaire chansonnier », p. 213-278.

Il ne faut pas oublier, cependant, que l'orientation profonde de Baudelaire est catholique, alors que celle de Jules de Gaultier se veut résolument profane. Baudelaire s'éloigne aussi, parfois d'une façon provocante, de la nature et du registre naturel, en privilégiant « les régions surnaturelles de la poésie⁵⁹ ». Toutefois, lorsqu'il dit que « le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et [que] la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme⁶⁰ », et lorsqu'il affirme que « l'immortel instinct du beau [...] nous fait considérer la terre et ses spectacles comme [...] une correspondance du Ciel⁶¹ », il a déjà associé la notion de beau au « rythme et [à] la prosodie universels⁶² », qui ne peuvent être qu'un rythme et une prosodie *naturels*.

En mettant l'accent, comme plus tard Jules de Gaultier, sur l'analogie entre la poésie et la musique, le poète des *Fleurs du mal* est persuadé que « c'est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau⁶³ ». L'état paradisiaque suggéré par la poésie ne ressemble-t-il pas, cependant, à l'harmonie naturelle perdue, évoquée par Jules de Gaultier (et bien d'autres avant et après lui)? Retenons, par ailleurs, que l'accès poétique à une réalité autre que celle du monde existant est par définition partielle et passagère, puisqu'une fusion totale et définitive impliquerait l'abolition de toute conscience, en d'autres termes, la mort.

Ce dont témoigne Baudelaire, et ce dont il propose des analyses perspicaces qui rejoignent la perspective de Jules de Gaultier, c'est, dans les termes de ce dernier, le « drame [...] poignant [...] d'un être qui s'efforce de conserver dans l'avenir, sous quelque forme de souvenir, la vie ardente de son passé⁶⁴ ». On comprend donc qu'il ne s'agisse pas pour Gaultier, et certainement pas pour Baudelaire, de choisir entre « le mental » et « le physiologique », entre « l'apollinien » et « le dionysiaque ». Il ne faut pas, par conséquent, voir dans les essais rassemblés dans *La Vie mystique de la nature* « une condamnation de l'effort intellectuel en faveur d'un mysticisme de la sensation » (*loc. cit.*). Ce qui occupe Gaultier, c'est « ce drame même, le plus intime et le plus intense, qui, sous ses formes métaphysiques, déchire l'existence et,

59. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », éd. cit., p. 623.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. Jules de Gaultier, *op. cit.*, p. 249.

du désir de possession qui l'anime, qui est le principe même de son mouvement, fait aussi, de ce qu'il est irréalisable, son tourment⁶⁵ ». À cet égard, Baudelaire est un poète et un penseur exemplaires, en tant qu'il représente, ou rend sensible, ce que l'homme a perdu. Dans le même temps, il en suggère la valeur, tout en acceptant, mélancoliquement, que la perte en est irrévocable, si ce n'est dans la durée d'une œuvre d'art. Dans le fond, la tâche première de l'artiste serait de nous convaincre de l'importance primordiale de l'art, en ce qu'il contribue à conserver en nous une sensibilité qui, sans lui, n'existerait plus.

L'éloge de Wagner, éloge de l'art dionysiaque

Baudelaire, dans son brillant essai sur Wagner, publié en 1861, la même année que la deuxième édition des *Fleurs du mal*, confirme le point de vue de Jules de Gaultier à propos de l'art poétique et de l'art en général : la musique wagnérienne est un accomplissement parfait de l'art. La lettre Wagner de 1860 le confirme. Baudelaire y définit sa découverte de l'œuvre du compositeur allemand comme « *la plus grande jouissance [qu'il ait] jamais éprouvée*⁶⁶ ». L'art de Wagner est donc pour lui, au plus haut degré, un phénomène sensible. Il est exemplaire : « cette musique était *la mienne*⁶⁷ », et il est universel, en ce qu'il traduit « la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme⁶⁸ ». L'emploi laudatif du terme de « Nature » est inattendu ; l'art de Wagner est pour Baudelaire mimétique, mais ce qu'il mimerait, et ce avec quoi il renouerait, ce serait la Nature même :

J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre. Autre chose encore : j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer. Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie⁶⁹.

65. *Ibid.*, p. 249-250.

66. La lettre, datée du 17 février 1860, fut publiée pour la première fois par André Suares dans la *Revue musicale* du 1^{er} novembre 1922. Nous la citons d'après *Curiosités esthétiques*, *op. cit.*, p. 690.

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*

Il est hors de doute que Wagner est pour Baudelaire ce que Nietzsche, et Jules de Gaultier après lui, appelaient un artiste dionysiaque. C'est comme tel qu'il chante les « palpitations furieuses du cœur et des sens, [les] ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour⁷⁰ », et comme tel qu'il peint « l'excès dans le désir et dans l'énergie, l'ambition indomptable, immodérée, d'une âme sensible⁷¹ ». Tout en décelant dans *Tannhäuser* un dualisme fondé sur le christianisme, Baudelaire souligne que les forces organiques qui y sont déployées dépassent l'horizon chrétien :

Nous ne voyons pas ici un libertin ordinaire, *voltigeant de belle en belle*, mais l'homme général, universel, vivant morganatiquement avec l'Idéal absolu de la volupté, avec la Reine de toutes les diabesses, de toutes les faunesses et de toutes les satyresses, reléguées sous terre depuis la mort du grand Pan, c'est-à-dire avec l'indestructible et irrésistible Vénus⁷².

Baudelaire aime dans le drame musical de Wagner ce qui le relie à la mythologie païenne. Tel que Baudelaire l'envisage, le grand compositeur se rapprocherait de l'antiquité tout en étant, « par l'énergie de son expression [...] le représentant le plus vrai de la nature moderne⁷³ ». Pour Baudelaire, Wagner ajoute même « à chaque chose je ne sais quoi de surhumain⁷⁴ ». En résumé, il est un génie, étant tout à la fois musicien, dramaturge, poète⁷⁵ et théoricien :

il comprend tout et fait tout comprendre. Tout ce qu'impliquent les mots : *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion*, se sent et se fait deviner dans ses œuvres. Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons *génie*⁷⁶.

Dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que Nietzsche découvre en Baudelaire « le premier adepte *intelligent* de Wagner, s'il en fut⁷⁷ », et même, selon

70. *Ibid.*, p. 707.

71. *Ibid.*, p. 709.

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*, p. 719.

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*, p. 715.

76. *Ibid.*, p. 719.

77. *Ecce homo*, dans *Nietzsche Werke*, kritische Gesamtausgabe, éd. de G. Colli et M. Montinari, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1967-1977, t. VI 3, p. 287. Traduit par

Stéphane Michaud, un « précurseur du « *nouveau* Christophe Colomb », celui que Nietzsche incarnera, « l'homme réussi » qui restaurera l'idéal grec⁷⁸ ».

Jules de Gaultier exalte en Baudelaire un poète dionysiaque dans le sens nietzschéen. Et Baudelaire exalte en Poe un poète qui renoue avec des forces analogues aux forces dionysiaques; il voit en Wagner l'incarnation du génie et de l'artiste en général, en accentuant son énergie et sa vision dionysiaques. Nietzsche, enfin, voit en Wagner, pendant une période importante de sa vie du moins, le plus grand compositeur moderne, parce que dionysiaque, et en Baudelaire non seulement l'interprète le plus remarquable du maître allemand, mais encore un poète élu dont le style lui apparaît comme une « *danse*⁷⁹ ». La manière dont Jules de Gaultier envisage la poésie baudelairienne est ainsi en partie confirmée par Nietzsche, et son point de vue générale sur la poésie et l'art l'est en partie par Baudelaire.

Stéphane Michaud, « Nietzsche et Baudelaire », dans *Le Surnaturalisme français*, actes du colloque organisé à l'Université Vanderbilt, W. T. Bandy Center for Baudelaire Studies, Neuchâtel, la Baconnière, 1979, p. 158.

78. Stéphane Michaud, « Nietzsche et Baudelaire », *ibid.*, p. 147.

79. Lettre à Erwin Rohde, 22 février 1884, citée par Stéphane Michaud, *ibid.*, p. 155.

YVES CHARNET

« *L'orage rajeunit les fleurs* »
Lettre à Claude Pichois

Choisissant de m'adresser à vous devant des jeunes gens auxquels le hasard des programmes a remis entre les mains, pour préparer leur agrégation, *Les Fleurs du mal*, je veux bien sûr rappeler – cher Claude Pichois – que, par votre patient et méthodique travail d'éditeur comme de biographe, vous aurez changé jusqu'aux conditions mêmes de la lecture d'un livre qui se confond avec l'origine de notre poésie moderne. Je tiens surtout à marquer que, dans ma propre existence, je n'aurais pas, sans votre insistante vigilance, retrouvé l'énergie de m'aventurer sur nouveaux frais dans l'expérience d'une autre traversée de ces poèmes. La nature singulière des liens qui se sont noués entre nous quand, consacrant ma thèse aux écrits esthétiques du poète, il m'a donc été donné de vous rencontrer, comme la constante attention dont, depuis 1992, vous aurez encouragé mes tentatives pour comprendre, chez Baudelaire, la poétique de l'énergie lyrique – ces façons de main tendue relèvent, sans doute, de l'amitié. Il n'y a pas lieu, bien sûr, de gloser ici des circonstances privées. Mais c'est l'occasion de manifester publiquement une dette. Et plus que cela. La reconnaissance de ce que, dans nos vies, le travail, la pensée, les tentatives d'écrire doivent à la chance, vous savez, des rencontres. M'adressant à des jeunes gens qui sont ce que je fus à leur place – candidat moi-même, la dernière fois que les *Fleurs* étaient, en 1989, au programme du Concours – je voudrais donc aujourd'hui continuer à voix haute cet interminable entretien qui donne son rythme à nos conversations baudelairiennes. André Guyaux et Bertrand Marchal, les deux organisateurs de ces nécessaires « Journées d'études » voudront bien me pardonner de ne plus être capable de m'exprimer selon des codes strictement académiques. Et de ne pouvoir penser que dans le risque de cette adresse singulière que sont ces petites lettres critiques dont la manière s'est imposée progressivement à la sorte d'écrivain que j'essaye d'être. Un écrivain baudelairien – au sens d'une active interaction, vous savez, entre la poétique et le poème.

Je voudrais commencer cette lettre par ce qui constitue significativement la fin d'une des sommes que vous aurez consacrées au poète, ce *Baudelaire, études et témoignages* qui contient, dans sa dernière édition¹, le texte inédit dont, cherchant à relire *Les Fleurs du mal*, j'aimerais, aujourd'hui, repartir. « Baudelaire ou la difficulté créatrice », tel est le titre de cette étude qui conclut votre ouvrage sur la manière originale dont notre poète « a su, de la difficulté d'être et de créer, faire une difficulté vraiment créatrice de nouvelles valeurs esthétiques ». Venant après un examen très précis des « relations entre l'état physiologique et le pouvoir créateur » chez un poète dont on sait que – au-delà comme en deçà des affections physiologiques et psychiques dont les symptômes étaient déclarés – il avait lui-même diagnostiqué sa « maladie secrète », votre étude pose, avec une rigoureuse prudence, les bases d'une interprétation qui, de cette « difficulté de créer », ferait « un des traits majeurs de la génétique et de la psychologie baudelairienne ».

Vous insistez avec raison sur le fait que, entre 1821 et 1867, pendant quarante-six années d'une existence possédée par la dépossession, on compte à peine, chez Baudelaire, deux périodes de véritable « vitalité créatrice », se répartissant « sur deux groupes d'années : 1842-1846 ; 1857-1861 ». À peine, en effet, une dizaine d'années pour ce poète dont sera condamné, en 1857, le seul livre vraiment voulu par lui que, de son vivant, il aura vu paraître. Du « dieu de l'impuissance » dont Samuel Cramer, l'un de ses premiers doubles, se réclame au « roi d'un pays pluvieux » que l'un des *Spleen* montre « impuisant, jeune et pourtant très vieux », il faudrait, reprenant la massive biographie que vous avez consacrée à Baudelaire, retracer l'itinéraire existentiel de ce poète qui, songant fraternellement à un autre errant désœuvré, confie à Poulet-Malassis : « Je me suis senti attaqué d'une espèce de maladie à la Gérard, à savoir la peur de ne plus pouvoir penser, ni écrire une ligne ». On referait avec profit la genèse de cette « impuissance littéraire ». Dans une lettre encore, Baudelaire ne cache pas à sa mère l'*effroi* dans lequel le précipite, en effet, cette « idée folle ». Le désœuvrement, c'est-à-dire l'absence d'œuvre. L'impossibilité de « faire » – comme le dit *Le Mauvais Moine* –

Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux.

1. *Baudelaire, études et témoignages*, nouvelle édition revue et augmentée, Neuchâtel, la Baconnière, 1976.

Respectant le contrat propre à ces deux « Journées d'études », je me contenterai ici de reprendre à mon compte l'hypothèse qui conclut votre article sur « la difficulté créatrice » – hypothèse selon laquelle Baudelaire traiterai cette *impuissance* comme « l'un des objets de sa poésie ». « Baudelaire, écrivez-vous, ne cesse de s'ausculter. Il se demande jusques à quand l'accompagnera la Muse malade. » Si vous soulignez à juste titre qu'il n'est pas, dans notre poésie, le premier membre de « la famille des inspirés "maigres", ceux qui craignent toujours de voir tarir leur inspiration », vous différenciez cependant Baudelaire de Du Bellay, Vigny, Nerval, en affirmant, qu'avant lui, « jamais la poésie ne s'était prise elle-même, *systématiquement*, pour objet de la création ». C'est cette hypothèse que je voudrais donc mettre à l'épreuve d'une relecture – aussi peu « systématique » que possible... – des *Fleurs du mal*. En commençant par rappeler l'évidence selon laquelle ce livre – affirmant, dans son titre même, la lettre de son projet – se propose bien de se demander – la poésie se faisant, vous savez, à coups de questions sans réponse – comment le *mal* peut donner naissance à des *Fleurs*.

C'est d'ailleurs le premier argument qui vient, et non sans une ironique insolence, à l'esprit de Baudelaire quand, à la demande de Poulet-Malassis, il rédige, en 1860, des « essais de préface » pour la réédition de son livre condamné :

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal.

Ce que vous appelez le « fort oxymoron » de ce titre met au programme, et d'entrée de jeu, la difficulté de faire de la création avec de la destruction, de donner un ordre au chaos, de figurer le négatif dans la poésie. Le Mal lui-même devient une origine. N'est-ce pas le paradoxe d'une floraison, maladive autant que maudite, que notre poète entend tenir dans le rythme dont se souvient, et de part et en part, le livre que commande un tel titre ? Ce Mal, la première section des *Fleurs* commence par lui redonner son nom de maladie : le *spleen*. Pensant encore choisir *Les Limbes* comme titre pour son livre, Baudelaire a précocement identifié la tension propre à toute sa poétique. Le « livre » qu'en juin 1850, il annonce dans *Le Magasin des familles* n'est-il pas significativement « destiné à représenter les agitations et les mélancolies de la jeunesse moderne » ?

Dès son commencement le *rythme-Baudelaire* met en circulation dans le poème l'instable énergie du sujet dépressif. Le 9 avril 1851, Baudelaire n'hésite pas à redire, dans *Le Messager de l'Assemblée*, que *Les Limbes* sera un livre « destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne ». Il n'a pas encore trouvé son titre. Sa poétique l'a déjà trouvé. C'est l'invention d'une *historicité* singulière. L'avènement d'une irréductible *modernité*. Celle du sujet agité qui fait de la mélancolie le mouvement même de son poème. Expérience d'une pression propre à la dépression. Expression d'une énergie qui fera pousser le poème à même la décomposition. Dressant le bilan d'une « jeunesse » qui « ne fut qu'un ténébreux orage », un sonnet comme *L'Ennemi* montre comment le « ravage » peut paradoxalement constituer une chance de renaissance :

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
 Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
 Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

La poétique baudelairienne de l'énergie créatrice contient, vous savez, son propre paysage. La comparaison du poème à une fleur implique de prendre au sérieux ce que dit le poète à propos de sa façon de cultiver son livre-jardin.

Il convient, pour comprendre le choix que va faire Baudelaire d'une énergie maudite, de mettre en regard les deux paysages que proposent, d'une part, *L'Ennemi* et, d'autre part, *La Raçon*. Faisant parti des « Douze poèmes » primitivement envoyés à Gautier, *La Raçon* montre à quoi auraient pu ressembler des « fleurs du Bien », religieusement cultivées sous le regard de Dieu, plutôt que ces « fleurs malades » que Baudelaire aura finalement offertes à Satan, « patron de [s]a détresse ». Dans *La Raçon*, « l'homme » a, vous savez, vocation à défricher, « avec le fer de sa raison », « deux champs au tuf profond et riche » : « L'un est l'Art, et l'autre l'Amour ». Arrosant ces deux champs avec les « pleurs salés de son front gris », le bon cultivateur espère « montrer », au jour du Jugement, des

granges
 Pleines de moissons, et des fleurs
 Dont les formes et les couleurs
 Gagnent le suffrage des Anges.

Nous voici bien loin des mélancoliques convulsions de la jeunesse moderne qui font, vous vous en souvenez, le programme de ce livre que, dans

ses notes pour son avocat, Baudelaire présentera, en 1857, comme « un livre destiné à représenter L'AGITATION DE L'ESPRIT DANS LE MAL ». Ce « livre atroce », selon la fameuse formule que, en février 1866, notre poète inscrira dans une des dernières lettres de sa vie consciente.

Baudelaire n'a finalement intégré *La Raçon* à aucune des versions successives des *Fleurs du mal*. Dès l'édition de 1857, la problématique exposée par ce poème se trouve présente, et de tout autre façon, dans le sonnet qui précède immédiatement *L'Ennemi*. Le sujet qui parle dans *Le Mauvais Moine* s'avance en effet comme le double antithétique du bon cultivateur. Il se définit lui-même comme « mauvais » au sens où, « moine fainéant », il se découvre radicalement incapable de travailler la terre. De travailler de ses mains. Figure du poète sans œuvre, ce mauvais cultivateur ressent avec d'autant plus de culpabilité son impuissance qu'il se souvient de « ces temps où du Christ florissaient les semailles ». L'acédie dont souffre, à l'évidence, ce « mauvais cénobite », fait de lui le frère du sujet poétique qui tente, en cultivant précisément des « fleurs du mal », de donner sens à sa coupable paresse. Baudelaire ne peut choisir d'interpréter la mélancolie comme une énergie moderne qu'en imaginant une nouvelle mythologie de l'énergie créatrice. Qu'en assumant de renverser en négatif ce que l'ancienne mythologie présentait, jusqu'à lui, comme positif. Des *Fleurs du bien* aux *Fleurs*, oui, *du mal*.

Il y va, comme toujours avec le poème, d'une réinvention des valeurs. Sous couvert d'enquêter sur l'inspiration, ce sont ainsi tous les premiers poèmes de « Spleen et Idéal » qui travaillent à reconfigurer ce nouveau paysage mental. Les commentaires dont vos notes accompagnent ce cycle inaugural de « l'inspiration » montrent que cette décision de rompre avec l'ancien ordre des choses ne va pas, dans l'ouverture même du livre, sans remords. Baudelaire ne dissimule pas ses nombreuses résistances à faire poétiquement le deuil des « époques nues » dont il « aime », en effet, « le souvenir ». Il n'y en a sans doute que d'autant plus de prix à assister à cette violente mise en place d'une autre poétique. À cette instable articulation du spleen et de l'idéal. À cette perturbante promotion d'un idéal intégrant le spleen. Énergie subversive que, faute de mieux, le poète nommera « mon rouge idéal ». Nom sans nom de « l'obscur ennemi » auquel doit, désormais, faire une place cette « âme vide » que, à la fin presque du livre, *Horreur sympathique* révélera comme celle d'un nouvel Ovide. « Insatiablement avide », vous savez, « de l'obscur et de l'incertain ».

Éprouvant désormais la mélancolie comme énergie créatrice, le sujet moderne doit renoncer à ses tentatives d'*élévation*. Surmonter son désir de

trouver « une aile vigoureuse » pour « s'élançer vers les champs lumineux et sereins ». Icare cassé, le poète ne peut que pleurer sur ses rêves d'« un libre essor ». Et, comme Le Tasse dans le tableau de Delacroix, mesurer « l'escalier de vertige où s'abîme son âme ». C'en est fini de cette « agilité » qui, dans l'ancienne mythologie, permettait à « l'homme et la femme » d'exercer « la santé de leurs nobles machines ». Le sujet de la mélancolie moderne reste inconsolable de perdre de vue

ces temps merveilleux où la Théologie
Fleurit avec le plus de sève et d'énergie.

L'ultime « Projet de préface » se résigne à regret à présenter *Les Fleurs du mal* pour ce qu'elles sont, un « produit discordant de la *Muse des Derniers jours* ». Pour comprendre les raisons historiques de cette nostalgique fascination, il n'est, par exemple, que de revenir au poème qui relie *Correspondances* aux *Phares*. Ce n'est pas sans répulsion que « le Poète » qui parle dans « J'aime le souvenir de ces époques nues... » se force à « concevoir » la poétique moderne du sujet :

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
Aux peuples anciens des beautés inconnues
Des visages rongés par les chancres du cœur,
Et comme qui dirait des beautés de langueur;
Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races malades
De rendre à la jeunesse un hommage profond.

Dans la mythologie de la vie moderne dont Baudelaire s'efforce désormais de mettre en œuvre le programme poétique, il s'agit de faire rimer *langueur* et *vigueur*. De trouver une langue, comme dira(it) Rimbaud, pour cette « pauvre muse » aux « yeux creux ». Maintenant qu'elle est « malade », sa manière de parler ne peut pas ne pas être profondément affectée. Autre corps, autre rythme. D'où cette déception de constater qu'il ne sert plus à rien, vous savez, d'adresser encore à la Muse ancienne pareille prière surannée :

Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fut toujours fréquenté,
Et que ton sang chrétien coulât à flots rythmiques

Comme les sons nombreux des syllabes antiques,
Où règnent tour à tour le père des chansons,
Phœbus, et le grand Pan, le seigneur des moissons.

(*La Muse malade*)

C'est en effet avec « paysages parisiens » que, dans l'édition de 1861, le poète de la vie moderne devra « composer » d'autres « églogues ». Il appellera donc Muse, « les fleuves de charbon » que chaque citadin voit « monter au firmament ». « Fantasque escrime » que ces « hasards de la rime » qu'il faut désormais apprendre à *flairer* « dans tous les coins » et recoins du « vieux faubourg ». Le paysage de la nouvelle mythologie de l'énergie créatrice n'est plus, en 1861, le jardin de l'*Ennemi* où reste « bien peu de fruits vermeils ». Mais la ville de *Crépuscule du soir* où « la Prostitution s'allume dans les rues ». Dans « Spleen et Idéal », un poème de l'édition de 1857 me paraît significativement faire la transition entre ces deux mythologies du rythme. Dans « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive... » le sujet baudelairien participe à la fois du régime antique et du régime moderne de la beauté. Sa propre pensée se trouve, et dans son intimité même, activement traversée par cette division. Si le « corps vendu » de la prostituée près de laquelle il est « étendu » porte – au point d'être comparé à « un cadavre »! – les marques morbides du corps moderne, en revanche, « la triste beauté dont [s]on désir se prive » se caractérise par la « majesté native » propre, selon l'érotique baudelairienne, aux femmes antiques.

Aussi l'activité fantasmatique du sujet désirant privilégie-t-elle encore, chez « la reine des cruelles »,

Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour [l]e ravive.

Ce n'est qu'avec l'édition de 1861 que s'accomplit définitivement cette difficile rupture avec l'ancienne mythologie de l'énergie créatrice. Si l'ajout de la section « Tableaux parisiens » à la primitive « architecture » des *Fleurs* constitue, pour la poétique baudelairienne, un *tournant*, n'est-ce pas parce que, dans ce nouveau paysage où circulent des corps à la beauté défigurée, « tout, même l'horreur, tourne aux enchantements »? La fascination que va, par exemple, éprouver le sujet pour « les petites vieilles » révèle une irréversible conversion du désir baudelairien. Une définitive identification du sujet à ces « ruines » qui constituent, désormais, sa « famille ». Une radicale accep-

tation d'une autre énergie. Énergie créatrice en voie d'épuisement. Énergie détraquée caractérisant la pensée propre aux « cerveaux congénères » de ces « Èves octogénaires » (qui valent, pour parler comme Jean Starobinski, comme « répondants allégoriques » du poète). Ce sujet qui n'hésitera, vous savez, à se comparer à « ces femmes sensibles et désœuvrées » postant des lettres à des chers disparus, a sans doute fini par ne plus trouver autre chose, dans l'écriture, qu'une énergie pour la mort.

Changement de décor et de corps, la substitution du « vieux Paris » à la Nature de l'idylle traditionnelle correspond donc au passage du régime ancien au régime moderne de l'énergie poétique. Dépression de l'expression. Une énergie destructrice présidera, désormais, à l'activité créatrice. La mélancolie comme origine du lyrisme à venir. C'est le nouveau pacte que, au seuil des « Tableaux parisiens », scelle un poème comme *Le Cygne*. Puisque rien ne bouge dans sa mélancolie, le sujet baudelairien choisit de faire de cette immobilité bilieuse le paradoxal mouvement de son poème. C'est par son désœuvrement même que ce sujet vacant va s'ouvrir à la négativité dont s'avère irrémédiablement affectée la vie moderne. « Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie ». Allégorie de quoi ? De cette *énergie à rebours* dont, faisant le deuil de la vigueur antique, Baudelaire comprend que, non seulement elle caractérise la langueur moderne, mais qu'elle constitue surtout la matière explosive propre à son expérience de l'impossible. Cette expérience de « quiconque a perdu », comme le rappelle *Le Cygne*, « ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais ». Écrivant de tels « tableaux parisiens », Baudelaire sait, en 1859, qu'il ne retrouvera jamais cette positivité mythique de l'ancienne énergie à quoi, dans son ambition la plus aveuglée, a pu prétendre encore le lyrisme romantique.

« Dans les plis sinueux des vieilles capitales », la souveraineté n'est plus l'affaire d'une présence solaire et opulente. « Barbe, œil, dos, bâton, loques ». Le poète doit faire avec l'absence, la nuit, le manque. Le rythme compose avec un poème amaigri. Le sujet lyrique a désormais le souffle court. Le souffle coupé. Comme, devant l'apparition de « ces spectres baroques », le promeneur épouvanté qui parle dans *Les Sept Vieillards*. Ce sujet hanté par les « fantômes parisiens » qui – à l'insu des « monstres disloqués » dont il « surveille » les mouvements de « marionnettes » – « goûte », vous savez, « des plaisirs clandestins ». Les « petites vieilles » qui sont la proie de son voyeurisme deviennent en effet l'allégorie de cette énergie à l'envers auquel le poème va désormais demander son bizarre élan. Ce mouvement renversant fait la fascination du « rôdeur parisien » qui, entrevoyant « un fantôme débile » pendant sa promenade, imagine que

cet être fragile

S'en va tout doucement vers un nouveau berceau.

L'énergie ruineuse qui met en branle le lyrisme moderne est celle qui, dans la vieillesse même, recherche une autre renaissance. Telle est la poétique oxymorique que, et de plus en plus résolument, Baudelaire va, dans *Les Fleurs du mal*, mettre en œuvre.

Dès le second poème des « Tableaux parisiens » cette problématique était déjà posée. En effet, dans *Le Soleil*, l'astre du jour est comparé au « poète » en ce que, conformément à l'antique mythologie, il « éveille dans les champs les vers comme les roses », mais aussi en ce que, conformément à la mythologie moderne, « il descend dans les villes » pour ennoblir « le sort des choses les plus viles ». Et, dans cette seconde perspective, la moindre de ses actions n'est pas, vous vous en doutez, de *rajeunir* « les porteurs de béquilles ». De les rendre « gais et doux comme des jeunes filles ». Peut-être, recevant *Les Fleurs du mal*, Flaubert fut-il aussi sensible au singulier renversement auquel travaillait un tel livre. Il remercia significativement Baudelaire d'avoir trouvé « le moyen de rajeunir le romantisme ». Pareille poétique du rajeunissement ne vous paraît-elle pas caractériser l'invention propre au sujet baudelairien pour redonner au lyrisme moderne une autre énergie? L'énergie noire d'une vitalité convulsive. C'est la vitalité sans vitalité de « l'Ennui » qui, dès *Au Lecteur*, permet, « dans un bâillement », d'*avaler* le monde. L'obscur vitalité de l'orage qui, dans *L'Ennemi*, « creuse des trous grands comme des tombeaux ». La vitalité rouge de Lady Macbeth que *L'Idéal* présente comme une « âme puissante au crime ».

C'est encore, bien sûr, la répugnante vitalité de « la carcasse en décomposition » dont les « vivants haillons », dans *Une charogne*, dégoulinent de « larves ». La vitalité mortifère qui, dans leur « fureur », pousse les amants « ulcérés » de *Duellum* à transformer en duel leur duo. « Afin d'éterniser l'ardeur de [leur] haine ». La vitalité résurrectionniste qui fait jaillir « toute vive une âme qui revient ». Quand « parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient ». La vitalité fêlée de la voix du sujet lyrique. Quand « elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits », cette voix impossible ressemble

au râle épais d'un blessé qu'on oublie

Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts

Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

La vitalité spleenétique de « ce jeune squelette » au désir désastreux – de

ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

La vitalité sadique de cet amant masochiste qui, dans *L'Héautontimorouménos*, menace de frapper sa partenaire

sans colère
Et sans haine, comme un boucher,

pour faire, sur « ses pleurs salés », nager son « désir gonflé d'espérance ». La dévorante vitalité de la vie même qui finit par signifier son arrêt de mort au « vieux lâche » qu'incarne, selon *L'Horloge*, le sujet du désir.

De cette ruineuse vitalité le sujet baudelairien a donc éprouvé qu'elle est autant l'énergie de l'ennui que le travail de la mort. Ce lyrisme négatif a, comme vous savez, le dernier mot dans *Les Fleurs du mal*. C'est celui, par exemple, d'un des ultimes poèmes apportés par l'édition posthume de 1868. *Madrigal triste* contient, en effet, la formule de cette vitalité maudite dont Baudelaire aura choisi de ne pas protéger sa propre expérience poétique : « L'orage rajeunit les fleurs. » Dans le jardin que cultivait en secret le poète qui parle dans *L'Ennemi*, l'orage avait « fait un tel ravage » que, vous vous en souvenez, la pousse même de « fleurs nouvelles » paraissait menacée. *La Mort des artistes* concluait encore l'édition de 1857 sur l'étrange espoir que, « comme un Soleil nouveau », la Mort fasse, dans le « cerveau » des créateurs, « s'épanouir les fleurs ». Paru pour la première fois en mai 1861, *Madrigal triste* tire de cette poétique de la destruction créatrice la radicale conclusion que je viens de vous rappeler. Encore convient-il de noter que si « l'orage rajeunit les fleurs », c'est comme

les pleurs
ajoutent un charme au visage.

Le sadisme propre au sujet baudelairien trouve dans ce madrigal à rebrousse-poil l'occasion d'une de ces « galanteries » qui font souvent de son lyrisme amoureux un exercice de la cruauté.

C'est d'ailleurs dans un des poèmes significativement recueillis dans « Galanteries » que, et dans toute sa crudité, vous trouverez l'ultime expression, sans doute, de ce désir quasi tétatologique pour une femme que l'âge a com-

mencé de changer en « vieux monstre ». S'adressant à sa « vieille infante » le sujet confesse, en effet, préférer, « aux fleurs banales du Printemps », les « fruits » de l'« Automne ». Trouvant « des grâces particulières » à cette « carcasse » qui n'est plus celle d'« un tendron », il s'avoue fasciné par sa « jambe musculeuse et sèche » qui, « malgré la neige et la dèche », sait « danser les plus fougueux can-cans ». Composé en 1866, *Le Monstre*, un des derniers poèmes en vers de Baudelaire, propose une version agressivement satirique de cette énergie négative qui me paraît donner son rythme au lyrisme convulsif dont est traversé, de part en part, un livre comme *Les Fleurs du mal*. Ce poème aux allures de galanterie scandaleuse n'a d'ailleurs pas d'autre conclusion qu'une (cynique?) provocation. Le sujet baudelairien justifie sa passion pour cette « très chère » qui n'est « plus fraîche ». Dans ce « vieux chaudron », « bouillonnent » encore les énergies du désir : « Le jeu, l'amour, la bonne chère ». Voici la dernière déclaration d'amour d'un poète fasciné jusqu'au sarcasme par la beauté décomposée :

Voulant du Mal chercher la crème
Et n'aimer qu'un monstre parfait,
Vraiment oui ! vieux monstre, je t'aime !

La rêverie critique dont lui vient son mouvement arrivant maintenant à son terme, je voudrais revenir au commencement de cette lettre qui m'a permis – cher Claude Pichois – de relire avec vous quelques-uns des poèmes où Baudelaire a singulièrement aiguisé, dans *Les Fleurs du mal*, les paradoxes propres à l'énergie lyrique. Si « persistait malgré tout » – comme vous l'écrivez dans votre étude intitulée *L'Univers des « Fleurs du mal »* – dans l'édition de 1857 « une jeunesse confiante », il me semble que, perdant cette confiance, précisément, dans la jeunesse même du poème, l'édition de 1861, et, avec plus d'ironique cruauté encore, les vers apportés par l'édition posthume de 1868, prenaient acte d'une double vieillesse de l'expérience et de l'expression. Ce brusque vieillissement ne me paraît pas sans lien, vous l'aurez compris, avec une « difficulté créatrice » dont, et l'un des premiers, vous aurez fait remarquer que, chez ce poète étrangement désœuvré, elle constituait le rythme d'une écriture en chute libre dans les gouffres de sa propre impuissance. Je continue d'être, vous le savez, bouleversé par la réplique que, sentant chaque année davantage la parole lui manquer, Baudelaire choisit d'opposer à ce qu'il aura sans doute vécu comme un défaut fondamental de sa pensée. Le poète au cerveau ruiné n'aura pas trouvé d'autre remède à sa « maladie secrète » que de donner la parole à cette énergie noire dont chaque poème tente, pourtant, de sublimer la ravageuse puissance. S'adressant à sa

mère le 6 mai 1861 – et c’est une des lettres les plus cruciales pour une intime compréhension de Baudelaire – il formule significativement cette interrogation qui vaut pour son œuvre parce qu’elle vaut pour sa vie: « Le rajeunissement est-il possible? toute la question est là. »

Choisissant de faire de la création avec de la destruction, Baudelaire reste moderne parce que sa poésie ne sépare jamais la rime et la vie. Il comprend, entre 1857 et 1861, que son destin lui fait une intraitable obligation: incorporer à sa parole elle-même l’énergie négative de l’autodestruction qu’implique la radicale expérience de l’impossible dans laquelle sa propre existence l’aura dramatiquement engagé. Quand paraît – toujours privée, bien sûr, des six pièces condamnées par le procès de 1857 – l’édition de 1861, Baudelaire a quarante ans. Il a plus de souvenirs que s’il avait mille ans. Les photographies que l’on connaît de lui montrent un visage détruit. Il vient de recueillir dans « Tableaux parisiens » ses plus beaux poèmes – et quelques-uns comptent, encore, vous le savez, parmi les plus admirables de toute notre poésie. Ces poèmes, on n’a pas assez remarqué que Baudelaire les a littéralement arrachés, me semble-t-il, au désastre. Certains d’entre eux contiennent même une prophétie de la catastrophe à venir. Ce n’est plus du jeu, la poésie. Ça ne l’a jamais été. « Le noir tableau » que, dans son sommeil troué de cauchemars, voit le sujet qui tente, dans *Le Jeu*, de redonner un sens à son effroi, ce « rêve nocturne » se passe de commentaire. Baudelaire y voit la limite de son ultime pari poétique, rajeunir sa façon de vivre et d’écrire en accueillant les énergies mortifères de la vieillesse. N’avait-il pas accompli, et dès les premiers poèmes finalement recueillis dans l’édition de 1857, la même opération avec les puissances convulsives du spleen? Il se découvre dans, *Le Jeu*, définitivement séparé de la vitalité fiévreuse de ces « courtisanes vieilles » comme de « la funèbre gaieté » de ces « vieilles putains ». « Enviant de ces gens la passion tenace », le voici déjà voué au vide dont, avant même l’aphasie de 1866, il pressent qu’il a déjà commencé de l’envahir. La « difficulté créatrice » est, pour reprendre – cher Claude Pichois – vos propres termes, tellement devenu « l’objet » de sa poésie que Baudelaire lui-même n’est plus, dans ce poème, qu’un objet, en effet, de la difficulté d’être et de parler. Vous connaissez ces vers où le sujet baudelairien se dédouble de la plus irrémédiable façon :

Moi-même, dans un coin de l’antre taciturne
Je me vis accoudé, froid, muet.

Le « poème épique condamné » Baudelaire, Hugo et Poe

Barbey d'Aureville, comme Valéry après lui, a largement contribué à imposer l'idée que Baudelaire serait un poète lyrique, étranger à la « Muse » épique – n'ayant pas, à la différence de Hugo, « le merveilleux épique qui enlève si haut l'imagination et calme ses terreurs dans la sérénité dont les génies, tout à fait exceptionnels, savent revêtir leurs œuvres les plus passionnées¹. » Ce lieu commun rejoint bien évidemment celui de la supposée inaptitude de la poésie française au genre épique, repris au moment du procès des *Fleurs du mal* par Charles Asselineau, qui renvoie la sphère épique aux origines de l'humanité : « La poésie à grandes proportions, la poésie épique, est celle des peuples, non pas barbares, mais peu liseurs, ou qui ne savent pas encore lire et qui sont naturellement plus saisissables par la passion que par la réflexion ; c'est la poésie des époques héroïques ; c'est aussi la poésie des peuples opprimés ou asservis, et c'est pour cela peut-être que la France n'a pas de poème épique². » Valéry perpétue le lieu commun, distinguant Baudelaire de nombre de ses contemporains, non seulement de Hugo, mais de Leconte de Lisle, hantés par la nostalgie de l'*épos* primitif : « *Les Fleurs du mal* ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques, la politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours significatives. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté³. »

Ce jugement est en soi déjà hautement discutable ; quoi qu'il en soit, malgré le privilège certes éclatant accordé au lyrisme dans les essais critiques de Baudelaire, la question de l'épopée y est toutefois loin d'être absente, comme

1. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1195.

2. *Ibid.*, t. I, p. 1199-1200.

3. « Situation de Baudelaire », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1957, p. 609-610.

l'indiquent suffisamment les références à Virgile, l'admiration jamais démentie pour la *Pharsale* de Lucain, « toujours étincelante, mélancolique, déchirante, stoïcienne⁴ », la lecture probable de Dante, et l'hommage, certes ambigu, au génie épique de Hugo dans *La Légende des siècles*⁵. Mais, quoique fasciné par ces modèles antiques (et modernes), c'est de manière critique que Baudelaire interroge le genre de l'épopée, dont il analyse les fondements à partir de l'exemple récent de Hugo et des textes théoriques d'Edgar Poe. D'une certaine manière, le discrédit contemporain qui frappe l'épopée – du moins dans sa forme traditionnelle, héritée des modèles homériques et virgiliens – a Baudelaire pour principal responsable; mais, en même temps, Baudelaire est aussi à l'origine d'une réhabilitation de l'*épos*, dont il transforme profondément la signification en l'intégrant à la « vie moderne ». La critique de l'épopée permet une réévaluation de l'épique, dont Baudelaire analyse les signes par delà les distinctions génériques: dans la poésie lyrique elle-même (les « Tableaux parisiens »), dans le poème en prose, dans le roman (Balzac), dans la peinture (Delacroix), le dessin et la gravure (Constantin Guys, Gavarni). À l'épopée en bonne et due forme, désormais « condamnée », se substitue « l'héroïsme de la vie moderne », susceptible d'être accueilli par les formes artistiques de la modernité.

La poésie et l'Histoire: Baudelaire et La Légende des siècles

Valéry rappelle à juste titre que « Baudelaire n'a pas connu, ou n'a connu qu'à peine le dernier Victor Hugo, celui des extrêmes erreurs et des suprêmes beautés. *La Légende des siècles* paraît deux ans après *Les Fleurs du mal*. Quant aux œuvres postérieures de Hugo, elles n'ont été publiées que longtemps après la mort de Hugo⁶. » Mais s'il n'y a certes aucune influence possible des « Petites épopées » sur la première édition des *Fleurs du mal*, et a fortiori des grands « Poèmes » *La Fin de Satan* et *Dieu*, cela n'empêche nullement Baudelaire de méditer sur l'œuvre de Hugo, et d'en tirer profit pour l'édition révisée de 1861. C'est précisément en 1861 que Baudelaire fait paraître un article sur Hugo dans la *Revue fantaisiste*⁷, en écho aux réflexions élogieuses sur les

4. *Correspondance*, t. II, p. 583.

5. Même si, par ailleurs, il n'est pas toujours en accord avec l'homme.

6. Valéry, *op. cit.*, t. I, p. 602.

7. Repris dans l'*Anthologie des poètes français* publiée par E. Crépet en 1869, ainsi que dans *L'Art romantique*.

« facultés éblouissantes » du poète qui émaillent la correspondance après la publication de la première série de *La Légende des siècles* en 1859, que Baudelaire préfère aux *Contemplations*⁸. Déjà, dans les sections III et IV de son essai sur Hugo, Baudelaire avait exalté « l'excessif, l'immense », qui « sont le domaine naturel de Victor Hugo⁹ », ce qui introduit l'idée d'un « génie épique », même dans le cadre des poèmes réputés lyriques. Baudelaire souligne ainsi les thèmes épiques vers lesquels Hugo incline spontanément, en particulier « la guerre¹⁰ », les « magnificences nationales » : « La force l'enchanter et l'enivre ; il va vers elle comme vers une parente : attraction fraternelle. Ainsi est-il emporté irrésistiblement vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel ; vers tous les représentants anciens de la force, géants homériques ou bibliques, paladins, chevaliers ; vers les bêtes énormes et redoutables. Il caresse en se jouant ce qui ferait peur à des mains débiles ; il se meut dans l'immense, sans vertige¹¹. » Étendant sa réflexion au roman, Baudelaire célèbre dans *Les Misérables* le « sens épique » qui se combine harmonieusement avec le sens « lyrique » et le sens « philosophique¹² », de la même façon qu'il loue le « talent véritablement épique » de Pétrus Borel dans *Madame Putiphar*¹³.

L'hommage à *La Légende des siècles* est l'occasion d'une importante réflexion sur le genre de l'épopée, à l'égard duquel, effectivement, Baudelaire semble très réticent. Ainsi que l'observe Valéry, c'est bien la représentation de l'Histoire qui fait difficulté. Dans la perspective d'une distinction rhétorique des genres et des discours, Baudelaire exclut de la poésie l'Histoire, qui a rapport non pas avec l'imagination mais avec l'intellect comme faculté du Vrai : « Excepté à l'aurore de la vie des nations, où la poésie est à la fois l'expression de leur âme et le répertoire de leurs connaissances, l'histoire mise en vers est une dérogation aux lois qui gouvernent les deux genres, l'histoire et la poésie ; c'est un outrage aux deux Muses¹⁴. » C'est donc la veine du poème « histo-

8. *Correspondance*, t. I, p. 605, 607, 609.

9. *Œuvres complètes*, t. II, p. 137.

10. Barbey d'Aurevilly, lui aussi, insiste sur le « génie militaire » de Hugo, « fait pour chanter la guerre avant toute chose, – car sa première impression d'enfance fut pour lui, comme pour Astyanax, le panache du casque de son père, – fait pour chanter la guerre, et après la guerre tous les spectacles qui arrivent par les yeux ». (À propos de *La Légende des siècles*, article paru dans *Le Pays* en novembre 1859, repris dans *Victor Hugo*, Crès, 1929, rééd. Éditions d'aujourd'hui, 1985, p. 160).

11. *Œuvres complètes*, t. II., p. 136.

12. *Ibid.*, t. II, p. 221.

13. *Ibid.*, t. II, p. 153.

14. *Ibid.*, t. II, p. 139.

rique », ou « national », un pan important de la production épique au XIX^e siècle, qui se trouve ainsi disqualifiée au nom du partage rhétorique entre les genres. Attaquant Edgar Quinet, qui avait mis en scène Napoléon dans une vaste épopée au sein d'une trilogie également dédiée à Prométhée et à Ahasvérus, Baudelaire écarte un sujet qui est « encore trop historique pour être fait légende¹⁵ ». Or c'est précisément ce caractère « légendaire » qui rachète le projet hugolien, assurant le triomphe de l'imagination poétique et limitant l'Histoire à un « prétexte ». Hugo, en définitive, n'emprunte à l'Histoire que ce qu'elle a de « poétique », c'est-à-dire créé par l'imagination : la « légende », le « mythe », la « fable », « concentrations de vie nationale ». C'est la raison pour laquelle, quoiqu'appartenant explicitement au genre de l'épopée, *La Légende des siècles* demeure acceptable comme poème « historique », étant même « le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps. » À travers l'analyse de la *Légende*, « le poème épique moderne » par excellence, Baudelaire envisage les relations entre l'imagination poétique et l'Histoire sous le signe de la « légende », du « mythe » et de la « fable », tous thèmes qu'il placera au centre de ses propres poèmes pour *Les Fleurs du mal*.

Une rhétorique du poème épique

La réflexion sur l'épopée, et plus généralement sur l'épique, passe une fois encore par la lecture et le commentaire d'Edgar Poe, à qui Baudelaire s'identifie explicitement. Dans les « Notes nouvelles sur Edgar Poe », qui accompagnent la parution en 1857 de la traduction des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Baudelaire traduit et paraphrase librement l'essai consacré au *Principe poétique*¹⁶, qui comporte en son début une critique en règle du genre épique. Mais cette critique, entièrement reprise à son compte par Baudelaire, ne porte pas tant sur la thématique de l'épopée, que sur son « matériau verbal » (Chklovski) et l'effet produit sur le *lecteur*, par son ampleur, son étendue, sa « longueur ». La question de l'épique s'inscrit dans une réflexion sur l'« effet poétique », dans le cadre d'une *rhétorique de la poésie*, ou encore de ce qu'on pourrait appeler avec Michel Charles une *rhétorique de la lecture*.

15. *Ibid.*, t. II, p.140.

16. Cet essai, dont les traductions ne sont guère diffusées, n'a semble-t-il été connu en France qu'à travers cette adaptation par Baudelaire.

Chez Baudelaire, marqué par la tradition oratoire enseignée au collège¹⁷, comme chez Poe, la description et l'analyse de la poésie, comme de l'art en général, restent en effet clairement régies par le modèle rhétorique aristotélien de l'*effet* produit sur le lecteur ou le spectateur, qui est le critère principal du jugement esthétique. L'essai sur Hugo révèle le même primat du lecteur, qu'il inclut dans l'Histoire, puisqu'il conclut que la *Légende* est le « seul poème épique » créé « pour des lecteurs de son temps », selon une perspective qui anticipe sur ce qu'on pourrait appeler, avec H. R. Jauss, une herméneutique de la réception. Ce modèle rhétorique, exaltant la « volonté » et le « travail », qui permettent de plier l'œuvre à l'« intention » de l'auteur, est explicitement opposé aux divagations et aux extases de l'inspiration selon les clichés romantiques. La poésie résulte ainsi de l'étroite corrélation entre l'« intention » et l'« effet », entre la « composition » et la lecture. De ce point de vue, la poésie et l'art relèvent bien du *poiein*, du faire, ou encore, comme le dira plus tard Valéry, de l'« action », exercée sur l'auditeur, le lecteur ou le spectateur, dont l'exemple privilégié est pour Baudelaire comme pour ses héritiers Mallarmé et Valéry, la fameuse « supercherie littéraire » du *Corbeau*, assorti de sa « Méthode de composition », par laquelle Poe définit l'*acte* poétique :

Pour moi, la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire. Ayant toujours en vue l'originalité [...], je me dis, avant tout : parmi les innombrables effets ou impressions que le cœur, l'intelligence ou pour parler plus généralement, l'âme est susceptible de recevoir, quel est l'unique effet que je dois choisir dans le cas présent¹⁸ ?

Poe prétend alors rechercher les moyens stylistiques déterminés par cette fin. Ainsi, également, du genre de la nouvelle, entièrement défini par sa pragmatique :

L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu. Si la première phrase n'est pas écrite en vue de préparer cette impression finale, l'œuvre est manquée dès le début. Dans la composition tout entière il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende, directement ou indirectement, à parfaire le dessein prémédité¹⁹.

17. Voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999.

18. *Genèse d'un poème*; *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 984-985.

19. *Œuvres complètes*, t. II, p. 329.

À l'intérieur de ce modèle de l'art oratoire perpétué par Poe, Baudelaire opère toutefois quelques aménagements puisque l'« effet » ne saurait se réduire aux trois finalités codifiées par la tradition cicéronienne: *docere, movere, delectare*. Si Baudelaire récusé *docere* au nom de ce qu'il appelle « l'art pur », reprenant la formule de Poe sur « l'hérésie de l'enseignement », il élargit le champ du *movere* et du *delectare*, qu'il comprend dans une notion étrangère à la rhétorique, appelée à une fortune critique considérable chez Mallarmé et dans le mouvement symboliste: *suggérer*. « Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer²⁰. » La suggestion, certes, rompt complètement avec la visée argumentative et persuasive, donc intellectuelle, qui est celle de la rhétorique classique, mais elle reprend bien l'idée du *je ne sais quoi* et du sublime qui travaille le *movere* et le *delectare* à travers le « sentiment » et la « rêverie », à l'œuvre dans le lyrisme. Tel est ce que, à propos de Hugo, Baudelaire appelle « l'effet magique de la poésie²¹ », ou encore à propos de « l'art pur suivant la conception moderne », une « magie suggestive²² ». Le cadre pragmatique est bien celui de la rhétorique, mais le thème de la magie, qui a évidemment lui aussi partie liée avec l'action, lui donne une signification tout autre, héritée cette fois du romantisme, et en particulier de Chateaubriand. La conjonction de l'irrationalisme magique et de la persuasion rhétorique s'effectue chez Baudelaire dans la notion d'« évocation », qui culmine dans la « sorcellerie évocatoire » à quoi Baudelaire résume la « rhétorique profonde » dans la célèbre formule de *Fusées*, « De la langue et de l'écriture, prises comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire²³ », qui figure déjà dans l'article consacré à Théophile Gautier: « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire²⁴. » La « sorcellerie évocatoire » opérée par la poésie n'est jamais que l'accomplissement « surnaturaliste » des fins de la rhétorique. L'« évocation », qu'il faut également entendre au sens de l'évocation des morts ou des esprits, réalise la conjonction du dire et du faire qui est le propre d'un énoncé performatif, faisant accéder la chose dite à l'existence par sa simple nomination. Et la chose ainsi suscitée s'impose à la conscience du lecteur avec la prégnance d'une hypotypose: comme une « chose vue ».

20. *Ibid.*, t. II, p. 598.

21. *Ibid.*, t. II, p. 139.

22. *Ibid.*, t. II, p. 598.

23. *Ibid.*, t. I, p. 658.

24. *Ibid.*, t. II, p. 118.

L'« unité dans l'impression »

L'effet de « suggestion » poétique produit par la « sorcellerie évocatoire » dépend de l'unité de l'œuvre prise dans son ensemble. Selon un modèle là encore conforme à la rhétorique, c'est l'« unité d'impression », inséparable de la « totalité d'effet » qui, pour Baudelaire comme pour Poe, constitue un critère essentiel du poétique, envisagé selon les mécanismes concrets de la réception du poème. Aristote, déjà, soulignait la supériorité de la tragédie sur l'épopée : « plus concentrée, en effet, une œuvre procure plus de plaisir que diluée dans une longue durée²⁵. » Ce critère de l'unité joue aussi bien au niveau de la *dispositio* que de l'*elocutio*. Ainsi, au plan stylistique, rien de plus méprisable que le « style coulant, cher aux bourgeois » de George Sand²⁶, ou que le style de Villemain, « obscur » parce que disparate, envisagé cette fois selon la *dispositio* : « La phrase de Villemain, comme celle de tous les bavards qui ne pensent pas (ou des bavards intéressés à dissimuler leur pensée, avoués, boursiers, hommes d'affaires, mondains), commence par une chose, continue par plusieurs autres, et finit par une qui n'a pas plus de rapport avec les précédentes que celles-ci entre elles. D'où ténèbres. Loi du désordre. Sa phrase est faite par agrégations, comme une ville résultat des siècles, et toute phrase doit être en soi un monument bien coordonné, l'ensemble de tous ces monuments formant la ville qui est le Livre²⁷. »

La métaphore architecturale, empruntée à la rhétorique classique, ouvre ici par avance sur le « Livre » mallarméen. Poe et Baudelaire se situent dans la filiation de la rhétorique cicéronienne, et plus généralement de la rhétorique latine. La vertu majeure du style pour Baudelaire, comme pour Poe, reste en effet la *concinnitas* et la *brevitas*, qui résultent non seulement de la brièveté matérielle, mais de l'économie des moyens d'expression et de la densité de la pensée ; il ne s'agit pas seulement d'être court, mais bien d'être bref, par l'emploi d'un style caractérisé par Baudelaire de « concaténé », dont il trouve curieusement le modèle dans la phrase musicale wagnérienne : « En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite ; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment concaténées²⁸. »

25. *Poétique*, chapitre 26, tr. franç. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Éditions du Seuil, 1980, p. 139.

26. *Œuvres complètes*, t. I, p. 686.

27. *Ibid.*, t. II, p. 197.

28. *Ibid.*, t. II, p. 803.

Selon cette rhétorique *atticiste* qui gouverne le poème aussi bien que la nouvelle selon le modèle architectural, la *dispositio* devient un véritable système ou « mécanisme intérieur », que la « méthode de composition » exposée dans la *Genèse d'un poème*, à propos du *Corbeau*, porte à son comble. Baudelaire cite Poe : « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il écrit la première », et ajoute : « Grâce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie²⁹. »

Le « poème long »

C'est ce critère rhétorique de l'« unité dans l'impression », de la « totalité de l'effet » qui incite Baudelaire à rejeter le poème long, et donc l'épopée. Là encore, le point de vue adopté est bien celui du *lecteur*, et non du poète : « je ne veux pas parler de l'unité dans la conception, mais de l'unité dans l'impression », précisent Baudelaire et Poe. Cette rhétorique de la lecture est elle-même inspirée du chapitre 26 de la *Poétique* d'Aristote qui accorde la supériorité à la tragédie, qui a pour elle la « brièveté ». Elle s'applique aussi bien à la poésie qu'à la nouvelle, qui « a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet » grâce à « l'unité d'impression, la totalité d'effet³⁰ » résultant d'une lecture continue, sans interruption, comme l'observe Poe traduit par Baudelaire dans « Méthode de composition », publié sous le titre *Genèse d'un poème* :

Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut nous résigner à nous priver de l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression ; car, si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s'interposent, et tout ce que nous appelons *l'ensemble*, totalité, se trouve détruit du coup. Mais, puisque *caeteris paribus* aucun poète ne peut se priver de tout ce qui concourra à servir son dessein, il ne reste plus qu'à examiner si, dans l'étendue, nous trouverons un avantage quelconque compensant cette perte de l'unité qui en résulte. Et tout d'abord je dis : Non. Ce que nous appelons un long poème n'est, en réalité, qu'une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs. Il est inutile de dire qu'un poème n'est un poème qu'en tant

29. *Ibid.*, t. II, p. 343-345.

30. *Ibid.*, t. II, p. 329.

qu'il élève l'âme et lui procure une excitation intense; et par une nécessité psychique, toutes les excitations intenses sont de courte durée. C'est pourquoi la moitié au moins du *Paradis perdu* n'est que pure prose, n'est qu'une série d'excitations poétiques parsemées *inévitablement* de dépressions correspondantes, tout l'ouvrage étant privé, à cause de son excessive longueur, de cet élément artistique si singulièrement important: totalité ou unité d'effet³¹.

Paraphrasant et adaptant librement *Le Principe poétique* de Poe, Baudelaire résume cette poétique, qui est en fait une rhétorique, sous le thème de « l'hérésie de la longueur ou de la dimension » (en écho à l'« hérésie de l'enseignement »), réagissant à la « valeur absurde attribuée aux gros poèmes³² », et concluant sur la formule célèbre: « Un long poème n'existe pas; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes ». Dans ses réflexions sur *La Légende des siècles*, Baudelaire formule les mêmes réserves à l'égard du genre épique, qui risque de « diminuer l'effet magique de la poésie, ne fût-ce que par la longueur insupportable de l'œuvre », créditant au contraire Hugo de poèmes « courts », associant la « brièveté » à l'« énergie », conditions de la poésie « moderne³³ ».

Cette condamnation sans appel résulte directement du critère de l'effet poétique, qui renvoie lui-même aux conditions concrètes de l'acte de lire, inscrit dans l'espace et surtout dans le temps. Malgré son caractère théorique, la rhétorique de la lecture poétique proposée conjointement par Poe et Baudelaire anticipe sur une approche psycho-linguistique de la réception. L'effet poétique résulte d'une lecture en un seul mouvement, sans interruption et cependant suffisamment longue pour provoquer l'état poétique. Car l'état poétique suppose tout de même une certaine durée, ou comme le dit Hugo dans la préface de *La Légende des siècles*, à peu près en même temps que Baudelaire, une « certaine étendue » du poème. Dans *Le Principe poétique*, Poe assigne ainsi au poème une longueur minimale, un *pabulum* puisqu'« une certaine quantité de durée est absolument indispensable pour la production d'un effet quelconque ». Cette observation est fondée sur le rôle central dévolu à la mémoire dans la perception poétique, à travers des images platoniciennes: « Quelque brillant et intense que soit l'effet, il n'est pas durable, la mémoire ne le retient pas; c'est comme un cachet qui, posé trop légèrement

31. *Genèse d'un poème; op. cit.*, p. 986-987.

32. *Œuvres complètes*, t. II, p. 332.

33. *Ibid.*, t. II, p. 140.

et trop à la hâte, n'a pas eu le temps d'imposer son image à la cire³⁴. » Poe aboutit ainsi, par approximations successives, à une longueur moyenne que, dans le cas du *Corbeau*, il fixe à une centaine de vers, en rapport avec les sentiments d'« élévation » et d'« excitation » qu'il cherche à produire. De manière encore très platonicienne (mais sans doute aussi cartésienne), c'est par les relations entre l'âme et le corps que se justifie cette description de l'« esthétique », entendue dans son sens étymologique : « En effet, un poème ne mérite son nom qu'autant qu'il excite, qu'il enlève l'âme, et la valeur positive est en raison de cette excitation, de cet *enlèvement* de l'âme ». Sous-jacent à cette rhétorique de la lecture, il y a donc un présupposé d'ordre psycho-physiologique, qui réduit la théorie néo-platonicienne de l'enthousiasme et du raptus mystico-poétique, à la finitude de la condition humaine : « Mais, par nécessité psychologique, toutes les excitations sont fugitives et transitoires. Cet état singulier, dans lequel l'âme du lecteur a été, pour ainsi dire, tirée de force, ne durera certainement pas autant que la lecture de tel poème qui dépasse la ténacité d'enthousiasme dont la nature humaine est capable³⁵. »

Le rejet du « poème long », contrairement à ce que pourrait faire croire la rhétorique minimaliste en vigueur dans la poésie contemporaine ne débouche donc pas sur une célébration des formes brèves et du « raccourci fascinateur » de René Char. Baudelaire, pas plus que Poe, ne prône le retour à l'épigramme, au distique et autres « petits genres » de la poésie lyrique, même s'il lui arrive de les pratiquer ; tout au plus affiche-t-il une prédilection pour le sonnet³⁶, remis à la mode par Sainte-Beuve, et qu'on peut considérer effectivement comme une forme poétique brève. Il faudra attendre la lecture des *Illuminations*, et l'influence combinée des aphorismes nietzschéens et des haïkaï japonais pour que s'installe, dans la poésie contemporaine, une rhétorique du poème restreint et une esthétique minimaliste. Cette question de la longueur du poème est d'ailleurs éminemment relative à « l'horizon d'attente » des lecteurs : pour les lecteurs anglais ou américains habitués aux douze chants du *Paradis perdu* de Milton, comme d'ailleurs pour les (rares) lecteurs français des neuf mille vers du *Jocelyn* de Lamartine, *Le Corbeau* apparaît comme un poème relativement « bref », et du moins « moyen ». Seul le critère empirique établi par Poe de la possibilité d'une lecture continue et sans interruption du poème échappe à cette relativité.

34. *Ibid.*, t. II, p. 332.

35. *Ibid.*

36. Par exemple dans une lettre de 1860 (*Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 676).

La question du « poème long », et plus généralement de l'étendue optimale du poème, est toutefois bien antérieure à Poe. Baudelaire a seulement rencontré dans *Le Principe poétique* et dans la *Genèse d'un poème* la formulation théorique d'une question qui hantait la poésie française depuis le début du siècle, et qui concernait directement l'épique. Charles Asselineau, lors du procès, du reste, observe que « le livre des *Fleurs du mal* contient tout juste cent pièces, parmi lesquelles un assez grand nombre de sonnets, et dont la plus longue excède à peine cent vers », concluant que « la poésie doit concentrer son essence et restreindre son développement », doit « resserrer ses moyens plastiques comme son inspiration », à la différence de la poésie épique « à grandes proportions », qui est celle des « peuples, non pas barbares, mais peu liseurs, ou qui ne savent pas encore lire »³⁷. Mais dès 1828, dans la préface des *Études françaises et étrangères*, Émile Deschamps, que Baudelaire a eu d'ailleurs l'occasion de fréquenter, s'interroge sur la possibilité même d'un long récit en vers en se plaçant résolument du côté du lecteur. Il ne s'agit pas de discuter de la légitimité du genre épique dans l'absolu, selon les valeurs idéales du Beau ou du Vrai, mais bien selon ses effets rhétoriques, de manière tout empirique : comment ne pas lasser le lecteur, comment maintenir son intérêt – c'est-à-dire en somme comment le maintenir dans l'« état poétique » ? Évoquant le renouvellement des formes poétiques apporté par André Chénier, Deschamps voit dans les libertés prises dans la versification, dans l'indépendance de la césure et de l'enjambement, dans les coupes irrégulières le seul moyen de maintenir le « récit poétique » : « le récit poétique ne nous paraît même possible que de cette manière. Les repos réguliers et les formes carrées des autres vers sont insupportables dans un poème de longue haleine ; l'admiration devient bientôt de la fatigue »³⁸. » Comme chez Poe et Baudelaire, il s'agit bien là d'un problème très concret, qui concerne l'attitude du lecteur – sa réaction physique, serait-on tenté de dire : comment ne pas « fatiguer », lasser le lecteur par de longues séquences versifiées en rimes plates ? Cette question à elle seule indique une profonde transformation des valeurs de la poésie épique héritée de Virgile, de Dante, de Milton et de leurs continuateurs français. Émile Deschamps ne se fait d'ailleurs pas faute, au début de sa préface, de s'abriter derrière Vigny qui, dit-il, « un des premiers a senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers, et principalement en

37. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1199.

38. Émile Deschamps, *Études françaises et étrangères*, Genève, Slatkine Reprint, 1973, p. 144.

vers français, avec tout l'attirail du merveilleux », concluant logiquement au nécessaire recours à la prose choisi par Chateaubriand : « Il a senti que *Les Martyrs* sont la seule épopée qui puisse être lue de nos jours, parce qu'elle est en prose, et surtout en prose de M. de Chateaubriand ; et à l'exemple de lord Byron, il a su renfermer la poésie épique dans des compositions d'une moyenne étendue et toutes inventées ; il a su être grand sans être long³⁹. » La condamnation de l'épopée – à travers *Le Paradis perdu* de Milton, parangon du genre épique pour la littérature anglaise, et du reste traduit en prose par Chateaubriand — n'est ainsi qu'une conséquence, et qu'un aspect, de ce que Poe et Baudelaire appellent l'« hérésie de la longueur » : « Voilà évidemment le poème épique condamné », s'écrient conjointement Poe et Baudelaire.

La lancinante question de l'épopée – ancienne dans l'histoire de la poésie française, comme le montre la récurrence des réflexions depuis les XVI^e et XVII^e siècles sur l'incapacité supposée du « génie français » à produire une épopée comparable à celles de l'Arioste, du Tasse, de Camoens ou de Milton – est abordée par Poe et Baudelaire sous l'angle rhétorique de la *dispositio*, de l'organisation du « matériau verbal », de la « méthode de composition », pour reprendre la formule de Poe. L'épopée n'est désormais possible, comme « poème épique moderne », que sous la forme — retenue par Hugo dans *La Légende des siècles* — d'un recueil de « petites épopées », qui correspondent à un vaste dessein tout en préservant l'intensité de l'effet poétique. L'« architecture secrète » dont parle Barbey d'Aurevilly à propos des *Fleurs du mal*, en ce sens, apparaît elle aussi comme une réponse à la question de l'épopée : « *Les Fleurs du mal* ne sont pas à la suite les unes des autres comme tant de morceaux lyriques, dispersés par l'inspiration, et ramassés dans un recueil sans d'autre raison que de les réunir. Elles sont moins des poésies qu'une œuvre poétique *de la plus forte unité*. Au point de vue de l'Art et de la sensation esthétique, elles perdraient donc beaucoup à n'être pas lues dans l'ordre où le poète, qui sait bien ce qu'il fait, les a rangées⁴⁰. » Baudelaire rencontre ainsi Hugo sur la voie du « poème épique moderne », dont la composition doit exprimer « l'héroïsme de la vie moderne ».

39. *Ibid.*, p. 137.

40. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1196.

MARIELLA DI MAIO

La chair, la mort et le diable...

Je n'aime point la peinture raisonnable.
(Delacroix, *Journal*, 1824)

Il suffit de rappeler la date de sa première édition : 1930, antérieure à la publication des grandes études sur Baudelaire de la première moitié du XX^e siècle, de Jean Pommier (1932), de Georges Blin (1939 et 1948), de Jean Prévoist (1953), et, en Italie, le *Baudelaire critico* de Giovanni Macchia (1939). *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (*La Chair, la mort et le diable dans la littérature romantique*) de Mario Praz est un ouvrage fondateur, un essai de comparatisme global qui porte sur diverses littératures européennes (anglaise, française, italienne), et surtout sur les rapports entre littérature et arts figurés. Praz l'écrivit presque entièrement en Grande-Bretagne – il était angliciste (« angloglogue », comme le dira Alberto Arbasino¹) –, mais il est impossible de restreindre à un seul domaine son œuvre si vaste et si variée, et, au-delà même de l'œuvre écrite, la démarche de l'amateur d'art et du collectionneur, qui fut appelé le « Vieux Maître » ou le « Professeur », et qui inspira à Luchino Visconti un film, connu en France sous le titre (hélas!) de *Violence et passion* (1974). Pour lui, Edmund Wilson, qui l'admirait infiniment, a forgé le terme *pazzesco*, sur le modèle de l'italien *pazzesco*, pour désigner ce goût « fou » pour le rare et l'étrange, qui rend unique et incomparable le monde représenté dans ses œuvres. Par une approche tout à fait personnelle et originale, Praz bouleverse les modèles critiques conventionnels. Il décompose l'objet de son investigation et ensuite le recompose, par le biais d'une étonnante érudition. Il le fait vibrer dans un

1. A. Arbasino, « Notre angloglogue », dans *Mario Praz*, Centre Georges Pompidou, Coll. Cahiers pour un temps, 1989, p. 83-87. Ce recueil, qui contient aussi des témoignages et des traductions, est un bel hommage à Praz.

réseau de résonances et d'échos infinis, qu'il s'agisse de reconstruire le « goût néoclassique », de décrire « l'éclipse du héros dans le roman victorien », ou d'introduire le lecteur dans son extraordinaire demeure de la via Giulia, à Rome; demeure unique en son genre, la « Casa della vita » (« Maison de la vie »), devint, grâce à ses collections et à sa passion pour le Beau, un véritable musée du style Empire².

La Chair, la mort et le diable, ainsi que d'autres ouvrages de Praz, personnalité insaisissable et encombrante dans le panorama critique contemporain, eut une réception extrêmement contradictoire. Ce livre valut à son auteur une renommée universelle en 1933 (trois ans après sa parution en Italie), grâce à sa traduction en anglais, sous le titre *The Romantic Agony*. Au grand succès dans le monde anglo-saxon, peut-être plus sensible à un certain type de critique « thématique », s'opposa le silence obstiné qui environna, en France, ce chef-d'œuvre – même si Praz était connu, sans aucun doute, par les meilleurs spécialistes. *La Chair, la mort et le diable* ne parut en français que quarante ans plus tard, en 1977³. Quoi qu'il en soit, dans les cas des traductions anglaise et française, le titre trahit, en quelque sorte l'original: Praz théorisa et pratiqua l'étude de la littérature romantique (dont le décadentisme de la fin du XIX^e siècle n'était, pour lui, qu'un développement) en la considérant comme un ensemble, comme « ce tout unique et nettement désigné » que les diverses « étiquettes » de genres, de mouvements et périodes littéraires, tendent à désagréger. Dans le titre anglais, par ailleurs très suggestif, apparaît *l'agonie* du romantisme; dans le titre français, plus fidèle à l'original, on a voulu circonscrire (et donc restreindre) sa formidable traversée, on a voulu désigner un genre ou une modalité d'écriture par le sous-titre: « le romantisme noir », comme si Praz étudiait uniquement ce qu'on appelle littérature gothique ou noire, dans ses manifestations les plus éloquents et ses développements ultérieurs.

2. Voir *Gusto neoclassico*, Firenze, Sansoni, 1940 (2^e éd., Napoli, ESI, 1959; 3^e éd. Milano, Rizzoli, 1974; trad. franç. *Goût néoclassique*, Le Promeneur, 1989); *La Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952 (*The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford University Press, 1956 et 1969); *La Casa della vita*, Milano, Mondadori, 1958 (2^e éd., Milano, Adelphi, 1979; trad. franç. *La Maison de la vie*, L'Arpenteur, 1993).

3. *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La Cultura, 1930 (2^e éd., Torino, Einaudi, 1942; 4^e éd., Firenze, Sansoni, 1966). *The Romantic Agony*, Oxford University Press, 1933; 2nd Ed., with a New Foreword by F. Kermode, 1970. *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le Romantisme noir*, Denoël, 1977, rééd. Gallimard, coll. Tel, 1998. Nos citations se réfèrent à cette édition, avec quelques précautions évidemment, vu la complexité de l'original italien, que nous suivons constamment.

Cet ouvrage capital est apparemment consacré à l'un des aspects les plus caractéristiques de la littérature du XIX^e siècle : la sensibilité érotique. Son objet véritable est l'étude de la postérité de Sade, de l'influence de Sade sur cette littérature. Toutefois, l'intérêt pour l'« éminence grise du romantisme » n'aboutit pas à une étude systématique. C'est une « monographie », nous dit Praz, et non pas une « synthèse », soulignant par là sa distance vis-à-vis de toute tentative d'exhaustivité et de systématisme. Ce qui change, c'est le « regard », c'est la manière de regarder : « Le point de vue de l'auteur », lit-on dans la préface à la deuxième édition, en 1942, « pourrait être comparé à celui d'un homme qui n'examinerait que la lézarde qui traverse en zigzag la façade de la maison Usher, dans le célèbre récit de Poe, sans se soucier de son architecture⁴. » La fêlure dans la façade est un *signe*. Le mur lézardé laisse présager l'écroulement de l'édifice et entrevoir un tas de ruines. Praz est attiré justement par la menace de l'écroulement, de la décomposition d'une architecture, par la « lézarde » sur laquelle se concentre son acuité visuelle.

C'est pourquoi il répond avec tranquillité à Benedetto Croce, autorité indiscutable de la culture italienne de l'époque, et à d'autres savants et critiques qui l'avaient accusé de faire flèche de tout bois, de mettre sur le même plan le *haut* et le *bas*, le Romantisme comme système philosophique et comme « morale », et sa « décadence », ce répertoire de « perversions » qu'il présente dans son étude. Pour sa part, Praz propose des parcours différents et subversifs que seul le regard du collectionneur d'œuvres d'art et de l'étonnant connaisseur de textes littéraires peut découvrir. Il répudie les partitions génériques traditionnelles, les périodisations conventionnelles, au nom de la « thématisme », de la récurrence de certains types et thèmes, de certaines images et motifs. Il exhibe d'immenses matériaux de référence et d'interminables citations qu'il traduit de plusieurs langues européennes, il accorde une place importante à des auteurs considérés comme « mineurs », et met constamment en relation la littérature et l'histoire de l'art. Il choisit le camp de Mnemosyne pour étudier le Romantisme, sans créer ni barrières, ni hiérarchies⁵. Il l'étudie en « laïc » – on a parlé souvent de la « froideur » de son écriture, de cette écriture peu attrayante pour un lecteur moyen, de l'« antipassionnel » Praz. Il l'étudie en moderne, « moderne de bibliothèque », dont la méthode consiste

4. Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable*, éd. cit., p. 16.

5. Voir la préface de Marc Fumaroli à Mario Praz, *Le Monde que j'ai vu*, Julliard, 1988 (*Il Mondo che ho visto*, Firenze, Sansoni 1955; rééd. Milano, Adelphi, 1982). Fumaroli se réfère à un autre ouvrage de Praz, *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton University Press, 1970 (éd. ital., 1971; trad. franç., G.-J. Salvy, 1986).

dans la virtualité d'une recherche illimitée, en essayiste (tous ses ouvrages sont des essais au départ, qui s'épanouissent et s'enrichissent dans les éditions successives), et en grand traducteur (surtout de textes anglais et français⁶). D'où l'impression bouleversante, le choc culturel que produisit, dans l'Italie des années trente, dominée par la philosophie post-idéaliste et par la critique impressionniste, la publication de *La Carne, la morte e il diavolo*. Dans cette étude, l'on trouvait déjà le trait le plus caractéristique de la démarche esthétique de Praz : celle de l'amateur qui s'intéresse à *tous* les objets artistiques (et qui voudrait les posséder tous). En fait, c'est la posture du critique qui change, suivant la voracité et la mobilité du regard. S'il privilégie les formes et les objets mineurs, c'est parce qu'il a déjà mis en question la légitimité d'un canon, non sans anticonformisme iconoclaste.

Mario Praz, écrit André Chastel dans un très bel hommage, appartenait à « cette famille attachante », qui existe, depuis la Renaissance, au sein de l'*intelligentsia* occidentale. Les membres de cette famille sont des « libertins érudits », des espèces de « sages-malgré eux ». Ils sont « défendus contre la grandiloquence des philosophes par l'ironie, contre la naïveté des doctrinaires par la recherche savante, et contre la facilité de la narration historique accréditée par une exigence critique intraitable généralement souriante, mais souvent moqueuse⁷ ». Au delà de cette « sodalité », qui fut surtout anglo-saxonne (quoi qu'il en soit, transnationale), le génie de Praz a sans doute été mal entendu et souvent mal accepté, surtout en Italie. En ce qui concerne *La Chair, le mort et le diable*, note Giovanni Macchia, certains critiques purent même reprocher à l'auteur « une utilisation insuffisante de ses découvertes⁸ », comme s'il refusait d'aller jusqu'au bout, ou peut-être d'expliquer l'origine de son immense recherche, comme s'il ne pouvait pas consentir à dire sa passion pour tout ce qui est « excentrique » et son indifférence pour tous les « classicismes » (système, catégorie, équilibre). Praz aimait le maniérisme, le marinisme, le concettisme, le néoclassicisme, le décadentisme. Il préférait donc, cela va sans dire, les moments où les civilisations se décomposent, se corrompent, ou pour être plus précis, les moments de transition, de passage d'une époque culturelle à une autre. Il les aimait parce qu'ils lui permettaient de s'abstraire de tout

6. Praz a été le premier à traduire en italien *Le Cimetière marin* de Valéry, en 1946. Il a traduit aussi des textes de Jaufré Rudel, du *Roman de la Rose*, de Vigny, Musset, Gautier, Balzac, Baudelaire, Hugo, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé.

7. Dans *Mario Praz*, Cahiers pour un temps, *op. cit.*, p. 19.

8. *Ibid.*, p. 50.

« romantisme critique », de suivre moins les ressorts émotionnels que l'entrelacs des thèmes et des images, des sources et des influences.

Pourquoi et comment Praz accorde-t-il à Baudelaire une place si importante dans sa recherche sur les origines du décadentisme, ou plus précisément sur la transition du romantisme à la modernité de la fin du siècle? Je crois que pour essayer de répondre à cette question, il faut encore rappeler que l'auteur de *La Chair, la mort et le diable* fait figure de précurseur dans le domaine des études baudelairiennes, qui auront, par la suite, des développements si vastes et si féconds. C'est une donnée dont on ne peut se passer, si l'on veut évaluer l'originalité de l'approche critique de celui qui continuera de s'intéresser à Baudelaire dans d'autres ouvrages, comme *Il Patto col serpente*, 1972 (*Le Pacte avec le serpent*, 1989-1991), ou *Il Giardino dei sensi*, 1975.

Disons tout d'abord que cet intérêt pourrait se justifier aisément: Praz considère l'œuvre de Baudelaire comme une œuvre-charnière, qui marque une étape fondamentale dans l'histoire du romantisme européen. Sous cet angle, *Les Fleurs du mal* surtout, mais aussi *Fusées*, *Mon cœur mis à nu* et les écrits sur l'art, jouent un rôle très important dans certains développements de l'esthétique romantique, et notamment dans les transformations d'une certaine « sensibilité érotique ». Le Baudelaire de Praz serait donc un « surromantique », dont l'œuvre constitue à la fois l'*acmé* d'un certain mouvement culturel et une sorte d'immense « répertoire » de thèmes, de motifs et d'images qui seront repris par la postérité. En outre, pour Praz, Baudelaire est un vrai poète, tandis que Sade n'est pas un grand écrivain, même si son œuvre est « le monument de quelque chose⁹ », et même s'il faut reconnaître son influence sur tout un siècle de littérature, que Praz parcourt en long et large. Baudelaire, enfin, l'intéresse parce que son œuvre permet une mise en perspective des rapports entre littérature et arts plastiques, qui est le véritable enjeu du travail prazien. Et ce, dès le début, de la première phrase du premier chapitre, où il évoque l'attitude d'un poète devant un tableau représentant la tête coupée de Méduse, hideusement belle:

Aucun tableau ne fit sur l'âme de Shelley une plus profonde impression que la *Méduse*, quelque temps attribuée à Léonard et maintenant à un Flamand inconnu; il le vit au musée des Offices vers la fin de 1819¹⁰.

9. Mario Praz, *op. cit.*, p. 16.

10. *Ibid.*, p. 43.

Ce chapitre, intitulé « La beauté de Méduse », est introduit par une épigraphe de Baudelaire, de même que le chapitre II, « Les métamorphoses de Satan ». Ces deux chapitres s'inscrivent dans la première partie de l'ouvrage, où Praz inventorie ses matériaux, en les regroupant autour de cinq figures cruciales et emblématiques : Méduse, Satan, Sade (« À l'enseigne du Divin Marquis »), La Belle dame sans merci (c'est-à-dire la femme fatale) et Byzance. Suit un appendice sur « Swinburne et le vice anglais », et une dernière partie, consacrée à Gabriele D'Annunzio (« D'Annunzio et "l'amour sensuel du mot" »).

C'est donc sous le signe de Baudelaire que Praz développe ses réflexions sur la Beauté romantique. L'épigraphe de « La beauté de Méduse », empruntée à l'un des passages les plus célèbres du *Peintre de la vie moderne*, l'indique déjà :

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la qualité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe, amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.

Tout d'abord, Praz présente une première série de considérations, qui portent sur « la beauté de l'horreur », sur la séduction exercée par l'horrible, cette « séduction orageuse de la terreur » (« *the tempestuous loveliness of terror* ») dont parle Shelley à propos de la tête de Méduse. Mais cette définition d'une esthétique de l'horrible et du terrible n'est qu'une étape d'une traversée vertigineuse de textes à différentes époques : Shakespeare et les élisabéthains, quelques auteurs de la fin du XVIII^e siècle, Novalis, Flaubert. Par des rapprochements audacieux et inattendus, Praz s'arrête sur la variante proprement romantique, sur l'idée, différente et bien plus nouvelle, « de la douleur conçue comme partie intégrante de la volupté¹¹ ». On comprend, dès lors, la place accordée à quelques poèmes des *Fleurs du mal*, *Hymne à la Beauté*, *Causerie* et *Madrigal triste* :

Sois belle! et sois triste! [...]
[...]

Je t'aime surtout quand la joie
S'enfuit de ton front terrassé;
Quand ton cœur dans l'horreur se noie;

11. *Ibid.*, p. 45.

Quand sur ton présent se déploie
Le nuage affreux du passé.
(*Madrigal triste*)

Le passage de *Fusées*, où Baudelaire définit « son » Beau sert de glose à ce poème (« C'est quelque chose d'ardent et de triste... »), fragment que Praz considère, à juste titre comme très important, et qu'il reprend au début du chapitre sur le Satan romantique. L'idée que Keats exprime dans l'*Ode à la Mélancolie* est selon lui confirmée par Baudelaire: « La mélancolie, toujours inséparable du sentiment du beau¹² ». Grâce aux *Fleurs du mal*, l'idée d'une beauté « trouble », celle de l'union du beau et du triste, traverse toute la poésie romantique, jusqu'à Victor Hugo, dans un sonnet de 1871, où l'on retrouve, de manière inattendue, l'association de la Beauté et de la Mort, sur les traces du Baudelaire des *Deux Bonnes Sœurs* (« La Débauche et la Mort sont deux aimables filles [...] »):

La Mort et la Beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret.

Et Praz de conclure: « Tellement sœurs, en vérité, pour les romantiques, qu'elles se fondent en un seul hermès *bifrons* de beauté fatale, imprégné de corruption et de mélancolie, beauté d'où la jouissance jaillit d'autant plus abondante que le goût en est chargé d'amertume¹³ ». Mais si les romantiques ont été les premiers à « dissenter » de ce genre particulier de beauté, ils n'ont pas été les premiers à le « sentir ». Praz évoque Vauvenargues et Diderot, et, à une époque antérieure (la Contre-Réforme), plusieurs épisodes de la *Jérusalem délivrée* de Torquato Tasso, où la beauté et la mort s'entrelacent pour exprimer « un singulier sentiment de plaisir douloureux », qui est déjà tout à fait moderne. Au XIX^e siècle, la prédilection pour la poésie du Tasse est inséparable de l'image de sa vie malheureuse, de sa « folie » et de sa captivité, qui en fait la première figure légendaire de poète maudit, idolâtré par les écrivains et les peintres romantiques. Baudelaire s'en souvient, en composant *Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix*, où le « taudis malsain » du poète rappelle les gravures des *Prisons* de Piranèse:

12. *Ibid.*, p. 48.

13. *Ibid.*, p. 49.

Le poète au cachot, débraillé, maladif,
 Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
 Mesure d'un regard que la terreur enflamme
 L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

[...]

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
 Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs,
 Que le Réel étouffe entre ses quatre murs!

La recherche du nouveau et de l'insolite se rattache à cette même attitude esthétique. Dans cette direction, Praz, profond connaisseur de la culture des XVI^e et XVII^e siècles, du « concettisme » et du « marinisme », établit une différence très nette entre « l'exaltation de beautés difformes et souffrantes » qu'on trouve à cette époque, et le changement qui a lieu au XIX^e siècle, lorsque celle qui était une « pose intellectuelle » devient une « pose de la sensibilité », lorsque, en d'autres termes, le but n'est plus simplement de choquer l'entendement du lecteur. Tout autre, en effet, est l'accent de Baudelaire dans les derniers vers du *Voyage*, tout autre le sens de sa recherche du « nouveau ». Baudelaire vise « à secouer le sens moral du lecteur » : « s'il est souvent comme un acteur qui joue un rôle devant un miroir, c'est pourtant un acteur à demi convaincu, et quelquefois plus qu'à demi convaincu de son rôle¹⁴. » Il suffit de penser à son cortège de « belles mendiante, vieilles séduisantes, négresses fascinantes, courtisanes avilies » : dans *À une mendiante rousse*, dans les vers de jeunesse, inspirés par « Sara la Louchette » (« Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre »), et dans un poème des *Épaves*, *Le Monstre*, où il reprend le motif de la beauté squelettique, caractéristique de la poésie baroque, mais en allant beaucoup plus loin :

Tu n'es certes pas, ma très chère,
 Ce que Veuillot nomme un tendron.

[...]

Tu n'es plus fraîche, ma très chère,

Ma vieille infante! Et cependant
 Tes caravanes insensées
 T'ont donné ce lustre abondant

14. *Ibid.*, p. 58.

Des choses qui sont très usées
Mais qui séduisent cependant.

[...]

Ta carcasse a des agréments
Et des grâces particulières;
Je trouve d'étranges piments
Dans le creux de tes deux salières;

[...]

Tes yeux qui semblent de la boue
Où scintille quelque fanal,
Ravivés au fard de ta joue,
Lancent un éclair infernal!
[...]

Baudelaire « pétrarquise » ici, de toute évidence, mais cet excès dans la contre-idéalisation érotique révèle un sens de la beauté éminemment « méduséen », qu'il explicite dans le *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, évoqué très opportunément à ce propos :

Je suppose votre idole malade. Sa beauté a disparu sous l'affreuse croûte de la petite vérole, comme la verdure sous les lourdes glaces de l'hiver. Encore ému par les longues angoisses et les alternatives de la maladie, vous contemplez avec tristesse le stigmate ineffaçable sur le corps de la chère convalescente; vous entendez subitement résonner à vos oreilles un air mourant exécuté par l'archet délirant de Paganini, et cet air sympathique vous parle de vous-même, et semble vous raconter tout votre poème intérieur d'espérances perdues. — Dès lors, les traces de petite vérole feront partie de votre bonheur, et chanteront toujours à votre regard attendri l'air mystérieux de Paganini. Elles seront désormais non seulement un objet de douce sympathie, mais encore de volupté physique, si toutefois vous êtes un de ces esprits sensibles pour qui la beauté est surtout la promesse du bonheur. C'est donc surtout l'association des idées qui fait aimer les laides; car vous risquez fort, si votre maîtresse grêlée vous trahit, de ne pouvoir vous consoler qu'avec une femme grêlée.

Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideté provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de

l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques¹⁵.

Ce passage, écrit Praz, jette une lumière suffisante sur la grande aventure amoureuse de Baudelaire avec Jeanne Duval et sur tout un cycle de poèmes des *Fleurs du mal* où se réalise une synthèse entre un suprême pouvoir d'abstraction (« Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne »), et ce goût de la corruption et de l'immonde, qui peut suggérer des images d'un monde souterrain et pourrissant :

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un chœur de vermissaux.

La même beauté méduséenne, « imprégnée de douleur, de corruption et de mort » se retrouve dans les tableaux du Paris baudelairien : hôpitaux, bordels, purgatoire, enfer, baigne, « où toute énormité fleurit comme une fleur ».

Je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. – Appuyé sur – d'autres diraient : obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan* – à la manière de Milton¹⁶.

Ce fragment de *Fusées* sert à introduire une autre figure emblématique de *La Chair, la mort et le diable*, celle de Satan. Déjà, vers le milieu du XVI^e siècle, Lorenzo Lotto avait peint un Satan beau, dans *La Chute de Lucifer*. Mais c'est Milton qui confère au Malin tous les charmes d'une beauté étrange, d'une beauté maudite. Dans *Le Paradis perdu*, son ange déchu est un rebelle, qui exprime une énergie héroïque, une « énergie renversée ». Satan devient un héros romantique. Mais ce « panégyrique de l'Enfer » qu'est le poème miltonien, selon Schiller, produit, dès la fin du XVIII^e siècle, des types moins « diaboliques », dont il faut étudier les métamorphoses, dans le roman, le théâtre et l'opéra : comme les héros-bandits ou les brigands, comme les sinistres aventuriers des romans gothiques anglais (de Radcliffe, de Walpole, de Lewis), et surtout comme les rebelles byroniens. Mais ce fond commun dont s'inspire le personnage du surhomme romantique et dont les avatars et les exemples seraient presque innombrables, ne renvoie pas seulement à un jeu d'in-

15. *Œuvres complètes*, t. I, p. 548-549.

16. *Fusées*, f 16.

fluences littéraires. Anges maudits, hommes fatals, délinquants sublimes ou vampires, toutes ces incarnations d'un même personnage introduisent un autre thème, très cher à Praz, celui de l'analyse de l'« action », après l'analyse de la « contemplation », en passant de la définition du « caractère maudit » de la beauté (la beauté méduséenne) à celle du « caractère maudit » de l'amour¹⁷.

À ce propos, la distance ne semble pas grande entre Sade et Byron, entre le XVIII^e siècle et le romantisme. Praz rappelle que, dans ses notes sur *Les Liaisons dangereuses*, Baudelaire retrouve Byron dans le roman de Laclos : « Le temps des Byrons venait. Car Byron était préparé comme Michel-Ange » ; il y retrouve le satanisme romantique : « Valmont satan, rival de Dieu ». La vérité est qu'il s'identifie avec Valmont et Merteuil en leur attribuant des traits baudelairiens, comme lorsqu'il souligne la soif de connaissance de Merteuil, sa volonté de *savoir*¹⁸. En effet : « La sensualité de Baudelaire est fermentation de l'esprit, *exacerbatio cerebri*; elle a besoin du fruit défendu parce qu'il est défendu, pour "savoir", attitude dans laquelle les théologiens voient le suprême péché contre le Saint-Esprit » (p. 105). C'est pourquoi Baudelaire se sent plus proche de Sade que d'une certaine littérature de son temps : « Il faut toujours revenir à De Sade, c'est-à-dire à l'*Homme Naturel*, pour expliquer le mal¹⁹. » Sand, au contraire, prétend « qu'un vrai chrétien ne peut pas croire à l'Enfer. Elle a de bonnes raisons pour vouloir supprimer l'Enfer²⁰. » Mais en réalité il s'agit d'une énième métamorphose de Satan, qui continue de gagner en se faisant « ingénu » : connaître le mal vaut mieux que l'ignorer.

Pourtant, seule la peinture joue un rôle de catalyseur pour la formation d'une esthétique baudelairienne. Il fallait Delacroix pour désigner le point crucial d'une recherche poétique, le tournant de la modernité, la « chose » romantique. Pour Baudelaire, de toute évidence, mais aussi pour Praz, qui consacre au peintre « cannibale », « molochiste », « doloriste » des pages étonnantes dans le chapitre III de son ouvrage. Delacroix domine dans la première partie de *La Chair, la mort et le diable*, tout comme Gustave Moreau donne son empreinte à « Byzance ». Dans le commentaire de la strophe célèbre des *Phares* (« Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges ») et des écrits de Baudelaire sur son peintre préféré, on devine des analogies secrètes, comme dans l'esprit de Baudelaire s'était établie une relation entre Delacroix et Edgar Poe :

17. Mario Praz, *op. cit.*, p. 94.

18. Voir les « [Notes sur *Les Liaisons dangereuses*] » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 67-71.

19. « [Liste de titres et canevas de romans et nouvelles] », *ibid.*, t. I, p. 595.

20. *Mon cœur mis à nu*, f° 28.

Le trouble ressort de l'inspiration, le désir inapaisé se traduiront [...] par un hyperdionysisme expressif, une vibration incertaine de la touche, qui feront presque penser à la traduction picturale d'une musique, au « soupir étouffé de Weber » [...]. Car la volonté expressive du poète aussi bien que du peintre semble tendre spasmodiquement vers un au-delà : partie de l'obscurité, elle se perd dans l'obscurité : « Limbes insondés de la tristesse », « Fanfares étranges... »²¹

Praz touche ici à l'un des aspects les plus importants de l'expérience esthétique de Baudelaire. Qu'est-ce que ce « frisson nouveau » (Hugo) que les contemporains sentirent dans ses poèmes, ou cette « Folie », dont parlent Sainte-Beuve et Barrès ? Baudelaire avait dit qu'il s'était choisi une province inexplorée, qu'il avait voulu – on le sait bien – « extraire la *beauté* du Mal ». Mais il lui restait bien peu à inventer, écrit Praz. Personne ne connaît mieux que l'auteur de *La Chair, la mort et le diable* « cet informe *putridero* qui s'était peu à peu amassé depuis 1820²² », et dans lequel les *Fleurs du mal* firent passer une « onde électrique », qui sembla « galvaniser » ces larves. Et néanmoins, pour essayer de définir son rôle dans la littérature romantique, il faut aussi insister sur les aspects les plus « caducs » de l'homme Baudelaire, dans le sillage de Sade, pourquoi pas ? Pour voir, par exemple, comment il arrive à qualifier, d'une manière tout à fait nouvelle, des mots ou concepts comme *ennui* (*Au lecteur, La Destruction*), comme *perversité* (par l'intermédiaire d'Edgar Poe, ce frère spirituel), et comme *nature*, qui ne doit pas être considérée comme base de « tout bien et de tout beau possibles », selon la fausse conception du XVIII^e siècle. La poétique de Baudelaire est inséparable de sa croyance dans le Mal, pivot de la religion chrétienne et aussi de l'hérésie manichéenne :

La Théologie.

Qu'est-ce que la chute ?

Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté.

En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu²³ ?

En inversant ce que Blake dit de Milton, on pourrait dire de Baudelaire « qu'il était du parti de Dieu sans le savoir. » Praz nous donne des perspectives clairvoyantes sur le blasphème baudelairien et sur la profanation continue de la phraséologie liturgique, surtout lorsqu'il est question, dans les

21. Mario Praz, *op. cit.*, p. 140.

22. *Ibid.*, p. 142.

23. *Mon cœur mis à nu*, f^o 33.

fragments célèbres de *Fusées*, de l'amour (dont « la volupté unique et suprême » consiste dans « la certitude de faire le *mal* »). Il en va de même pour certains poèmes qui sont cités opportunément à ce propos: comme *Sonnet d'automne* (« [...] L'Amour dans sa guérite, / Ténébreux, embusqué, bande son arc fatal. »), *Duellum* (« Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse, / Ma chère! mais les dents, les ongles acérés, / Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse. »), comme *À une Madone*, et surtout *À celle qui est trop gaie*. D'où la représentation de la femme dans *Les Fleurs du mal*: un tigre (*Les Bijoux*, *Le Léthé*), une « bête implacable et cruelle » (« Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne »), une « Mégère libertine » (*Sed non satiata*), une idole insensible (« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »). Praz cite un passage du *Choix de maximes consolantes sur l'amour*:

Dites hardiment, et avec la candeur du vrai philosophe: « Moins scélerat, mon idéal n'eût pas été complet. Je le contemple, et me soumetts; d'une si puissante coquine la grande Nature seule sait ce qu'elle veut faire. Bonheur et raison suprêmes! Absolu! *résultante* des contraires²⁴!

Ce passage sert de commentaire à « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... »:

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde!
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas?
La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
– De toi, vil animal, – pour pétrir un génie?

Ô fangeuse grandeur! sublime ignominie!

Baudelaire insiste sur le besoin de voir dans sa maîtresse une créature infâme. Tantôt dans le sens du sublime romantique (son « rouge idéal »), évoquant une grande criminelle comme Lady Macbeth (*L'Idéal*):

24. *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 550.

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
 Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
 Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
 Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.
 [...]
 Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
 C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
 Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans.

Tantôt sur le mode mineur, lorsque la grande criminelle devient plus simplement une « belle aventurière » :

Quelle horreur et quelle jouissance dans un amour pour une espionne,
 une voleuse, etc. !
 La raison morale de cette jouissance.
 [...] Sentiments monstrueux de l'amitié ou de l'admiration pour une
 femme vicieuse²⁵.

D'ailleurs, il suffit de rappeler la liste des titres et canevas de romans et nouvelles qu'il avait projeté d'écrire. Des sujets qui s'inscrivent dans le genre macabre et frénétique, sous l'influence du romantisme noir (et de Poe sans aucun doute). Dans la plupart de ces sujets, Baudelaire lui-même ne trouvait – avec quelque complaisance – que « la préoccupation de causer l'étonnement ou l'épouvante²⁶ » : *L'Amour parricide*, *Une infâme adorée*, *Les Enseignements d'un monstre*, *La Maîtresse vierge*, *Le Crime au collège*, *Le Fou raisonnable et la belle aventurière*, *Les Maîtresse de l'idiot*, *Les Tribades*, *L'Entreteneur*²⁷. On croit lire – commente Praz – les frontispices des livres égrillards, très à la mode à cette époque, mais aussi un riche répertoire de thèmes scandaleux et bizarres qui marquent un tournant de la sensibilité moderne. En fait, à côté de canevas qui s'inspirent de thèmes et images de la littérature gothique ou noire (« Brigands. Sorcellerie. Séquestrations. Palais et prisons [...] »), à côté de plans qui pourraient être le point de départ de narrations fantastiques, on trouve des esquisses de sujets qui annoncent explicitement une certaine littérature décadente. Et Praz d'évoquer Catulle Mendès et d'autres « pétrarquistes de l'horrible. » Placé au milieu du siècle, entre romantisme et décadentisme, entre l'époque de Delacroix et celle de Gustave Moreau, Baudelaire

25. *Ibid.*, t. I, p. 595-596.

26. Lettre à François Bulot, 13 juin 1855; *Correspondance*, t. I, p. 314.

27. « Listes de titres et canevas de romans et de nouvelles »; *Œuvres complètes*, t. I, p. 588-591.

ne jeta que la « semence », destinée à proliférer dans les « serres chaudes » de la fin du siècle.

Au début du chapitre V, « Byzance », on peut lire ces quelques lignes définissant les démarches artistiques de Delacroix et de Gustave Moreau :

Delacroix avait été un peintre fougueux et dramatique; Gustave Moreau s'efforça d'être glacial et statique; le premier peignit des gestes, l'autre des attitudes. Bien éloignés l'un de l'autre [...], ils représentent très bien l'atmosphère morale des deux périodes où ils fleurirent: le romantisme avec sa fougue d'action frénétique, le décadentisme avec sa contemplation stérile. Leur sujet est à peu près le même, exotisme de luxure et de sang. Mais Delacroix y vit du dedans, Moreau l'idolâtre du dehors, de sorte que si le premier est un peintre, le second est un décorateur²⁸.

Toutefois, Moreau lui aussi se situe dans la lignée de Baudelaire. L'esthétique baudelairienne et la musique wagnérienne sont les prémisses théoriques de sa peinture, comme l'avait du reste remarqué Huysmans, par ailleurs, évoquant *Les Fleurs du mal* dans les pages d'*À rebours* consacrées au peintre de *Salomé*:

Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire [...] ²⁹.

Praz développe jusqu'au bout la thèse de la descendance baudelairienne d'*À Rebours*, à commencer par le titre qui rappellerait un court passage, où Baudelaire reprend sans doute la description de Roderick Usher (dans la nouvelle de Poe), qui souffrait d'« une acuité morbide des sens » :

Appliquer à la joie, au *se sentir vivre*, l'idée d'hyperacuité des sens, appliquée par Poe à la douleur. Opérer une création par la pure logique du contraire. Le sentier est tout tracé, à rebours³⁰.

Cette étrange prophétie d'une filiation posthume est la clé de voûte pour comprendre l'œuvre (et l'époque) de Huysmans. Bréviaire esthétique, roman

28. Mario Praz, *op. cit.*, p. 247.

29. *À rebours*, Gallimard, coll. Folio, 1977, p.149.

30. *Œuvres complètes*, t. I, p. 591.

métalinguistique, manifeste de la décadence, *À rebours* est le livre « fondamental » du décadentisme, selon Praz, qui fait de Huysmans et de Gustave Moreau les deux protagonistes de sa « Byzance ». Aucun doute n'est possible sur le « projet » contenu dans le roman de Huysmans et sur sa mise en œuvre : par le défi à la nature (l'anti-nature), le triomphe de l'artificiel, le travail de sélection de matériaux littéraires et picturaux (anciens et modernes) et la codification d'une esthétique nouvelle. Ce projet est conforme au baudelairisme le plus orthodoxe, nous dit Praz, rappelant un des projets de préface pour *Les Fleurs du mal*:

Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine, et du cosmétisme par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité et d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire³¹.

Praz retrouve, en somme, dans le bréviaire décadent, un inventaire de l'esthétique baudelairienne, même si ce n'est, souvent, que sur le plan des pures analogies. Huysmans réserve une place d'honneur à l'œuvre de Baudelaire dans la bibliothèque de Des Esseintes (chap. XII). Praz le prend au pied de la lettre et nous montre comment le romantisme et le décadentisme se mélangent et s'entrelacent. Ce qui les relie, c'est justement l'expérience de Baudelaire, autour de laquelle se forme la trame de *La Chair, la mort et le diable*, dont le véritable thème n'est que la variation infinie – et indéfinie –, d'un « thème », au sens musical, celui de « Bellezza e Bizzarria » (« Beauté et Bizarrie »)³². Et c'est par cette variation, qui ne s'accomplit qu'en écho, que Praz parvient à mettre au jour « le subconscient d'un romantisme douloureux : les songes fiévreux qui accompagnaient la naissance du monde moderne³³ ».

31. *Ibid.*, t. I, p. 183.

32. C'est le titre d'un livre, important et oublié, de Praz (Milano, Il Saggiatore, 1960). C'est sous ce titre que l'œuvre du « Professeur » est entrée récemment dans la prestigieuse collection des « Classiques » de Mondadori (*Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, édition d'A. Cane, introduction de G. Ficara, Milano, 2002).

33. A. Chastel, « Pour saluer Mario Praz », *op. cit.*, p. 20.

DANIEL GROJNOWSKI

L'« américanisme » des *Fleurs du mal* Le Baudelaire de Laforgue

Au moment où il envisage de rédiger une « Contribution au culte de Baudelaire¹ », Jules Laforgue attend que l'éditeur Léon Vanier publie, à compte d'auteur, sa plaquette des *Complaintes*. Si le poète, alors âgé de vingt-cinq ans, a noué à Paris des liens d'amitié avec quelques jeunes gens comme Gustave Kahn ou Charles Henry, et avec Paul Bourget, un auteur déjà renommé pour ses écrits poétiques et critiques, il est lui-même un inconnu qui vit exilé à la Cour de Berlin où il occupe auprès de l'Impératrice Augusta la fonction de lecteur. Rêvant de devenir homme de lettres, il prépare son retour à Paris en ébauchant une œuvre foisonnante qui devrait s'accomplir dans tous les genres : poésie, roman, théâtre, critique, chronique. À toutes fins utiles, il accumule d'innombrables notes qui, après sa mort prématurée, à l'âge de vingt-sept ans, seront pieusement recueillies, publiées sans ordre dans quelques revues, et réunies ensuite sous le titre de « Feuilles volantes² ». Les pages qui concernent la critique littéraire s'attachent à des écrits de poètes et tout particulièrement aux *Amours jaunes* de Tristan Corbière et aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, avec lesquels Laforgue entretient des relations de grande proximité. Le premier représente une sorte d'*alter ego* dont il doit se distinguer, sous peine

1. Le 22 janvier 1885, Laforgue écrit à Gustave Kahn : « Je fais aussi une contribution au culte de Baudelaire (Charles le Grand) », dans *Cœuvres complètes* de Laforgue, Lausanne, L'Âge d'homme, t. II, p. 732. L'expression se retrouve à l'identique dans le douzième feuillet des « Notes » sur Baudelaire, *ibid.*, t. III, p. 171.

2. Des inédits de Laforgue paraissent dans plusieurs revues, à partir de 1888. Ils sont transcrits par Félix Fénéon qui les classe aussi bien qu'il le peut. L'expression « Feuilles volantes » apparaît pour la première fois en 1896, dans la *Revue Blanche* pour désigner un ensemble hétéroclite de feuillets. Sous le titre de *Feuilles volantes*, les éditions du Sycomore ont assemblé en 1981, un ensemble d'écrits posthumes de Laforgue. Jean-Louis Debaue utilise à son tour cet intitulé pour une dernière section d'écrits divers du poète, dans les *Cœuvres complètes* de l'Âge d'homme, t. III, 2000, p. 823-1185.

de passer pour un plagiaire ; le second est désigné depuis une vingtaine d'années par les poètes du Parnasse et de ses environs comme la référence absolue : « *un vrai Dieu* », écrivait Rimbaud à Paul Demeny³ (15 mai 1871), alors que Laforgue, de son côté, le nomme « Charles le Grand ».

Les pages de Laforgue publiées sous l'intitulé « Baudelaire » comptent vingt feuillets. Ce sont des premiers jets rédigés au fil de la plume au cours de différentes lectures. Laforgue dispose alors de la troisième édition des *Fleurs du mal*, publiée par Michel Lévy en 1868. Il en retranscrit des vers qu'il grappille en indiquant de temps à autre leurs références de pages. Certains feuillets (le premier et le dernier) s'inspirent des principaux essais de Baudelaire sur Edgar Poe (1852 et 1857)⁴, deux autres (le feuillet 16 intégralement et le 17, dans sa deuxième moitié) appartiennent à une étude différente qui devait être consacrée à Victor Hugo. Plusieurs feuillets (comme les numéros 10 et 14) sont intégralement ou partiellement constitués de citations. Les autres essaient des formules ou ébauchent des développements. Ces Notes sont restées en l'état, dans un désordre traduisant le *tel quel* des impressions, des idées ou des observations. On les lit aujourd'hui dans la transcription qu'en a donnée Fénéon, quatre ans après la disparition de Laforgue, lorsqu'il les a fait paraître en avril 1891, dans une revue tirée à petit nombre, les *Entretiens politiques et littéraires*. Elles ont été par la suite reproduites de manière cavalière par Camille Mauclair dans son édition des *Mélanges posthumes* (1903) du *Mercur de France*⁵. Bien qu'il soit passablement altéré, le texte de cette édition a été le seul dont ont disposé les amateurs dans le courant du XX^e siècle, avant que la version fournie par Fénéon n'ait été récemment reproduite⁶.

3. Rimbaud, *Œuvres*, éd. S. Bernard et A. Guyaux, Garnier, 1981, p. 351.

4. Dans les *Mélanges posthumes* du *Mercur de France* (1903), les Notes sur Baudelaire sont réduites à une dizaine de pages. Mais ce recueil a eu, comme on dit, le mérite d'exister. C'est lui que Walter Benjamin consulte à l'occasion : voir *Charles Baudelaire*, Petite Bibliothèque Payot, 1979, p. 141. Les *Mélanges posthumes* ont été « reprintés » par Slatkine, en 1979, avec une présentation de Philippe Bonnefis.

5. La version des Notes sur Baudelaire, établie par Félix Fénéon, a été reproduite et remarquablement annotée par J. A. Hiddleston, dans *Essai sur Laforgue et les « Derniers vers »*, French Forum Publishers, 1980, p. 79-130. Elle a été ensuite reprise dans un ensemble de textes de Laforgue portant sur les poètes, intitulé *Voix magiques*, Fata Morgana, 1992, p. 29-55 ; et enfin dans la section « Critique littéraire » des *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 160-181, où sont indiqués les différents poèmes des *Fleurs du mal* que mentionne Laforgue.

6. C'est à cette édition des *Œuvres complètes*, t. III, que renvoient nos références mises entre parenthèses : le premier chiffre désigne le numéro du feuillet et le second la page du volume.

S'efforçant d'organiser ses Notes, Laforgue les regroupe, il aborde tour à tour un certain nombre de thèmes, de faits formels, de procédés chers au poète des *Fleurs du mal*. Il relève la célèbre formule de Victor Hugo selon laquelle Baudelaire apporte en poésie « un frisson nouveau ». Il connaît l'étude de Bourget (qui deviendra le premier des *Essais de psychologie contemporaine*) pour qui Baudelaire est une créature « sans analogue avant le XIX^e siècle français⁷ ». Au regard de Laforgue, l'exemple de Baudelaire pose une question que Verlaine s'attachait déjà à déterminer vingt ans plus tôt : « La profonde originalité de Charles Baudelaire c'est, à mon sens, de présenter puissamment et essentiellement l'homme moderne⁸ ». Laforgue s'engage dans cette quête d'une parole fondatrice – « originale » et, de ce fait, mythiquement « originelle » – comme en témoigne l'emploi anaphorique de l'expression *le premier* qu'il applique constamment au poète. La formule convient à des domaines divers qui concernent aussi bien le renouveau de la posture, que celui du ton, celui des sujets traités ou de la rhétorique :

Le premier il se raconta sur un mode modéré de confessionnal et ne prit pas l'air inspiré (3, 161).

Le premier qui ne soit pas triomphant mais s'accuse, montre ses plaies, sa paresse, son inutilité ennuyée au milieu de ce siècle travailleur et dévoué (3, 162).

Le premier qui ait apporté dans notre littérature l'ennui dans la volupté et son décor bizarre l'alcôve triste (3, 162).

Il a le premier trouvé après toutes les hardiesses du romantisme ces comparaisons crues (5, 164).

7. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, éd. André Guyaux, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 6. L'étude de Bourget a paru dans la *Nouvelle Revue* du 15 novembre 1881. Elle porte sur « L'esprit d'analyse de l'amour » (I), sur « Le pessimisme de Baudelaire » (II) et elle se termine par une description et une définition qui deviendront célèbres : « Théorie de la décadence » (III).

8. « Charles Baudelaire » de Verlaine a paru dans *L'Art* du 16 novembre 1865. C'est le premier article critique du poète qui est alors âgé de vingt et un ans. Il y considère l'auteur des *Fleurs du mal* comme remarquablement représentatif d'une « individualité de sensitive » : « Je n'entends ici que l'homme physique moderne [...] avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool, en un mot le *bilio-nerveux* par excellence, comme dirait H. Taine. » Paul Verlaine, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Borel et Henry de Bouillane de Lacoste, avec une introduction d'Octave Nadal, Le Club du Meilleur Livre, 1959, t. I, p. 54.

Le premier il a rompu avec le public. – Les poètes s’adressaient au public – répertoire humain – lui le premier s’est dit: la poésie sera chose d’initiés (13, 171)⁹.

Le premier je crois à employer la particule superlative très avec laquelle on est arrivé à de si grands effets [...] (14, 174).

Sans préjuger de la disposition qu’aurait adoptée Laforgue – pour le cas où il aurait terminé son étude – quelques centres d’intérêt se dégagent de ses Notes: le traitement des sujets que Baudelaire exploite et renouvelle, celui de la Femme, de la Ville, du Couchant; le caractère déroutant d’un certain nombre d’images; une manière de penser par le biais de l’allégorie; le ton particulier qu’adopte le locuteur, lorsqu’il se met lui-même en scène. Cependant, le propos de Laforgue n’est pas de rendre à Baudelaire un nouvel hommage ou de présenter à son tour son recueil. Par ailleurs, il ne se penche guère sur les poèmes dans leur intégralité, si ce n’est pour en juger quelques-uns avec sévérité (*Les Aveugles, Abel et Caïn*). Ce qui l’intéresse, c’est leur détail, le grain du texte: adresses, clausules, constructions de strophes, jeux de sonorités, jeux de voix: « la *cant* de la poésie, de la manière de Baudelaire (l’expliquer) le charme du suranné » (1, 160)¹⁰; ou encore: « Quel est le répertoire des subtilités de Baudelaire » (6, 165). À la différence des ses prédécesseurs, déjà nombreux au moment où il entreprend son essai, il s’astreint à une critique d’auteur. Dès lors, il se place sur le terrain du métier, des techniques d’expression, cherchant à scruter dans sa lettre le propre d’une écriture. Sa lecture est par la force des choses tributaire de ses préoccupations de poète; mais aussi des intérêts d’une génération qui, près de trente ans après la parution des *Fleurs du mal*, est obnubilée par la « décadence »; elle est tributaire des écrits critiques qui accompagnent le recueil, mais également de ceux qu’a produits Baudelaire à propos des œuvres d’Edgar Allan Poe. Le « Baudelaire » de Laforgue est pour une bonne part *américain*¹¹: c’est cet aspect, prévalant dans ses Notes, que je voudrais éclairer.

9. On compte dans les Notes de Laforgue sur Baudelaire une dizaine d’occurrences de cette expression. Voir aussi: « Le premier poète qui ait fait église – chapelle » (9, 168); « le premier/des comparaisons énormes » (14, 173).

10. À trois reprises, Laforgue désigne son propos qui est de caractériser « la manière de Baudelaire », sa « façon de dire » (15, 175; 18, 178).

11. « Américain » est une fois péjoratif sous la plume de Laforgue: « par haine du bourgeois, imbécile, américain, voltairien », etc. (14, 169). Tous les autres emplois, qui s’appliquent surtout aux images, sont laudatifs. Laforgue dispose des deux volumes de contes d’Edgar Poe dans l’édi-

L'audace « américaine »

Quand Baudelaire met en exergue la figure d'Edgar Poe, il illustre le martyrologe du poète ignoré ou vilipendé par la société de son temps, comme l'a fait avant lui Vigny avec *Chatterton* et comme le fera après lui Verlaine avec ses *Poètes maudits*. Les États-Unis préfigurent pour l'élite et pour les adeptes de l'Art ce que l'avènement de la démocratie ne manquera pas d'instaurer prochainement en Europe. Selon Baudelaire, l'Amérique ne fut pour l'auteur d'*Eurêka*, « qu'une vaste prison ». Privé d'aristocratie, son peuple s'est trouvé condamné à corrompre le culte de la Beauté¹². Le rejet de l'« américomanie » et des valeurs « matérialistes » qu'elle colporte¹³, a trouvé en France d'innombrables échos, parmi lesquels le tableau d'Apocalypse que dresse le narrateur d'*À rebours*, lorsqu'il évoque « le grand baigne de l'Amérique » où le règne de l'argent interdit toute expression d'art raffinée¹⁴. Dans une bonne mesure, Laforgue lit Baudelaire en lui empruntant des termes dont celui-ci use lorsqu'il rend compte des écrits d'Edgar Poe. Selon Laforgue, la muse de Baudelaire s'appelle Ligeia, elle hante « les vastes corridors de la maison Usher » (6, 165). Il enregistre également l'hostilité de Baudelaire à l'égard de la démocratie, sa « haine du bourgeois imbécile », voltairien, bruyant, industriel vénal, autrement dit « américain » (11, 169).

Exploité jusqu'à nos jours, ce filon disqualifiant (auquel Philippe Roger vient de consacrer une importante étude¹⁵), ne doit pas faire oublier son ambivalence. Il se double en effet de son contraire qui est valorisant, cela aussi bien dans la langue courante (où le terme « américain » est synonyme de clairvoyance, d'astuce¹⁶, d'inventivité technologique) que celle des artistes, où

tion de Michel Lévy. Dans le premier volume, la traduction de Baudelaire s'ouvre sur son étude « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », dont Laforgue retranscrit – de manière approximative – un passage de la première page : « Il y a dans l'histoire littéraire de [...] vraies damnations », etc. (voir 19 bis, 180). Une première étude de Baudelaire date de 1852 : « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » ; une troisième et dernière de 1857. Elle préface les *Nouvelles Histoires extraordinaires*, en commençant par le développement : « *Littérature de décadence!* ».

12. Edgar Poe, *Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1062.

13. *Ibid.*, p. 1014-1015, 1062-1063 et 1067.

14. *Ibid.*, p. 1043.

15. *L'Ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Éditions du Seuil, 2002.

16. Pour le *Grand Dictionnaire de la langue française* de Robert, l'expression « avoir l'œil américain » fait référence à la réputation des Indiens d'Amérique en matière d'acuité visuelle : « J'ai vu ça moi, du premier coup d'œil, en entrant. J'ai l'œil américain. » (Flaubert, *Madame Bovary*) L'expression a perdu son sens premier ; bien qu'un peu vieillie aujourd'hui, elle rend compte de la qualité de « coup d'œil » et de la rapidité de jugement d'un observateur.

il signifie « audace », en suscitant leur admiration du fait qu'ils se sentent sur *le vieux continent* contraints par les usages académiques. La génération des « jeunes » à laquelle appartient Laforgue, veut innover – « faire de l'original à tout prix¹⁷ » – elle se grise d'initiatives dont elle pense trouver de bons exemples dans une culture du Nouveau Monde, ignorante des traditions et, par conséquent, libre d'entraves. C'est ainsi que le « monologue moderne », selon Coquelin cadet, compose un « ragoût extraordinairement parisien, où la farce fumiste et la scie s'allient à la violente conception américaine », en mêlant le réel à l'impossible, l'idée sérieuse à l'invraisemblable¹⁸.

Sous la plume de Laforgue, le qualificatif « américain » est pareillement laudatif, son champ sémantique marque la témérité, le culot. L'esthétique « *yankee* » se fait fort d'inventer des expressions audacieuses et de les imposer au public. Ainsi Laforgue associe-t-il volontiers au terme d'« américain » celui de « fumisme extérieur » (13, 171) : propre à sa génération, il témoigne d'une aptitude à mystifier le public, à prendre le risque de n'être pas compris ou apprécié. Laforgue décrit la veine « américaine » de Baudelaire en discernant divers filons qui traduisent « la volupté d'étonner, de déconcerter » (4, 163). C'est à une tournure démodée digne d'un *yankee* qu'il attribue l'emploi de l'adverbe « très » précédant une appellation ou un qualificatif : « À la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère » (« Que diras-tu ce soir... »). Mais il apprécie surtout les incongruités qui déroutent et qui, pour cela même, l'enchantent. Il s'attarde tout particulièrement sur cette technique en matière d'images, ce qu'il appelle des comparaisons, des allégories « énormes » (14, 174) dont il admire le mauvais goût, le caractère « cru » (5, 164)¹⁹.

D'une part, il se grise d'exemples qu'il inventorie. Chacun d'eux illustre une relation de convenance inattendue, saugrenue ou énigmatique entre le comparant et le comparé :

17. Lettre de Laforgue à sa sœur Marie, 14 mai 1883 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 821.

18. Coquelin cadet, *Le Monologue moderne*, P. Ollendorff, 1881, p. 12. Dans une longue étude sur les auteurs américains, publiée par la *Revue des Deux Mondes*, Thérèse Bentzon (pseudonyme de Thérèse Solms) est attentive à la conversion de l'humour anglais aux États-Unis. Elle écrit, à propos de Mark Twain : « Il est curieux [...] de constater les transformations qu'a subies cette forme littéraire, résultat chez eux d'une habitude d'esprit importée, acclimatée, *ensauvagée* dans le Nouveau Monde. » (15 juillet 1872, p. 313-314) Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire donne l'exemple de l'artiste qui, semblable à l'enfant, « voit tout en nouveauté » : M. G. a dessiné comme un « barbare » des « barbouillages primitifs ». C'est à ce retour à un état sauvage que répond l'Amérique de Laforgue.

19. Laforgue apprécie de voir que l'image audacieuse ne « détonne pas dans le contexte », comme, par exemple : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (*Paysage*) (18, 179).

Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde
(*Le Mort joyeux*)

Je suis un cimetière abhorré de la lune
[...] un vieux boudoir
(*Spleen*)

Ta gorge triomphante est une belle armoire
(*Le Beau Navire*)

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants
(« Avec ses vêtements ondoyants... »)

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose
(*Causerie*)

D'autre part, en praticien qui s'attache aux questions de fabrique, il observe le détail de la mise en œuvre. Il s'attarde sur des exemples dont il apprécie les effets déroutants, comme, par exemple, le seizième vers du *Balcon*:

La nuit s'épaississait... ainsi qu'une cloison !

dont il commente les points de suspension par lesquels il marque la césure :

Il a le premier trouvé après toutes les hardiesses du romantisme ces comparaisons crues, qui soudain dans l'harmonie d'une période mettent en passant le pied dans le plat – (non le charme d'une quinte) – comparaisons palpables, trop premier plan, en un mot américaines semble-t-il – palissandre, toc déconcertant et ravigotant (5, 164).

Dans ce poème d'invocation (« Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses ») où le cinquième vers de chaque strophe répète le premier, prédomine l'emphase, jusqu'au moment où survient un mot du langage courant, l'un des rares, dans ce poème de trente vers, avec « balcon » et, au dixième vers « charbon » (atténué par « ardeur » qui appartient au répertoire « poétique »). Alors que les pluriels rendent l'évocation passablement désincarnée, le mot « cloison » restitue sa matérialité à la chambre d'amour. Les cloisons n'épaississent pas et les ténèbres ne sont pas assimilables à la partie d'un édifice. Mais en même temps que se déploie le chant consacré à un souvenir heureux, l'image restitue le cadre d'une relation charnelle qui secrète l'angoisse.

C'est également la rupture que produit l'un des deux termes de la formule comparante, que Laforgue apprécie dans *L'Horloge*:

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi que...

Quoi? Avant lui Hugo, Gautier, etc., aurait fait une comparaison française, oratoire – lui la fait yankee sans parti pris, tout en restant aérien
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.

« On voit les fils de fer et les trucs », ajoute-t-il (18, 179). Alors que la métaphore file les vocables poétiques (« vaporeux », horizon », « sylphide ») dont le lecteur pense pouvoir anticiper l'achèvement, le retour aux trivialités d'une salle de spectacle (« coulisse ») trompe son attente par une chute qui restitue le décor d'une scène de théâtre²⁰. Les exemples que note Laforgue posent chaque fois, par le jeu des ruptures, les figures de la convention sur le terrain des réalités ordinaires: « américanisme », « allégorie de carton », écrit-il, à propos des termes qui ont pour fonction de rompre les envolées:

Dans un trou de plafond la trompette de l'ange
(*Danse macabre*)

Cependant tout en haut de l'univers juché
Un Ange sonne la victoire
(*L'Imprévu*)

Il ne se lasse pas de relever les usages étonnants de l'image que dispensent *Les Fleurs du mal*. Car Baudelaire distend la relation entre ses composants pour éprouver les pouvoirs du langage. La célébration de la Femme – chez lui « déshabillable » (2, 161) – sur les modes les plus divers montre jusqu'où peuvent aller les jeux de l'expression. Tantôt Laforgue note comment se décline l'« animalité » de la courtisane (« ta démarche – un serpent au bout d'un bâton [...], ta tête se balance avec la mollesse d'un jeune éléphant », etc. [5, 164]), tantôt il perçoit ce que le comparant suggère: ainsi va-t-il pour le versant mélancolique de la malédiction qui frappe la « Bizarre déité » dont les « grands yeux noirs » sont comparés à des « soupiraux » suggestifs des *soupirs* (*Sed non satiata*) (7, 166); tantôt encore la nature vénale de la « Femme impure » est glosée en filigrane par les termes de la comparaison (*boutiques, publiques*):

20. À propos de cette comparaison, Walter Benjamin écrit, en s'inspirant peut-être de Laforgue, qu'elle « se glisse dans le texte comme un trouble-fête » (*op. cit.*, p. 141).

Tes yeux illuminés, ainsi que des boutiques
 Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques
 (« Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... »)

cela n'est pas de tradition Cantique des Cantiques ni française ni latine (ô Racine! les lisant). C'est de l'importation anglo-américaine (14, 174)²¹

Les métaphores, les comparaisons ou les allégories que Laforgue recueille ainsi, plume en main, représentent autant d'incitations à subvertir les routines. On le sent jubiler, lorsqu'il recense les dévergondages d'un poète dandy, on le devine désireux de franchir à son tour les lignes de démarcation. En ce sens, le modèle « américain » – composite, du fait qu'il inclut tout autant le Peau-rouge que l'Aventurier ou le rustre – incite au renouveau, fût-ce par coups de force. S'il n'appelle pas à recourir au « stupéfiant image », il n'en consacre pas moins une poétique de la surprise, de la provocation et de l'expérimentation²².

Le charlatan et ses masques

La troisième édition des *Fleurs du mal* avec laquelle travaille Laforgue, comporte de nombreux commentaires d'escorte qui posent des jalons d'interprétations. L'Appendice reproduit « une collection de lettres et d'articles écrits ou publiés à l'occasion de la première édition », que l'auteur avait lui-même assemblée²³. Une image caractérisée du recueil s'y compose, qui incite le lecteur à découvrir des « plantes funestes » aux « formes inquiétantes » croissant « dans des lieux bas et étouffés » (Édouard Thierry). Il est ainsi amené à observer « ce qui peut fleurir dans le fumier du cerveau humain, décomposé par nos vices » (Barbey d'Aurevilly)²⁴. Cette mise en exergue a privilégié

21. Voir : « C'est l'américanisme appliqué aux comparaisons du *Cantique des Cantiques*. » (5, 165).

22. Dans *Albums*, Laforgue s'imagine vivant au Far West : « Déclassé du vieux monde, être sans foi ni loi/Oh là-bas, m'y scalper de mon cerveau d'Europe! », *Des Fleurs de Bonne Volonté*, XIX.

23. La troisième édition des *Fleurs du mal* dite « posthume » ou « définitive », forme le premier tome des *Œuvres complètes* publiées chez Michel Lévy. Précédée d'une Notice de Théophile Gautier, elle a été préparée par Charles Asselineau et Théodore de Banville. Elle est la première qui présente sous la forme d'un substantiel Appendice (p. 356-406) un véritable dossier documentaire dont on trouvera la description dans l'édition de Claude Pichois, p. 814-815.

24. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, M. Lévy, 1868, p. 356-357 et p. 370.

durant quelques décennies la vision d'une œuvre scabreuse que l'enseignement et les manuels scolaires ont frappée d'interdit jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale²⁵.

Du fait de sa richesse et de son ampleur, l'étude de Gautier sert de préambule obligé au volume. Pendant un demi-siècle, elle introduit la seule édition autorisée des « œuvres complètes » de Baudelaire²⁶. Au moment où Laforgue l'utilise pour son compte, elle a informé d'autres commentaires, qu'il a lu par ailleurs, comme ceux qui concernent la « Théorie de la décadence » de Paul Bourget²⁷ ou ceux qui décrivent les « districts de l'âme où se manifestent les végétations monstrueuses de la pensée » (Huysmans, *À rebours*)²⁸. Ces commentaires paraphrasent les considérations de Gautier sur « la langue marbrée déjà des verbeurs de la décomposition et faisandée du bas empire romain²⁹ ». Mais celles-ci exploitent elles-mêmes les observations que Baudelaire a développées dans ses écrits critiques, notamment dans les premières pages de son essai sur Edgar Poe : « *Littérature de décadence*³⁰ ! »

25. Sur ce point essentiel, qui concerne la réception des *Fleurs du mal*, on se reportera à l'étude de Roger Fayolle : « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas Baudelaire », *Littérature*, n°7, octobre 1972.

26. Cette Notice, la plus complète et la plus remarquable de l'époque, compte soixante-quinze pages dans l'édition de 1868. Elle présente l'ensemble des œuvres de Baudelaire. Gautier y célèbre notamment « le style de la décadence » d'un poète aux « raffinements compliqués » : « Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer [...], style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue. » Pour trouver l'ensemble des études du même auteur sur le poète des *Fleurs du mal*, on se reportera à *Baudelaire par Gautier*, éd. Claude-Marie Senninger, Bibliothèque du XIX^e siècle, Klincksieck, 1986.

27. Partant de Baudelaire et de Gautier, la « Théorie de la décadence » de Bourget transpose la « décomposition » organique sur la société et le Style. Voir *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 13-14.

28. Le début du chap. XII d'*À rebours* rend un hommage vibrant à Baudelaire dont Zola a parlé avec le plus grand dédain. Mais l'interprétation des *Fleurs du mal* qu'expose des Essences procède pour une bonne part de sa propre névrose : « Baudelaire était allé plus loin, il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine. [...] Il avait révélé la psychologie morbide de l'esprit qui a atteint l'octobre de ses sensations. » (*À rebours*, Folio, Gallimard, 1977, p. 252-253)

29. *Une charogne* se termine sur l'évocation d'« amours décomposées ». La « décomposition » est l'un des termes-clefs de l'imaginaire décadent et la « décomposition de la langue » un poncif de l'époque. La notion essaime de toutes parts, jusque dans la « décomposition des idées », chère à Remy de Gourmont, mais aussi au-delà (voir Daniel Grojnowski : « La décadence et le rire : à propos de *décomposition* », *Aux commencements du rire moderne*, José Corti, 1997, p. 55-67).

30. « Décadence », « névrose », « décomposition », « raffinement », « perversion », autant de termes qui nourrissent l'imaginaire *fin de siècle*. Les Notes de Laforgue sur Baudelaire montrent qu'il en est imprégné mais qu'il s'en déprend, en s'attachant à la lettre des textes.

On comprend que Laforgue se laisse prendre dans cet écheveau où s'entrecroisent les propos d'illustres aînés. Ainsi, lorsqu'il note « le Spleen et la maladie (non la Phtisie poétique mais la névrose) » (3, 162), lorsqu'il relève les « déviations de tendresse subtiles » ou « les amours décomposées » (*Une charogne*), on perçoit qu'il lit *Les Fleurs du mal* en suivant leurs brisées. Lorsqu'il perçoit un poète à l'écoute du monde « moderne », sensible aux civilisations déclinantes, il s'inspire de Baudelaire qui prenait à contre-pied les condamnations de l'Esthétique classique : « Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles³¹ ». Cherchant à établir « le répertoire des subtilités de Baudelaire » (6, 165), Laforgue écrit : « Jamais ses soleils ne sont francs, ils sont mouillés, plaintifs, blancs, etc. ! Et l'automne est sa saison [...] » (11, 170). Il rend ainsi compte d'une météorologie proche de la sienne, où s'enchaînent le « soir chaud d'automne », le « soir orageux », les « soleils malsains », les « soleils marins » teignant « de mille feux », les « humides brouillards » (10, 168), c'est-à-dire les éléments qui associent un décor personnel à un *topos* d'époque. Tout à la fois esthétique et idéologique, ce décor authentifie une conception selon laquelle l'Histoire parvient à son terme. Par cet éclairage, Laforgue est bien de son temps, il parle en « décadent » à qui Baudelaire suggère des formules comme, par exemple : « Un de Maître créole et bohème et infiniment artiste » pour qui « la Civilisation c'est le mal », même si « la fleur en est enivrante » (4, 163) – ou comme celle que Baudelaire applique à Poe : « l'écrivain des nerfs³² », Laforgue la reprend à son compte pour caractériser la sensibilité dont témoignent *Les Fleurs du mal* (4, 164) : « quels nerfs plaintifs ».

Cette perception du recueil est attendue parce que datée. Elle laisse place cependant à une observation qui appartient en propre au poète des *Complaintes*, quand il interroge une « façon de dire » (14, 175 et 18, 178) perçue en fonction de rôles. Il faut de nouveau considérer le Baudelaire de Laforgue à travers les pages que Baudelaire consacre à Poe, où il discerne un « farceur³³ » – celle de *Genèse du poème*, où après avoir rendu compte de l'« admirable méthode » de composition du *Corbeau*, il précise de manière abrupte qu'« un peu de charlatanisme est toujours permis au génie et même ne lui messied pas³⁴ ». Laforgue prend ces boutades au sérieux car elles lui font comprendre que, dans un recueil, le locuteur est multiple, que celui qui se

31. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres en prose*, éd. cit., p. 1062.

32. « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », *ibid.*, p. 1057.

33. « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *ibid.*, p. 1063.

34. « Présentation de *Genèse d'un poème* », *ibid.*, p. 991.

met en scène pour discourir, se donne le droit de porter des masques. Le « charlatan » prend la parole sur la place publique, il impressionne son auditoire en se faisant valoir par des boniments.

Après s'être adonné au lyrisme d'une première personne vouée à clamer son angoisse cosmique dans *Le Sanglot de la Terre*, Laforgue regroupe dans ses *Complaintes* des personnages dont les propos alternent avec ceux d'un locuteur principal identifié à l'auteur. C'est en fonction de ce personnel dramatico-lyrique qu'il discerne dans le recueil de Baudelaire différents emplois et différents tons dont il esquisse la liste :

l'artificiel, l'ironie, le paradoxe, l'excentrique, la volupté d'étonner [...], la douceur trop insistante de ses regards (4, 163)

il est spiritualiste, onctueux, prélat parfumé, rusé, jésuite impie, satanique, succube, douillet, créole, automnal (11, 169)

correct, concis, de là énigmatique [...], puritain humouriste froid (id.)
chat, hibou, yankee, épiscopal alchimiste (18, 178) ³⁵

Ses inventaires privilégient les figures de prélat, de yankee, de poète « frénetique », sans exclure d'autres postures parmi lesquelles celle de l'enfant naïf (15, 175) ou plaintif, dans lesquelles il se reconnaît³⁶. Mais il se tourne vers l'essentiel qui outrepassé les jeux de rôles : des marques auxquelles s'ajuste le lecteur en prise avec une présence incarnée. Il le fait en suivant son instinct de poète conscient de la part essentielle qui revient à l'oralisation. Attentif aux voix qu'il distingue, il emprunte au lexique animal (les « miaulements³⁷ ») pour rendre compte des inflexions qui dans *Les Fleurs du mal*, se manifestent en deçà des mots, comme surgies des entrailles du langage. Ce qu'il appelle « la nouvelle sauce des sentiments » (6, 165), se compose de plainte et de tendresse, d'humour et de provocation, de paroles dont il ne suffit pas de comprendre le sens, mais dont il faut percevoir les tonalités, les modulations – non seulement les registres mais aussi la texture : « mots plaintifs », « vers chuchotés » (12, 171), « voix métallique » (18, 178), « voix magique » (4, 164) ou encore : les « confidences poétiques » (18, 178), l'affectation du « prédicateur » (12, 170). Cette appréhension des *Fleurs du mal* a le mérite de ne pas

35. Attentif aux thèmes et aux formes, Laforgue l'est encore plus aux voix et aux timbres.

36. Voir 3, 162-163 et 15, 175.

37. « Il a trouvé [...] le miaulement nocturne, singulier, langoureux, désespéré, exaspéré, infiniment solitaire » (6, 166). La suite de ce développement accorde une part considérable aux variations de la « plainte » dans *Les Fleurs du mal*.

s'en tenir aux sujets traités, aux formes et aux procédés mais de mettre les poèmes à l'épreuve de la vive voix. La part ainsi laissée à leur actualisation refrène l'entreprise de lecture univoque et savante, elle les *désinscrit* de la page imprimée pour donner sa chance au surgissement d'une profération qui associe les règles de la prosodie aux aléas de la diction.

Sur ce point, Laforgue se démarque des commentateurs alors en vogue, qui dramatisent à l'excès la veine sombre du recueil de Baudelaire, aux dépens de ses nombreux registres, le Mal prenant le pas sur le florilège – le spleen, la malédiction, la « décomposition³⁸ », occultant l'hommage que rend l'épigraphe à un « magicien ès lettres ». En effet, à la différence de Verlaine, de Gautier, de Barbey d'Aurevilly, de Bourget ou de Huysmans, Laforgue est l'un des rares qui perçoit dans la diversité des voix celles qui se plaisent aux simulacres, à l'esbroufe, aux bouffonneries ou à l'humour à froid. Parce qu'il appartient à une génération nouvelle, sans doute, mais surtout parce qu'il se met à l'écoute avec l'attention d'un auteur en herbe qui n'exclut *a priori* aucun registre. Il a l'intuition qu'une lecture se fait par appropriation. Comme l'était le travail de Poe – farceur, calculateur, charlatan – la « manière de dire » de Baudelaire se situe, pour Laforgue, au-delà de la « décadence » ou du « symbole », dans ses recherches d'expression.

38. Le deuxième article qui figure dans l'Appendice de l'édition des *Fleurs du mal* de 1868, montre que cet imaginaire est vivace dès les premiers comptes rendus. L'article de F. Dulamon (*Le Présent*, 23 juillet 1857) mentionne tour à tour « les progrès de la décomposition cadavérique » dans le recueil (*op. cit.*, p. 361) et la « décomposition de nos misérables restes » que peint la théologie chrétienne (*ibid.*, p. 362).

À propos d'Ernest Christophe D'une allégorie l'autre

Rares sont les contemporains de Baudelaire, peintres ou sculpteurs, à avoir vu leur nom associé aux différentes éditions des *Fleurs du mal*. Or, celle de 1861 fit une double place à Ernest Christophe (1827-1892), jeune « statuaire » pour parler comme l'écrivain, jeune espoir de cet art très ancien dont il avait examiné en 1859 les prolongements modernes et dressé un bilan assez mitigé. Pourquoi, au-delà des raisons généralement invoquées, avoir dédié à Christophe *Le Masque* et *Danse macabre*, deux des *ekphrasis* du nouveau recueil? Nous voudrions nous arrêter un court instant sur cette figure presque oubliée du second romantisme, qui ne fut pas simplement l'innocent créancier de Baudelaire¹, avant de revenir au texte poétique et aux vertus qu'il est supposé partager avec le et la statuaire.

Quand Christophe apparaît dans la correspondance de Baudelaire en juillet 1850, il a 27 ans et s'apprête à exposer pour la première fois au Salon. Il avait été très tôt formé chez Rude, sculpteur romantique et républicain convaincu, et pouvait cosigner, dès 1847, le *Gisant de Cavaignac* qui ne fut installé au cimetière Montmartre qu'en 1856. En 1843, les funérailles de Godefroy Cavaignac, le frère du général battu en 1848 par Louis-Napoléon Bonaparte, avaient fourni à l'opposition républicaine l'occasion de se manifester de façon spectaculaire. À cette date, Rude avait achevé son œuvre majeure, *Le Départ des volontaires de 1792*, l'un des quatre grands reliefs commandés par Thiers et ornant l'Arc de Triomphe. Près d'un demi-siècle plus tard, au Salon de 1890, Christophe devait exposer l'esquisse pour un monument à Rude où son maître était montré sculptant ce double symbole de la liberté des peuples et de la patrie en danger qu'on appelait déjà plus volontiers *La Marseillaise*².

1. Sur les relations d'argent entre les deux hommes, voir Claude Pichois et Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Fayard, 1996.

2. Petit bronze (0, 66; 0, 44), il fut donné par Christophe en 1890 à Dijon, la ville natale de Rude. Voir *Musée des Beaux-Arts de Dijon. Catalogue des sculptures*, Palais des États de Bourgogne, 1960, n°366.

Mais il est d'autres indices qui permettent de situer politiquement Ernest Christophe. Le *Larousse du XIX^e siècle* nous apprend qu'il était « le petit-fils d'un représentant du peuple à la chambre des Cent-Jours ». Sous le Second Empire, comme l'atteste sa correspondance avec le peintre Fromentin, Christophe ne fut rien moins que favorable à l'homme du 2 décembre³. De telles positions politiques eurent à l'évidence leur importance dans les relations du sculpteur et de Baudelaire, voire les faveurs de Maxime Du Camp à son égard quelques années plus tard.

On trouve dans le *Journal* des Goncourt, à la date du 19 mai 1861, un portrait saisissant du sculpteur qui, depuis la parution en février de la seconde édition des *Fleurs du mal*, avait fait une entrée massive en littérature. Tout y parle, la description de l'atelier, les copies d'après Michel-Ange, les références à Cellini et Giambologna, les livres de philosophie, et l'aspect de l'homme lui-même :

Au haut du faubourg Saint-Antoine, passé un cour, jardinet d'une pension de petites-filles; une porte poussée et un immense atelier, austère et nu par sa grandeur, un atelier de labeur et de sévérité. Murs énormes, vides, peints en rouge, contre lesquels les deux statues des Médicis et la tête du Moïse. Et là dedans, dans un coin, une statue énorme de *La Douleur*. Une table encombrée de livres sur la rationalisme, la philosophie transcendante.

Au milieu de cela, Christophe avec sa tête pâle, sa tête de Nubien [...]. Sur une tablette tournante est une petite statue, tout emmaillotée, comme une blessée, de lignes mouillées, laissant passer ça et là un bout de membre de glaise. [...] C'est une *Fatalité* volante, sur une roue écrasant des êtres, qui tient des figures volantes de Jean de Bologne et de Benvenuto: c'est de l'école florentine.

Puis dans un coin, nous montre cette figure achevée de *La Comédie humaine* qui se renverse – le visage plein de larmes, le flanc mordu par un serpent derrière une draperie – dont le masque joliment agencé montre une figure qui rit.

Homme triste, singulier, distingué que ce sculpteur qui semble un enthousiaste, un peu mélancolique et sans doute souffrant du foie, dans lequel les idées philosophiques, humanitaires et républicaines semblent

3. Voir la *Correspondance d'Eugène Fromentin*, textes réunis et annotés par Barbara Wright, CNRS-Éditions Universitas, 1995, en particulier, t. II, p. 1534-1535. Voir aussi, au cimetière Montparnasse, le monument réalisé par Christophe en souvenir d'Eugène Despois (1818-1876), professeur de rhétorique au lycée Louis-le-grand et « démissionnaire au 2 décembre ». L'œuvre est signalée par H. Jouin, *La Sculpture dans les cimetières de Paris*, Paris, 1897, p. 289.

couver et chauffer sous le froid de son air. Parlant du peu de choses qu'il a fait jusqu'ici, il nous dit qu'il lui a fallu apprendre à penser en sculpture, comme on pense en littérature et en peinture⁴.

On comprend qu'un tel homme ait pu être un familier, dix ans plus tôt, de Poulet-Malassis⁵, son aîné de peu d'années, et de Nadar, lesquels sont des intimes de Baudelaire en cette fin incertaine de la Seconde République. C'est aussi l'époque où Christophe fréquente chez la Présidente, croise de temps à autre Louis de Cormenin, secrétaire de Gautier et aussi républicain que Poulet-Malassis⁶. Sans qu'il devienne son ami, le jeune sculpteur a dû de même trouver conseil et aide auprès d'Auguste Préault, qui appartient à tous ces cercles. L'un et l'autre travaillent alors, pour la fonte des bronzes, avec la maison Eck et Durand. L'un et l'autre représentent les forces neuves de la sculpture. Il est très significatif que Nadar, dans sa *Lanterne magique* du 23 avril 1852, associe trois noms que Baudelaire en 1859 n'oubliera pas quand il rendra compte du Salon. La caricature de Nadar, en effet, place en son centre, sur un piédestal, la figure renfrognée de Préault, « incarnation de la sculpture moderne ». À ses côtés se trouvent le sculpteur animalier Frémiet et, tout occupé à ses rêves de grandeur, Christophe au profil si caractéristique. Voici ce qu'écrivit Nadar :

On a regretté que l'auteur du *Philoctète* de l'an dernier, Christophe, n'ait rien donné cette année au Salon. Il travaille avec acharnement, nous dit-on, à une immense statue de la Douleur, gigantesque à ce point, que l'Alexandre projeté du mont Athos et le colosse de Rhodes se réfugieraient du coup de l'île de Lilliput, Christophe a toute l'audace et la ferveur d'un très-jeune homme qu'il est, et il a déjà le talent d'un très grand sculpteur qu'il sera⁷.

Le « commerce de la célébrité », pour employer une formule du regretté Loïc Chotard, intégra donc très tôt Christophe à ses intrigues et stratégies⁸.

4. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, texte intégral établi et annoté par Robert Ricatte, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1989, t. I, p. 697-698.

5. Voir Claude Pichois, *Auguste Poulet-Malassis. L'éditeur de Baudelaire*, Fayard, 1996, p. 51.

6. Théophile Gautier, *Correspondance générale*, éditée par Claudine Lacoste, t. V, Droz, 1991, p. 72-76 : « Chez Maxime, il y avait à dîner dimanche Christophe, Delessert, Frédéric, la Rounat, Reyer et Préault ».

7. Reproduit sans date dans le catalogue d'exposition *Auguste Préault, sculpteur romantique 1809-1879*, Paris, Musée d'Orsay, 1997, p. 303.

8. Voir sur ces questions la thèse de doctorat de Loïc Chotard, *La Biographie contemporaine en France au XIX^e siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, Université de Paris-Sorbonne, 1987.



Fig.1

E. Hédouin, *La Douleur*, eau-forte, d'après Ernest Christophe (*L'Artiste*, XVI, 1855, 21^e livraison).

Comme Nadar, qui avait l'œil, Gautier remarqua l'envoi du Salon de 1851, *Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos*, grand plâtre dont la revue *L'Artiste* en revanche, qui publie un Salon de Paul Malitourne, ne dit rien. L'œuvre épousait peut-être la désillusion des quarante-huitards, elle proposait assurément, sous le voile de la fable, la première de ces allégories de la détresse humaine qui allait jalonner la carrière de Christophe. De cette époque date aussi un petit bronze représentant une *Esclave enchaînée*, dont Gautier possédait un exemplaire⁹. Admettons que cette image de la servitude et de l'affliction pouvait elle aussi se charger d'implications politiques. Elle préparait aussi le chef-d'œuvre de 1855, si malmené par la critique. Car, après plus de quatre ans d'absence, Christophe reparut au Salon, à l'occasion de l'exposition universelle de 1855. Il attendait de Baudelaire, devenu son débiteur, qu'il soutint le gigantesque plâtre qu'il présentait alors comme un projet de figure tom-bale. *La Douleur*, tel était le titre inscrit au livret (fig. 1). À la mi-juin, Christophe écrivait à Baudelaire :

J'ai lu avec grand plaisir vos premiers articles sur le Salon. Vous allez pouvoir donner cours à votre verve et votre esprit original aura de quoi s'exercer. J'espère que vous ne m'oublierez pas quand vous en serez à la sculpture et que vous me vengerez un peu des tribulations de toutes sortes que j'ai éprouvées à l'endroit de ma statue. Quand vous irez à l'exposition, venez donc me prendre que nous y allions ensemble¹⁰.

Baudelaire ne put s'exécuter, mais, comme nous le verrons, il fit mieux.

Toute la presse ne se montra pas si hostile à Christophe en 1855. Pour un Malitourne, qui émettait de fortes réserves sur la capacité du sculpteur à accorder format, sujet et langage selon les convenances usuelles, Paul Mantz et Gautier prenaient d'instinct la défense, celle, écrit Mantz, d'un « esprit aussi aventureux que sincère » et qui, lassé « des mythologies de l'ancien régime et des types incessamment reproduits », s'efforçait « d'entraîner l'art sur un terrain nouveau¹¹ ». Mantz louait encore « une imagination bien douée qui croit aux grandes choses et qui les aime [...] ». *La Douleur* est une erreur peut-être ; mais c'est l'erreur d'un esprit distingué, d'une intelligence hardie ; nous aimons dans M. Christophe un artiste dont le temps mûrira l'audace et

9. Voir Stéphane Guégan, *Gautier ou la critique en liberté*, Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 171.

10. *Lettres à Baudelaire*, publiées par Claude Pichois, Neuchâtel, la Baconnière, 1973, p. 98.

11. Paul Mantz, « Salon de 1855 », *Revue française*, II, p. 602 et sqq.

qui annonce dès aujourd'hui une sainte horreur pour les puérités de l'art vulgaire¹² ».

Mais c'est de Gautier, on ne s'en étonnera pas, que vient le commentaire le plus fin. Après avoir reconnu que la sculpture était plus rebelle que la peinture « à l'idée moderne » et salué ceux qui comme « David [d'Angers], Barye, Préault, Antonin Moine et Maindron¹³ » avaient réussi à triompher de cet écueil, l'auteur d'*Émaux et camées* passait en revue leurs héritiers présents à l'Exposition universelle, non sans rappeler les propos de Nadar en 1852 :

L'ambition du colosse tente les jeunes artistes, qui voudraient tous tailler la statue d'Alexandre dans le mont Athos. N'ayant pas de montagne à sa disposition, M. Christophe a modelé une gigantesque statue de femme accroupie, qui, si elle se levait, emporterait le toit de l'Exposition, comme le *Jupiter* d'Olympie eût, en se dressant, crevé le plafond de son temple. Cette géante, digne par sa taille d'épouser un Titan de la mythologie, noie ses grandes mains dans les cataractes de ses cheveux ruisselants, et ploie ses fortes épaules sous le poids d'une infortune immense comme elle; on dirait la Niobé d'une race disparue, pleurant la mort d'enfants de dix pieds de haut. [...]

Au reste, la dimension ne fait rien à l'affaire: placez la figure de M. Christophe, coulée en bronze, sur un socle de granit, au sommet de la colline du Père-Lachaise, elle produira un fort majestueux effet et découpera fièrement à l'horizon sa silhouette démesurée. On l'a confinée, nous ne savons trop pourquoi, dans une crypte de toiles vertes à l'entrée du salon de sculpture, où l'on a peine à la découvrir malgré son énormité. Il y a cependant de nombreuses qualités dans ce bloc colossal, et il a fallu beaucoup de science, d'énergie et de courage, pour pétrir dans sa glaise antédiluvienne ce mastodonte humain, dont la gracilité moderne semble s'être effrayée¹⁴.

Cette image de la douleur abreuvant Paris de ses larmes, cette Madeleine recroquevillée sous l'ample chevelure lacrymale qui la mue en fontaine amère, n'a pu échapper à Baudelaire. De même il ne pouvait ignorer, à défaut d'en apprécier le lyrisme progressiste, le poème des *Chants modernes* que Maxime Du Camp, toujours en 1855, dédia *À Christophe sculpteur*. Il y stigmatisait « les envieux, les impuissants, les cuistres¹⁵ » dont l'artiste, habitué comme lui du salon de Mme Sabatier, avait essuyé les remarques venimeuses.

12. *Ibid.*

13. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, Paris, 1856, p. 170.

14. *Ibid.*, p. 184-185.

15. Voir Wolfgang Drost et Ulrike Riechers, *Charles Baudelaire. La sculpture au Salon de 1859*, Universität Siegen, 1999, p. 93.

La chronologie précise des œuvres de Christophe nous échappe encore, l'artiste ayant peu exposé et sans doute peu produit, celle de ses relations avec Baudelaire reste à établir. Nous savons que Baudelaire vit fin 1858, dans l'atelier du sculpteur, l'esquisse de la *Danse macabre* et le modèle du futur *Masque*. Cette dernière allégorie ne portait pas alors le titre que Baudelaire lui donna en novembre 1859 pour la distinguer peut-être d'un groupe en cours de son ami Préault, un hommage précisément à Balzac¹⁶, et sans doute pour souligner d'emblée la dualité, la duplicité dont procèdent la figure de Christophe et son propre poème. *Danse macabre* et *Le Masque* parurent dans *La Revue contemporaine*, *Danse macabre* dès le 15 mars 1859. Un mois plus tôt, Christophe rappelait à Baudelaire tout le prix qu'il attachait à cette publication :

Cher ami,
 Vous recevrez d'ici à deux jours l'esquisse que vous m'avez fait le plaisir d'accepter, j'aurai également pour vous une épreuve de la comédie humaine. Accusez-moi réception de mon envoi, portez-vous bien et n'oubliez pas¹⁷.

Le manuscrit, perdu, de *Danse macabre* avait été envoyé à Alphonse de Calonne le 1^{er} janvier 1859, étrange manière de commencer l'année!

Si l'évolution du texte au gré des épreuves a été bien analysée¹⁸, on s'est moins soucié des difficultés que Baudelaire rencontra au sujet de la dédicace : *À Ernest Christophe, statuaire*. Cette dédicace, absente des épreuves reçues par Baudelaire le 11 février 1859, fut arrachée de haute lutte à Alphonse de Calonne, comme en atteste une lettre :

Vous me causerez *un très vif chagrin* en supprimant de nouveau la dédicace. Le même facteur qui m'apporte votre lettre me remet une lettre de M. Christophe qui m'annonce non seulement son squelette, mais encore une autre statuette beaucoup plus finie. Vraiment, c'est bien le moins que j'inscrive son nom en manière de remerciements en tête d'un petit poème. Rassurez-vous, M. Christophe est un homme plus que distingué dont le nom ne peut pas compromettre votre revue. Il est l'auteur de la figure de la *Douleur* (à l'Exposition universelle) et d'une excellente statue pour la Cour du Louvre¹⁹.

16. Sur le projet de Préault, *La Comédie humaine* ou *Le Masque*, voir Auguste Préault, *op. cit.*, p. 180-181.

17. *Lettres à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 99. La lettre date du 10 février 1859.

18. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1028-1033.

19. *Correspondance*, t. I, p. 546.

Baudelaire cependant termine la traduction de Poe. En 1861, il fait paraître *Le diable* et, en 1865, les *II Jours grotesques et bizarres*.



XLIII. STATUETTE DE CHRISTOPHE
après l'opéra de Baudelaire.

Gravé par M. Eugène Babel

Fig. 2

E. Duval, *La Danse macabre*, d'après Ernest Christophe (*La Plume*, juin 1903).

Il me semble que la résistance de Calonne est d'ordre politique et qu'il fallut toute la diplomatie de Baudelaire pour que le nom de Christophe parût dans cette revue proche du pouvoir, dirigée par un légitimiste rallié à l'Empire²⁰. L'insistance du poète sur l'Exposition Universelle et le chantier du palais du Louvre relèvent, selon nous, de cette habile stratégie. Notons cependant que cette dédicace disparut des autres publications du poème avant la nouvelle édition des *Fleurs du mal*.

Comme les commentateurs modernes l'ont observé, *Danse macabre* doit se lire comme une *ekphrasis* en mouvement, dramatisée par l'irruption de la voix du poète au sein de sa description. Loin de moi l'ambition de gloser à nouveau ce poème hanté par la décrépitude humaine, le néant dévoreur des belles d'hier, de m'attarder sur ce texte qui se veut aussi une allégorie de l'idéal trompeur et du beau moderne, dans l'héritage avoué de la prédication du Grand siècle et de la scénographie baroque. Tout le monde a en mémoire la sinistre trompette de l'Ange surgissant d'une béance du plafond : Claude Pichois a bien vu la source gautiériste²¹. Une remarque tout de même à propos des vers 29-32 ; le poète s'adresse à la coquette aussi extravagante que décharnée :

Inépuisable puits de sottise et de fautes!
De l'antique douleur éternel alambic!
À travers le treillis recourbé de tes côtes
Je vois, errant encore, l'insatiable aspic.

Pour autant qu'on puisse examiner l'esquisse de *Danse macabre*, aujourd'hui non localisée, à partir de photographies anciennes et d'une illustration du début du XX^e siècle (fig. 2), l'« aspic » appartient moins à l'œuvre qu'à l'imagination du poète. On en comprend d'ailleurs la nécessité symbolique et la justesse poétique. Le poème eût été parfaitement adapté au langage de cette petite sculpture, qui dérive, à maints égards, des représentations antiques des muses Melpomène et Thalie, depuis le hanchement prononcé jusqu'au masque tenu dans la main droite. Le théâtre de la cruauté cher à Baudelaire trouvait là matière à rêverie.

20. Sur Calonne, voir la notice de Claude Pichois : « Légitimiste, Alphonse de Bernard, vicomte de Calonne (1818-1902), s'opposa à la deuxième République, collaborant au *Lampion*, journal suspendu par Cavaignac en août 1848, puis fondant, en août 1850, *Le Henri IV*, journal de la réconciliation royaliste, qui échoua. Collaborateur de la *Revue contemporaine*, fondée en 1851 par le marquis de Belleval, il en devient le propriétaire en 1855 et en fait un organe officieux ; plusieurs fonctionnaires y collaborent. » (*Lettres à Baudelaire, op. cit.*, p. 68.)

21. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1033.



Fig. 3

Ernest Christophe, *La Comédie humaine*, plâtre [vers 1859], Loches, Musée Lansyer.

Absent, sous réserve d'inventaire, de *Danse macabre*, le serpent était en revanche bien présent, enroulé à son bras droit, dans l'autre sculpture transposée par Baudelaire, le futur *Masque*. Car pour comprendre la relation qui s'établit entre l'œuvre de Christophe et le poème, il faut oublier, contrairement à ce que font certains commentateurs, le marbre du Salon de 1876, aujourd'hui au musée d'Orsay, et revenir à l'état antérieur de l'œuvre, tel qu'un tirage en plâtre conservé à Loches, ville natale de Christophe, nous le fait connaître (fig. 3). Pourtant ni l'article du Salon de 1859 qui la commente ni le poème publié le 30 novembre dans *La Revue contemporaine* ne font mention de ce rappel du péché originel, du venin de la vie, du poison incurable de la décrépitude, du serpent insatiable. Étrange oubli pour le moins, étrange transfert tout autant puisque l'aspic occulté du *Masque* ressurgit des entrailles de *Danse macabre*. Entrailles qui sont par elles-mêmes une métaphore des anneaux du serpent mortel.

Il n'est sans doute pas innocent que cette allégorie, « dans le goût de la Renaissance » dit Baudelaire, se présente en 1861 à la place occupée en 1857 par *Les Bijoux*. Car la pensée amère que la dualité du masque et du visage permet de déchiffrer ne détruit pas, loin de là, la séduction du corps magnifié, « trésor de grâces florentines », oxymore maniériste par l'alliance du muscle et de la grâce, brouillant les définitions sexuelles, androgyne comme *L'Esclave* de Michel-Ange, alors visible au Louvre, dont elle dérive fortement. Comme le note justement Patrick Labarthe, quoique ses propos s'appliquent au marbre que le poète n'a sans doute pas connu, Baudelaire convoque l'idée de la perfection formelle, inhérente à toute représentation du corps idéal depuis l'Antiquité pour mieux en corrompre les implications métaphysiques sans en annuler la charge érotique²². En cela, le sculpteur et son exégète se séparent de la vogue néo-païenne portée par James Pradier et célébrée, comme nous l'avons rappelé ailleurs, par Banville ou même Champfleury dès le milieu des années 1840²³. Le beau ne saurait être plénitude heureuse, « congédier la passion » comme Baudelaire l'écrit en 1852 dans l'article où il condamne, précisément, les limites de l'École païenne et dénie, par avance, toute analogie entre

22. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999, p. 167-173. Cette image du désir, qui contient l'idée du renversement, de l'abandon voluptueux, n'est pas sans évoquer la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger, dont Christophe connaissait le marbre du Salon de 1847 pour l'avoir vu chez Mme Sabatier. L'analogie entre les deux œuvres dépasse donc un possible rappel des traits de la Présidente dans ceux de la figure démasquée.

23. Voir Stéphane Guégan et Laurent Houssais, « Banville et Préault : un médaillon oublié, une amitié confirmée », *Revue de l'art*, n°127, 2000-2001, p. 73-76.

la plastique de verbe et l'éclat inaltérable, incorruptible du marbre. *Le Masque* dénonce toute conception du beau qui nierait la fatalité du périssable, du transitoire comme le dira en 1863 *Le Peintre de la vie moderne*.

Il importe donc d'accorder la plus grande importance aux vers qui prolongent le moment où le dialogue engagé entre le poète et son lecteur débouche sur le constat d'une supercherie : ce « souris fin et voluptueux », ce corps « divinement robuste » n'étaient qu'illusion, « blasphème de l'art ». Cette épiphanie de la vérité *a contrario* contient, selon moi, une allusion directe, non perçue à ce jour si je ne me trompe, à *La Douleur* de l'Exposition universelle de 1855 :

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

En un sens, Baudelaire répondait, tardivement, à la demande de Christophe qui, comme on l'a rappelé, attendait de lui qu'il parlât de sa colossale *Douleur* en 1855. Glissant une œuvre allégorique réelle, la statue funéraire, dans cette autre allégorie de la vie clivée qu'est *Le Masque*, Baudelaire redouble la rhétorique profonde de son poème et l'hommage qu'il en faisait à Christophe²⁴.

24. La « rhétorique profonde », propre à Baudelaire, comme l'observe justement Patrick Labarthe, vise à ouvrir le réel désenchanté à l'infini du sens pour maintenir en tension dans l'alchimie du verbe le tragique de la condition moderne et le rêve consolant de l'idéal. Seul l'art peut combler cette béance, réconcilier avec lui-même l'homme et sa noirceur viscérale, redonner sens à ce qui n'en a plus par la lumière qu'il jette sur nos corps périssables et nos esprits corrompus, par l'harmonie reconquise sur l'unité perdue et, enfin, par cette « atmosphère d'apaisement désespéré » dont parlait Georges Blin à propos des *Fleurs du mal*.

JOHN E. JACKSON

La dramaturgie du rêve

To sleep, perchance, to dream- ay, there's the rub
Hamlet

Il y a, on ne s'en étonnera pas, une profonde ambivalence dans le rapport de Baudelaire aux rêves. D'un côté, le rêve est, comme Freud le voudra plus tard, réalisation ou tout au moins tentative de réalisation de désir, allègement de l'existence et contrepoids aux aspérités ou aux déceptions du quotidien : « n'es-tu pas l'oasis où je rêve » demande ainsi le poète de *La Chevelure* à celle dont il a décrit, dans le poème précédent, le puissant « parfum exotique ». Cette même chevelure contient « un éblouissant rêve/de voiles, de rameurs, de flammes et de mâts », figure marine et concrétisée de ce que *Le Vin des amants* nomme « le paradis de mes rêves ». En ce sens largement conventionnel, le rêve déploie un espace imaginaire né de la fusion entre un exotisme, issu à n'en pas douter de l'expérience précoce du voyage en Afrique australe, et un épanchement du désir érotique : la femme (ou son corps) est le rêve comme le rêve aboutit à la femme. Même lorsque la force amoureuse est infiltrée par son antagoniste, la mort, celle-ci n'en devient pas moins cet « Ange » dont les « doigts magnétiques » tiennent « le don des rêves extatiques » (*La Mort des pauvres*). Le rêve est un mode de l'éros, ce qui chez Baudelaire s'associe à des sensations de chaleur et de cette « féconde paresse », ces « infinis bercements du loisir embaumé » qui sont à la fois la reviviscence d'une impression d'enfance et sa maturation.

À ce versant euphorique correspond, de manière non moins conventionnelle, le versant négatif du cauchemar dont le « poing despotique » semble toujours prêt à noyer le rêveur dans un espace de terreur « plein de choses inconnues » (*Les Phares*) où il a le plus grand mal à surnager ; gouffre où l'absence de toute limite ne fait qu'accroître l'angoisse de celui qui finit par confesser que, puisque « sur le fond de [s]es nuits Dieu de son doigt

savant/Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve », il a « peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou » (*Le Gouffre*).

Pour autant, le rêve chez Baudelaire ne se réduit pas à cette alternative, qui révèle, à y regarder de plus près, un lien beaucoup plus essentiel avec le processus créateur. S'il n'y a que deux poèmes des *Fleurs du mal* qui soient à proprement parler des « récits de rêve » (*Le Jeu* et *Rêve parisien*), la pensée de la proximité du rêve à celle de la création n'y est pas moins active, comme elle s'affirme d'ailleurs aussi bien dans *Le Spleen de Paris*, *Les Paradis artificiels* que dans la critique littéraire ou picturale. Volontiers lié à un mouvement d'expansion, le rêve agit comme un correctif qui actualise la capacité du réel à se métamorphoser, tel ce « pays de Cocagne » de *L'Invitation au voyage* en prose, pays « supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue. » L'imagination, la « reine des facultés » comme la définit le *Salon de 1859*, devient ainsi une sorte de sœur du rêve, sœur plus consciente, plus volontaire, mais puisant à la même source que lui. L'intuition des correspondances déploie le réseau des analogies dont le rêve n'est que l'expansion superlative: « Des rêves! Toujours des rêves! Et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible », déclare encore *L'Invitation au voyage* dans ce qui peut paraître comme un programme poétique.

Ce programme, aucun poème ne semble, à première vue, l'avoir si parfaitement rempli que le poème des « Tableaux parisiens » intitulé, non par hasard, *Rêve parisien*. Le sens premier du titre est sans doute littéral: rêve fait à Paris, comme le confirme à sa manière le fait que la deuxième partie du texte trouve le rêveur dans un « taudis » que l'on imagine mal situé ailleurs que dans la capitale. Dans un second sens, il n'est pas exclu que l'épithète qualifie non pas le lieu où le rêve a été rêvé, mais l'impact de la ville sur le rêveur. La démesure du « terrible paysage » répondrait ainsi à celle produite par la mégapole sur l'âme (vigile) de Baudelaire. Que par ailleurs *Rêve parisien* soit dédié à Constantin Guys, dont Baudelaire a fait l'artiste emblème de la modernité, indique, de façon claire, le degré de réflexivité que son auteur accordait à ce poème. C'est d'ailleurs dans une terminologie artistique que s'opère l'auto-représentation du rêveur: « peintre fier de [s]on génie », savourant son « tableau » ou « architecte de [s]es féeries », le paysage onirique traduit la « volonté » de celui qui en dirige le déploiement. Ayant banni le « végétal irrégulier », comprenons l'ordre immaîtrisable de la Nature, le rêveur imagine un univers à la fois piranésien et mallarméen avant la lettre, univers marqué par une minéralité d'autant plus étonnante qu'elle est largement le fait de pierres ou de matières précieuses

(cristal, diamants, pierreries, or) et surtout par une luminosité dont la nature réfléchissante s'étend jusqu'à la couleur noire. L'Art dans ce rêve a triomphé de la Nature au point d'en exclure toute présence humaine et même vivante (à l'exception des « gigantesques naïades »). Comme Hérodiade le fera plus tard, la lumière semble ici « fleurir » pour elle-même, « déserte », comme si le minéral avait pris la place du vivant : les verbes d'action ont presque tous des matières inanimées pour sujet grammatical.

L'autre caractéristique majeure de l'univers représenté est sa dimension illimitée : « Babel d'escaliers et d'arcades », « palais infini », « millions de lieues », « confins de l'univers », « immenses glaces », nombreux sont les éléments dont la taille indique la propension de l'imagination baudelairienne à s'installer dans un mouvement d'expansion qu'il faut peut-être comprendre comme l'antidote au sentiment angoissant de l'enfermement tel qu'il est métaphorisé par exemple dans *Spleen IV*. En quoi un tel rêve peut-il être dit « parisien » ? En son caractère excessif. L'univers onirique apparaît comme la contre-image exacte de l'expérience diurne, comme son renversement complet. Là où le Je vigile *subit*, le sujet rêveur dicte une volonté d'autant plus despotique qu'elle est impuissante durant le jour. L'aspect quasi désertique du paysage contraste avec la foule, sa largeur avec l'étroitesse des « canaux étroits du colosse puissant » (*Les Sept Vieillards*). Il en va de même du « silence d'éternité » tout à l'opposé du « hurlement » de la foule d'*À une passante* par exemple¹. Ainsi donc, le « terrible paysage » onirique n'est-il pas seulement un contraste au paysage urbain diurne, mais sa négation. Sa « terrible² nouveauté » est à la mesure de l'expérience, non moins terrible, de Paris. Dès lors, que cette expérience réapparaisse, et dans sa pleine négativité, n'est que logique dans la mesure où cette réapparition valide *a contrario* la nécessité du rêve et avec lui de l'imagination créatrice dont le rêve est ici le véhicule.

Sauf que – et d'une certaine façon toute la nouveauté baudelairienne est là –, sauf que ce qui triomphe pour finir, ce n'est pas la nécessité du rêve, mais son échec. Dans leur désolante brutalité, les deux strophes finales scellent bien plus que le réveil ; elles disent le triomphe du véritable Paris et avec lui de la réalité. La « pendule aux accents funèbres » en marque le signe incontestable, qui rappelle le rêveur à la conscience d'une existence aboutissant à la mort. Comme ceux de l'horloge du dernier poème de « Spleen et idéal », ces accents annoncent le « Meurs, vieux lâche, il est trop tard ! » que le « dieu

1. « La rue assourdissante autour de moi hurlait. »

2. On notera le retour de l'épithète.

sinistre » qu'est le Temps finit toujours par prononcer dans ce monde où le ciel verse des « ténèbres » en plein midi.

À ce point, un constat s'impose, qui est que ce que nous avons cru reconnaître comme un programme poétique demande à être complété. La pensée de Baudelaire, telle qu'elle se déduit d'un tel texte, n'est pas réactive. Elle est dialectique. Si l'illimitation onirique traduit une première fois la sensibilité du sujet aux douloureuses limites de la réalité, le retour de celle-ci prouve qu'une poétique de l'imaginaire ne peut exister que dans la *tension* qui l'oppose à ce qu'elle cherche à dépasser. Le rêve, en d'autres termes, ne reçoit sa réalité que de sa dénonciation comme rêve. C'est par une telle dialectique que s'effectue le dépassement de la position romantique. Baudelaire est d'une certaine manière le premier poète français à admettre dans ses poèmes l'impossibilité de la poésie à affirmer sa souveraineté. Si la tentation de celle-ci demeure, c'est en perdant sa plausibilité. « J'aurais pu [...] détourner ma tête souveraine » dit ainsi le poète de *La Béatrice*. Mais c'est pour ajouter aussitôt que cette souveraineté a perdu toute signification depuis qu'il a vu la « reine de [s]on cœur » se compromettre avec les « démons » d'une réalité sociale hostile à la poésie. Par sa date, mars 1860, *Rêve parisien* constitue du reste une manière d'anachronisme³ esthétique si on compare le poème à l'autre poème des *Fleurs du mal* qui se présente ouvertement comme un tableau (sinon un récit) de rêve, *Le Jeu*.

À la différence de *Rêve parisien*, *Le Jeu* ne présente pas une architecture contrastée faisant succéder à une vision enchanteresse le retour brutal du quotidien. Cette fois, le négatif a envahi le rêve lui-même dont la structure est plutôt celle d'une détérioration. Démarrant chacun sur une préposition locative, les trois premiers quatrains composent une scène à la Carpaccio⁴, mettant en scène une humanité marquée, décrépète et fiévreuse d'où même les « fronts ténébreux de poètes illustres » ne sont pas exclus. La passion convul-

3. Anachronisme tout relatif, il est vrai. Si *Rêve parisien* est de 1860, le poème du *Spleen de Paris*, *La Chambre double*, qui présente la même structure d'envol et de chute de l'imaginaire, est de 1862. La critique littéraire doit s'habituer à l'idée qu'un écrivain ne progresse pas selon un schéma linéaire. Habité par des tendances différentes, parfois contradictoires, il peut fort bien parfois en revenir à telle position qu'on le croyait avoir « dépassée », mais qui subsiste en lui comme un possible auquel certaines circonstances peuvent le pousser à avoir recours. Si le choix d'écrire des poèmes en prose plutôt qu'en vers traduit une possible diminution de la créance accordée au vers, par exemple, tout le monde sait que Baudelaire a continué à écrire en vers alors même qu'il rédigeait les textes du *Spleen de Paris*.

4. Claude Pichois, à la suite de Jacques Crépet, reconnaît plutôt un dessin de Guérain gravé par Louis Darcis en 1790, à l'origine de la description.

sive avec laquelle ces « courtisanes vieilles », ces « visages sans lèvres » ou ces « fronts » sont penchés sur la table de jeu non moins que l'immoralité de ces « vieilles putains » ou de ces gens trafiquant « l'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté » traduisent une vérialité sordide et même « funèbre » qu'on retrouve dans plusieurs textes des « Tableaux parisiens » (et notamment dans les deux « Crépuscule »), preuve, s'il en était besoin, que la différence entre le rêve et la réalité est ici effacée. Le seul point positif, si l'on peut dire, est la clarté avec laquelle le rêveur se voit lui-même dans son rêve :

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

Pour autant, loin de rédimmer le « noir tableau » par sa présence, le Je ne fait qu'en aggraver la noirceur par l'aveu de l'envie qu'il dit porter à ceux qu'il vient de représenter dans leur avilissement. La clairvoyance du rêve n'a d'autre effet que de permettre une mise en évidence de cette propension au Mal dont le poème liminaire *Au Lecteur* a fait le portique obligé de toute perception du recueil. Mise au service de la lucidité morale, l'expérience onirique libère ou approfondit la perception de la réalité intérieure sans tracer de distinction entre la vérité nocturne et la vérité du quotidien. Bien loin de se constituer en échappatoire, le rêve a, de fait, redoublé et révélé le réel au prix d'une auto-accusation morale qui est en même temps une manière indirecte d'impliquer le lecteur dans l'aveu de l'omniprésence du Mal.

Si donc *Le Jeu* atteste combien la réalité a envahi le rêve, on ne s'étonnera guère qu'à l'inverse il arrive que le rêve envahisse la réalité. Tel est du moins le cas dans le poème qui justifie au mieux le choix de notre titre, « la dramaturgie du rêve ». Envoyant à Jean Morel, directeur de la *Revue française*, ses « Fantômes parisiens » (I *Les Sept Vieillards*, II *Les Petites Vieilles*), Baudelaire notait que « c'est le premier numéro d'une nouvelle série que je veux tenter, et je crains bien d'avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie⁵ ». Quel que soit le sens de cette crainte, la notion de « dépassement » s'applique de manière littérale aux *Sept Vieillards*, et cela dès l'ouverture :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!

5. *Correspondance*, t. I, p. 583.

T.S. Eliot écrivait que ces deux vers résumaient à eux seuls tout ce qu'il se sentait devoir à Baudelaire⁶. Venant de l'auteur du *Waste Land*, la remarque a du sens. Elle aide à comprendre combien l'impact de la « fourmillante⁷ cité », excédant les capacités perceptives rationnelles du passant qui la traverse, transforme l'espace en un espace « plein de rêves », c'est-à-dire de perceptions hallucinées. Le « dehors » (la ville) est donc plein de « dedans » (les rêves). À cette première transgression s'en ajoute une seconde, qui voit le « spectre » « raccroche[r] le passant ». Redoublant l'opposition jour/nuit, l'action du spectre qui intervient « en plein jour » met à mal la barrière entre la vie et la mort⁸. Paris devient ainsi le lieu d'une réalité seconde où les dichotomies de l'existence semblent mises hors jeu ou plutôt sont ressaisies sous l'aspect de ces « mystères » qui

coulent comme des sèves
dans les canaux étroits du colosse puissant.

L'animation ou tout au moins la monumentalisation de la ville crée ainsi les conditions d'une sorte de surréalité qui révélera son fondement dans la confrontation brutale entre le poète et son environnement.

La présence du spectre dans la cité a en effet d'emblée pour conséquence de transformer celle-ci en une réalité dont la nature est curieusement fictionnelle:

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongait la hauteur
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue.

Non seulement voici les maisons transformées en quais, mais cette transformation a le statut d'une *simulation*. La liquéfaction de la rue en rivière s'opère par le biais d'une brume qui revêt un caractère théâtral, c'est-à-dire, en l'occurrence, déréalisant. Plus curieusement encore, le « brouillard sale et jaune » qui « inond[e] tout l'espace » est-il dit « décor semblable à l'âme de l'acteur ». La théâtralisation s'effectue ici, si l'on peut dire, à l'envers, dans la

6. T.S.Eliot, « What Dante means to me ».

7. *Les Petites Vieilles* parlent d'un « fourmillant tableau ».

8. Superposant Baudelaire à un passage de *l'Inferno*, Eliot écrivit :

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many. (v. 60-63)

mesure où c'est l'élément naturel, le brouillard, qui imite, à la manière d'un « décor », non pas un élément urbain, mais « l'âme » d'un acteur. Au reste, prolongeant cette isotopie théâtrale, la troisième strophe n'hésite-t-elle pas à transformer le poète en personnage de comédien lui aussi : c'est en « roidissant [s]es nerfs comme un héros » que le Je suit « le faubourg secoué par les lourds tombereaux ». Le décor ainsi esquissé situe le sujet lyrique dans un espace largement dysphorique qui, s'il préfigure le désagrément à venir, révèle déjà à sa manière combien le Je qui se promène dans Paris subit l'action épuisante et démoralisante de la ville : c'est en discutant avec son âme « déjà lasse » malgré l'heure matinale que Baudelaire arpente un faubourg secoué « par les lourds tombereaux ». Si « faubourg » fait signe vers le monde du travail – *Le Vin des chiffonniers* parle du « labyrinthe fangeux » du vieux faubourg où une « humanité » prolétaire « grouille en ferments orangeux » –, la lourdeur des tombereaux exprime sans détour la peine liée au travail. L'extrême réalité – celle de l'aliénation au travail – et l'extrême irréalité – celle du théâtre – se marient donc ici pour provoquer un « roidissement » de nerfs du sujet, roidissement dont le statut est d'autant plus ambigu que « héros » (« roidissant mes nerfs comme un héros ») peut se dire aussi bien d'une figure de fiction, et donc potentiellement dérisoire, qu'au sens propre. Le paradoxe qu'enseigne ce poème est que cette extrême irréalité est la condition de perception de l'extrême réalité, et réciproquement.

Si le premier quatrain est écrit dans un présent à valeur durative et les deuxième et troisième strophes dans un imparfait narratif, le « tout à coup » qui inaugure le treizième vers marque une rupture, rupture d'autant plus brutale que le sujet lié à la locution temporelle, « un vieillard », ne trouvera son verbe qu'à la suite d'un enjambement strophique lié de surcroît au passage au passé simple « m'apparut ». La déhiscence prosodique qui accompagne une telle apparition ressort d'autant plus que, dans un premier temps, le vieillard semble s'accorder au décor dans lequel il apparaît : ses guenilles sont jaunes comme l'état le brouillard du v. 9 et de surcroît elles « imitent » la couleur du ciel pluvieux. Si l'imitation resserre le parallélisme chromatique, elle renoue aussi avec la trame de la « simulation ». Du coup, le vieillard tranche et ne tranche pas sur le fond du tableau dont il se détache. Il ne tranche pas dans la mesure où il s'y relie par la couleur, il tranche par la brusquerie de sa survenue. « M'apparut » : le choix du verbe est évocateur qui place le Je en position *passive*; Baudelaire *subit*, subit à la façon d'un choc une vision qu'il n'a nullement choisie. Révélateur dans le vieillard est le contraste formé par sa difformité ou sa dégradation *physique* et sa disposition *morale*. Là où la pre-

mière semble inviter à la compassion (« et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes »), la seconde (« la méchanceté qui luisait dans ses yeux ») agit au contraire comme un révulsif. C'est d'ailleurs ce second aspect qui va prévaloir dans la suite de la description non sans subir une sorte d'amplification causée autant par le jeu des comparaisons que par les irrégularités prosodiques qui viennent, semble-t-il, comme mimer sa claudication :

[...]

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
 Dans le fiel ; son regard aiguïsait les frimas,
 Et sa barbe à longs poils, roïde comme une épée,
 Se projetait, pareille à celle de Judas.

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine
 Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,
 Si bien que son bâton, parachevant sa mine,
 Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.
 Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,
 Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,
 Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.

Les associations provoquées par le vieillard sont de deux ordres. Un ordre quasi religieux d'abord fourni par la comparaison avec Judas et le Juif errant, tous deux figures du Mal ou de l'exclusion, figures en tout cas de l'Autre, que cette altérité soit de nature sociale ou concerne l'humain comme tel dont le vieillard semble occuper une limite : l'animalisation opérée (« juif à trois pattes ») renforce, en même temps que son aspect révulsif, le statut hybride de son apparition. Ces associations ont pour sens d'ancrer la figure du vieillard dans une dimension presque métaphysique destinée à donner à la virulence de sa présence perceptive un *sens* ou tout au moins une densité potentielle de sens qui expliquera le vertige qu'il finira par provoquer. Par ailleurs, quelque cynique que puisse en paraître la remarque, il faut noter que l'addition du quatre de « quadrupède » au trois de « trois pattes » donne le chiffre contenu dans le titre, lequel se révèle ainsi fondé dans une symbolique du Mal. Figure de la *haine*, le vieillard incarne celle-ci de manière littérale puisque sa prunelle est « trempée dans le fiel », que son regard « aiguïse », que sa barbe est « roïde comme une épée » tandis que, dans son hostilité à l'univers, il « écrase des morts sous ses savates ». L'autre réseau d'associations est celui du froid. Son

regard aiguise des « frimas », sa démarche lui donne l'air de s'empêtrer « dans la neige et la boue ». De telles notations ont leur raison d'être ailleurs que dans la cohérence « météorologique » du texte : rien, dans les deuxième, troisième et quatrième strophes, ne justifie de penser que la scène se passe en hiver. Plutôt faut-il voir ici un effet du lien constant dans *Les Fleurs du mal* entre le sentiment de malaise et l'absence de chaleur. Signes d'une météorologie de l'âme, si l'on veut, les indicateurs de froid accentuent le sentiment d'exil qui vaut tant pour le vieillard que pour celui à qui il apparaît.

L'étape suivante dans la progression du poème est la démultiplication de la figure réulsive :

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

À quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

La première chose à remarquer est que le site de l'apparition, la rue, a disparu au profit d'une sorte de double infini dont le caractère indéterminé ne fait qu'accentuer l'aspect effrayant : venant « du même enfer », marchant « vers un but inconnu », le jumeau centenaire puis ses doubles ultérieurs semblent ainsi traverser l'espace d'un pas quasi machinal et par là d'autant plus inquiétant. « Spectres », le vieillard et son jumeau incarnent donc la vérité annoncée au deuxième vers. « Spectres *baroques* » ils en disent l'aspect d'étrangeté. Pour ce qui est du dédoublement lui-même – presque mimé, sur le plan formel, par l'énumération des parties du corps au vers 29 –, son effet gagne en puissance par le fait qu'il est décrit avant d'être commenté, et qu'il prolonge ainsi l'étrangeté précédente. On pourrait presque dire ici, en détournant la formule de Bergson, que le tragique, c'est du mécanique plaqué sur du vivant.

La seconde remarque à faire concerne la manière dont le Je lyrique attire, sinon ramène à soi la vision à peine décrite : « À quel complot infâme étais-je donc en butte ? » La notion de complot intériorise la vision en transformant la réalité perçue en un instrument de persécution : c'est pour le poète que seraient surgis ces jumeaux infâmes, pour lui seul que le « méchant hasard »

fomenterait une telle « humiliation ». L'indication, nous le verrons, est capitale, qui permet de comprendre que la vision, ou si l'on préfère l'hallucination, répond à une disposition intérieure qu'il s'agira encore de préciser. Le chiffre sept, nous l'avons vu, résulte de l'addition du quatre et du trois. Qu'il symbolise un cycle complet, par allusion, peut-être, aux sept jours de la création ou à ceux de la semaine, devient clair dans la suite du texte. Sept est une limite, une limite « sinistre ». Faut-il, à la suite de Jacques Crépet et Georges Blin, chercher des antécédents littéraires à ces sept vieillards et y déchiffrer un écho de Shakespeare, de Hoffmann ou de Görres⁹? Si suggestifs que soient de tels rapprochements, si familier même que Baudelaire ait pu être du traité de Brière de Boismont, *Des hallucinations*, tout porte à croire que c'est plutôt dans les replis de son « âme si singulière¹⁰ » que ces vieillards trouvent leur origine. Les deux quatrains suivants laissent entrevoir au moins l'une des raisons de l'effet angoissant de la vision :

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,
Songe bien que malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel!

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,
Sosie inexorable, ironique et fatal,
Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même?
– Mais je tournai le dos au cortège infernal.

C'est la conjonction de la monstruosité hideuse et de l'air éternel des vieillards qui fonde « l'inquiétude » du Je. La laideur parce qu'elle fige l'humanité dans une image avilie d'elle-même dans laquelle un esprit épris de Beauté ne peut que s'affliger d'avoir à se reconnaître; l'air éternel parce que, démentant en apparence la possibilité de la mort, il rappelle à Baudelaire une de ses hantises les plus profondes. Ainsi que nous avons cherché à l'établir autrefois dans un chapitre de *La Mort Baudelaire*, l'angoisse la plus profonde de ce poète semble être la crainte de ce que Jean Starobinski a justement nommé l'« immortalité mélancolique¹¹ » qui n'est qu'un autre nom pour la crainte de ne pouvoir mourir. Comme la légende du Hollandais volant mise

9. Voir *Les Fleurs du mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, José Corti, 1942, p. 452-453.

10. Lettre à sa mère du 26 mars 1853, *Correspondance*, t. I, p. 217.

11. « L'immortalité mélancolique », *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 1982, p. 232-251.

en vers dans une ballade de Heine puis agrandie aux dimensions d'un opéra par Wagner, comme *La Maladie à mort* de Kierkegaard, le sentiment d'une condamnation à vivre, comprenons d'une perpétuation du malheur d'exister au-delà de la mort, telle que Baudelaire l'a représentée, par exemple, dans *Le Squelette laboureur*, le poème à Mariette ou encore *Le Rêve d'un curieux*, ne cesse de venir étreindre le cœur du poète des *Fleurs du mal*. L'« éternité » de l'air des vieillards ne peut que réveiller un tel sentiment. D'où l'ironie qui pousse le Je au début de la onzième strophe s'il aurait, *sans mourir*, contempilé le huitième. Pourquoi cette importance accordée au huitième ? Tout simplement parce que, recommençant le cycle signifié par les sept premiers, il aurait signifié la perpétuation d'une apparition et d'un destin « inexorables » dont le caractère « ironique et fatal » n'est que trop manifeste. On peut en voir une preuve dans la seconde apposition qui qualifie le vieillard de « Dégoûtant Phénix, fils et père de lui-même. » Dans un premier temps, le deuxième vieillard était qualifié de « jumeau centenaire », ce qui établissait un lien de consanguinité fraternelle avec le premier. Devenu ici « fils et père de lui-même », le huitième aurait introduit à la succession des générations ce qui, à première vue, ne concernait que la duplication d'une même collatéralité. C'est précisément l'idée d'une telle perpétuation qui rend la vision insupportable et qui pousse le poète à tourner le dos « au cortège infernal ».

La vision, l'hallucination si l'on préfère, cesse donc avec cet arrachement. Non pas, toutefois, son effet sur le poète halluciné :

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentraï, je fermai ma porte, épouvané,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
Blessé par le mystère et par l'absurdité!

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!

On se souvient que dans *Rêve parisien*, le réveil coïncidait avec le retour dans la chambre ou du moins dans le « taudis » où le rêveur avait rêvé. Dans *Les Sept Vieillards*, c'est le contraire qui se produit : le poète se retire dans sa chambre pour échapper à la vision ou au rêve. Celui-ci s'est donc emparé de l'espace extérieur au point, d'ailleurs, d'envahir aussi la subjectivité de l'halluciné qui ne parvient pas à se défendre de sa vision. L'« exaspération » de

Baudelaire est liée à cette incapacité à la maîtrise. Son « épouvante » en découle qui le voit réduit à *subir* dans la durée vigile le « mystère » et l'« absurdité » de ce qui peut sembler des caractéristiques de la vie nocturne. La « maladie » comme la « fièvre » qui s'emparent de lui sont le signe que le « roidissement » des nerfs, par lequel il tentait de se prémunir contre l'hostilité potentielle de la rue ou du faubourg, a échoué. Au contraire, cette rue, qui était « rivière accrue », semble avoir débordé au point de devenir une « mer monstrueuse et sans bords » sur laquelle la « gabarre » de son âme, ou, peut-on penser, de son appareil psychique, danse aussi involontairement que danseront, dans le poème avec lequel *Les Sept Vieillards* fait couple, les petites vieilles transformées en sonnettes manipulées par « un Démon sans pitié ». « L'architecte de [s]es féeries » de *Rêve parisien*, le « peintre fier de [s]on génie » ont fait place à un timonier incapable de prendre la barre d'une vision qui le domine tout entier. Paris, la fourmillante cité, s'est fait rêve, et ce rêve est à la mesure du *choc* qu'est l'expérience de la mégapole moderne pour un poète qui trouve surtout dans les « captifs » et les « vaincus » (*Le Cygne*) les figures de lui-même.

Reste alors à revenir sur un point que nous n'avons fait qu'effleurer, mais qui demande clarification. Notre lecture a cherché à mettre en évidence le fait que dans l'interaction entre le poète et la ville, l'impact traumatique de celle-ci finissait par hanter Baudelaire au point de briser les barrières entre le dedans et le dehors, entre la raison et le fantasme, entre la santé et la maladie. Ce que nous n'avons pas encore cherché à comprendre, c'est pourquoi la vision prenait la forme spécifique qui est la sienne, autrement dit pourquoi c'est un vieillard haineux et hideux qui apparaît. L'élément qui doit nous servir de point de départ pour répondre à cette question, c'est sans doute la double question des vers 33-34 qui ressaisit la vision comme un « complot infâme » ou un « méchant hasard » cherchant à l'« humilier ». La personnalisation dont cette formulation fait état est révélatrice : si le poète se sent *persécuté* par une telle vision, c'est que peut-être quelque chose en lui lui répond. Qu'y a-t-il donc, telle est la question qu'il faut se poser, qu'y a-t-il donc de commun entre Baudelaire et le vieillard ? Ne peut-on penser que c'est le potentiel de *haine* qui surgit comme une flèche de sa « prunelle trempée dans le fiel » ? Cette haine, d'où vient-elle ? Sans doute du fait de se reconnaître, d'avoir à se reconnaître dans les figures de la dépossession, du malheur et même de l'abjection que sont les « lamentables victimes » qui, du cygne à la négresse amaigrie, de la petite vieille aux chiffonniers ou aux catins, sillonnent eux aussi « les canaux étroits du colosse puissant ». Cette reconnaissance, Baudelaire ne peut y consentir,

qui voudrait que le poète, à l'image de l'albatros, soit plutôt un « prince des nuées », il la *dénie* donc. Mais, la déniaut, il s'expose au mécanisme qui gouverne la dénégation et que Freud a clarifié, c'est-à-dire au *retour sous forme hallucinatoire de ce qu'il a nié*. L'hallucination est la forme que prend le retour de la part de vérité que le poète a refusé d'accepter.

Il s'en faut toutefois qu'avec cela tout soit dit. Une hallucination n'est pas encore un poème. S'en fût-il tenu à ce dont il fit ou pu faire l'expérience, Baudelaire n'aurait été qu'un Parisien de 1860 comme un autre. L'existence même des *Sept Vieillards* prouve que tel ne fut pas le cas. De même que dans *Rêve parisien*, il eut le courage d'ajouter les deux strophes finales qui ruinaient la belle vision des treize premières, que, dans *Le Jeu*, il consentit à *intégrer* le négatif dans l'espace onirique, de même, dans le premier des deux « Fantômes parisiens » sut-il faire état de la dépossession dont il fut le théâtre, transmutant par là, grâce au travail poétique, une impuissance existentielle en conquête esthétique. Ce que nous avons nommé la « dramaturgie du rêve » s'étend donc non seulement au contenu conflictuel de celui-ci, mais à sa forme et à son existence même. La raison, dont la tempête de l'hallucination déjouait les efforts, finit par triompher en représentant sa défaite dans un langage qui, s'il emprunte ses ressources à l'imagination la plus vigoureuse, n'en reste pas moins soumis à la logique d'une rationalité supérieure. Si la mer monstrueuse est « sans bords », le poème, lui, est parfaitement délimité. Le drame intérieur que l'homme a subi se rachète dans la mise en scène de l'artiste qui, pourtant, n'est aussi convaincant que parce qu'il reste au plus près de son expérience. Comme toute vraie création, la création poétique de Baudelaire est une dialectique sans fin.

PATRICK LABARTHE

Une poétique ambiguë Les « correspondances »

Toute une tradition critique a voulu voir dans le sonnet *Correspondances* le programme poétique des *Fleurs du mal* et, au-delà même du recueil, du symbolisme: la « forêt de symboles » du troisième vers définirait le statut d'une Nature gouvernée par le principe d'analogie, où la poésie aurait à chercher son bien. L'harmonie née de la consonance des parfums, des couleurs et des sons définirait la voie par laquelle la poésie ressaisirait l'unité symbolique de cette Nature, retrouvant par là un paradis perdu. Que ce sonnet ait eu valeur de charte est indéniable, d'autant qu'il recoupe des réflexions disséminées dans l'œuvre critique, notamment dans les essais sur Gautier, Hugo, Poe et Wagner. C'est ainsi qu'une telle pensée fut longtemps donnée pour la clef de voûte de la poétique des *Fleurs du mal*, comme s'il dût y avoir continuité entre la réflexion de Baudelaire *critique* et sa *poésie*.

Rappelons que le réseau des « correspondances » s'articule selon une perspective à la fois verticale – du visible, « magasin d'images et de signes¹ », à l'invisible, et horizontale, puisque les divers « sens » (olfactif, visuel, auditif) se font « écho » dans une solidarité qui fait du texte naturel, tout « confus » et « ténébreux » qu'il est, une unité. Cette idée, qui se réclame de Fourier, de Swedenborg, de Lavater, de Hoffmann ou de Heine, est au fondement d'une « mystique » selon laquelle « tout [...] dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*² ». Au rebours de la myopie naturaliste, la réalité concrète apparaît comme un *hiéroglyphe*, c'est-à-dire la fusion d'une représentation concrète et d'une signification, de sorte qu'il faut un interprète de ces signes sacrés inscrits à même le « dictionnaire » du sensible. « Qu'est-ce qu'un poète, lit-on dans l'essai sur Hugo, si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? » Quel est l'instrument de cette traduction, si

1. *Œuvres complètes*, t. II, p. 627.

2. *Ibid.*, p. 133 (« tout est hiéroglyphique ») et p. 59.

ce n'est l'imagination, « faculté divine qui perçoit tout d'abord [...] les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies³ ». L'imagination est « la reine des facultés » en ce que, parcourant le « vaste » texte naturel, elle réveille et éclaire les similitudes, et les interprète « en une langue plus simple et plus lumineuse », postulant une continuité des éléments de la terre⁴. Le dynamisme de l'imagination autorise ainsi une résorption du multiple dans une unité qui est celle même de la Beauté : alors, l'univers acquiert une dimension où l'harmonie se conjoint à l'intensité, où le surcroît de sens équivaut à un surcroît d'être⁵.

Cette théorie de l'imagination sous-entend une théorie du langage. Si le regard des « symboles » est « familier », c'est qu'existerait une relation comme transparente entre la réalité et le langage, entre l'héroglyphe ainsi dégagée et sa transcription verbale. D'où une double exigence formulée dans l'essai sur Gautier, à savoir le sens du « mot propre », du « mot unique », comme si l'orthodoxie grammaticale était un fait ontologique autant qu'un fait de style, allié à une plasticité sans faille dans l'ordre syntaxique et lexical⁶. Ce primat de la correction va de pair avec le recours au symbole, à un signe dont le dynamisme interne ouvre le sens premier à un au-delà de lui-même. Dans cette transposition verbale du texte de la nature, l'image – ce lieu du symbole – devient la clef permettant d'ouvrir à la vérité du monde⁷. À faire ainsi de l'imagination un moyen de connaissance suprême, Baudelaire reprend son bien à la science (rien de plus « mathématique » que la métaphore!), et noue la poésie au principe de l'*universelle analogie*. Peut-il y avoir poésie, du reste, sans la double affirmation que les choses sont liées entre elles, et que le langage peut se faire le théâtre de ce lien ?

Un tel principe, pourtant, pose la question de son fondement : l'analogie entre chair d'enfant et parfum, entre parfum et hautbois, est-elle fondée dans le monde sensible, *in rebus*, ou bien dans l'esprit qui, par un décret de l'ima-

3. *Ibid.*, p. 329 ; et chap. III et IV du *Salon de 1859*.

4. *Salon de 1846*, VII, *ibid.*, t. II, p. 457. Cette clef ouvre aussi bien aux « infinies perspectives » des « années profondes » (*Fisées*, f 22 et « Le Poème du hachisch », *Œuvres complètes*, t. I, p. 432).

5. Cette continuité réalise l'unité de tous les arts dans la poésie, comme le souligne le 3^e projet de *Préface* [*Ibid.*, t. I, p. 247-248]. Pour l'exégèse de *Correspondances*, voir notamment G. Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939, p. 107-125 ; B. Marchal, *Lire le symbolisme*, Dunod, 1993, p. 69-72 ; J. E. Jackson, *La Poésie et son autre*, Corti, 1998, p. 26-32.

6. « Théophile Gautier », *Ibid.*, t. II, 117 ; « L'inexprimable n'existe pas » (*ibid.*, p. 118).

7. *Ibid.*, t. II, p. 133 (sur l'équivalence entre l'excellence poétique et « l'adaptation mathématiquement exacte » des métaphores).

gination, établit un rapport entre des éléments de la terre qui, sans cette « faculté » spirituelle, conserveraient leur pleine autonomie? Si la signification est co-extensive à la chose, alors se comprend l'altière revendication de la lettre à Toussenet du 21 janvier 1856 :

Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, – et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*⁸.

Mais pour peu que la Nature ne fasse pas signe d'elle-même, que la signification soit projetée sur elle, aussitôt s'effondre la présomption « scientifique » de l'imagination.

Entre symbole et allégorie

Cette question du fondement de l'analogie est en profondeur liée à celle du symbole et de l'allégorie. Comme Walter Benjamin le remarque, la force désignative du symbole a son modèle dans la théologie : à la limite, le Christ est le symbole par excellence, en tant qu'incarnation parfaite, et sens infini contenu dans cette incarnation ; sa manifestation – un homme – et sa signification analogique – d'être le Fils de Dieu – sont strictement contemporaines. Dans l'allégorie, c'est la convention, c'est-à-dire l'histoire humaine, en tant que celle-ci est marquée par la mort, qui décide d'assigner telle signification à tel élément de la réalité⁹. En d'autres termes, dira-t-on du « cygne » qu'il vise, de lui-même, le sens de créature en exil que le poème lui donne, ou bien que c'est l'esprit du poète, et lui seul, qui, prêtant aux mouvements de l'animal un discours qui en fait le comparant d'Andromaque, forge l'analogie entre ce cygne et l'exil? L'aveu « tout pour moi devient allégorie » (*Le Cygne*), signifie donc que la réalité ne fait plus signe d'elle-même, que l'esprit, par conséquent, peut *arbitrairement* la transformer en signe de quelque chose qui n'existe que par la décision d'une subjectivité. Et du reste, si l'allégorie se distingue du symbole en ceci que le sens second y est extrinsèque au sens littéral, peut-on penser qu'il existe des signifiés seconds qui soient comme « inté-

8. *Correspondance*, t. I, p. 336.

9. Il revient à Walter Benjamin d'avoir forcé la conscience critique à poser une telle question (voir *Origine du drame baroque allemand* [1928], Flammarion, 1985, p. 171-254).

rieurs » au sens littéral, d'un mot, qu'il y ait autre chose en poésie que de l'allégorie? Affirmer que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », n'est-ce pas projeter sur le plan de l'être une correspondance qui n'existe, en vérité, que sur le plan de l'esprit?

Baudelaire eut-il conscience de cette problématique? On ne sait, mais sa pensée semble le lieu d'une hésitation entre deux pôles. D'un côté, le Beau serait l'intuition d'une unité paradisiaque, certes au-delà de la terre, mais ne s'offrant qu'à travers celle-ci; de l'autre, ce lieu où s'actualiserait *l'analogie universelle* n'est, pour nous qui vivons exilés « dans l'imparfait » de cette terre, dans l'écart entre toute chose et son correspondant, qu'une splendide utopie. Cette hésitation, lisible au chapitre IV des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*¹⁰, se retrouve dans l'ordre poétique: d'un côté, il y aurait une poésie *symbolique*, dont la force d'incarnation recèlerait une signification correspondante; de l'autre, il y aurait une poésie *allégorique*, où l'écart entre représentation et signification serait clairement maintenu. Cet écart n'implique nullement, comme le veut la réflexion gœthéenne, l'effacement de l'image derrière sa traduction figurée; bien au contraire, la tendance à l'abstraction, si elle creuse l'image de tout le poids d'une signification, n'en annexe pas la qualité concrète. L'un des paradoxes les plus surprenants du génie baudelairien, est de maintenir intacte la force d'incarnation de l'image, grâce au frémissent passionnel qui la traverse, et cela au moment même où le « solitaire pensif »

10. (*Œuvres complètes*, t. II, p. 334. L'essai sur *Madame Bovary* emblématise cette hésitation: d'un côté, le roman procède d'une « gageure », d'une déduction. Le critique retrace fictivement le calcul qui aurait présidé à la création de Flaubert – comme Valéry le fera dans « Situation de Baudelaire », insistant sur le calcul différentiel grâce auquel Baudelaire aurait saisi la place encore inoccupée laissée par ses aînés –, ce qui suppose, d'une part, une représentation de la genèse d'une œuvre comme un processus entièrement conscient; d'autre part, une absence de distinction entre sa conception et sa réalisation, comme si l'œuvre était créée aussitôt que conçue, dans une sorte de transparence entre l'intention et la formulation. Cependant, cette poétique explicite du calcul est comme contredite par une identification inconsciente à l'héroïne qui, enfermant « toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin », devient un miroir du poète, « victime » d'une société qui ne comprend pas son « génie », c'est-à-dire sa soif d'infini. Emma devient ainsi la métaphore des hautes facultés poétiques: « l'imagination » reliée à l'ordre du possible (par opposition au « cœur » attaché à ce qui est); « la fusion mystique du raisonnement et de la passion », de l'énergie et du calcul; « la domination » de soi, condition paradoxale du don de soi; l'hystérie enfin, c'est-à-dire, au confluent de la nosographie et de l'esthétique, un processus de transformation à double sens, du plan sensoriel aux représentations spirituelles; du psychique au plan corporel. En interprétant Emma au plus près de lui, selon l'inflexion la plus *singulière* qui soit, Baudelaire réunit d'un même geste la fonction poétique et la fonction herméneutique, il les réunit en les portant à ces extrêmes où il peut s'écrier: « Madame Bovary, c'est moi! ».

en dévoile le versant intelligible et abstrait¹¹. Fondamentale est ainsi la dialectique mise en œuvre par cette poésie : entre symbole et allégorie, entre « sur-naturalisme et ironie ». L'allégorie baudelairienne assume le pôle *ironique*, toujours secondaire, d'un mouvement de l'esprit qui se porte au préalable, par les voies du symbole, vers la prescience d'une unité du monde. Paradoxale dans son essence, cette poésie ne saurait s'arrêter jamais à l'un des pôles de ce qu'un projet de préface nomme « la rhétorique profonde » ; bien plutôt oscille-t-elle entre une pensée réaffirmée du symbole, et la mémoire du geste désillusionnant de l'allégorie, entre l'accord harmonieux du premier et la dualité crispée que suppose le mode de saisie allégorique du réel¹².

La conscience de la mort

Or, il est une expérience qui, trouant l'ordre de la nature, fait dévier le jeu des correspondances, dont elle rompt le tissu supposé, vers une signification unique à l'exclusion des autres : il s'agit de la mort, en ce sens qu'elle devient la nouvelle unité de l'être¹³. Baudelaire a renouvelé le regard que la poésie portait sur la réalité, parce qu'à la différence des poètes qui l'ont précédé, il a fait de la mort le sceau ultime et de cette réalité, et du sujet qui la regarde. Le meilleur exemple de cette *conscience* de la mort est peut-être *Danse macabre*, dédié, comme *Le Masque*, au sculpteur Ernest Christophe¹⁴. Il y a comme un premier paradoxe à proposer une *ekphrasis* de la Mort, c'est-à-dire de l'irreprésentable, de ce que Tertullien, repris par Bossuet, appelle « *un je ne*

11. Cette puissance d'incarnation fonde le *réalisme* baudelairien, qui inclut au sein du sur-naturalisme romantique – dont Delacroix et Balzac sont, à ses yeux, les hérauts – sa propre contestation, l'ironisation venant déchirer le vœu d'infini par l'irruption du prosaïsme, de la dissonance, de la fragmentation.

12. Nous ne faisons ici que poser le problème. Là-dessus, voir notre *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999. Voir aussi Pierre Dufour, « Formes et fonctions de l'allégorie dans la modernité des *Fleurs du Mal* », *Baudelaire. L'intériorité de la forme*, SEDES, 1989, p. 134-147 ; Gérard Gasarian, *De loin tendrement*, Champion, 1996 ; Pascal Maillard, « *Homo Bulla* : pour une poétique de l'allégorie », *L'Année Baudelaire* n°1, Klincksieck, 1995, p. 27-39 ; « L'Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours », *Romantisme*, 2000, n°107, p. 37-48 ; et dans *Lectures de Baudelaire* [sous la direction de Steve Murphy], les articles de Pierre Laforge, de Dolf Oehler, d'Éric Bordas.

13. Voir Y. Bonnefoy, *L'Improbable*, Mercure de France, 1959, p. 42.

14. Voir *Salon de 1859 ; Œuvres complètes*, t. II, p. 679. Le titre du poème est légèrement dévié (voir *Les Fleurs du mal*, éd. J. E. Jackson, Le Livre de poche, Hachette, 2001, p. 149, n. 1).

*sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue*¹⁵ ». Or, la statue allégorique de Christophe, en tant qu'œuvre d'art, autorise une figuration de l'infigurable, avec ce surcroît de relief que lui donne la visée d'un sens second.

Passons sur l'alliage provocant de mort et d'érotisme dont témoigne la description (v. 1-16) pour nous arrêter à l'exclamation qui ponctue le premier mouvement du poème. Le « néant follement attifé » est, en effet, le lieu d'un autre paradoxe : « néant », il atteste le tuf mortel de la créature, mais « follement attifé », il a le « chic » de le décorer dans un acte de dandysme métaphysique qui témoigne de sa souveraineté. Mais à peine le poète a-t-il proposé une telle lecture qu'il la relativise, puisque, dans l'interpellation qui constitue la seconde partie (v. 17-44), l'ironie supérieure de la statue le cède à l'évidence d'une soif de « Plaisir¹⁶ », à laquelle même la Mort ne saurait mettre un terme. La présomption élitiste s'inverse donc en « sottise ». L'expération procède de l'angoisse même d'un asservissement au désir que le sujet sait être le sien, et dont la perpétuation posthume condamnerait à une « survie malheureuse ». Rage passagère au demeurant, puisqu'en un nouveau renversement (v. 33), la première interprétation prévaut à nouveau, celle qui déchiffre la figure comme le rappel railleur de la finitude. La statuette incarne un point de vue sur la Vie qui est le point de vue de sa vérité, dans la mesure où, allégorie de la finitude, elle indexe le « but » à partir duquel se révèle la vérité de l'existence.

D'où la prosopopée finale de la statue (v. 45-60), où l'apostrophe à tous les prisonniers de l'apparence se mue en un geste très ample qui, de rapprocher la Seine du Gange, fait du fleuve parisien le « froid » témoin d'une *vanitas* sans rachat, puisqu'un ciel réduit à l'état de « plafond » troué tombera moins la grâce d'un salut, que le verdict d'une mise à mort. Non seulement la Mort s'adresse à la « risible Humanité », mais parlant d'elle-même à la troisième personne dans une sorte d'allégorie au second degré, elle rappelle au sujet lui-même la vérité d'une « insanité » collective. À n'envisager l'existence que par sa fin, le sujet baudelairien récuse toute saisie prospective de l'avenir, donc cette téléologie du Progrès, dont Hugo est le représentant, qui méconnaît le principe fondamental ouvrant l'histoire humaine et la fixant d'emblée comme faute et comme mémoire, à savoir le péché. Non seulement la faute semble le seul absolu théologique certain, au sceau d'autant plus définitif qu'il n'est pas de rachat, mais en tant qu'elle substitue un état souhaité à un état existant, la saisie prospective du temps induit une méconnaissance de la réa-

15. L'expression est glosée dans *Génie du christianisme* (Bibliothèque de la Pléiade, 1978, III, IV, II, p. 856) et souvent reprise par Balzac.

16. Voir *Recueillement*, v. 6.

lité. Épouser le point de vue de la mort a donc pour sens de contraindre la conscience à affronter ce qui *est*, par-delà toute rêverie sur ce qui pourrait être.

Baudelaire a pourtant rêvé la mort sur un autre mode que celui d'une réalité ultime. Et si, pense-t-il au plus fort de son angoisse, elle n'était qu'un trompe-l'œil, moins le dénouement qu'on peut attendre d'elle que la perduration du servage terrestre? Tèl est le sens du *Squelette laboureur*, construit à la façon d'un emblème¹⁷, et inspiré des planches illustrant le *De corporis humani fabrica libri septem* publié en 1543 par l'humaniste Vésale. Dans la seconde partie, le poète allégorise ces figures en un prolétariat posthume assujetti à la volonté d'un « fermier » aussi cruel qu'invisible: la métaphore féodale, la brutalité des rejets, l'exténuation du souffle dans une série de conjonctives dont la dernière occupe six vers (v. 27-32), le calembour sinistre qui voue les « écorchés » à infliger à « la terre revêche » le supplice dont ils sont eux-mêmes victimes, tout concourt à emblématiser à la fois l'impossibilité de mourir, et l'éternité d'une condamnation à vivre assimilée à un esclavage dont l'agent serait aussi anonyme que tout-puissant. *Le Rêve d'un curieux* nous offre, de son côté, une variante de la frustration posthume; dans ce sonnet dédié à Félix Nadar, le poète représente ce leurre comme l'attente d'un « spectacle » trompeur, la vie posthume n'étant, en somme, que la perduration de l'attente intolérable qui prévaut dans une vie assimilée à un crépuscule: « la terrible aurore » est celle d'une scène sans spectacle et d'une avidité sans repos.

L'espace du « nouveau »

Il arrive toutefois que Baudelaire rêve la mort sur le mode d'une exhortation à plonger dans l'Inconnu « pour trouver du *nouveau* ». On reconnaît là l'accord final du *Voyage* qui, par sa place, constitue comme un résumé de l'itinéraire poétique des *Fleurs du mal*, et auquel Rimbaud répondra, douze ans plus tard, dans *Le Bateau ivre*. Comment comprendre le paradoxe d'une Mort productrice du *nouveau*, sinon comme le rêve d'un « pays » posthume qui serait l'antithèse de l'espace parcouru durant la vie, d'un lieu où se déploierait un jeu de correspondances que ne limiterait plus le caractère *fini* du « voyage » terrestre. D'un mot, ce poème rouvre la perspective symbolique, mais par le biais d'une traversée allégorique du réel. Des trois moments fon-

17. Le poème est composé d'une image (v.1-12) et d'un commentaire (v. 13-32), qui équivaut à la *subscriptio* de la tradition emblématique. Voir *L'Irrémédiable*, *L'Amour et le crâne* et *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*.

damentaux du poème – portrait des « vrais voyageurs » ballotés en chimère et dégoût (I-II) ; tableaux de la terre (III-VI) ; espoir d'une délivrance (VII-VIII) – ne retenons qu'un double paradoxe : d'abord, le renversement de l'opposition traditionnelle entre l'infini des mers et la finitude humaine, s'il est vrai que « nous allons [...] / Berçant notre infini sur le fini des mers ». Le voyage est vu comme la projection spatialisée d'une dimension intérieure *infinie*, ce qui rapproche « les vrais voyageurs » des amants dont rien n'étanche la soif. Ce rêve de partir « pour partir », de rejoindre « un là-bas, aussi différent que possible de l'ici détesté » est inséparable du choix de l'imaginaire (v. 21-24). De ce point de vue, rien de moins platonicien que cette avidité de l'ailleurs, dont la fonction, selon le mot de Poulet, est d'être « centrifuge », pur au-delà que l'Imagination s'essaie vainement à rejoindre, dans l'élan d'« une ardeur inquiète » (v. 39-40 ; v. 63). Ensuite, ce qui déçoit le voyageur, au-delà du « fini des mers », c'est « le spectacle ennuyeux de l'immortel péché », lequel signe la perte de l'infini, c'est-à-dire d'une dimension transcendante qui, désormais, hantera le cœur sur le mode d'une nostalgie frustrée.

L'on comprend, du coup, la teneur mélancolique de l'« amer savoir » qui ouvre la septième section du poème : un « savoir », puisque fondé sur la connaissance de l'espace parcouru, mais un savoir « amer », butant sur la permanence d'une image négative : « une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! ». Autrement dit, tantôt prévaut la hantise d'un prolongement posthume de l'ennui coupable, comme dans *Le Squelette laboureur* ; tantôt prime l'espoir d'un espace qui ne serait plus déterminé par la répétition de l'identique, comme dans *Le Voyage*. Cette ambivalence n'est que la traduction affective de la polarité du symbole et de l'allégorie : l'espace du monde que parcourent les voyageurs, c'est celui de l'allégorie, un espace où les correspondances ne s'établissent que par l'opération de l'esprit qui les stipule, où la quête de sens est vouée à une saisie fragmentaire et désillusionnée. L'espace du *nouveau*, en revanche, ce serait celui du symbole, un espace dont la réalité s'offrirait d'elle-même à l'esprit, dans un miroitement visuel et musical où, loin de créer les analogies, l'esprit n'aurait qu'à « lev[er] l'ancre » pour les enregistrer sans effort.

Il est un poème qui, plus que tout autre, décrit cet espace imaginaire, non sans que la sanction du réel vienne court-circuiter, en deux quatrains incisifs, ce « récit de rêve » : il s'agit de *Rêve parisien*. Dédié à Constantin Guys dans lequel Baudelaire voit le « peintre de la vie moderne », le « tableau » savouré par le poète-peintre de la première partie n'est composé que d'éléments minéraux et aquatiques, dont l'harmonie crée un espace tout à la fois démesuré, lumineux et réflexif. Cette réflexivité généralisée est comme le modèle de ce

que pourrait être un espace de pures « correspondances », d'où seraient banalisés et l'homme et le foisonnement immaîtrisable de la Nature :

C'étaient des pierres inouïes
Et des flots magiques; c'étaient
D'immenses glaces éblouies
Par tout ce qu'elles reflétaient!

Ne peut-on voir dans ces « glaces éblouies » par ce qu'elles reflètent, la métaphore de ce que serait une organisation *symbolique* du monde, d'un monde dont l'étendue illimitée serait à la hauteur même du désir? On voit ainsi le paradoxe du titre: seul l'épilogue laconique et brutal de la seconde partie rappelle, comme dans *La Chambre double* du *Spleen de Paris*, les « soucis maudits » liés à la capitale. L'hyperbole qui est la marque de ce paysage sublime, silencieux et désert – comme Gautier en rêve dans *Paris futur*¹⁸ – est à la mesure de ce dont il est la négation: ce paysage urbain de la grande ville surpeuplée et lourde d'une charge d'horreur qui substitue à la poésie des « correspondances » une poésie de la dissonance.

La poésie de Paris

En intitulant la deuxième section de l'édition de 1861 « Tableaux parisiens », Baudelaire renoue avec une tradition du « tableau de Paris » qu'inaugure, dès 1781, Louis-Sébastien Mercier. Tourné exclusivement vers Paris, Mercier se propose, dans son « Tableau », d'établir « la physionomie morale de cette gigantesque capitale »: Paris devient une totalité, forte de tous les contrastes moraux et sociaux, dont la diversité appelle une saisie à la fois encyclopédique et avertie des limites d'un regard singulier. La conscience de la subjectivité du point de vue se double, chez Mercier, d'une fragmentation formelle, proportionnelle à la variété des esquisses crayonnées par un narrateur-peintre. Naît alors une prose libre, à la fois continue et discontinue, capable de s'adapter dans sa souplesse à des fins moins descriptives que lyriques, une prose virtuellement « poétique », comme la rêvera Baudelaire pour *Le Spleen de Paris*¹⁹. Davantage, le projet d'« écrivain » de Mercier est inséparable de la tempora-

18. Dans « Théophile Gautier », Baudelaire évoque l'école anglaise, prisée de Gautier, dont Kendall, « un architecte songeur » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 123). Voir Felix W. Leakey, *Baudelaire*, Cambridge University Press, 1990, p. 217-218.

19. « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris*.

lité heurtée du journaliste qui capte les variables de Paris, avec une plasticité qui sait verser à l'occasion dans l'imaginaire²⁰. La « rue » reçoit alors ses lettres de noblesse, cette rue qui devient pour le « piéton » balzacien – le « fantassin de Paris » – le lieu où ressaisir la totalité sociale comme ensemble de « types », où décrypter l'essence de l'humain, et qui ne sera plus, chez Baudelaire, qu'un lieu de déhiscence qu'aucun regard ne saurait circonscrire²¹. Complémentairement, le Paris de Balzac devient ce qu'il sera chez Baudelaire : le théâtre allégorique des vices et des vertus, la scène où apparaissent les emblèmes infernaux de la véritable humanité. Paris comme lieu de fiction : les potentialités *poétiques* de la ville jouxtent le fantastique, dont Nodier écrit qu'il « prend les nations dans leurs langes, [...] ou vient les assister à leur chevet funèbre », « seule littérature essentielle de l'âge de décadence ».

Il faudrait ajouter la vénération de Baudelaire pour *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* (1829), notamment pour *Les Rayons jaunes*²², dans lequel la conscience poétique se situe *contre* le spectacle qu'elle envisage. La rue parisienne des fins d'après-midi dominicales devient le lieu auquel le *Je* se sent étranger, comme si la ville était, chez Sainte-Beuve, un espace de pure extériorité poussant la conscience rétive à se déployer dans le « cloître intime » de l'intériorité. Assis à sa persienne en spectateur d'une foule à laquelle il n'appartient pas, Joseph Delorme n'est pas loin du sujet de *Paysage*, pressé de fermer « portières et volets » pour mieux rêver ses paysages d'idylle. Ce poème est par ailleurs le lieu d'une autonomie du *jaune*, directement liée à la situation urbaine de Delorme. C'est, en effet, parce qu'il se sent exilé dans la ville, qu'il peut, en poète qu'il est, s'évader par le moyen d'un langage dont la tonalité picturale s'essaie à fixer une réalité essentiellement intérieure. L'aliénation du moi à la ville hostile devient le ressort d'une émancipation imaginative du sujet. Paris est donc moins un « tableau » en soi, qu'il n'est à l'origine d'un tableau intérieur brossé à l'aide des seules ressources poétiques. Baudelaire ne procédera guère autrement dans tels de ses « Tableaux parisiens »²³.

20. Voir K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme de Paris, 2001, p. 409-560 ; J.-Cl. Bonnet, *Louis-Sébastien Mercier, un hérétique en littérature*, Mercure de France, 1995, p. 9-32. Sur la rue et ses images, voir Ph. Hamon, *Imageries*, Corti, 2001, p. 147-179.

21. Voir *Le Soleil*, v. 7 ; *À une mendicante rousse*, v. 45 ; *Le Cygne*, v. 41 ; *Les Sept Vieillards*, v. 13-17 ; *Les Aveugles*, v. 11.

22. *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, éd. Gérard Antoine, [1956], rééd. Eurédit, 2002, p. 68-71.

23. Songeons au « jaune » du brouillard et des guenilles du vieillard (*Les Sept Vieillards*, v. 9 et 13). Le dialogue avec Hugo, lui, se cristallise autour de l'ode des *Voix intérieures*, « À l'Arc de

Paris, « vieillard laborieux »

Quelle est donc la spécificité du regard baudelairien sur Paris? D'abord, son opposition à la poésie de la nature. Dans la lettre d'envoi des deux « Crépuscules » à Fernand Desnoyers (fin 1853 ou début 1854), Baudelaire oppose à la religion de la *Nature*, au culte « des légumes sanctifiés », l'écoute des villes; à l'idée romantique d'une essence musicale de la nature (« le paysage agit sur nous comme une musique », disait Schiller), il oppose la « prodigieuse musique » des « lamentations humaines²⁴ ». Le diptyque des deux « Crépuscules », de six ans antérieur à la « série » dans laquelle, selon le mot à Jean Morel, le poète aurait « réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie²⁵ », structure, on le sait, les « Tableaux parisiens ». Au centre de la section, *Le Crépuscule du soir*, composé au présent, ouvre la série des poèmes nocturnes, *Le Crépuscule du matin* fermant, à l'imparfait, le cycle des dix-huit pièces sur une aurore qui, du *Soleil* au *Squelette labourer*, rouvre le cycle de la souffrance diurne²⁶. Les deux « Crépuscules » ont ainsi pour cadre le Paris nocturne, comme si la nuit ouvrait plus grandes les vannes au flux d'un spirituel démoniaque, et qu'elle fût, comme en témoigne le fourmillement des majuscules dans la version envoyée à Desnoyers, plus propice à la concentration de traits saillants, d'un mot, à l'allégorisme. Ce souci typologique, que double un ton de moraliste²⁷, pourrait, certes, désincarner les images au profit de leur seule signification, mais il n'en est rien grâce à une valorisation

triomphe » (voir « Théophile Gautier »; *Œuvres complètes*, t. II, p. 151 et *Salon de 1859*; *ibid.*, t. II, p. 667). Au lieu de célébrer l'arc comme le mémorial de la gloire d'Empire, Hugo imagine « Paris à l'état de ville morte » (« Théophile Gautier », *ibid.*, t. II, p. 151), l'arc de pierre dévoré par le Temps. En reversant le monument à l'ordre d'une nature qui devient ainsi le véritable sculpteur de l'édifice, Hugo fait une expérience dont Paris est le théâtre emblématique et paradoxal : l'expérience que la ville n'est, dans son être profond, que la pâture du seul ogre absolu qui soit aussi le seul architecte éternel, ce *tempus edax rerum* qui, au jeu de l'Histoire, garde toujours la dernière main.

24. *Correspondance*, t. I, p. 248.

25. *Ibid.*, t. I, p. 583 (dans la lettre d'envoi des « Fantômes parisiens »). Voir lettre à Poulet-Malassis du 29 avril 1859 (*ibid.*, t. I, 568).

26. Voir R. Chambers, « Trois paysages urbains : les poèmes liminaires des "Tableaux parisiens" », *Modern Philology*, 80, 4, 1983, p. 372-389. Le titre de 1851-1852 était : *Les Deux crépuscules de la grande Ville/Le matin! [...] / Le soir*. « En 1857, le *soir* précède immédiatement le *matin* » (*Œuvres complètes*, t. I, p. 1024).

27. C'est moins un peintre qu'un prophète au sens biblique du mot qui affleure dans l'image de « la Prostitution » remuant « au sein de la cité de fange/Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange » (*Le Crépuscule du soir*, v. 15-20).

paradoxe du mal, que confirme d'emblée la substitution de l'oxymore « charmant »/« criminel » à l'expression originelle « voici venir le Soir »²⁸. Du reste, la présence du mal se diffuse dans l'assimilation des « démons » à « des gens d'affaire », qui compromet la présomption d'honorabilité du commerce – ce « prêté-rendu » qui dégrade le don en trafic²⁹ – ou dans l'évocation du « travail » des voleurs. Paris devient la capitale de la Douleur, la Babylone des travailleurs et des pauvres que fauchent la souffrance et la mort, que taraude la nostalgie d'une intimité impossible (« la soupe parfumée », « la douceur du foyer »).

Certes, les deux « Crépuscules » ne sont pas sans recourir à des figures stéréotypées à l'excès (le savant, l'ouvrier, les cuisines, les théâtres, les malades, ou, dans *Le Crépuscule du matin*, les adolescents, l'homme, la femme, les agonisants, les débauchés), mais dans le second poème notamment, le dynamisme métaphorique déborde largement l'intention de sens. Songeons à cette lampe devenue « un œil sanglant qui palpite et qui bouge », dont la « tache rouge » macule le jour ; à ce « chant du coq » devenu « sang écumeux³⁰ », la paronomase *sang/chant* excédant tout sens assignable ; ou encore au jeu des assonances en {ro} au vers 25, des allitérations en {s} au vers 26, à l'association chromatique du vert et du rose dans l'image de « l'aurore grelottante » s'avancant sur « la Seine » (ou la scène), pour un mariage paradoxal avec Paris allégorisé en « vicillard laborieux »³¹. La fin des « Tableaux parisiens » scelle ainsi d'un sceau mythique les noces de la Poésie et de Paris.

La poésie de Paris est donc, à l'opposé du modèle naturel, une poésie que marque l'alliance de la vieillesse et de la prolétarianisation : qu'il s'agisse du décor – « vieux faubourgs » ou « quais poudreux » du « vieux Paris » – ou des êtres, du « corps maladif » de la « mendiante rousse » à la « négresse amaigrie et phthisique », de la « vieille Vénus » du jardin de Neuilly aux « vieux squelettes » du « tombeau » de Mariette (« La servante au grand cœur... »), du vicillard en guenilles aux « petites vieilles », des aveugles ou des voleurs aux « courtisanes vieilles », voire à Andromaque, « femme d'Hélénus », un ancien

28. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1028. C'était l'expression du manuscrit adressé à Desnoyers.

29. Voir *ibid.*, t. I, p. 703.

30. J. Starobinski a proposé de lire, dans ces images, l'infléchissement d'anciennes images poético-religieuses. Pour un rapprochement avec Prudence, voir « Le jour sacré et le jour profane », *Diogène*, n° 146, 1989, p. 3-21.

31. L'image de l'aurore rose est virgilienne (« *Jamque rubescebat stellis Aurora fugatis* », *Énéide*, III, v. 521).

esclave³², tout est marqué au coin d'une dégradation physique, sociale et ontologique.

On peut donc comprendre que le poème qui dit la vulnérabilité se constitue aussi bien en écriin mémoriel, s'essaie à sauvegarder la présence perdue, comme en témoigne notamment l'élégie sans titre : « Je n'ai pas oublié... »³³. Cette période d'un seul souffle rassemble sous l'égide du verbe initial, porteur d'un reproche voilé à la mère par trop oublieuse, trois objets du souvenir : la « maison » commune et lumineuse ; le jardin avec ses statues à la nudité honteuse et appauvrie ; le soleil enfin, généreux dans sa présence lointaine et proche, cosmique et domestique, mythique et intime, si bien que, comme le souligne Starobinski, cet œil-source dispense une sorte d'« irradiation syntaxique », puisque, par hypallage, le ciel se fait « curieux », et la nappe, « frugale ». Quel rapport, demandera-t-on, entre ce trio d'un soleil-Père, de la mère et de l'enfant, et un « tableau parisien » ? Au lieu d'un paysage urbain, nous avons ici la peinture d'un intérieur en marge de la ville qui en est le négatif infernal : l'idylle est présente par le caractère circonscrit de la demeure, par cette lumière amortie qui – éclat affaibli des « correspondances » rêvées – transfigure la « nappe frugale » en l'autel d'une communion vespérale.

La nostalgie baudelairienne de l'idylle nous renvoie ainsi à *Paysage*. On a pu voir dans ce poème une mise en scène ironique de stéréotypes élégiaques : position panoramique du sujet, « les deux poings au menton » ; récurrence du verbe « rêver » ; projet d'« églogues », de « féeriques palais », d'« Idylle » enfantine ; images d'une Arcadie mièvre et langoureuse. Sans doute, mais ne peut-on lire ce vœu de l'églogue comme un vœu d'*intimité* heureuse avec la ville, l'élévation du point de vue s'accordant avec le caractère auguste et familier du spectacle urbain, artisanal (« l'atelier ») autant qu'industriel (« les fleuves de charbon ») ? La double affirmation de la volonté, comme le jeu des futurs indiquent, de fait, qu'il s'agit bien du désir d'un reclus, auquel s'oppose l'extériorité cruelle et menaçante de la ville. Le vœu d'intimité suggéré dans les « Tableaux parisiens » n'est donc réalisé que sur le mode du souvenir, comme dans « Je n'ai pas oublié... », ou sur celui d'un futur irréalisé. Peut-

32. Voir *Entéide*, III, v. 329 : *me famulo famulamque Heleno transmisit habendam*.

33. Voir J. Starobinski, « Je n'ai pas oublié... », *Au bonheur des mois. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, 1984 ; texte repris et modifié dans *Baudelaire. Une alchimie de la douleur*, textes réunis par Patrick Labarthe, Eurédit, 2002 ; voir aussi John E. Jackson, *Mémoire et création poétiques*, Mercure de France, 1992, p. 132-145 ; Y. Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Bibliothèque nationale de France, 2000 ; *Sous l'horizon du langage*, Mercure de France, 2002, p. 115-162.

être est-ce précisément parce qu'il y avait en Baudelaire – comme chez Sainte-Beuve – ce vœu d'intimité, qu'il sera le poète qui, mieux qu'aucun autre, saura dire son *impossible* réalisation³⁴.

Le fantastique

Le second trait que nous voudrions souligner, c'est le fantastique, en profondeur lié à l'irréalité du « *barathrum* des capitales³⁵ », comme en témoigne le quatrain initial des *Sept Vieillards*, poème que la *Revue contemporaine* du 15 septembre 1859 associait aux *Petites Vieilles*, sous le titre de *Fantômes parisiens*³⁶ :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!

Ces vers ressaisissent l'essence de la réalité parisienne comme la polarité du fourmillement et du rêve. Non seulement le chiasme initial accentue la place centrale de la cité, mais les limites entre le réel et l'irréel tendent à s'effacer : au foisonnement de l'extériorité urbaine correspond la profusion onirique ou hallucinatoire. En outre, la nuit déborde sur le jour comme la mort sur la vie : le passant diurne est assailli par les « spectres » nocturnes, dont il est la proie passive. Aussi bien les frontières entre les objets et les êtres sont-elles brouillées, puisque les « sèves » du mystère transmuent la rue en fleuve – les maisons « simul[ant] les deux quais d'une rivière accrue » – et que le brouillard, dans un surcroît d'irréalité, est comparé « à l'âme de l'acteur » capable de fluctuer entre la simulation et la vie. Le *Je* lui-même, raidi « comme un héros », s'inscrit dans l'espace intermédiaire du théâtre, où sévit la réflexivité épuisante d'une « âme déjà lasse ». La ville devient donc le théâtre où s'abolit la barrière entre l'espace sensible et l'espace psychique, où, dans l'expérience du *choc*, la réalité envahit un sujet qui, réciproquement, projette sur elle les figures de la scène intérieure. C'est moins le glissement d'un ordre de réalité à l'autre qui induit le fantastique, que l'intensité du *choc*

34. Voir Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, Hachette, 1996, p. 99-101.

35. « Un mangeur d'opium » ; *Ceuvres complètes*, t. I, p. 458.

36. Ce titre fait allusion à un poème des *Orientales* : « Fantômes ». Voir la lettre du 23 septembre 1859 à Hugo (*Correspondance*, t. I, 596-599), et la réponse de l'exilé de Guernesey, le 6 octobre (*Lettres à Baudelaire*, éd. Cl. Pichois, Neuchâtel, la Baconnière, 1973, p. 187). Le sens de la dédicace, retorse comme si souvent chez Baudelaire, est dans une alliance d'hommage et de défi.

constitué par le surgissement du vieillard, mimé au vers 17 par la brutalité du rejet strophique.

L'hybridation du réel et du rêve est telle qu'en une sorte de continuité picturale, le « jaune » du vêtement semble apparié à celui du brouillard, comme si l'humeur bilieuse s'épandait dans la ville, et que le vieillard fût attiré dans la sphère d'une réalité indéterminée. À cette météorologie de l'âme s'ajoute la méchanceté âcre et tranchante d'un regard et d'une silhouette qui, tel un foyer de négativité, conjoint le bas et le haut, l'animalité et le mythique³⁷. Avec la multiplication du vieillard (v. 29-43), l'apparition glisse vers ce que Baudelaire appelle le « fantastique réel », vers une vision *réelle* dont le *Je* serait la victime. Ainsi la trajectoire des « spectres », comme leur âge, est-elle le symptôme d'un infini négatif que le sujet, rivé à sa vision, tente de rationaliser dans l'hypothèse d'un « complot infâme ». Ces vieillards participent d'une « inquiétude » apparentée à celle qui innerve la légende du Juif errant, c'est-à-dire la hantise d'une décrépitude qui vouerait à un recommencement fatidique du « cortège infernal », par-delà la complétude hebdomadaire du chiffre sept. L'exaspération du sujet procède, à l'évidence, de son impuissance à se défaire de l'hallucination, mais ne peut-on la lire simultanément comme la reconnaissance rageuse et fascinée, hystérique³⁸, de la part de haine qui mine le sujet, part dont le vieillard hostile et démultiplié ne serait que la projection maléfique.

Du coup, ce qui prévaut dans l'épilogue des vers 49-52 n'est autre qu'une dialectique entre l'impuissance du sujet et la maîtrise poétique : l'image finale de la « mer monstrueuse » sur laquelle danse la « vieille gabarre » de l'âme, constitue l'exact contrepoint des « canaux étroits du colosse puissant » de la cité initiale. Tout en restant dans le registre de la liquidité, le poème signifie la dépossession de la maîtrise subjective par l'élément même qui, contenu, indexait dans les premiers vers la maîtrise de la ville. Or, le poème a beau traduire la victoire du spectre sur le sujet, son existence suppose la reconquête du pouvoir de la raison, mais cette reconquête ne s'opère, on le voit, que sur

37. Si marqué qu'il ait pu être par le catholicisme, Baudelaire n'a que très rarement confessé la nature salvatrice du Christ, d'où l'allusion, au vers 25, à la légende du Juif errant. Condamné à errer sans fin pour avoir maudit le Christ, comme Judas (v. 20) l'avait trahi, il est moins chez Baudelaire la figure méprisée d'un ennemi de la foi, que le symbole d'un de ces chercheurs d'infini condamnés à une souffrance sans rédemption. Sur le prétendu antisémitisme théologique de Baudelaire, voir Jean Starobinski, « Notes de lecture », *L'année Baudelaire* n°6, 2002, p. 143-154.

38. Ce terme, au confluent de la nosographie et de l'esthétique, mériterait une étude (voir *Œuvres complètes*, t. I, p. 668, 296, 286, t. II, p. 83).

le fond d'une perte et d'une « tempête » subies. Telle est en définitive la leçon paradoxale de Paris, d'être une réalité dont la maîtrise ne semble possible que dans la distance d'une création poétique qui, elle-même, fait fond paradoxalement sur la perte de maîtrise de son auteur. Le fantastique peut ainsi se comprendre comme le seul mode pour traduire la réalité écrasante de la ville, dans la mesure où le fantastique sous-entend l'aveu que la raison diurne, par ses limites, ne suffit plus pour saisir et formuler l'impact de la réalité urbaine sur un sujet qu'elle déborde de toutes parts. Le « fantastique réel » relève ainsi d'un art visionnaire qui, tel celui de Balzac, « visionnaire passionné »³⁹, ose transgresser les frontières du vraisemblable pour mieux exprimer le vrai, fût-ce dans les convulsions d'un « esprit fiévreux et trouble ».

Tombeau des « Petites Vieilles »

Pour comprendre l'origine et la nature de l'hostilité des « vieillards », peut-être faut-il se tourner vers *Les Petites Vieilles*. Capitale est la dédicace de cet immense poème à l'exilé de Guernesey : « le second morceau, lit-on dans la lettre de septembre 1859 à Hugo, a été fait *en vue de vous imiter* (riez de ma fatuité, j'en ris moi-même) après avoir relu quelques pièces de vos recueils, où une charité si magnifique se mêle à une familiarité si touchante⁴⁰. » Les variations sur tels vers de *Fantômes*, aux vers 45-49, recouvrent en fait un renversement radical du modèle hugolien, tombeau des « jeunes filles » dont il déplore la perte, quand Baudelaire parle, lui, des « vieilles » qu'il voit vivre et mourir⁴¹. Ces « fantômes parisiens », en lesquels coexistent absence et présence, mort et vie, évoluent sur le théâtre « des vieilles Capitales⁴² » dont elles traversent non seulement « le fourmillant tableau », mais ce que le vers 62 qualifie de « chaos ». L'analogie entre « les petites vieilles » et la cité est que

39. II, 120; 697.

40. *Correspondance*, t. I, p. 598. L'article sur *Les Misérables* est tout entier traversé par le leit-motiv de « *la voix profonde de la charité* » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 218), non sans une double réserve sur la visée didactique du livre (*ibid.*, p. 220), et sur la croyance « que l'Homme est né bon » (*ibid.*, p. 224).

41. Les vers 45-47 reprennent l'élan babélien caractéristique de Hugo (« Que j'en ai vu mourir! – l'une était rose et blanche;/ L'autre semblait ouïr de célestes accords;/ L'autre, faible, appuyait d'un bras son front qui penche »); le vers 49, le lamento élégiaque : « Hélas! que j'en ai vu mourir de jeunes filles! ».

42. Dans le manuscrit envoyé à Hugo, le [c] est majuscule : dignifiée par elle, la cité prend le relais de la plénitude mythique.

toutes deux sont d'autant plus « vivantes » que plus disloquées. Mais ce lieu qui passe en elles plus qu'elles ne le traversent, n'est pas ce théâtre sur lequel le passant des *Sept Vieillards* se voyait, acteur involontaire et passif, attiré dans le négatif. Bien plutôt est-ce un théâtre *magique*, « où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements », où le *Je*, dans la posture volontaire et prédatrice du guetteur, ne fait qu'un avec le décor urbain. Tout se passe comme si Paris était à l'image d'un poème, susceptible de tout transmuter jusqu'à « l'horreur » de la contingence. Ainsi se pose d'emblée la question d'un possible rapport antithétique entre les deux poèmes.

Qu'en est-il maintenant du portrait des « petites vieilles » ? Ce sont des oxymores vivants : êtres « décrépits *et* charmants », neutralisés dans leur féminité, comme en témoigne l'anaphore du pronom « ils », elles sont marquées au coin d'une monstruosité devenue le sceau paradoxal de leur Beauté. La désarticulation mimée par les rejets des vers 7 et 17 est, en effet, comme rachetée par le mouvement affectif qui, se portant vers ces âmes enserrées dans des corps difformes, les rassemble dans l'élan de l'amour le plus personnel : « *monstres brisés, bossus/Ou tordus, aimons-les*⁴³ ! » Aussi bien le portrait hésite-t-il entre réification et animation, entre la comparaison aux « marionnettes », aux « pauvres sonnettes », et ce foyer de vie que sont demeurés les yeux « perçants comme une vrille », davantage, « les yeux divins de la petite fille/Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit ». Les contraires se touchent : le plus vieux, le plus difforme rejoint le plus jeune, le plus inentamé. Mais nouveau paradoxe : le mouvement descriptif qui gouvernait les strophes 2-5, interrompu par le recul réflexif des strophes 6-8, reprend sur l'image des yeux qu'il infléchit radicalement : devenus « puits » de larmes, ces yeux ont retrouvé leur âge ; « creusets qu'un métal refroidi pailleta », ce sont des sortes d'alambics où le plomb des larmes, brûlé au feu de la souffrance, s'est moins transmuté en or qu'il n'a « refroidi ». Or, par un renversement typique de Baudelaire, cet échec devient la cause même de l'attrait de ces femmes : en reflétant le Malheur, ces yeux renvoient au sujet l'image de sa propre « Infortune ».

Au surplus, le regard n'animalise ces êtres que pour les mythifier par l'excès même du temps qui les accable : « ils rampent », « ils trottent » et « se traînent, comme font les animaux blessés » ; mais aussi bien, « flagellé[e]s » à l'égal de figures bibliques, les vieilles sont-elles haussées au rang d'*exempla* : entre les deux occurrences de « monstres », la référence aux destins contrastés

43. Il est significatif que Baudelaire ait substitué, sur l'épreuve des *Poètes français* (1862), « aimons-les ! » à « aimez-les ! », qui fait songer aux injonctions de Gautier dans *Vieux de la Vieille* (1850), « tombeau » des vieux soldats de l'Empire inclus dans *Émaux et Camées*.

d'Éponine et de Laïs postule une sorte de continuité entre l'Antiquité gréco-romaine et l'âge moderne, mais ce lien du présent au passé ne s'affirme que sur le mode de la perte. De même, dans la seconde partie, la magnification des âmes – envers de l'animalisation des corps – convoque-t-elle quatre figures mythiques ou religieuses : la Vestale, la Prêtresse de Thalie, l'Hippogriffe du *Roland furieux*, la Madone. Mais, nouveau renversement, cette mythification ne va pas sans l'ironie d'une historicisation : la Vestale est doublement paradoxale, d'être « énamourée », et de l'être d'une maison de jeu disparue comme sa virginité ; la « prêtresse de Thalie » sacralise la comédienne, mais dérision suprême, seul son « souffleur », mort lui-même, pourrait nommer l'actrice « enterrée » à jamais. Sans doute sa suivante est-elle plus « célèbre », mais c'est « jadis », en sa première « fleur », que Tivoli, autre lieu de plaisir, ombragea cette « évaporée ». Baudelaire joue, on le voit, sur le prestige du nom mythique ou géographique, et sur la modulation moderne et diminutive qu'il lui fait subir.

Cependant il est un groupe, parmi ces femmes, qu'ennoblit l'excès de douleur. Le dénombrement des figures du Dévouement, aux vers 45-48, semble reprendre le mouvement de la litanie virgilienne – quand Enée, comme accoudé au bord du séjour des Bienheureux au chant VI de l'*Enéide*, contemple le peuple des héros, des prêtres et des poètes – infléchissant la descente aux enfers de la tradition épique en un chant de la piété mémorielle. C'est sur ce fonds virgilien et latin que chacune de ces femmes devient une Andromaque vieillie à Paris, dont les « pleurs » alimentent le fleuve⁴⁴. Tout se passe comme si les « belles formes sombres, éclatantes, nourrissantes » que constituaient, selon Proust, les trois mots *exercée, surcharg[ée], transpercée*, comblaient par la densité nourricière du latin le vide d'une blessure⁴⁵. Quant à la petite vieille de la troisième partie, qui resserre dans l'économie de trois quatrains ce dont *Les Veuves* seront la glose, c'est une figure de la nostalgie. L'héroïsme dont elle s'emplît imaginativement, au son d'une musique qui, dans l'enclave des jardins, rédime le fracas citadin, n'est rien d'autre que celui

44. Le motif du « fleuve » de pleurs se retrouve dans *Le Masque* (v. 25-26) ; *Le Cygne* (v. 4) ; *Un voyage à Cythère* (v. 48).

45. Voir « Sainte-Beuve et Baudelaire » dans *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 253. Pour le rapprochement avec Virgile, voir *Enéide*, VI, v. 660-664 (avec la reprise anaphorique des *qui*). « Exercée » est un latinisme (*exercita*), où se conjoignent les sens de « agitée, tourmentée » et de « formée, dressée à », auquel s'ajoute, avec le rejet du verbe à la fin des vers 45 et 47, un latinisme de construction. Voir C. Saminadayar, « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, n°113, 2001, p. 87-103.

de l'Empire : son œil de « vieil aigle » renvoie à l'aigle impérial, le « laurier », à l'emblème des victoires napoléoniennes. Or, ce rappel d'une gloire révolue est une référence au dernier moment de grandeur qu'ait connu l'histoire de France, si bien que, toute à sa nostalgie d'une *magnanimité* perdue, la petite vieille en revit la fierté hiératique, le mélange d'impétuosité et d'impassibilité stoïque⁴⁶. Inversement, la faillite de la grandeur militaire coïncide avec la perte de la grandeur individuelle, laissant apparaître une sorte de vide, de diminution historique ressentis comme tels. La petite vieille devient ainsi un double du poète, en tant que celui-ci est, pour Baudelaire, un être historiquement et métaphysiquement destitué.

Mais qu'en est-il du sujet qui appréhende ces êtres dans leur multiplicité déchue ? Disons d'abord qu'il oscille entre la distance d'une jouissance et la proximité d'une sympathie. Qu'on en juge à l'interpellation, au début de la quatrième partie, de celles qui n'ont été jusqu'alors que l'objet du poème, qui leur confère, non sans ambiguïté, la dignité d'interlocutrices. Du point de vue de la composition, cette dernière partie s'articule en deux temps : le temps de l'invocation (v. 61-72) ; le temps du retour à soi (v. 73-84). À peine la solidarité avec ces « mères au cœur saignant » est-elle affirmée, que le « moi » recouvre une distance d'ordre visuel : au « je guette » du vers 3 répond le « surveillance » du vers 73, mais affecté d'un adverbe (« tendrement ») qui colore le regard prédateur d'une sollicitude paternelle. Ce qui nous ramène aux « yeux divins de la petite fille » qui, dans la première partie, appelaient la réflexion des strophes 6-8⁴⁷ sur l'analogie entre la vieillesse et l'enfance, la bière et le berceau, dont le poète se demandait si elle n'était pas le signe d'une identité métaphysique, d'un processus cyclique où la Mort jouerait le rôle d'accoucheuse. Parlant du point de vue de la Mort, du savoir de la mortalité, le poète semblait céder alors à ce « rêve de palingénésie » dont John E. Jackson a mon-

46. Tel est le sens de la passion de Baudelaire pour Lucain, « avec ses regrets de Brutus et de Pompée, ses morts ressuscités, ses sorcières thessaliennes, qui font danser la Lune sur l'herbe des plaines désolées » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 236), pour cette *Pharsale* dont la lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866 célèbre le pouvoir curatif : « *La Pharsale*, toujours étincelante, mélancolique, déchirante, stoïcienne, a consolé mes névralgies » (*Correspondance*, t. II, p. 583). Baudelaire met ainsi l'accent sur deux traits d'une esthétique qu'il fait sienne : la couleur et la dramatisation, la violence passionnelle vécue comme l'instrument d'un « surnaturalisme » qui, par l'excès, opère une trouée vers l'infini.

47. Les vers 29-32, écrits après-coup, ne figurent ni dans la *Revue contemporaine*, ni dans le manuscrit envoyé à Hugo. Au demeurant, les strophes 6-8, isolées par le tiret, sont comme un corps étranger greffé sur un premier ensemble de six quatrains, auxquels répondront les six de la quatrième partie.

tré qu'il était à l'opposé du « jansénisme aggravé » de *L'Horloge*. Le « nouveau berceau » vers lequel « s'en va tout doucement » telle vieille entrevue, ce serait la forme sécularisée d'un espoir qui ne peut plus faire fonds sur la promesse chrétienne, mais qui en reprend la forme pour l'appliquer à l'existence: la résurrection promise ne serait plus ici que le cycle faisant du décès un nouveau commencement. Ce mouvement, peut-être faut-il comprendre que Baudelaire cherche à l'identifier au but même de la poésie: le poème serait à l'image de la « Mort savante », opérant la transmutation de ce qui meurt en ce qui renaît comme réalité *poétique*⁴⁸. Toutefois, là encore, le sens est dans le paradoxe d'une hypothèse qui, à peine formulée, se trouve invalidée:

À moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.

La locution conjonctive indique le repli d'un *Je* évaluant solitairement le donné empirique, sur un mode à la fois conjectural et abstrait, ce qui revient, dans l'ordre esthétique, à privilégier une vision où la « composition », c'est-à-dire la liberté de l'esprit ordonnateur prime très largement sur le « réalisme ». La tendre solidarité s'allie au détachement cynique, en une alliance de cruauté et de pitié dont Proust a admirablement parlé⁴⁹.

Mélange inextricable de charité et d'impassibilité, tel est bien le paradoxe qu'illustre la quatrième partie. L'exclamation du vers 72, « Débris d'humanité pour l'éternité mûrs! », enveloppe à la fois la distance interprétative, avec ses abstraits qui tendent à l'universel (« humanité », « éternité »), et la proximité la plus concrète: style nominal qui présentifie l'objet; image des fruits trop « mûrs » que préparait l'apposition « ombres ratatinées »; paradoxe d'un débris qui mûrit, d'un mystérieux équilibre signifié par le chiasme. « Vers sublime », selon Proust, parce que de l'ordre d'une aporie. Que dire enfin d'une paternité qui se substitue au lien filial que supposait la transformation des vieilles en autant de Madones, comme si, en place du Fils capable de recueillir et de soulager la souffrance, le « père » gauchissait le don en jouissance: « je goûte à votre insu des plaisirs clandestins⁵⁰ »? Clandestins parce

48. Voir le projet d'épilogue pour l'édition de 1861: « Tu m'a donné ta boue et j'en ai fait de l'or ».

49. Voir *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 251.

50. Cette jouissance, pressentie dès le « je guette » initial, était confirmée par le « toutes m'en ivrent! » du vers 41, qu'il faut comprendre en regard du poème en prose *Enivrez-vous*, avec son

qu'illégitimes, ces plaisirs sont pris plus que donnés, d'où cet « œil inquiet », moins grevé de sollicitude que d'une peur de perdre ces derniers, de sorte que l'identification est moins offrande que préhension. Nul mieux qu'Yves Bonnefoy n'a su parler d'un tel paradoxe, paradoxe dont les pôles ne cessent de permuter, puisque la prédation une fois reconnue dans sa permanence, c'est son envers qu'énonce l'aveu final : « Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères ! ». Cet envers, c'est le courage d'une auto-définition du sujet en « ruines », d'une identification familiale qui conduit le *Je* à se reconnaître, *monstrum ipsum*⁵¹, dans la discordance d'êtres aliénés, devenus les « répondants allégoriques » du poète dans une société négatrice de la poésie. À l'instant même où la prédation perverse infiltre le regard, le sujet n'en demeure pas moins requis par une exigence de vérité. D'où la gravité de la question finale – « où serez-vous demain, Eves octogénaires ? » – posée à un avenir grevé par un péché originel⁵² qui se prolonge dans l'hypertrophie temporelle de ces vies, sous le coup d'une « griffe » qui est celle d'un Dieu démonisé. La question vaut pour le *Je*, son avenir et son salut, comme pour les petites vieilles, vise un lieu réel ou un état (ici, là, malade, morte ?), autant qu'un lieu de rédemption ou de malédiction (paradis ou enfer ?), voire ces « limbes insondées de la tristesse » qui sont la bordure grise de l'enfer.

Terminons par une double remarque : comment comprendre, d'abord, le lien entre les deux « Fantômes parisiens » ? – Selon les termes d'une logique inconsciente, par conséquent paradoxale. Nous avons vu que *Les Petites Vieilles* témoignent d'une contradiction entre la demande d'amour, inscrite dans l'identification du *Je* à ces figures, et le refus d'accorder cet amour, mieux, l'agressivité prédatrice corrompant le regard porté sur elles. Cette

injonction à s'enivrer « de vin, de poésie ou de vertu ». Par ailleurs, selon *Les Foules*, le poète est vu comme un « promeneur solitaire et pensif », ivre de « cette universelle communion » qui suppose une sortie de soi ; mais ce don d'identification est simultanément une défection dans le multiple, de sorte que la « prostitution » propre au génie, qui « veut être un », est en quelque sorte particulière : une « sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe ». En d'autres termes, c'est une manière de se donner en se refusant, le paradoxe d'un don purement oculaire qui ferait de tout sa « pâture », d'une charité qui serait compréhension « savante », d'une solidarité qui serait la voie d'un refus.

51. Voir *Symptômes de ruine* ; voir aussi la lettre de Barbey du 4 février 1859 (*Lettres à Baudelaire, op. cit.*, p. 56).

52. L'« enfant lâche et vil » du vers 68 attestait la proximité de l'enfant au péché originel ; mais l'enfant est aussi celui qui « voit tout en nouveauté », d'où la définition du génie comme « l'enfance retrouvée à volonté » (*Cœuvres complètes*, t. I, p. 498 et t. II, p. 690). L'enfant est au carrefour de la nature déchue et de la surnature rêvée.

agressivité, dont le fond de « haine » est indéniable, ne peut-on penser qu'elle ferait retour dans la figure démultipliée des vieillards, qui seraient alors comme les délégués hallucinatoires d'un remords⁵³? L'ordre effectif des deux poèmes serait donc l'inverse de la logique inconsciente qui les sous-tend.

Quel lien établir, ensuite, entre le travail créateur et le tableau des petites vieilles aux « jupons troués », proie d'une froidure physique et morale, désaccordées à l'égal d'une lyre faussée? *Tombeau* des « petites vieilles », le poème se fait la « relique » où se préserve la mémoire de la perte qui les affecte: à l'ouvrier fabricant de cercueils répondrait l'artiste variant la forme prosodique pour y faire entrer « tous ces corps ». Le souci de cohérence *poétique* est à la mesure du discord *thématique*: ainsi, dans la seconde partie, « le souffleur » n'est pas le simple auxiliaire du comédien, mais celui qui, de son souffle, répare les défaillances de la Muse oubliée; dans « enterré », s'entend cette « terre » où pousse la fleur du Mal; et s'il est vrai que « chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir » (*Harmonie du soir*), on mesure la cohérence métaphorique qui relie cette femme-fleur au mal qui l'« évapore ». Dans l'évocation, aux vers 50-51, de cette heure « où le soleil tombant/Ensanglante le ciel de blessures vermeilles », l'image de l'hémorragie crépusculaire est comme induite par l'étymologie, si l'on se souvient de la double acception de l'*occidere* latin: tomber, mais aussi bien tuer. Le soleil tombant est un soleil blessant: la petite vieille devient, par contiguité métonymique, l'analogue de ce ciel blessé. Comme si la métaphore, par son pouvoir « rayonnant », s'employait à ravauder les haillons des « petites vieilles ».

53. Cette hypothèse de J. E. Jackson rend compte de la polarité passivité/activité qui règle les deux poèmes, du double versant de la persécution et de l'agression (voir *Passions du sujet*, Mercure de France, 1990, p. 203-228).

Baudelaire et la royauté du spleen Le poète, la mélancolie et la révolution

Dans le grand article qu'il publie dans la *Revue fantaisiste* sur Hugo le 15 juin 1861, Baudelaire se livre à une évocation du romantisme des années 1840, et consigne en tête de la deuxième partie de son étude, après avoir rappelé le souvenir de celui qui est devenu « la statue de la Méditation qui marche¹ » :

Dans les temps, déjà si lointains, dont je parlais, temps heureux où les littérateurs étaient, les uns pour les autres, une société que les survivants regrettent et dont ils ne trouveront plus l'analogue, Victor Hugo représentait celui vers qui chacun se tourne pour demander le mot d'ordre. Jamais royauté ne fut plus légitime, plus naturelle, plus acclamée par la reconnaissance, plus confirmée par l'impuissance de la rébellion².

Hugo était le roi de cette société littéraire; il est aujourd'hui en exil et cette société a disparu. C'est sur cet exil et cette disparition que maintenant, faut-il comprendre, se fonde la socialité des années 1850-1860. Dans cette analyse entrent de la part de Baudelaire toutes sortes de considérations, assez complexes, et qui ne nous retiendront pas³; seule nous arrêtera une métaphore, celle de la royauté de Hugo. Elle a des implications aussi bien politiques que poétiques. Elle désigne, en particulier, un état des choses qui est révolu, quelque chose comme un ancien régime de la socialité littéraire. Avec le Deux Décembre, et subséquemment avec l'exil de Hugo, il n'y a plus de royauté littéraire en France ni de poète souverain pour exercer cette royauté. Cette double disparition crée une situation nouvelle pour les écrivains; leur

1. « Victor Hugo », *Œuvres complètes*, t. II, p. 130.

2. *Ibid.*, t. II, p. 131.

3. Sur cet article, voir notre étude, « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *R.H.L.F.*, n°5, 1996.

fait défaut, et ils le regrettent, dit Baudelaire, celui qui était l'âme de la société qu'ils formaient et qui la légitimait; plus profondément, le défaut de cette référence littéraire désormais ôte son sens politique et social à leur pratique d'écrivains. L'une des conséquences est qu'ils se trouvent dans la situation qu'avait connue la génération précédente avant 1830, quand cette royauté poétique n'était pas encore constituée, et que, par exemple, Musset dans *Les Vœux stériles* en déplorait l'absence. Une autre conséquence, liée à la précédente, est que, dans ces temps du Second Empire, alors que le romantisme de 1830 est mort, aussi bien historiquement que symboliquement, les écrivains et les poètes de 1850 sont condamnés à faire l'expérience décevante de l'insignifiance de leur propre activité. Insignifiance sociale: ils ne sont plus rien; ce qui avait fait avancer à Baudelaire lui-même l'idée suivante: « Peut-être l'avenir appartient-il aux hommes *déclassés*? » Quel avenir en tout cas pour les écrivains et les poètes? seront-ils ces hommes déclassés, seront-ils des déclassés? Insignifiance politique aussi, et c'est ce dernier aspect qui nous occupera, tant les enjeux en la matière sont importants pour comprendre la signification poétique et littéraire d'une œuvre comme celle de Baudelaire.

Notre hypothèse, en effet, est que la disparition de la figure métaphorique du poète comme roi – qu'il s'agisse de Hugo ou de tout autre, peu importe – a une incidence symbolique, où se joue le rapport principalement politique que la poésie entretient à la réalité. Nous essaierons de vérifier cette hypothèse en examinant dans *Les Fleurs du mal* la textualisation de cette métaphore du poète comme roi, où elle est bien présente. Deux précisions à ce propos. D'une part, nous nous appuyons presque exclusivement sur l'édition de 1857 des *Fleurs du mal*, qui a une cohérence que ne saurait avoir l'édition de 1861, du fait de la mutilation qui a irrémédiablement désorganisé le texte. (Au passage, le fait que Baudelaire ait réorganisé son livre à l'occasion de la seconde édition n'implique pas que celui-ci, même s'il n'est pas en désordre, ait retrouvé sa cohérence initiale; la réorganisation de 1861 est un somptueux palliatif – un palliatif quand même.) D'autre part, nous ne prenons en compte que les métaphores qui concernent directement le poète, laissant de côté celles qui assimilent la femme à une reine. Ces dernières métaphores relèvent de la rhétorique amoureuse la plus traditionnelle, comme en témoigne la plupart du temps le recours à un syntagme figé, du genre: « ô mon unique reine »⁴; ou: « ô reine

4. Lettre du 5 mars 1852 à Ancelle, *Correspondance*, t. 1, p. 188.

5. *Hymne à la beauté*, v. 27.

des cruelles »⁶, etc.⁷, mais nous avons naturellement excepté le cas où la femme désignée comme une reine est associée au poète désigné lui-même comme un roi. Dans le même ordre d'idées, nous n'avons pas pris non plus en compte les occurrences qui, selon la même rhétorique amoureuse, célèbrent la femme en la couronnant⁸ ou la dotent d'attributs royaux⁹. Dans l'approche qui est la nôtre, ces emplois ne méritent pas en eux-mêmes d'être examinés, la seule remarque que nous ferons pour finir à leur propos est qu'ils concurrencent à leur façon la métaphore du poète comme roi, tout se passant comme si deux systèmes métaphoriques, l'un de nature poétique, rhétorique et littéraire (la femme reine), l'autre de nature politique et historique (le poète roi), se rencontraient et que, significativement, le premier l'emportait, au moins par la fréquence de ses exemples sur le second : preuve dans ces conditions que la seule royauté qui demeure aujourd'hui comme toujours, et dans le seul ordre littéraire, est celle de la femme, la royauté du poète, elle, n'étant plus qu'un lointain souvenir en passe de se perdre. Mais nous ne continuerons pas davantage sur cette voie, ce serait anticiper sur la conclusion et orienter d'entrée de jeu notre propos dans une direction trop imprévue pour être parfaitement respectueuse de la complexité du texte de Baudelaire.

Le royaume du poète n'est pas de ce monde, dit Baudelaire dans le premier poème de « Spleen et idéal », *Bénédiction*. Le poète est bien un roi, mais sa royauté ici-bas est purement et simplement niée. Maudit par sa mère, martyrisé par les hommes, en proie à toutes les avanies, il ne peut que s'en remettre à la justice de Dieu qui le récompensera comme il le mérite. Cette récompense sera la royauté céleste qui doit lui échoir :

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Les deux premiers vers de cette strophe sont souvent cités, mais les deux derniers sont généralement passés sous silence, alors qu'ils donnent une bonne partie de son sens au mot de « noblesse », celle-ci n'étant pas que

6. « Une nuit que j'étais... »

7. Voir « Tu mettrais l'univers entier... », v. 16, *Une charogne*, v. 41 et *Lesbos*, v. 23 ; voir également *Allégorie*, v. 9, où la femme est une sultane.

8. Voir *À une madone*, v. 9 et *L'Amour du mensonge*, v. 10-11.

9. Voir *Le Chat*, v. 19, *À une mendicante rousse*, v. 10 et *Danse macabre*, v. 6.

morale, et qu'ils confèrent au poète, à l'orée du recueil, le statut d'un roi pourvu d'une royauté mystique. Véritable roi qui a une couronne, un « beau diadème éblouissant et clair », dont la description occupe les deux derniers quatrains du poème. Sur cette royauté du poète se sera ouvert le recueil, mais il semble que ce soit pour mieux être éliminée par la suite. De fait, *Les Fleurs du mal* toutes entières travaillent à l'éviction de la royauté du poète, qu'il s'agisse de la première édition ou de la seconde. Dans la première édition, le poème qui suit *Bénédiction*, *Le Soleil*, évoque de nouveau la figure du poète, en train de « flair[er] dans tous les coins les hasards de la rime » et « Heurtant parfois des vers longtemps rêvés ». Son activité, doit-on comprendre, est favorisée par l'action bienfaisante et paternelle du soleil. Mais en fait, sitôt que le soleil est introduit au centre du texte, il prend la place qu'occupait le poète, sa place comme poète: non seulement il « Éveille dans les champs les vers comme les roses », mais c'est lui désormais qui est désigné comme poète (v. 17), à la faveur d'une comparaison, et aussitôt après il est dit qu'il

S'introduit en roi, sans bruit et sans valets,
 Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais.

Il s'est donc produit un transfert de la royauté du poète dans *Bénédiction* à la royauté du soleil dans ce deuxième poème. Manière de répéter que le poète ici-bas n'est pas, ou n'est plus, un roi.

Cela est dit de façon encore plus manifeste dans la seconde édition, où *Bénédiction* est suivie par *L'Albatros*. Ce poème prend la forme d'une allégorie, qu'il est inutile de commenter, sauf sur ce point précis, à savoir qu'elle est portée par une métaphore qui assimile les albatros à des rois. Ce sont des « rois de l'azur », mais ils subissent une détronisation – ils sont « déposés », et non pas posés, sur le pont du bateau – qui les rend grotesques. Dans la dernière strophe l'allégorie trouve sa conclusion, au moyen d'une nouvelle métaphore, qui assimile cette fois le poète au « prince des nuées ». Ainsi, grâce à ces deux métaphores conjuguées entre elles, est suggérée l'idée que le poète est symboliquement un roi en exil, un roi sans royaume.

Cette idée sera mise en œuvre dans toute la suite du recueil. Le roi qu'est le poète ne sera sur terre qu'un roi que personne ne reconnaît comme tel, dont on se moque, comme dans *L'Albatros*, et qui n'est qu'une caricature de roi, et en particulier un tel roi risque de n'être qu'un roi de carnaval, comme celui représenté sur la gravure de Mortimer dont est faite la description suivante:

Ce spectre singulier n'a pour toute toilette,
 Grottesquement campé sur son front de squelette,
 Qu'un diadème affreux sentant le carnaval.

(*Une gravure fantastique*)

Grotesque et carnaval sont naturellement associés et de leur association résulte concrètement un « diadème affreux », qui est l'exact opposé du « diadème éblouissant et clair » de *Bénédiction*. Le carnaval est sans doute la forme la plus extrême que prend la dénaturation du roi dans *Les Fleurs du mal*, mais la caricature du roi peut prendre d'autres aspects. La parodie, par exemple, dont le poème de *La Béatrice* offre une triste illustration. Le poète en personne est mis en scène, raillé par les philistins ; voici ce qu'ils disent :

– « Contemplons à loisir cette caricature
 Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
 Le regard indécis et les cheveux au vent.
 N'est-ce pas grand-pitié de voir ce bon vivant,
 Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
 Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
 Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
 Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
 Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
 Réciter en hurlant ses tirades publiques ? »

L'art du poète est ridiculisé, et l'intéressant est que ce soit à travers la personne même du poète qu'il soit tourné en dérision. Tout est prétexte à raillerie, sa posture autant que son allure, et il n'est pas étonnant que se multiplient des mots tels « caricature », « histrion », « rôle », etc. Or cette parodie de poète a pour modèle, qu'il est accusé de parodier, Hamlet. Hamlet, le héros romantique par excellence, mais également Hamlet le prince déshérité, qui a été privé de l'héritage royal de son père, et avec qui commence la moderne lignée des rois ou des princes mélancoliques, nous y reviendrons. Hamlet dans ce poème est tout ensemble un poète – un poète romantique – et un roi sans royaume. Un minime détail à ce propos a son importance : parmi les railleurs du poète, il y a « La reine de mon cœur au regard nonpareil ». Cette présence de la maîtresse du poète, que l'on supposera être sa muse, est une présence littéraire, ainsi que l'indique la tournure hyperbolique et archaïsante ; elle n'en est que plus chargée de sens, dans la mesure où sa royauté, figée dans la tradition du XVI^e siècle, vient s'opposer à la royauté du poète, lui aussi inscrit

dans une autre tradition, celle du XIX^e siècle, et qui est poétique autant que politique. En cette occasion, on peut vérifier que la dimension politique de la royauté du poète est niée et que, n'existant que sur le mode poétique, il est condamné à n'être que sa propre parodie. Nous ne surinterprétons pas. À preuve, le dernier poème des *Fleurs du mal* dans leur édition de 1857, *La Mort des artistes*. Il fait très exactement pendant au premier, *Bénédiction*, qui évoquait la naissance du poète et célébrait sa royauté mystique. Dans ce dernier poème, il n'y a plus qu'un espoir pour les artistes maudits comme lui,

C'est que la Mort, planant comme un Soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau¹⁰!

La réalisation de l'œuvre ne pourra donc s'accomplir que dans la mort, au-delà de la vie. Car dans la vie, rien à attendre pour le poète, il ne peut que se désespérer, comme il le fait dans les deux premiers vers du texte :

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature?

Cette morne caricature est vraisemblablement la réalité, que ne peut atteindre le poète; et il ne peut l'atteindre, parce que son statut présent de poète lui interdit. Il est, en effet, non pas un poète, mais une parodie de poète. Précisément, il est un bouffon, qui secoue les grelots d'une marotte. On retrouve donc dans cet ultime poème des *Fleurs du mal* la métaphore de la royauté du poète. Et se vérifie une nouvelle fois que le royaume du poète n'est pas de ce monde. Le poète sera bien roi, mais dans un autre monde, dans l'autre monde, le monde mystique chanté par le poète lui-même dans les cinq strophes finales de *Bénédiction*¹¹. Une courbe dynamique se dessine de la sorte entre les deux extrémités du recueil, dont le dynamisme tient à l'évolution de la figure du poète, roi et finalement bouffon de lui-même.

10. À noter que dans l'édition de 1861 Baudelaire enlève sa majuscule à Soleil, et ôte, partiellement, à celui-ci la personnification qui l'affectait en 1857. Là-dessus voir notre étude, « Une traversée de l'œdipe », *CEdipe à Lesbos. Baudelaire, la femme, la poésie*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont, 2002.

11. À souligner que les trois sonnets composant la section de *La Mort* dans l'édition originale des *Fleurs du mal* contiennent chacun une occurrence de l'adjectif « mystique » et que le poème lui-même de *Bénédiction* en contenait une occurrence, où cet adjectif qualifiait la couronne du poète.

Une royauté en défaut, telle est la royauté du poète dans *Les Fleurs du mal*. Jusqu'à présent nous nous sommes attaché à la seule personne du poète, et ce sont les représentations de lui-même comme roi ne pouvant être roi qui nous ont retenu. Ces représentations se cristallisent dans l'image du bouffon¹². Ce statut de bouffon affecte sa personne, mais aussi, ce n'est guère étonnant, sa poésie. Son inspiratrice est une muse saltimbanque, qui, pleurant et riant, « étale [s]es appas », « Pour faire épanouir la rate du vulgaire¹³ ». Cet aspect-là est important, il l'est même trop, et demanderait à soi seul toute une étude, aussi ne le traiterons-nous pas. Nous continuerons à interroger la royauté en défaut du poète dans les *Fleurs*, en essayant d'en pénétrer la nature, l'essence. Car le fait que le poète soit un bouffon n'est qu'une caractéristique pour ainsi dire extérieure ; ainsi est-il perçu par les autres, et ainsi se perçoit-il lui-même, mais, au fond de lui-même qui est-il ? Cette question, qui concerne l'identité même du poète, n'est pas psychologique ni existentielle, elle est métaphysique, et son enjeu est politique. Nous sommes ici au cœur de la problématique que nous avons élaborée, et nous allons maintenant pouvoir en examiner toutes les implications. Un poème nous le permettra, le troisième *Spleen*.

Ce poème, qui n'a guère retenu l'attention des critiques, c'est le moins que l'on puisse dire, n'a généralement suscité que des interrogations sur le modèle historique du roi mis en scène, et l'on a pensé à Louis XIII, le roi neurasthénique de *Marion de Lorme*, à Philippe II d'Espagne¹⁴, etc., mais l'on pourrait aussi penser au Richard II de Shakespeare ou au roi sans divertissement de Pascal, et à bien d'autres encore... L'essentiel à nos yeux n'est pas là, et il est vain de chercher un référent à ce roi, étant donné que dès le premier vers l'identité de ce roi est donnée comme fictive ; ou, pour être plus précis, le Je de celui qui parle ou écrit, et que l'on identifiera au poète, reçoit l'identité d'un roi de fiction. C'est l'une des rares fois dans le recueil où le Je s'affirme comme sujet, et en chacune de ces occasions il serait possible de montrer que toujours cette affirmation d'identité soulève des difficultés liées à la quasi-impossibilité pour le Je de se définir comme un Moi, comme c'était le

12. Sur ce sujet se reporter à l'essai suggestif de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Flammarion, « Champs », 1983 (1^{re} éd., 1970). *A contrario*, se rappeler le couple, constitutif d'une bonne partie de l'imaginaire romantique, du roi et du bouffon, et se reporter à l'ouvrage classique d'Annie Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974.

13. *La Muse vénale*. On se souvient que le mot de rate se dit en anglais *spleen*.

14. Sur les identifications proposées, voir la liste proposée par Claude Pichois dans *Œuvres complètes. Le Roi solitaire* de Gautier à pour héros le roi Philippe II, et non Philippe IV comme indiqué. Ce poème d'*España* peut se lire dans l'édition de Patrick Berthier du *Voyage en Espagne*, suivi d'*España*, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 475-476. La tonalité prébaudelairienne est remarquable.

cas à l'époque du romantisme de 1830. Ces difficultés se traduisent chez Baudelaire par une stratégie énonciative, dont portent témoignage des poèmes comme le deuxième *Spleen* ou *Le Flacon*¹⁵, qui procèdent à une scénographie complexe. Dans le troisième *Spleen* la stratégie est assez simple, elle se réduit au recours à une comparaison, mais cette comparaison est développée tout au long du poème, et prend une forme narrative qui occupe l'ensemble du texte, ce qui est tout à fait unique dans *Les Fleurs du mal*¹⁶. D'autre part, et dans notre perspective c'est de première importance, c'est la seule fois aussi où la métaphore du poète roi connaît dans le recueil sa plus grande extension et fait même l'objet d'un poème entier. Nous gagerons donc que s'y joue quelque chose de capital où se problématise une interrogation politique sur l'identité du sujet lyrique.

Au premier abord, c'est sous l'angle métaphysique qu'est appréhendée cette identité du Je. Celui-ci comme roi réunit en lui-même toutes sortes de contradictions oxymoriques :

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.

Sauf que ces contradictions n'importent pas en elles-mêmes, puisque ce qui donne sens, si l'on peut dire, ce n'est pas elles, mais l'ennui qui mine ce roi, les contradictions n'étant que la conséquence de cet ennui. L'ennui baudelairien, on le sait, n'est pas un état d'âme, il est un vice, le pire de tous, dit l'épître *Au lecteur*; il est la substance vaporisée de la volonté des hommes¹⁷. En quoi il empêche les hommes d'agir sur la réalité et les condamne à une rêverie sans objet, et il les empêche en particulier de faire en sorte que l'action soit la sœur du rêve¹⁸. Le roi ennuyé du troisième *Spleen* est de ce fait condamné au désœuvrement, à l'incapacité d'agir sur le réel. Incapacité philosophique, qui touche à son être lui-même, suggèrent les tout derniers vers du poème :

15. Sur ce dernier poème et pour les difficultés d'énonciation lyrique qu'il rencontre, voir notre article, « Sur la rhétorique du lyrisme en 1850. *Le Flacon* de Baudelaire », *Poétique*, n° 126, 2001.

16. Dans *L'Héautontimoroumenos*, les affirmations d'identité sont très nombreuses, mais elles sont comme atonisées les unes par rapport aux autres : Je suis le sinistre miroir ; Je suis la plaie et le couteau ; Je suis le soufflet et la joue ; etc., ce qui empêche donc le Je d'avoir l'unité d'un sujet, celui-ci ne pouvant être que le lieu où se réunissent toutes les contradictions qui l'affectent.

17. Voir *Au lecteur*, v. 11-12.

18. *Le Reniement de saint Pierre*, v. 30.

Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
 De son être extirper l'élément corrompu,
 Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,

Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
 Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
 Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Ce jeune roi n'est plus qu'un squelette (v. 12), qu'un cadavre, et l'eau verte du Léthé, c'est-à-dire de l'oubli de soi et de la léthargie¹⁹, s'est substituée au sang. À ceci près que le prince a accepté, en pure perte d'ailleurs, de prendre des bains de sang pour revigorer son propre sang anémié. Notation qui prend son plein sens, quand elle est rapprochée du vers 6, qui évoquait le peuple « mourant en face du balcon », et dont on peut supposer que c'est le prince lui-même qui l'a fait massacrer. Le motif sanglant est donc un motif sanguinaire et révèle un arrière-plan historique et politique, celui des Romains de la décadence ou celui de la Saint-Barthélemy, à laquelle prit part Charles IX en personne en *giboyant* à ses sujets huguenots²⁰, mais aussi celui de Juin 1848, lorsque furent commis des actes de répression d'une sauvagerie inouïe se terminant dans des... bains de sang.

Le sang dans lequel se baigne ce roi et l'eau verte du Léthé qui coule dans ses veines contribuent à dessiner son portrait. Les deux ne sont pas séparables, et l'on écartera en passant l'objection, possible, selon laquelle s'imposerait au dernier vers l'eau du Léthé à la place du sang, étant donné que juste auparavant est bien présent un autre sang, celui des victimes du roi. Il vaut donc mieux considérer que l'eau du Léthé et le sang sont des éléments constitutifs de l'être du roi, nous les examinerons successivement. L'eau du Léthé, avancerons-nous, est de nature mélancolique; c'est elle qui rend ce roi spleenétique. Le sang, quant à lui, est le remède auquel il recourt pour tenter de guérir son spleen mélancolique. Remède moins allopathique qu'homéopathique, le vert de l'eau du Léthé et le rouge du sang étant, en leur qualité de couleurs complémentaires, moins en relation d'opposition qu'en relation de similitude. Pour autrement dire, il importe de les associer symboliquement et de les penser ensemble, pour comprendre la singulière royauté de ce roi qui s'ennuie. Le caractère sanguinaire de son pouvoir est la contrepartie, soutiendrons-nous, de sa mélancolie, celle-ci l'amenant à se baigner dans le sang de

19. Voir la note 3 de Cl. Pichois à la p. 74 de son édition (*Œuvres complètes*, t. 1, p. 977).

20. Voir Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, chap. xxii.

ses sujets, afin de soigner par un tel remède autant son corps débile que son âme énervée. Une équivalence se produit dès lors entre métaphysique et politique, d'une part, mélancolie et violence, d'autre part.

Quelles conclusions tirer de cela s'agissant du motif qui nous occupe, celui de la royauté du poète? Le poète, avons-nous vu, ne peut pas, ou ne peut plus être un roi; sa royauté, de ce fait, est en défaut, et n'existe que sur le mode parodique ou carnavalesque, c'est-à-dire comme non-royauté, comme bouffonnerie. Quand il arrive par extraordinaire à cette royauté, dans le troisième *Spleen* tout spécialement, d'exister vraiment, comme étant le pouvoir exercé par un roi, la mélancolie et la violence sanguinaire en font une monstruosité morale et politique. Une telle royauté, où s'expriment conjointement un pouvoir absolu et une impuissance absolue, n'est assurément pas celle que Baudelaire idéaliserait dans son évocation de la royauté de Hugo, et nous verrons dans ce troisième *Spleen* comme la limite fantasmatique et idéologique qui est atteinte, lorsqu'est mise en œuvre la conception du poète comme roi. Mais il n'empêche qu'une pareille conception, en dépit de cette limite ou à cause de cette limite même, ne cesse de travailler le texte des *Fleurs du mal* et que Baudelaire le premier a fait reposer sur elle une grande partie de son projet; en elle il problématise la poétique difficile en ces années 1850 du Je comme sujet lyrique, et dont la difficulté se résume dans la question: qu'est-ce qu'un Moi qui n'est qu'un Moi, rendu à sa pure solitude lyrique, et qui n'a aucune prise sur la réalité? Ou encore: qu'est-ce que le Je d'un poète, si, ce poète étant désormais dans l'incapacité d'exercer sur le mode symbolique et métaphorique sa souveraineté, nulle autre instance que la sienne n'autorise sa parole et ne légitime comme sujet de cette parole?

Baudelaire répond à ce genre de questions dans le troisième *Spleen*, nous avons essayé de le montrer, il y répond également dans le poème liminaire du recueil, *Au lecteur*. Il a placé ce poème en surplomb de tout l'ouvrage, et dans les deux éditions il l'a séparé des autres poèmes en ne le numérotant pas. Son inspiration est morale, religieuse, métaphysique; mais il a aussi une signification politique et sociale²¹, qui est bien visible dans le dernier quatrain, où est donnée l'identité du pire des vices:

21. Là-dessus voir l'étude éclairante de Ross Chambers, « Un despotisme oriental », *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, José Corti, 1987. Plus généralement, on verra sans peine tout ce que je dois aux puissantes et originales analyses de ce beau livre.

C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère.

Baudelaire procède comme dans la Note qui introduisait la section « Révolte » dans l'édition de 1857²², en retournant contre le lecteur son hypocrisie, et de la sorte dynamite le pacte social, lui-même fondé sur cette hypocrisie. Ce qui donne toute sa force dans *Au lecteur* à cette dénonciation du pacte d'hypocrisie, c'est la complicité criminelle que le poète et son destinataire ont en commun. Chacun « rêve d'échafaud en fumant son houka ». La parenté thématique et idéologique avec le troisième *Spleen* est évidente, on retrouve l'ennui, la violence sanguinaire, l'exercice d'un pouvoir tyrannique. La situation dans laquelle se fantasment le poète et avec lui le lecteur est celle d'un despote oriental (voir le houka), disposant du pouvoir de vie et de mort sur quiconque. C'est exactement le même processus que dans le troisième *Spleen*, où l'ennui fait naître par contrecoup la violence sanguinaire. Cependant, quelques différences s'observent: outre que le pouvoir fantasmé est plus grand, référence orientale oblige, avec ce que cela suppose d'excès hyperbolique, le mot d'« échafauds » est chargé de connotations nouvelles et originales; à la différence des massacres style Saint-Barthélemy, qui étaient l'expression d'une violence royale d'Ancien Régime, l'échafaud renvoie pour tout lecteur du XIX^e siècle au souvenir de la période révolutionnaire: ce sont des exécutions politiques massives qui excitent ici la rêverie, et pas l'exécution de criminels condamnés à mort par une cour d'assises. Dans le fantasme suggéré en l'espace d'un vers défilent les images sanglantes de la Terreur, ou d'une révolution, n'importe laquelle, qui établit son empire par de grandioses déchaînements de violence. La présence de l'Orient, quant à elle, par l'intermédiaire de la métonymie du houka, a pour effet d'accentuer la démesure et, plus subtilement, de procéder à la confusion de toutes les représentations politiques, en renvoyant dans un ailleurs oriental tout ce qui appartient au passé historique de 1793, à moins que ce passé révolutionnaire français ne se leste d'une charge fantasmatique et libidinale bien plus grande en étant orientalisé.

Ainsi dans la rêverie du pouvoir absolu dont peut disposer un despote de l'Orient se faufile insidieusement, selon des circuits compliqués, la référence à la révolution, le pouvoir royal et le pouvoir révolutionnaire s'équivalant et se confondant dans un même imaginaire de violence, de sang et de mort. Il

22. Voir *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1075-1076.

apparaît alors que le Je du poète, ou celui de l'hypocrite lecteur, a métaphoriquement une identité de roi, ou de sultan, autant qu'une identité de révolutionnaire. Dans ce vers le motif de la royauté du poète aura donc abouti à faire entr'apercevoir, grâce à une espèce de ruse oppositionnelle, ce qui fonde souterrainement la relation du poète, et du lecteur, à la réalité contemporaine: la révolution. C'est d'une parfaite logique: comme le poète roi n'a plus la possibilité d'être un roi légitime, et que dans le meilleur des cas, si l'on peut dire, sa seule royauté est celle du spleen, il n'a plus qu'à convertir son impossible statut de roi en celui d'un révolutionnaire. Ce n'est bien sûr pas dire que la révolution soit revendiquée comme telle: tout se passe dans la rêverie, dans la fumée du houka, et ce sont les volutes du tabac qui dessinent dans leur réseau l'image tremblée de la révolution. Dans ce tremblé, confus et indéfini par nature, est visible la présence de 1793-1794, mais se devine, plus secrètement, celle de 1848. Le rêve d'échafauds, en effet, s'il est une rêverie, est aussi l'expression d'un désir, celui d'une révolution radicale qui verrait l'élimination physique des aristocrates et des bourgeois, et qui, par exemple, faisait dire au paisible Bianchon de Balzac: « Je hais ces sortes de gens, je souhaite une révolution qui nous en délivre à jamais²³ ». Ce rêve d'échafauds lui-même reçoit historiquement une partie de sa signification de l'une des premières mesures prises par les révolutionnaires de Février 1848: la suppression de la peine de mort en matière politique, pour conjurer le souvenir de la Terreur robespierriste.

Notre lecture ne vise pas à faire des *Fleurs du mal* un recueil post-quantante-huitard militant nostalgiquement en faveur de la révolution, mais à mettre au jour, en dégagant leur historicité, la part politique qui entre dans leur textualité. Cette part politique ne s'affiche pas explicitement, elle s'inscrit subrepticement dans le recueil, comme en contrebande, selon des effets de brouillage, plus que de cryptage. Ainsi, pour ce qui est de 1848, ou plutôt de « 1848 », avec des guillemets, la référence historique se fraie un chemin dans le texte au moyen de métaphores et de métonymies conjuguées, et de cette façon est désigné l'un des points de fuite problématique du texte, en l'occurrence l'histoire et sa représentation, qui en oriente l'écriture et la lecture. C'est ce point de fuite politique, tout particulièrement, qui permet de comprendre la prise à partie finale du lecteur dans l'épître-dédicace: le lecteur à qui s'adresse Baudelaire est comme lui conscient, sans oser le reconnaître

23. Balzac, *L'Interdiction*, dans *La Comédie humaine*, éd P.-G. Castex, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, p. 426.

par-devers soi ni, à plus forte raison, l'admettre, que son rapport à la réalité se fonde sur le sentiment d'une déception philosophique, historique et politique, et que, pareillement, il a des désirs de meurtres, de violence, de sang. Nous terminerons sur ce point, en posant que ce rapport déceptif à la réalité est de nature mélancolique, celle-ci conçue comme expérience de la perte, du manque, de l'absence, – du *défaut*. Mélancolie qui joue aux deux plans de l'énoncé et de l'énonciation. Au plan de l'énoncé: la mélancolie étend son ennui à l'ensemble du monde, le vide de substance, et notamment fait disparaître toute référence historique et politique, imposant le spleen comme substitut du réel; au plan de l'énonciation: la mélancolie compromet et même empêche toute parole qui se présente comme un discours, c'est de façon biaisée et brouillée qu'elle dit la réalité, élaborant une textualité sur le mode défectif, par le recours, entre autres, à l'allégorie, qui connaîtra sa plus belle illustration dans le poème du *Cygne*²⁴.

Dans ces conditions, il est clair que royauté et révolution sont indissociables et que c'est la mélancolie qui les fait s'articuler l'une sur l'autre. Aussi nous faut-il maintenant examiner les représentations de la révolution dans *Les Fleurs du mal*, étant bien entendu que c'est toujours la même enquête sur le motif du poète roi qui se poursuit. Constatons tout d'abord que la révolution ne suscite pas dans *Les Fleurs du mal* un poème qui lui soit entièrement consacré, pas d'équivalent en tout cas d'un poème comme le troisième *Spleen* pour ce qui était de la figure du roi. La seule fois où elle se manifeste pour ainsi dire en gloire, c'est dans le poème *Sisina*, ajout de l'édition de 1861, dont le second quatrain est constitué par une évocation haute en couleur de Théroigne de Méricourt:

Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage,
 Excitant à l'assaut un peuple sans souliers,
 La joue et l'œil en feu, jouant son personnage,
 Et montant, sabré au poing, les royaux escaliers?

Belle vision d'une amazone, à qui la révolution donne tout son éclat guerrier, mais on peut s'en convaincre facilement, la référence révolutionnaire n'intervient que pour donner une coloration héroïque à la Sisina, « douce guerrière/[À] l'âme charitable autant que meurtrière ». Une mention aussi explicite

24. Là-dessus voir notre étude, « *Le Cygne, ou l'exil de l'histoire* », *Baudelaire dépolitiqué. Quatre études sur « Les Fleurs du mal »*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002.

de la révolution est exceptionnelle. La plupart du temps, sa présence est suggérée comme en passant, au moyen d'une métaphore. Le meilleur exemple de ce traitement est offert par *Le Vin des chiffonniers*. À l'évidence ce poème est d'inspiration quarante-huitarde, dans sa thématique comme dans son idéologie. Thématiquement, il donne une description du Paris faubourien, « Où l'humanité grouille en ferments orageux »²⁵, et que des gens « Moulus par le travail et tourmentés » habitent. Parmi eux sont les chiffonniers, représentants symboliques du monde de la misère ouvrière, et même d'un véritable *lumpenproletariat*, au sens marxiste du terme. L'un de ces chiffonniers, sur qui s'attarde Baudelaire, se signale, lorsqu'il est ivre, par un comportement remarquable :

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Il se comporte comme un roi, en dictant des lois sublimes, et pour ce roi le firmament est comme un dais suspendu au-dessus de lui ; mais comment ne pas voir, d'autre part, que ce roi, issu de la populace, se comporte comme aucun roi ne s'est jamais comporté, qu'il procède à la subversion révolutionnaire du pouvoir royal, et qu'il est d'ailleurs plus un tribun du peuple qu'un roi ? Semblable ambivalence en ce qui concerne le vin : il « règne par ses dons ainsi que les vrais rois », mais sa royauté est une invention humaine ; à la création imparfaite et même mauvaise de Dieu, qui a produit la misère et la malédiction sociale, l'homme a remédié en ajoutant le vin (v. 30-32), qui inspire aux misérables l'espoir d'un monde meilleur, celui que leur promet le chiffonnier napoléonien, démagogue et révolutionnaire²⁶. L'association de la révolution et de la royauté dans ce poème s'explique par le fait que la royauté du chiffonnier est une royauté idéale, et en même temps une royauté populaire. C'est en cela une royauté révolutionnaire, dans tous les sens du mot. Et l'on peut vérifier que la révolution s'inscrit dans le texte par le biais de la métaphore, en l'occurrence la métaphore royale. Preuve, s'il était besoin, de l'équivalence symbolique entre royauté et révolution dans *Les Fleurs du mal*.

25. *Le Vin des chiffonniers*. Je reprends très succinctement des éléments de mon étude, « *Le Vin des chiffonniers, ou l'ivresse de la révolution* », *Baudelaire dépolitiqué. Quatre études sur « Les Fleurs du Mal »*, op. cit.

26. La référence napoléonienne est visible aux vers 18-20 ; elle était parfaitement explicite dans le premier état du poème : voir *Œuvres complètes*, t. 1, p. 1049-1050.

La section la plus politique du recueil, « Révolte »²⁷, associe pareillement royauté et révolution. Les choses apparemment sont tranchées : d'un côté, la royauté ; de l'autre, la révolution. La royauté, elle, prend la forme la plus extrême du despotisme dans le premier poème de la section, *Le Reniement de saint Pierre*, en la personne de Dieu, représenté « Comme un tyran gorgé de viande et de vins », jouissant sadiquement des « sanglots des martyrs et des suppliciés ». Rien d'étonnant si la révolution est la conclusion prévisible du poème suivant, *Abel et Caïn*, lorsque les caïnites, ces damnés de la terre, sont invités par le poète à s'en prendre à un si affreux tyran :

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu !

Le lien de l'un à l'autre poème est de nature causale, les crimes de Dieu amenant son châtement par les hommes, et c'est selon une antithèse que s'organise le couple royauté, ou plutôt despotisme ici, et révolution. Ce n'est pas très original, ces idées traînent dans toute la littérature quarante-huitarde²⁸. Pour notre propos, cependant, cette opposition est intéressante, en ce qu'elle montre, avant tout, que la notion de royauté n'est jamais neutre chez Baudelaire, mais qu'elle a toujours un enjeu idéologique et politique. Bien sûr, *Le Reniement de saint Pierre* est en lui-même un poème politique, et la représentation de Dieu comme un despote, comme figuration proudhonnienne du mal²⁹, n'est évidemment pas neutre du tout, mais une telle charge idéologique dans ce poème éclaire, par effet de retour, toutes les autres mentions de la royauté qui sont faites dans le reste du recueil. De ce point de vue, la tyrannie de Dieu dans *Le Reniement de saint Pierre*, proche par son côté oriental de celle qui transparaît dans l'épître *Au lecteur*, constitue la limite politique que la royauté peut atteindre. Et cette limite politique, c'est la révolution, que le despotisme suscite.

Dans le dernier poème de « Révolte », *Les Litanies de Satan*, les rapports entre royauté et révolution sont autrement complexes. Cela tient à la personne de Satan, qui est à la fois roi et révolutionnaire. Sa royauté est affirmée tout au long

27. Sur cette section voir mon étude, « Baudelaire révolutionnaire? », *Baudelaire dépolitiqué. Quatre études sur « Les Fleurs du Mal »*, op. cit.

28. Voir Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, Juin 1848, Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Payot, coll. Critique de la politique, 1996, p. 28-57 et p. 75-82.

29. Rappelons la formule lapidaire de Proudhon : « Dieu, c'est tyrannie et misère ; Dieu c'est le mal ».

du texte : il est le « Prince de l'exil », le « grand roi des choses souterraines », etc., sauf que cette royauté est une royauté d'en bas, elle s'exerce dans la contestation et la révolte. Témoin le distique suivant où le « Prince de l'exil » apparaît comme le protecteur, presque le patron, de tous les insoumis à l'ordre social et politique :

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,

Cet échafaud, on l'a déjà vu dans l'épître *Au lecteur*, mais la victime qui y monte est un révolutionnaire, ce qui n'était pas le cas précédemment. Le poème lui-même est idéologiquement plus marqué, ou, plus exactement, il est plus univoque. C'est que Satan est ici sans conteste le promoteur de la révolution : de lui il est dit que son « œil clair connaît les profonds arsenaux » ou qu'il est le « Confesseur des pendus et des conspirateurs », et surtout, il a appris aux hommes « à mêler le salpêtre et le soufre » : il leur a appris à fabriquer de la poudre, les dotant ainsi des moyens matériels de faire la révolution.

Que Satan soit roi et qu'il soit révolutionnaire est à mettre sur le compte de son passé miltonien³⁰ ; plus profondément, c'est à mettre sur le compte de l'ambivalence politique entre royauté et révolution qui s'observe chez Baudelaire, et qui est réaffirmée dans ces *Litanies*. Dans la personne de Satan sont réunies de manière critique deux postulats politiques qui d'ordinaire sont contradictoires entre elles, la royauté et la révolution. Satan permet leur réunion, et en fait il est le seul qui le puisse. C'est sa situation de roi en exil, « à qui l'on a fait tort³¹ », qui l'a transformé en un révolté. Significativement, Baudelaire dans ce texte ne semble pas prendre en compte que sa révolte est la cause de sa déchéance ; il renverse les données de la tradition. Ce qui s'accorde parfaitement avec l'esprit de ces trois poèmes, s'ouvrant dans *Le Reniement de saint Pierre* sur le spectacle repoussant de Dieu en tyran sadique : de toute évidence, c'est ce tyran criminel qui a usurpé la place de Satan, et fait de celui-ci un « vaincu ». Par retour Satan inspirera aux hommes la révolution, elle sera la conséquence du sort mélancolique qui est fait au ci-devant roi du monde. Le poète, quant à lui, est ce Satan des temps modernes, roi déchu, découronné, en exil de l'histoire.

30. Là-dessus voir notre étude, « Satan, ou la mélancolie de l'art à l'époque moderne », in *Ut pictura poësis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, coll. Littérature et idéologies, 2000, p. 135-137.

31. Sur cette formule qui vient de *Consuelo*, voir l'article de Léon Cellier, « Baudelaire et George Sand », *R.H.L.E.*, avril-juin 1967.

La réflexion sur la royauté du poète qui se fait jour dans *Les Fleurs du mal* a une signification poétique et politique, nous avons essayé de le montrer. Les origines en sont historiques et remontent à l'effondrement symbolique qu'ont provoqué Juin 1848 et Décembre 1851. Mais cette réflexion elle-même s'inscrit dans un cadre beaucoup plus vaste, celui de l'histoire humaine en général. Un poème comme « J'aime le souvenir de ces époques... », dans leurs deux éditions, est à cet égard exemplaire³². Organisé selon une opposition bien tranchée entre temps antiques et temps modernes, il offre la vision de deux états de la civilisation, un état primitif, quasi mythique, et un état historique. Deux régimes différents du corps les caractérisent, un régime glorieux et un régime dégénéré. De ce tableau grinçant et caricatural de la triste humanité deux vers nous arrêteront :

L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi ;

Cette royauté édénique de l'homme n'est plus. Sa disparition est l'expression d'une dégradation d'ordre historique et ses implications sont poétiques :

Le Poète aujourd'hui, quand il veut concevoir
Ces natives grandeurs, aux lieux où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme,
Sent un froid ténébreux envelopper son âme
Devant ce noir tableau plein d'épouvantement.

L'homme découronné, c'est la poésie qui perd une bonne partie de sa signification. Elle ne pourra pas être célébration, et de ce fait se trouve condamnée à cultiver les « muses tardives » et à faire l'expérience esthétique de la laideur. Le poète est dès lors réduit à rendre « un hommage profond »

– À la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
À l'œil limpide et clair ainsi qu'une eau courante,

hommage profond, qui est tout en même temps ironique et mélancolique : il s'adresse à des réalités qui ont disparu, et c'est leur disparition en fait qui est à l'époque moderne la matière désormais de la poésie. Le poète pourra d'autant mieux faire l'épreuve de cette chute qu'il est en exil du réel.

32. Sur ce poème voir le commentaire de Patrick Labarthe dans son ouvrage, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 320-323.

Le motif de la royauté, on le voit, qu'il s'agisse de la royauté primitive de l'homme, roi de la Création, ou de la royauté du poète, est un des éléments importants de l'imaginaire de Baudelaire, philosophiquement, poétiquement et politiquement. Il se rencontre très tôt dans l'œuvre, comme dans ce texte ancien, et tout à la fin de la carrière de Baudelaire: que l'on pense au poème en prose *Perte d'auréole*, qui montre le « buveur de quintessences », « le mangeur d'ambroisie », au bordel, ayant perdu ses « insignes » de poète; son auréole étant tombée dans la rue, dans la boue, il n'a pas daigné la ramasser, laissant à d'autres, des mauvais poètes, le soin de la récupérer. C'est une fable. Le poète aujourd'hui est un roi sans couronne, un roi sans royaume, dont le seul divertissement est la poésie.

JEAN-CLAUDE MATHIEU

Une charogne

Le promeneur solitaire, le rôdeur parisien, ce hibou douteux qui s'était mis en marche à la veille de la Révolution, qui lui insuffle une bouffée de liberté, tel Wordsworth entraîné par son nuage, vient un moment, au milieu du siècle, où, après avoir échangé beaucoup d'états d'âme contre des rochers et des sentiers, il heurte un fragment de la réalité, brut, inassimilable, bloquant net le troc du mélancolique. Expérience du choc dit Walter Benjamin. Expérience, ici, de la butée: le pied d'un flâneur, dont le regard se perdait dans « les merveilleux nuages », vient buter; le vers scandé par la marche vient buter. Contre quoi? Contre le pavé, celui des barricades, ce révélateur des temps barbares qu'Hausmann va s'empresse de faire disparaître, ce révélateur de l'éternel que Proust va définitivement intérioriser, un demi-siècle plus tard, dans la cour des Guermantes. Raclé sèchement par le cygne, résonnant au choc funèbre des bûches. Amer batteur de pavé à Bruxelles, Baudelaire en écoute encore l'étrange écho: « Sonorité particulière du pavé ». Ainsi se brise l'auréole des choses et du marcheur, qui « sautillait dans la boue, à travers ce chaos mouvant¹ » mais concrétisait à ce choc des rythmes indécis:

Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.
(*Le Soleil*)

En glissant dans la boue, en heurtant le pavé, le flâneur nonchalant reçoit dans son corps la décharge galvanique des temps modernes; mais si son regard, tombe à l'improviste, « au détour d'un sentier » non sur un pavé, mais sur un « objet » putride, abject, *objectum* décomposé en *abjectum*, jeté à la traverse, étalé, objecté à son idylle, c'est non le sentiment de l'époque, mais brus-

1. *Perte d'auréole.*

quement le sentiment de l'existence, d'une vie en osmose perpétuelle avec la mort qui le saisit. En ces années le mort saisit le vif, qui bute sur des cadavres allongés; celui du *Torero mort* de Manet² en 1865, noirceur, blancheur mates, sans vibrations, où s'accuse la pesanteur de la mort maîtresse d'un corps, ou trois ans plus tard sur celui d'un Christ blafard aux yeux vitreux, copie de Holbein, qui conduit tout droit Rogojine³ à l'athéisme. Cadavres irréductibles à l'idéalisation des gisants ou à la leçon édifiante des *vanités*; le crâne crayeux, les tibias juxtaposés emblématiquement au *Soldat mort*, alors attribué à Velázquez et que reprend Manet, disparaissent. Avant Sartre ou Céline, un haut-le-corps donne accès au sentiment d'être et se diffuse dans le poème en poétique de la nausée; sentiment d'existence qui clignote, comme chez Rousseau, sur les franges de la conscience, à l'instant où elle vacille:

La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

(*Une charogne*)

La nausée qui met au bord de la défaillance rejette la putréfaction imminente, cachée en soi. Soi-même déjà quasi-charogne. L'impudeur de l'ignoble, du bas. Les lecteurs d'*Une charogne* ont été partagés, on le sait, entre trois réactions; le dégoût: Baudelaire, « prince des Charognes », « pétrarquissant sur l'horrible » (Sainte-Beuve), provoque la répulsion, que l'on est soulagé d'atténuer en faisant la part de l'affectation macabre, la provocation « Jeune-France » dans un poème écrit dès 1843, si l'on suit le témoignage de Prarond; la sacralisation: elle entend dans l'ouverture (« Rappelez-vous l'objet... ») un écho du *memento mori*, l'avertissement du prédicateur ouvrant un tombeau et frémissant devant ce « je ne sais quoi qui n'a plus de nom en aucune langue⁴ », où elle absout au bénéfice du « spiritualisme » platonisant de la dernière

2. Peint en 1864, exposé en février 1865, juste après le scandale de l'*Olympia* au Salon.

3. Personnage de *L'Idiot* de Dostoïevski [1868].

4. *Sermon sur la mort* de Bossuet: « La chair changera de nature; le corps prendra un autre nom; même celui de cadavre ne lui demeurera pas longtemps; il deviendra, dir Tertullien, un je ne sais quoi qui n'a plus de nom en aucune langue ». Jean Pommier et l'édition Crépet-Blin y ont renvoyé depuis longtemps; Claude Pichois signale sa reprise dans le *Salon de 1859* (« ce je ne sais quoi que personne n'a nommé »), Patrick Labarthe rappelle la citation qu'en fait le *Génie du Christianisme* et les allusions de Balzac: voir *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Droz, 1999, p.157. De fait Tertullien est un des rares anciens à évoquer (après Lucrèce) la décomposition du cadavre. Il importait de distinguer de la séparation orphique, platonicienne du corps mortel et de l'âme-oiseau immortelle, la chrétienne « résurrection de la chair », résurrection d'une totalité morte. Voir Jackie Pigeaud, « Les Restes », *Poésie du corps*, Payot, 1999.

strophe la puanteur nauséabonde; enfin la reconnaissance d'un affrontement du « terrible », qui permet d'atteindre à l'objectivité contemplative; tout peut, doit être regardé avec équanimité, le putride et le lumineux, la vie et la mort, par delà le rejet du répugnant. C'est l'attitude de Rilke dans les *Cahiers* et dans une lettre à Clara, s'émerveillant que Cézanne ait su par cœur « le poème inouï de Baudelaire », *Une charogne*:

Sans ce poème, l'évolution vers le langage objectif que nous croyons connaître maintenant en Cézanne n'aurait jamais pu commencer; il fallait d'abord qu'il fût là, impitoyable. Il fallait que le regard de l'art eût pris sur lui de voir dans le terrible même, et ce qui ne paraît que répugnant, la part d'être, valable autant qu'aucune autre⁵.

Le poème est si choquant, si inouï que, s'il trouble et fascine, sa lecture reste comme bloquée à ce bouleversement, privée de cette distance qu'il faut rétablir en surmontant l'horreur fascinée, en la diffractant dans le langage du poème. Ces réactions sont moins éloignées qu'il semblerait; hypnotisées par l'idée et le tableau de la charogne, elles tendent à l'absolutiser, coupant le titre et l'image du discours et de l'événement qu'il remémore; oubliant que ce qui ouvre la charogne à l'espace du poème, c'est le souvenir et la rencontre. La rencontre, qui peut transformer la première chose venue, la plus ignoble, en « allégorie », entrouvrir « la profondeur de la vie » par la grâce de la circonstance. Et surtout l'inflexion vibrante du souvenir, qui fait frissonner plus intensément, en la tirant de l'oubli, cette charogne. « Rappelez-vous » n'équivaut pas à *remember*. L'orateur sacré invite moins à se rappeler qu'à ne pas être oublieux de l'inéluctable. Quand Baudelaire inscrit ce *remember*, dans *Le Coucher du soleil romantique*, dans *L'Horloge*, c'est *se souvenir* qui le traduit et rappelle à l'impermanence de la vie:

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: « *Souviens-toi!*
[...] *Remember! Souviens-toi, prodigue! Esto memor!*
(*L'Horloge*)

Se souvenir est scandé, seconde après seconde, par un temps funèbre, discontinu, alors que *rappeler* restaure sa continuité. Se rappeler implique un « art d'évoquer les minutes », heureuses ou non, de ressusciter en images ce

5. Rilke, *Lettres sur Cézanne*, Éditions du Seuil, 1991, p. 62. John E. Jackson a cité plusieurs fois cette lettre, traduite par Philippe Jaccottet en 1971, et étudié les rapports de Rilke avec Baudelaire.

qui fut présent mais n'était pas encore représenté, en l'appelant : le paradis enfantin, « peut-on le rappeler avec des cris plaintifs » ? Cette parole se tourne vers les proches, apostrophe l'âme ou l'amie, et ouvre l'instant fermé du présent sur une vue (« nous vîmes ») ; il faut être trois pour que s'accomplisse en poème cette « sorcellerie évocatoire ». Dans son miroir, je fais pour vous reparaître l'image d'une charogne ; en m'adressant à vous, j'essaie l'efficacité de mots, assez forts et assez flous, qui nous ébranlent et s'égalent à cette image.

D'une charogne, ce beau matin, puante et s'ouvrant complaisamment à la curiosité horrifiée, Barrès ou Rilke tirent *La charogne* (titre manuscrit, qu'a précisément modifié Baudelaire) : « la plus belle pièce de Baudelaire, c'est toujours la *Charogne* » (Barrès). Avec une parfaite ambiguïté inconsciente, Rilke répète, en se tournant vers Clara, l'adresse du promeneur à sa compagne, lui remettant sous les yeux du souvenir la charogne : « Tu te souviens sûrement... du passage des *Cahiers de Malte Laurids* où il est question de Baudelaire, et de son poème « La Charogne ». [...] Cézanne pouvait réciter [...] justement ce poème « La Charogne ». » Absolutisée, la charogne symbolise l'essence de la décadence : Baudelaire a « inventé la littérature-charogne⁶ ». Surtout rejet et sacralisation sont loin de s'opposer. Le frisson sacré est lié à l'effroi, au *tremendum*, voire au déchet, et la charogne bestiale tient la place de l'animal émissaire, offrande offerte à la face du ciel qui l'agrée, victime sacrifiée, expulsée, grâce à qui, dans un siècle où monte l'indifférence des « médiocrités », le nivellement par « l'éclectisme », renaîtrait une différence, un sacré, se réinstaurerait autour de ce sacrifice une communauté. Sans faire le détour, éclairant, par Freud ou par René Girard, Joseph de Maistre et la vertu régénératrice du sacrifice suffiraient ici. La charogne apparaît comme la victime rejetée qui scelle plus étroitement la complicité, la communauté des deux amants devant ce qu'ils n'auraient pas dû voir.

D'un nom ignoble, d'un spectacle répugnant, le poème extrait la quintessence et la noblesse ; la lente distillation des mots analyse, représente, transforme ce qui a été un vertige, le temps d'un battement de cil, une défaillance de l'être devant l'intolérable, et recrée une continuité, une réversibilité même, entre le bas nauséabond et le haut, le cadavre et les vivants. Fait d'une syncope une musique, d'une décomposition une « symphonie en sourdine », d'un « évanouir » un « s'épanouir ». Une poétique de la nausée, loin de creuser la faille entre vie et mort, ajoutée dans le balancement l'une à l'autre, propage et ralentit le vertige. Ce balancement, rythme du plaisir qui s'exaspère jusqu'à la pâmoison « sous l'ardeur des climats », touche ici à la syncope ; le plaisir et la

6. Alphonse Duchêne, *Le Figaro*, 20 septembre 1859, cité dans *Les Fleurs du mal*, éd. Crépet-Blin, Corti, 1942, p. 348.

mort se rapprochent, la promeneuse palpite, tourne de l'œil, qui a vu l'interdit. Balancement ensommeillé, entre éveil et rêve, entre vie et mort, qui rapproche chez Baudelaire, on le sait, la démarche chaloupée de la femme et le roulis du navire, sur fond de bercement maternel, de vie paresseusement lovée, s'étirant à peine dans les sinuosités de la femme-enfant, s'ouvrant sur l'euphorie d'une eurythmie, sur « l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué mais eurythmique⁷ ». Volutes d'une volupté, la régularité serpentine des ondulations, met un peu de poids charnel ou d'ampleur solennelle dans ce mouvement flexueux entre marche et danse, traçant des courbes dans l'air :

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d'enfant se balance,
(*Le Serpent qui danse*)

[...] d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet.
(*À une passante*)

Polysémie de « balancer », de l'âme au corps : le désir « balance » entre les beautés de la femme, et « aux pointes se balance, aux vallons se repose ». À l'opposé d'« osciller », où saille dans le verbe l'os du squelette, crâne qui « oscille mollement sur ses frêles vertèbres », main du « Maître de la Vie » qui « oscille et *se détache* en noir sur le soleil⁸ ». La nausée existentielle s'accomplit en va-et-vient de la strophe, « langage tangage » dirait Leiris, alexandrin, octosyllabe, alexandrin, octosyllabe, croisant leurs rimes, féminines pour les alexandrins (des finales consonantiques prolongeant la montée) et masculines pour les octosyllabes ; ce battement de strophes hétérométriques a été traditionnellement lié à l'abattement d'un deuil et au ressaisissement d'une consolation. Sous la forme 12/6/12/6, c'est celui qui se réalise chez Ronsard dans l'építaphe de La Péruse, dans des *Psaumes* de Desportes, des consolations du *Printemps* d'Aubigné ou la célèbre consolation à Du Périer chez Malherbe. La mélancolie du *Lac s'y berce*. Plus fréquemment encore la strophe 12/8/12/8 inscrit un deuil, une gravité de la vie qui passe, dans les psaumes de Desportes, les poésies religieuses de Corneille, les chœurs d'*Athalie*. C'est une strophe pour építaphes, chez Gilbert ou chez Leconte de Lisle⁹, dans le même

7. *Fusées*, f 15.

8. *Le Calumet de la paix*.

9. « Au banquet de la vie, infortuné convive/J'apparus un jour et je meurs!/Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j'arrive/Nul ne viendra verser de pleurs ». « Maintenant, dans le sable

va-et-vient d'alexandrins à rimes féminines, et d'octosyllabes à rimes masculines. L'usage rare qu'en fait Baudelaire lie cette forme strophique à la chute dans la mort, dans ce « tombeau mystérieux » où dormirait en paix le cadavre d'*Une martyre*, dévasté par une pulsion nécrophilique; une seconde fois la « confidence horrible » de *Confession* fait chuter beauté et amour au Néant; une troisième, *Les Promesses d'un visage* enterrent la volupté aux ténèbres d'un corps, « nuit sans étoiles », nuit du tombeau. L'octosyllabe, succédant à l'alexandrin, est apte à produire cet effet de chute, de resserrement fatal, ce qu'accentue la possibilité de réaliser le rythme de ces octosyllabes sur la base d'une métrique iambique, comme l'avait fait Chénier, utilisant la succession alexandrin-octosyllabe dans ses *Iambes*: « Ce beau matin d'été si doux », « Le long de ces vivants haillons », « De mes amours décomposées! ». Sémantiquement et syntaxiquement, l'alexandrin, le premier de chaque quatrain surtout, contient (à l'exception des strophes 2 et 9) l'élément nucléaire, sujets et prédicats, d'autant plus ostensiblement que le parallélisme des vagues successives de la métamorphose, détache les étapes :

Le soleil rayonnait [...]

Les mouches bourdonnaient [...]

Tout cela descendait [...]

Et ce monde rendait [...]

Les formes s'effaçaient [...]

Dans les octosyllabes, ce sont des éléments auxiliaires qui trouvent place, qualifications (« Brûlante et suant des poisons »), appositions (« Une ébauche lente à venir »), circonstances (« Ce beau matin d'été si doux », « Après les derniers sacrements »), comparaisons surtout (« Comme afin de le cuire à point », « Comme une fleur s'épanouir », « Comme l'eau courante et le vent »).

Ce continu du nauséux, abouchant morbidité et vitalité, il se soude dans l'alliage des deux registres du discours, le registre « courtois » et le registre

aride de nos grèves/Sous les chiendents au bruit des mers/Tu reposes parmi les morts qui me sont chers/Ô charme de mes premiers rêves! » (*Le Manchy*). Philippe Martinon, dans son livre sur *Les Strophes*, en donne de nombreux exemples (p. 138-145). J. Prévost avait noté à propos de ce poème : « Le rythme lamartinien, flatteur et languide, aggrave encore une impression pénible (comme on aggrave une nausée par un bercement) », *Baudelaire*, Mercure de France, 1953, p. 352.

« satyrique », moins en contrepoint, qu'échangeant leur double outrance, théâtralisée, solennisée. La révélation de l'identité d'inconciliables crée ici le poétique, faisant coexister des contraires : encore un peu de temps, et charogne vous serez, mon âme. La sombre majesté portée par des siècles de prédication sacrée, le raffinement de l'image de la dame chantournée par le pétrarquisme, la pénétration dans les corps de la force obscure d'une grande Nature accomplissant l'alchimie de la charogne, s'unissent dans ce poème pour faire de l'image de cette décomposition la fine pointe, grave et frémissante, d'une culture qui s'achève. La courtoisie éthérée y est poussée jusqu'à la fadeur écoeurante, le putride exalté jusqu'à la sublimation incorporelle d'une musique, d'un rêve. Le monstrueux donne à rêver, peinture idéale qui s'achève « seulement par le souvenir », comme celle de Delacroix, née du souvenir et parlant au souvenir. Rimbaud partira, dans ses *Poésies*, de cette conjonction de la fermentation excrémentielle et du doucereux, de la fleur bleue et des *stupra*, comme dit Jean-Pierre Richard. Cet « objet », comparant de la femme, l'objective, la déshumanise, vers le bas et vers le haut. La fascination de la charogne, dont on ne peut détacher les yeux, vers quoi le rappel initial reconduit cruellement, met un moment les deux spectateurs dans la posture de l'obsédé ; qui, différent de celui qui pour continuer à vivre a besoin de se persuader qu'il est impossible qu'il meure, a au contraire besoin pour vivre de se répéter qu'il ne peut pas ne pas mourir, ou que « le monde va finir », et de se le faire répéter par la charogne ; « Avant tout, ils [les obsédés] ont besoin de la possibilité de la mort pour résoudre leurs conflits », écrit Freud à propos de « l'homme aux rats », ce fin amateur d'obsèques « qu'on avait surnommé dans sa famille l'oiseau charognard »¹⁰. Dans cette structure obsessionnelle, c'est la charogne oxymorique, morte débordant de vitalité, qui est le point autour duquel les mots font défaut, innommable ouvrant sur une nomination indéfiniment substitutive ; soit dans le blanchissement d'un neutre, où se gomme la féminité du *mundus muliebris*, devenu objet immonde, neutralisé dans des périphrases, « tout ce qu'ensemble elle avait joint », « tout cela descendait » ; soit par un surcodage où les codes littéraires sont aussi voyants que ce qui est dénoté, où la littérarité masque la littéralité de la charogne, et par outrance exhibe le romantisme frénétique ou l'artifice précieux.

Le registre amoureux se stylise en idylle dans le récit, et en adresse courtoise dans le discours. Mimésis d'une idylle interrompue, gracieux tableau

10. Freud, « L'homme aux rats », *Cinq psychanalyses*, PUF, 1973, p. 252-253.

infléchi vers la promenade romantique sur fond de mort, angélique et dramatique ; les composants de ce moment emparadisé sont délicatement réunis, promenade champêtre, sentier discret, beau matin ; et poussés vers l'affadissement sarcastique par un surcroît d'adjectifs conventionnels, vernis lissant, intensifiés par une inflexion caressante « ce beau matin d'été *si* doux » qui intériorise la sensation vécue en souvenir d'un indicible bonheur ; embellie sous la bienveillance complice d'un soleil qui « rayonnait », d'un œil céleste empli de l'épanouissement de cette fleur superbe. L'invitation au voyage du souvenir ne restaure pas des sensations, mais par des adjectifs vagues (« beau », « doux »), un prédicat convenu (« le soleil rayonnait »), une émotion ; une fervente hypotypose remet bien en vue l'évidence de la charogne, et ensuite, à l'intérieur de ce climat, sans en perdre l'influx, pourront être ciselés artistiquement des détails ou suggéré l'indescriptible. Si le cadavre n'est pas exquis, l'apostrophe l'est. Raffinée, elle multiplie les inflexions d'une politesse attentionnée, des vocatifs brûlant d'idéal devant cette matière bestiale, relevés de la sacralité de laudes ; la « féminité de l'église » pourvoit en appellatifs, à détourner galamment, *stella matutinis, regina coeli, plena gratia*, « étoile de mes yeux », « reine des grâces », « soleil de ma nature », « vous mon ange et ma passion » ; « mon âme » incorporelle frissonne d'être envahie par une si basse corporéité ; sophistication d'une distance, parodiant le badinage d'une adoration hyperbolique, se mirant sans déplaisir dans les souvenirs, dans le charme discret du vouvoiement (« Rappelez-vous l'objet », si différent du tutoiement ardent du *Balcon* : « Tu te rappelleras la beauté des caresses... ») ; préciosité des passés simples à l'intérieur des paroles, distillés à contre-courant de l'évolution de la langue qui les écarte de l'oralité, et dont les circonflexes ouvrent, allongent les voyelles dans une pâmoison affectée (« nous vîmes, mon âme », « vous crûtes vous évanouir »). Trop poli pour n'être pas sarcastique, celui qui trouvait moins immorale la « gloire de la fouterie » des *Liaisons dangereuses* que « cette manière moderne *d'adorer* et de mêler le saint au profane », « ce satanisme badin¹¹ ». En même temps badinage prophylactique et réglage d'une bonne distance du discours par rapport à la puante charogne. L'ouverture du poème préfigure son finale : le locuteur s'écarte en cette courtoisie du corps de la vivante, de la contagion de cette imminente pourriture ; quintessenciée en « âme », en attendant la transsubstantiation de la « lubrique » débauche en « ébauche » de rapin (un coup de *d!*). À ce registre courtois s'enlace le registre « satyrique », qui habille les pulsions d'agression

11. « Notes sur *Les Liaisons dangereuses* » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 68.

envers un corps difforme; « infâme » masquant à mot couvert la « femme », découverte deux vers plus loin. Mais ce ventre ouvert n'est que l'élargissement de la blessure, cruauté rituelle qui donne accès à l'étrangère impénétrable, au corps lisse de l'odalisque aux bijoux; bientôt, de Goya aux *Petites Vieilles*, la difformité des corps montrera dans la déformation de la caricature un substitut moderne du mystère. La pointe sadique se fraye trois voies; la pénétration, l'incitation pressante de l'impératif; dans la plus sombre tradition de la prédication catholique, il n'y a pas de persuasion pathétique sans représentation; « Représentez-vous... »: l'orateur sacré fait des représentations aux pécheurs, en ouvrant en tableaux de la mort la représentation¹². Cependant que les appellatifs éthérés élèvent la femme au-dessus du réel, les déictiques évident cette sublimité, contraignent à abaisser les yeux sur *cette* réalité, « cette pourriture », « ce ventre putride », « cette ordure », « cette horrible infection », où le ralenti des imparfaits s'attarde. Ensuite, la réification du corps. « L'objet », c'est l'euphémisme qui fait frémir chez Bossuet: « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre¹³? » Substitut universel, il est détourné de désigner une beauté sans prix à qui l'antonomase rend un hommage pressant mais respectueux (« l'objet de ma flamme », « ce bel objet »), pour chuter, l'étymologie aidant, dans le registre réaliste de l'innommable, jeté là sous les yeux. Le cadavre est bien ce qui tombe, dans l'indéfini sans nom, relevant d'une insulte, « une charogne infâme ». Enfin les stéréotypes d'un discours courtois ou galamment libertin sont calqués: la belle charogne ne repose pas sur un lit semé de roses, mais sur « un lit semé de cailloux »; pour tout philtre d'amour, l'alambic de son corps « suant les poisons » distille une impure sanie; et la carcasse superbe est le stade final de la femme-fleur, sous la bénédiction du ciel:

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

Le poème est le lieu de l'échange généralisé de ces deux registres; par le jeu des rimes, riches, qui permet une osmose entre les mots du registre idéalisant et ceux du registre de l'abjection: « âme – infâme », « doux – cailloux », « soleil

12. « [...] j'ai cru que je ferais une chose fort profitable à votre salut, si je vous représentais aujourd'hui les vrais devoirs de la vie humaine », Bossuet, « Sermon sur la loi de Dieu »; *Œuvres oratoires*, éd. Lerbarq, Urbain et Lévesque, Desclée De Brouwer, 1914, t. I, p. 313.

13. Bossuet, « Sermon sur la mort », *ibid.*, 1925, t. IV, p. 262.

de ma nature – ordure », « infection – passion », « reine des grâces – floraisons grasses », « sacrements – ossements », « vermine – divine », « baisers – décomposés » ; par les chaînes phoniques qui lient les registres opposés, par exemple celle du *p* dans les strophes 2 à 5 (puis celle du *v* dans les strophes 6 à 8), ouverte au premier mot « Rappelez-vous », qui entrelace le « superbe » et le « putride » : « poisons – pourriture – à point – centuple – superbe – s'épanouir – puanteur – putride ». La progression continue du récit, sans rupture, est essentielle pour mimer la vision d'une métamorphose naturelle : le discours et la phrase se déroulent, homologues à la mutation de la nature, qui prend en charge la satisfaction du sadisme ; l'actuel du discours assure la jonction, surimprimant la charogne passée et la charogne à venir. Le continu, cet épanchement d'un trop-plein déliquescence jusqu'à son évanouissement venteux, est assuré dans la langue par les métamorphoses de signifiants, de l'animal au végétal : ce qui était « superbe » carcasse s'éparpille en « herbe », après s'être épanoui en « fleur ». La coordination syntaxique et la découpe en strophes rendent sensibles à la fois le continu de la mutation et la succession des étapes. La coupure des strophes est visible, et surmontée par la syntaxe : entre la première et la seconde une seule phrase, étalant lentement l'objet, chevauche par dessus la séparation ; le strict parallélisme des premiers hémistiches des strophes 3 à 8 établit la continuité d'anaphores syntaxiques ; les trois dernières, décalées des précédentes par le tiret, reprenant au futur, après la description à l'imparfait, l'adresse à la femme, ouverte par l'impératif initial, recourent à l'apostrophe exclamative, oratoire et lyrique, pour emporter ensemble les élancements du désir et les arguments de la raison (« – Et pourtant » ; « Oui ! » ; « Alors, ô ma beauté »). À l'intérieur de cette continuité un ralenti rend vraisemblable la besogne métamorphique de cette nature artiste (« cuire à point », « ébauche lente à venir »), et satisfait la pulsion sadique qui se complait au détail, découpe, se déplace du corps à ce qui l'atteint pour le désagréger, soleil, ciel, mouches, larves. La phrase descriptive en analysant, délie le corps, œuvre à mimer la décomposition de ce que la Nature ensemble « avait joint ». Quelques verbes pronominaux, quelques participes présents, retournés sur eux-mêmes, freinant la besogne en cours, s'attardent sur cette mutation : « s'élançait en pétillant », « vivait en se multipliant », « les formes s'effaçaient ».

Ici le poème, excédant les traditions sur lesquelles il s'appuie, la gravité d'un *memento mori* catholique, le raffinement d'un sadisme envers la femme jetée à bas de son piédestal, touche à ce qu'il a de plus personnel et que l'on pourrait nommer, à la manière de Deleuze, le devenir-cadavre de Baudelaire ;

celui qui se manifeste à travers *Les Métamorphoses du vampire*, *Un Voyage à Cythère*, *Le Mort joyeux*, « La servante au grand cœur... » :

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes
 Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
 Comme un vomissement, remonter vers mes dents
 Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes

(*Un voyage à Cythère*)

Non l'identification qui nécessite la rature héroïque de la vie au profit de l'artifice imputrescible, récompensée par la rigidité *perinde ac cadaver* de la religion dandy ; ni celle qu'avait repérée Walter Benjamin dans la fascinante auto-destruction de Poe, la montée du cadavérique à travers la réification du monde moderne : « Que signifie parler de progrès à un monde qu'envahit la rigidité cadavérique ? Chez Poe, Baudelaire a trouvé transcrite avec une force incomparable l'expérience d'un monde saisi par la rigidité cadavérique. C'est ce qui rendit Poe irremplaçable pour lui¹⁴. » Non la dessiccation, mais cette pulsion et cette charité qui imaginent, revivent de l'intérieur, la vie fourmillante d'un cadavre, la vie des « pauvres morts » oubliés, assimilent en soi le passage de la forme à l'informe ; la fin est d'ailleurs ambiguë : le poète aurait préservé, interprétation vraisemblable, sagement platonisante, la forme de ce qui désormais est décomposé, triomphant ainsi de la mort ; mais rien n'empêche de lire qu'il a préservé l'essence même de la décomposition, qui est l'Idée du cadavre, « [...] j'ai gardé la forme et l'essence divine/de mes amours décomposés ». Même si les deux manuscrits (incomplets et complémentaires) du poème multiplient les majuscules, ôtant un peu de force probante à ces mises en relief, on peut noter que deux majuscules, les seules de ces deux vers, font saillir « Forme » et « Décomposées ». Décomposition, pourriture : et de la boue aussi, y a-t-il une Idée, demandait Parménide à Socrate¹⁵ ? Essence de « mes amours décomposés » : moins d'un corps, que de ce qui en émanait, rires, regards, gestes, silences, occupation de l'espace par l'amour. La charogne est en métamorphose¹⁶, statut ordinaire des êtres dans le poétique, identités muables et altérées. De la vie passe, du liquide, du vent, sortant de formes très provisoires,

14. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Payot, 1982, p. 211.

15. Platon, *Parménide*, 130c.

16. Ovide, Ronsard, d'Aubigné, etc. ont pu cerner en fables et en figures ces métamorphoses, dryades saignant sous la hache, naïades fluentes dans le cours du ruisseau, bras ressuscitant entre des racines. Charogne sur des cailloux, femme « sur l'herbe », après le *Concert champêtre* de Giorgione, avant le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet ; n'est-ce pas la possibilité de s'y méta-

ici femme, là charogne, passant entre elles, entre l'animal et l'humain, entre la vivante contenant le futur cadavre et la charogne redevenant vivante. On peut voir, à juste titre, la postérité de la charogne dans « le faisandage » des Goncourt, chez Huysmans ou Léon Bloy, mais un autre aspect, moins évident, de la postérité de Baudelaire, de sa modernité si l'on y tient, a été d'être sensible non pas seulement au vitalisme, celui des êtres et des mots qui l'éblouit chez Hugo, mais à ce qui passe *entre* (à ne pas réduire en griserie des parfums), des flux ou des effluves dirait Michaux, zone d'indistinction d'un « objet », ébauche inachevée entre l'indéfini d'une femme et d'une charogne :

La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement, comme Gombrowicz l'a dit et fait. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire. [...] Entre les sexes, les genres ou les règnes, quelque chose passe. [...] La littérature ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point : un homme, une femme, une bête, un ventre ¹⁷.

Souveraineté impersonnelle de « l'objet », mobile, labile, métamorphique, d'une charogne, fête et festin au centre de la vue et du discours, à quoi se subordonne la parole du « je ». Une charogne est d'abord un cadavre d'animal, mais elle est surtout la mort toujours bestiale, par quoi humanité et animalité se touchent de plus près : « *Unus est interitus hominum et jumentorum* », formule de *L'Éclésiaste*, que Brunetière rappelait à propos d'*Une charogne*. La poésie moderne nommera la bestialité de la mort, « une mort à gueule de bête » dit Char, « la voix bestiale » de la mort écrit Jaccottet, puis ne pourra y toucher qu'à travers le neutre, « Quelque chose noir » pour Roubaud, « Ce qui n'en finit pas » pour Deguy. Ce poème est la parole d'un sujet qui se soumet, horrifié et aimant, au devenir du cadavre, tout en élaborant une mise en scène qui lui permette de s'en détacher, de ne pas rester fixé obsessionnellement à lui, dans une souveraine et frémissante contemplation. La crudité, la minutie d'une description réaliste, que l'œil de la chienne rend à la lettre « cynique », vire à l'onirique; l'osmose de la réalité et de l'imaginaire ouvrent un rêve de charogne : « Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve ».

morphoser, qui avait suscité, dans le *Salon de 1845*, son étonnant enthousiasme pour *La Fontaine de Jouvence* d'Haussoulier : « un autre groupe étendu de tout son long sur l'herbe [...] une autre nue et à moitié couchée semble comme une chrysalide, encore enveloppée dans la dernière vapeur de sa métamorphose », *Œuvres complètes*, t. II, p. 359.

17. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Éditions de Minuit, 1993, p. 11-13.

L'objet infâme est illusionniste, semblance de femme, il est comme, « comme une femme lubrique », c'est à dire comme l'être qui lui-même, aux yeux de Baudelaire, multiplie « les airs » sur le théâtre de son paraître ; le corps a l'air : « On eût dit que le corps ». Sous couvert du code descriptif, de la découpe énumérative, parcourant des surfaces, s'entrouvre l'inquiétante profondeur du ventre exhalant des fantasmes :

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le scénario permet d'épouser cette décomposition et de s'en écarter, de déculpabiliser le voyeur, observant ce qu'il n'aurait pas dû, mis en demeure de voir par l'exhibitionnisme sans vergogne de la charogne. Deux pôles dans cet échange visuel : l'œil qui regarde, la charogne qui provoque le regard. Voir un cadavre en décomposition produit un double effet, une fascination solennelle, un « trouble souverain » dit Bataille¹⁸, et en même temps une horreur, effet de « l'attachement qu'inspire la vie ». Pour s'en défendre, on enfouit les morts, on les honore d'un culte, on les prend dans des rites qui conjurent leur retour. Le promeneur est un œil contraint, et agressif, puisqu'il reconnaît sous les espèces de cette décomposition son insuffisance d'être, la précarité de sa forme. Il est en faute, impliqué par surprise dans la vue d'un spectacle interdit, mais le scénario l'en absout ; son voyeurisme est innocenté par d'autres regards qui se posent, naturellement, sur cette décomposition. L'œil se déplace : « nous vîmes » associe le couple dans la complicité, redoublée par une confession, d'un souvenir fautif mais partagé ; puis l'œil passe au monde, « omnivoyeur » (Merleau-Ponty), ce spectacle qui nous regarde et dans lequel nous sommes pris ; c'est d'abord un échange d'ardeurs entre un soleil excité, vif (« Le soleil rayonnait sur cette pourriture ») et la « brûlante » charogne ; mais cette œillade insistante de l'œil solaire est excusée par une feinte finalité de cycles naturels, cuisson d'une vision trop crue, « comme afin de la cuire à point » ; puis c'est le regard esthète de l'œil céleste, amateur averti de cette « superbe carcasse » plutôt que juge sourcilieux de sa « superbe » ostentatoire :

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.

18. Georges Bataille, *L'Érotisme ; Œuvres complètes*, Gallimard, t. X, 1987, p. 87.

Fleur large et bientôt grasse; se mélangent dans une consistance écœurante les corps en décomposition et le terreau fertile, terre enrichie du mort joyeux, enfoui « Dans une terre grasse et pleine d'escargots »; l'hypallage transmet la teneur épaisse aux lourdes floraisons, « tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction¹⁹ »; « Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses ». Enfin l'œil est innocenté parce qu'il est lui-même regardé, englobé dans un autre champ de vision, qui épie, voulant voir sans être vu, celui de la chienne prête à dévorer non seulement du regard, mais de la dent :

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un œil fâché,
 Épiant le moment de reprendre au squelette
 Le morceau qu'elle avait lâché.

La vraie agressivité revient à la chienne; les promeneurs intervertissent avec elle la posture de voyeurs contre celle de gardiens, lui interdisant l'accès à la charogne. Une chienne, juron infamant attaché désormais, après la louve latine, à la femme lubrique²⁰, est le prédateur tout désigné d'une femme « cynique ».

D'autant mieux absous ces promeneurs, que le spectacle se produit de lui-même, que la pourriture qui pourrait n'être que macabre est indécente, dans son négligent déshabillé, promouvant une sexualité crue; la comparaison avec la femme, la sédimentation dans la langue d'insultes à l'égard de cette carogne, font dériver vers elle, comme naturellement, le neutre de l'objet, l'indifférencié de ce qui pourrit; le féminin grammatical de la charogne se transforme en féminin sexué:

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
 Brûlante et suant les poisons,
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique,
 Son ventre plein d'exhalaisons.

Le scandale tient, pour suivre Bataille, à l'exhibition du cadavre, qui ne peut être ici et maintenant, mais doit être ailleurs; l'enfouir évite la contagion, résultant de sa décomposition, qui libère une force redoutable, un désordre menaçant. Cette force déborde du ventre, auquel est ramenée la femme « ventre plein d'exhalaisons », « ventre putride », qu'entrouvre en guise

19. *Le Tir et le Cimetière*.

20. « Je ne suis pas une chienne, je ne me mets pas les pattes en l'air, quand on siffle », Zola, *L'Assommoir*, 1877, p.861, cité dans *T. L. E.*, t. V, p. 704.

de sexe la charogne. La chaîne phonique qui conduisait à la réalité contradictoire de la femme (« âme, infâme, femme »), cède la place à celle du ventre, profondeur qui émane, exhalant, suant, rendant au centuple; se divisant, *vie* et *entre* (ou *antre*), dans les retours insistants de la fricative *v* et du *a* nasalisé: une *vie* (« vivants haillons », « vivait ») qui prend forme de vague, et de forme vague à la sixième strophe (« descendait, une vague, s'élançait, un souffle vague, vivait en se multipliant »), de vent à la septième (« étrange, l'eau courante et le vent, tourne dans son van »), de rêve lent à la huitième (« rêve, lente à venir, achève »). Le ventre est humilié, mêlé à l'humus, parce qu'il exhibe ostensiblement l'orgueil de la femme féconde, la vigueur de la grande Nature à travers elle: « Sur ton ventre orgueilleux danse amoureuxment »; maudit par la mère du poète (« mon ventre a conçu mon expiation »), déformé dans l'avitement et le délabrement des corps aujourd'hui: « Ô pauvres corps tor-dus, maigres, ventrus ou flasques ». La charogne, « corps enflé » et mélangé à la terre grasse, révèle morte ce que dira crûment Baudelaire de la femme naturelle à son dernier stade, la Belge, et de l'osmose marécageuse de son corps: « Une précocité d'embonpoint monstrueux, un gonflement marécageux, conséquence de l'humidité de l'atmosphère et de la goinfrerie des femmes²¹. » La charogne est impudique parce qu'exhibition et « prostitution », au sens extensif que lui donne Baudelaire, ne sont qu'un. La forme et l'unité se perdent, l'impudeur tient à l'absence de limites, la chute ou la prostitution sont passage de l'un au multiple. Quand le trop mince sac de peau a cédé, le dedans se montre, coule, le secret refoulé aux entrailles est livré aux promeneurs, haruspices de passage, la « marmite de son ventre », comme dit Michaux, peut être fouaillée et livrer « Le Grand Secret ». Mais dans cette révélation d'un secret, c'est aussi le sacré de la charogne qui est accentué. « Rendre au centuple à la grande Nature », étrange opération d'une charogne divine, qui accomplit dans cette formule les promesses du Christ à quiconque ayant tout abandonné, à cause de son nom, « recevra au centuple²² ». Ce que met en scène le face-à-face du promeneur et de la charogne, c'est la confrontation du dandy cravaté, cuirassé d'artifices, distant et horrifié, sarcastiquement courtois, et de la femme naturelle, dissolution dévergondée des limites, dont *Mon cœur mis à nu* énoncera abstraitement la radicale antithèse: « La femme est naturelle, c'est à dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est à dire le contraire du dandy²³. » Mais l'art aussi est « prostitution », ce

21. *Pauvre Belgique!*; *CŒuvres complètes*, t. II, p. 836.

22. Voir Matthieu, XIX, 29 et Luc, VIII, 8.

23. *Mon cœur mis à nu*, f 3.

par quoi l'artiste sacrificiel participe à la prostitution de la charogne, comme les petites vieilles, pantins disloqués, sont sa « famille ». En même temps que le sujet est absous de sa culpabilité de voyeur, la charogne est progressivement purifiée de son exhibition et de son pouvoir maléfique, tant sont conjoints, comme dans le tragique grec, la purification du héros et celle du divin méchant. La charogne prend des poses, comme la « très chère » sur son divan, « l'objet » se met en avant, ce qui la fait passer d'un monde qui serait donné à voir, tel quel, au « rêve », scène où « ça montre » : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer alors commence aussi le sentiment d'étrangeté²⁴. » Et le trop-plein de la charogne, qu'énonce le verbe « rendre », se déplace de l'échange généreux, de la restitution naturelle (« rendre au centuple à la grande Nature ») à la métamorphose esthétique, à la résonance musicale (« Et ce monde rendait une étrange musique »). Ce n'est plus d'une charogne contagieuse, d'une putréfaction débordant de pouvoirs maléfiques, que le promeneur rapprochera sa compagne, mais de cette force passée dans l'herbe, apaisée dans le corps moisi, desséché en squelette, que l'on pourrait mirauder et attifer pour une danse macabre :

Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Le poème recouvre assurément un scénario de désir, d'attraction et de répulsion entre le sujet et la charogne, le promeneur et la femme sous ses deux espèces, vive et morte. Mais comment le désir d'écrire et sa réalisation en poème, est-il la relève de ce désir là, son inscription et son dépassement contemplatif? Non plus rejet ou attrait, mais contemplation du terrible, qui est une attitude morale et une esthétique : *se* « contempler sans dégoût » à travers le miroir d'*Une charogne*, c'est la formule baudelairienne :

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage

24. J. Lacan, *Le Séminaire, XI*, Éditions du Seuil, 1973, p. 71. Mais là où « ça montre », là aussi se trouve le présage, *ostentum*: « le préverbe *ob-lob-* indique généralement que l'action est produite « à la rencontre de quelque chose, en sens opposé de manière à lui barrer la route » [...] un *ostentum* en tant que présage, est comme « tendu en face, offert aux yeux », non seulement « montré », mais « produit à la vue (comme un signe qu'on doit interpréter) » », E. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éditions de Minuit, 1969, t. 2, p. 258.

De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ²⁵.

(*Un voyage à Cythère*)

On peut dire que la mort est dans le texte baudelairien ce qui met en question le discours, comme l'a dit Bonnefoy, et développé John Jackson. La formule de Bonnefoy, « Baudelaire a choisi la mort, et que la mort grandisse en lui comme une conscience²⁶ », n'est peut-être pas si éloignée de cette profonde identification à la vie du cadavre sous la terre, à la mort en acte, épousée. Ici, au-dessus de la terre, la présence d'un corps pourrissant ébranle l'idéalisme du discours raffiné et précieux, le vide en sa propre parodie, à ce coup dérisoire. On pourrait dire aussi que ce texte construit un violent rempart contre la mort, le présent impérieux de l'énonciation occupant une position dominante, maîtrisant le retour des souvenirs, puis prophétisant la charogne future. Position surplombante, divine, qu'épouse de sa chaire la rhétorique de l'orateur sacré: représentation effroyable, puis péroration faisant fondre la menace sur l'auditrice, « telle vous serez ». Mais c'est aussi la position du poète qui « déborde sa vue²⁷ », en arrière, en avant, pour mieux voir, ici, son présent; et c'est la vue du poème, qui *donne sur* autre chose, où l'intensité ponctuelle du discours tient à ce qu'il a « une vue », qui donne sur le passé et sur le futur de la mort. « *À la vue du cimetière, Estaminet. – Singulière enseigne, – se dit notre promeneur²⁸* »; enseigne bonne pour ce festin funèbre – car enfin la charogne n'est pas seulement corps en décomposition, mais festin de charognards, la chienne, les vers, différé par le poème. On pourrait dire enfin (en songeant aux réflexions de Baudrillard dans *L'Échange symbolique et la mort*), que le poème remet la mort dans l'échange symbolique. L'évolution du rapport de la société à la mort amène le poète du XIX^e siècle à revivre individuellement, dans la langue, ce qu'il n'est plus possible de vivre collectivement. La mort, qui s'échangeait au Moyen Âge symboliquement, comme un fan-

25. Voir aussi « Contempons à loisir cette caricature... » (*La Béatrice*) et « Elle regardera la face de la Mort/Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remords » (*Allégorie*).

26. Y. Bonnefoy, dans Baudelaire, *Œuvres complètes*, Club du meilleur livre, t. I, 1955, p. 659; repris dans *L'Improbable*.

27. « Déborder sa vue, et la vue de sa vue, dans sa vue [...] Soit en se retournant: que s'est-il passé, demande l'historien. Soit au devant de l'en-avant: que se passera-t-il, demande le futuriste... Ça sera comme après notre mort? 'Je le vois, je peux vous le dire: ça sera *comme ça*: le présent est donc le comparant. Je ne m'intéresse à aujourd'hui que d'avoir su en excéder la conscription. Sortir du champ; rappeler ou avertir. Sœur, ne vois-tu rien venir? », M. Deguy, *L'Impair*, Farrago, 2000, p. 53.

28. *Le Tir et le cimetière*.

tasme collectif, dans le folklore macabre, l'Enfer des « mystères », les cavaliers de l'Apocalypse, etc., s'est ensuite, avec le retrait de ces pratiques et représentations, intériorisée en angoisse personnelle. La considération du progrès de l'humanité, de l'accumulation collective, ne peut être pour Baudelaire, qui a vitupéré contre l'idée de progrès, une atténuation à l'angoisse de la mort. Il reste au poète la possibilité de reprendre ces symboles élaborés à la fin du Moyen Âge (« Je vis cette faucheuse²⁹... »), de ranimer ces motifs esthétiques, vignettes, emblèmes, planches anatomiques en plaçant quelque foi dans leur « sorcellerie évocatoire », en voyant en elles un index, pointé sur « quelque pays inconnu » du *Squelette laboureur*, montant « au fond de l'éther » comme les bulles soufflées par l'Amour juché sur le Crâne, restant sous l'œil ironique de la Mort comme une *danse macabre* ou comme un cavalier dérisoire de l'Apocalypse dans *Une gravure fantastique*. Le poème n'est qu'en première approche l'illustration d'une pulsion sadique envers la femme; tout en lui pousse à ne pas se fermer les yeux sur le terrible, dans sa présence immédiate, comme l'a vu Rilke, mais aussi à ne pas le sublimer en signes (ce qui serait une trahison esthétique du terrible, un tombeau poétique, cryptant la charogne), mais à dévoiler que de lui-même cet être-là, en se décomposant se métamorphose en signes, rentre dans un échange symbolique. Si inéluctable que soit la mort, mourir est ressenti comme un accident, une cassure qui frustre le désir et l'espoir d'une vie indéfinie, d'un chemin sans détour; la mise en scène suggère cet inopiné: on bute « au détour » contre la mort bestiale, imprévisible. L'accident, l'accroc de la mort va être retissé dans un échange naturel, puis un échange symbolique, enfin une médiation auprès des morts. L'échange dans l'unité de la matière, l'osmose du microcosme humain pourrissant, dont le chant III du *De natura rerum* avait impérissablement inscrit la description³⁰, que n'a pas oubliée ce poème, et de la grande Nature, avec la majuscule d'une philosophie de la Nature du siècle précédent, reverse la bête morte dans la vie du tout³¹; solidité, liquidité, flux, fluide font

29. V. Hugo, *Mors, Les Contemplations*.

30. Lucrèce, *De Natura rerum*, III, v. 719-721. Même chair putride, même grouillement de vermine, même gonflement et tuméfaction, pour illustrer l'aporie posée par Lucrèce: si l'âme reste dans le cadavre, elle n'est pas immortelle; si elle en sort, comment pourrait y apparaître de l'animé?

31. « Baudelaire n'était point, note en passant W. T. Bandy, un poète de cimetière, comme certains romantiques français et anglais » (*R.S.H.* 127, juill. 1967, p.479); ce n'était pas faute de connaître Thomas Gray et sa célèbre *Elegy written in a country churchyard*, adaptée dans *Le Guignon*. Ici la seule variante entre manuscrit et imprimé est le remplacement du vers « Vivre parmi les monuments » par « Moisir parmi les ossements »; l'âme du poète prend-elle à sa charge le « caveau » du cénobite, le cimetière (« je suis un cimetière abhorré de la lune ») pour que la

passer de « la vague » au « souffle vague ». Sublimation : le « savant chimiste » observe cette alchimie, allant de la putréfaction de l'œuvre au noir à la matière subtile de signes évasifs, « étrange musique », « toile oubliée ». Insensiblement on glisse, comme en prolongeant le *glissando* « lubrique », de la matière aux signes, par une musique qui est déjà de l'art et encore un bruissement naturel « comme l'eau courante et le vent », par un geste du vanneur et un bruit crépitant des grains, encore réels, et déjà pris dans les *Jeux rustiques* de Du Bellay. La charogne devient quasi œuvre d'art, musicale, peinte, qui peut désormais être transposée, achevée, dans le système des signes verbaux. Un ultime échange, entre le vivant et les morts, est souhaité, avec l'intercession de la femme. La charogne avait la semblance de la femme (« comme une femme lubrique »), la femme aura l'être de la charogne (« telle vous serez »). Mais le discours amoureux, en la sublimant, en la métaphorisant, a inversé subrepticement les positions. Le soleil rayonnait sur la « nature » de la femme, la femme au zénith de l'idéal rayonne sur la nature de l'homme, « soleil de ma nature », que l'on peut prier. Il lui reste à en user comme médiatrice auprès de ses nouveaux amants, qui la vampirisent de baisers ; jouissance funèbre, promiscuité à laquelle le galant de *l'amour de loin* ne peut opposer maigrement que l'idée, l'essence d'« amours décomposés ». Adresse aux vers, ces « noirs compagnons sans oreille et sans yeux », qui traverse en bouffonnant *Le Mort joyeux*, les conviant à festoyer en lui, et avec une douleur aimante « La servante au grand cœur... ».

Quelle est l'efficace du poème contre la mort et l'angoisse qu'elle diffuse ? Serait-elle dans la convention pétrarquaisante de reconquérir sur l'informe une forme, fixée dans la substance « imputrescible » (Char) du poème ? Salut de la mort, ou salut à la mort ? Les deux dernières strophes portent le défi du vif à la vermine et un message aux morts. À travers la femme le poème est convoyé jusqu'au monde souterrain, moins pour diviser la charogne, chair rognée, en matière mortelle et signes immortels, que pour tourner l'œuvre d'art dès maintenant vers les morts, ses vrais destinataires. Idée tout autre que celle de la survie future de l'œuvre ; la parole du poème ira en terre rejoindre

terre soit plus légère aux morts ? Le tombeau, le monument, la sculpture « écrasant de sa lourde désolation les restes poudreux d'un homme illustre » (*Salon de 1859 ; Œuvres complètes*, t. II, p. 669) pèsent sur les « pauvres morts » ; ces caveaux font-ils obstacle, en les isolant, à cet échange avec la grande Nature dont bénéficie une charogne ? Le père laissé sans tombe (pense W. T. Bandy) après une concession non renouvelée, Mariette « sous les floraisons grasses », tous « travaillés par le ver », sont du moins, loin des monuments, pris dans cette transmutation.

les morts, partager la douleur de leur térébrante destruction, leur parler, « ébauche » qui s'achève au contact des morts, beauté participant de la mort, cependant que se parachève le devenir-cadavre de son sujet ; Giacometti, qui avait la sensation, en croisant des vivants dans la rue, le métro, de rencontrer des morts, rêvait en revanche d'offrir ses statues aux morts ; Giacometti, écrit Genet, ne fait pas une statue pour les générations à venir,

elle est offerte à l'innombrable peuple des morts. Qu'ils l'agrément. Ou la refusent [...] Un art doué du pouvoir étrange de pénétrer ce domaine de la mort, de suinter peut-être à travers les murs poreux du royaume des ombres [...] Au peuple des morts, l'œuvre de Giacometti communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose, et que cette solitude est notre gloire la plus sûre [...] Giacometti me dit qu'autrefois il eut l'idée de modeler une statue et de l'enterrer [...] L'enterrer était-ce la proposer aux morts³²?

La description, qui découpe ce qui n'a plus de limites et circonscrit le flux qui s'écoule, n'est pas un suffisant exorcisme de « sorcellerie » poétique, il y faut la transformation de la parole énumérative en supplique. Apostrophe à la femme morte ; la femme, toujours celle qui s'entremet, dans un immense empan, de la « lubrique » entremetteuse à la sainte servante qui intercède, dans la foi à une « réversibilité » : « ma prière... à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ». Une prière, une de ces figures de la rhétorique où survit, dans la poésie de Baudelaire et jusqu'à maintenant, dans une société où la sphère du sacré s'est restreinte, la fonction rituelle du poème, imprécation, exorcisme ou prière³³. Un tour du discours, se tournant encore chez Baudelaire vers la mort, et dont il ne reste souvent dans la poésie d'aujourd'hui que la pure tournure, le tour à vide mais insistant d'une prière, à la langue, au lieu, ou à personne.

32. Jean Genet, « L'Atelier d'Alberto Giacometti », *Œuvres complètes*, Gallimard, t. V, 1979, p. 43, 47, 56.

33. « Je pense volontiers que la rhétorique dans son acception la plus vaste, celle des *tourneures* des discours dans leur contexte, de profération, incantation, évocation, adresse, etc., a une provenance rituelle, au sens où, par exemple, l'euphémisme ou l'anaphore, l'interjection ou l'apostrophe sont des conduites par rapport aux dieux et à la mort. Il en reste dans les *carmina* et leur tropologie. », M. Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, 2000, p. 15-16.

CHRISTINE PLANTÉ

Voix du Mal

Baudelaire poète, ce fut d'abord une voix. Entre l'écriture des premiers textes qui seront repris dans *Les Fleurs du mal* et la publication du livre s'écoula une quinzaine d'années, où Baudelaire publia certes en revue, mais aussi *récita* ses poèmes :

Pendant dix ans [...] M. Baudelaire a réussi à se faire passer dans le monde des lettres pour un poète de génie [...] il récitait quelques-uns de ses vers à un petit nombre d'initiés, – mais il se gardait bien de les publier¹.

et ceux-ci ont ainsi connu une diffusion orale à travers des circuits marginaux :

Quelques-unes de ses pièces de vers, *Le Reniement de saint Pierre*, *Le Voyage à Cythère*, la *Charogne*, étaient récitées dans les ateliers, dans le bureau de rédaction des petits journaux, et étaient devenus célèbres².

La voix de Baudelaire récitant a beaucoup frappé ses auditeurs, dont certains l'ont évoquée avec une grande précision. L'impression dominante qui se dégage de leurs témoignages est avant tout celle d'une originalité, d'une différence absolument perceptible dès la jeunesse du poète, ainsi dans le cercle réuni autour de Louis Ulbach, où l'a introduit Banville :

Baudelaire, après avoir subi le flot cristallin de nos poèmes, prit la parole à son tour. Il commença d'une voix grave, au timbre légèrement vibrant, avec un air ascétique, et il nous recita le poème de *Manon la pierreuse*³.

1. Louis Goudall, *Figaro*, 4 novembre 1855 ; cité par Graham Robb, *Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993, p. 88.

2. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, cité par Robb, *ibid.*, p. 87.

3. Louis Ulbach, cité par Robb, *ibid.*, p. 90.

Ils permettent d'imaginer une posture vocale savamment travaillée, une diction calculée et ironique :

Il nous récitait d'une voix précieuse, douce, flûtée, onctueuse et cependant mordante, une énormité quelconque, *Le Vin de l'assassin* ou la *Charogne*. Le contraste était réellement saisissant entre la violence des images et la placidité affectée, l'accentuation suave et pointue du débit⁴.

Une telle description suggère à la fois *une prise en charge par la voix*, des poèmes et des auditeurs, et *une mise à distance*, indiquant une duplicité énonciative qui requiert, entre séduction et autorité impérieuse, une écoute complice pour recevoir et décrypter ces vers au-delà du sens littéral de *l'énormité* comme de la perfection ostentatoire de la récitation. Mais qu'advient-il de cet effet de la voix lorsque les poèmes s'impriment en volume et se lisent silencieusement – ce qui va devenir en France le mode majeur d'existence de la poésie à partir de la modernité et au-delà (je laisse ici de côté le rôle de la récitation scolaire) ? La perception d'une voix singulière dans *Les Fleurs du mal* a été souvent soulignée dans la tradition critique ; Valéry dit en 1924 :

La poésie de Baudelaire doit sa durée et cet empire qu'elle exerce encore, à la plénitude et à la netteté singulière de son timbre. Cette voix, par instants, cède à l'éloquence, comme il arrivait un peu trop souvent aux poètes de cette époque ; mais elle garde et développe presque toujours une ligne mélodique admirablement pure et une sonorité parfaitement tenue qui la distinguent de toute prose⁵.

« Une voix parle. Mais *qui* parle, et *à qui*, en fait, cette voix s'adresse-t-elle⁶ ? », demande Victor Brombert commentant *Le Cygne*. C'est encore la question de savoir *qui* parle dans les dernières strophes du *Flacon* que soulève Bertrand Marchal, apportant cette réponse : « Le poète, sans doute, mais le poète en tant qu'il est la voix qui parle à travers son recueil, la voix des *Fleurs du mal*. »⁷ L'usage du mot tend désormais à confondre – sans que ces diffé-

4. Jules Levallois, *Baudelaire devant ses contemporains* ; cité par Robb, *ibid.*, p. 272.

5. Paul Valéry, « Situation de Baudelaire », conférence faite en février 1924 à la Société de conférence de Monaco [et reprise dans *Variété II*], *Œuvres*, éd. J. Hytier, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1957 p. 1734.

6. Victor Brombert, « *Le Cygne* de Baudelaire : douleur, souvenir, travail », *Études Baudelairiennes III*, la Baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 258.

7. Bertrand Marchal, « Baudelaire-Mallarmé : relecture ou *La Fleur et La Danseuse* », *Baudelaire : nouveaux chantiers*, éd. Jean Delabroy et Yves Charnet, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1995.

rentes acceptions cependant se recouvrent parfaitement – la voix comme réalité phonique et pratique d'une diction, et la voix comme métaphore d'une singularité entre toutes reconnaissable, ou encore comme équivalent et mode d'inscription du sujet, « sujet tramé de voix » depuis le tournant de la modernité, dans « la singulière dynamique d'une unité plurielle, d'une pluralité qui défait toute unité », écrit Dominique Rabaté⁸. Au-delà encore de la duplicité que révélait et construisait la diction, mais dans la continuité de l'indication fournie par celle-ci, c'est bien au constat d'une *pluralité* que semble conduire l'examen de la voix dans le livre :

Il y a [...] dans *Les Fleurs du mal*, et cela de poème en poème, une *dramaturgie* ou une *polyphonie de l'énonciation*, si l'on veut bien désigner par cette expression la multiplicité souvent conflictuelle des voix qui s'y font entendre. [...] Or cette polyphonie, loin de faire éclater l'unité locutrice, contribue à donner à la voix baudelairienne ses accents si inconfondablement personnels⁹.

Cette question de voix, entre unité et pluralité, littéralité et métaphore, sera d'abord abordée ici à travers l'examen de quelques uns de ses modes de présence, puis dans une étude de la place des paroles rapportées. Une lecture du poème *La Voix* permettra enfin de revenir sur divers scénarios de la vocation poétique proposés dans *Les Fleurs du mal*.

Voix

L'emploi du mot peut fournir une première indication sur les valeurs et les représentations liées chez Baudelaire à la voix, exigeant toutefois un rappel préalable: le mot *voix* ne suffit évidemment pas plus à inscrire par lui-même oralité et subjectivité dans un texte que le mot *chien* n'aboie. On trouve vingt occurrences¹⁰ de *voix*, apparaissant groupées à plusieurs reprises dans *Le Chat* (« Dans ma cervelle... »), *Le Voyage*, et *La Voix* (avec, dans les deux der-

8. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Corti, 1999, p. 7.

9. John E. Jackson, « Introduction », *Les Fleurs du mal*, Le Livre de poche classique, 1999, p. 44. Sauf indication contraire, les soulignements sont miens.

10. Robert Cargo (*A Concordance to Baudelaire's « Les Fleurs du Mal »*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, 1965) donne dix-neuf occurrences, ne tenant pas compte du titre. William T. Bandy (*A Word Index to Baudelaire's Poems*, Madison, 1939) en donne vingt. J'utilise les données de ces deux études dans ce qui suit.

niers cas, pluralité de référents). Ce nombre place *voix* au même rang que *temps* ou *enfer*, juste après *poète* et avant *gouffre* et *rêve*, invitant à voir dans ce mot un élément important du lexique baudelairien. C'est cependant très peu comparé à l'emploi de *cœur* (125) et des *yeux* (95), premiers substantifs en ordre de fréquence. Baudelaire reste avant tout adonné au « culte des images », « [s]a grande, [s]on unique, [s]a primitive passion¹¹ », et le primat du *voir*¹² sur la *voix* se marque nettement dans le mouvement de certains poèmes : *Obsession* s'ouvre sur des notations auditives – effrayantes – dans les quatrains ; les tercets marquent un retour au registre du visuel, où contre le tumulte de la nature, le *je* recherche un refuge dans

le vide, et le noir, et le nu !

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus [...].

Ayant répondu à l'appel initial de la *voix* dans le poème qui porte ce titre (v. 5-14), sur lequel on reviendra plus loin, le poète trouve la *clairvoyance* (v. 19) et le pouvoir de *voir* « distinctement des mondes singuliers ». Au-delà de ce constat assez prévisible, l'analyse du lexique des *Fleurs du mal* montre aussi que la *voix* vaut moins par sa matérialité sonore, convoquée par exemple par le champ lexical du *chant* ou du *chuchotement*, que par les affects qu'elle porte – dans le *rire*, le *hurlement* –, et plus encore par la *parole*¹³. On peut ainsi avancer l'hypothèse d'un primat non seulement du *voir*, mais du *dire*¹⁴ sur la *voix*, confirmé par les titres qui présentent le poème comme un acte de parole : *Bénédiction*, « Je t'adore à l'égal... », *De profundis clamavi*, *Confession*, *Causerie*, *Le Reniement de saint Pierre*, *Les Litanies de Satan*, *La Prière d'un païen*, *Hymne*, *Les Promesses d'un visage*.

11. *Mon cœur mis à nu*, f 68.

12. Vingt occurrences de *voir*, environ trente-trois des formes conjuguées simples du verbe (je n'entre pas ici dans le détail des formes retenues).

13. *Chanson-s*: six occurrences ; *chant-s*: dix ; *chanter*, *chantant*, et formes conjuguées : vingt-cinq ; *chuchoter*: trois ; *prier*, *prière-s*: six ; *rire* (substantif, infinitif, formes conjuguées : vingt-huit) ; *hurlement*, *hurler*: sept ; *parler*, *parole-s*: huit.

14. Six occurrences de l'infinitif, et une soixantaine des formes conjuguées.

Voix de l'inhumain

Avant d'en venir aux formes d'inscriptions de ce *dire* dans les poèmes, il faut s'arrêter sur une des caractéristiques les plus frappantes de l'emploi du lexique de la parole et de la voix. Dans la majeure partie des cas, en contextes métaphoriques ou allégoriques, les voix (et je vise ici à la fois le mot même, et la présence de verbes de parole ou d'un lexique impliquant une physique de la parole comme *bouche*, *gosier*, ou encore de paroles rapportées) n'appartiennent pas à l'humanité. Ce sont celles d'objets: « le poison et le glaive » dans *Le Vampire*, le tombeau dans *Remords posthume*, les meubles de la chambre dans *L'Invitation au voyage*, la cloche dans *La Cloche fêlée*, le bourdon dans le premier *Spleen*, l'horloge dans le poème qui porte ce titre; de lieux naturels: les grands bois dans *Obsession*; de statues: *Le Masque*, le sphinx de *Spleen*; d'entités abstraites: prosopopée de *La Beauté*, de *L'Âme du vin*; d'animaux: *Le Chat*, *Le Cygne*, le serpent dans *L'Avertisseur*; d'êtres sur-naturels: le Démon dans *Tout entière*, le fantôme de la très chère dans « Que diras-tu ce soir... », la Dent dans *L'Avertisseur*; des morts: le grand squelette de *Danse macabre*. Lorsqu'il s'agit d'un être humain, c'est souvent à une part de lui-même qu'est syntaxiquement attribuée la parole, non au sujet dans sa totalité: parlent ainsi l'âme dans « Que diras-tu ce soir... », les fibres du corps dans *Le Possédé*, les yeux de la femme allocutaire dans *Sonnet d'automne*, les bras du travailleur dans *Le Crépuscule du soir*. Par ailleurs la bouche humaine, très concrètement présente¹⁵, est surtout l'agent du baiser, de la morsure, de la dévoration – quand ce n'est pas du vomissement (*Un voyage à Cythère*), dans une insistance sur l'animalité de l'homme amorcée dès *Au lecteur*, plus que d'une parole qui serait propriété singulière de l'humanité.

De cette multiplicité des voix des choses, peuvent se présenter au moins deux lectures. Certes, parce qu'il « comprend sans effort/Le langage des fleurs et des choses muettes », le poète peut leur donner voix, dans une unité du monde et une continuité des règnes. Mais cette conception, tôt formulée dans *Élévation*, peut difficilement valoir pour tout le recueil, ne serait-ce que parce qu'il apparaît ailleurs que la nature s'avère ne parler à chacun que le seul langage qu'il peut entendre, en un système de miroir où guettent enfermement et solipsisme:

15. Vingt-huit occurrences de *baiser-s*; treize de *bouche*; quatorze de *dent-s*; dix de *gorge*; quatre de *gosier*; huit de *lèvre-s*.

L'un t'éclaire avec son ardeur,
 L'autre en toi met son deuil, Nature!
 Ce qui dit à l'un: Sépulture!
 Dit à l'autre: Vie et splendeur!

(*Alchimie de la douleur*)

La présence des voix des choses ne contient plus dès lors la promesse d'une harmonie heureuse mais l'actualisation d'un discord, ou une cacophonie. Leur multiplication dans le livre peut aussi suggérer la hantise d'un devenir chose du poète, ou d'un passage hors des limites de l'humanité. On rapprochera ce constat de l'empathie pour la matière inorganique analysé par Walter Benjamin, qui faisait observer à propos de *Spleen II* qu'il « est presque impossible qu'un poète avant Baudelaire puisse écrire un vers qui corresponde au "Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées"¹⁶ ». Le *hurlement* serait une des figures vocales de cette hantise, qui se décline dans la nature comme dans la ville: hurlement des grands bois d'*Obsession*, des cloches de *Spleen IV*, de la rue assourdissante d'*À une passante*. On perçoit parfois dans la syntaxe même un risque d'effacement, d'annulation du parleur singulier, au profit de hurlements ou de râles sans sujet(s), voix anonymes du remords (« et dans nos cœurs maudits, / Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles », *Obsession*) ou de la rumeur (« Et de toi fais-tu dire... », *Le Rêve d'un curieux*). C'est là un cas limite des *polyphonies* évoquées par John Jackson, qui constitue comme leur horizon menaçant. Mais il faut souligner que ce type de dramaturgie énonciative reste assez rare.

Scènes muettes

D'abord parce que de nombreux poèmes – culte des images oblige – se donnent comme des *tableaux*, ou des scènes muettes, sans paroles articulées. Peut alors demeurer la violence d'émission du cri, mais non une qualité sonore de la voix, certaines scènes apparaissant totalement dépourvues de parole, voire de son. C'est le cas de ces poèmes amoureux où on trouve surtout baisers et morsures, et particulièrement de ceux à composante sadique: *À une madone*; *Chanson d'après-midi*; *Le Revenant*. Mais c'est aussi celui des *Sept vieillards*, vision parisienne sans mots qui saisit un poète qui ne discute

16. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 84.

qu'avec son « âme déjà lasse ». Il arrive encore que la voix reste inaudible, la parole mentionnée n'étant pas rapportée – en raison de son insignifiance? – :

Du haut de ma mansarde,
Je verrai l'atelier qui *chante* et qui *bavarde*.
(*Paysage*).

Même lorsqu'il y a notation, voire transcription de la parole, c'est souvent le visuel qui l'emporte : ainsi dans *Le Cygne*, malgré la question adressée au ciel, rapportée entre guillemets. Jean-Claude Milner a souligné que Baudelaire fait parler le cygne à voix haute, entre guillemets, alors que ce même cygne parle chez Mallarmé en silence et sans marques typographiques¹⁷, en soulignant le « style incantatoire » de ses questions qui en ferait presque un « pastiche de *La Légende des Siècles*¹⁸ ». Il me paraît surtout frappant que malgré ce discours rapporté, le cygne demeure avant tout comme une *image* dans le souvenir du poète – et du lecteur –, celle du « grand cygne, avec ses gestes fous ». Si à la fin, le *souffle* du *cor* vient s'opposer à la pesante minéralité du *roc* dont il est le palindrome¹⁹, il n'est cependant pas la voix. À travers ce primat du visuel, comme à travers les effets de dissociation ou de non-transcription de la voix, s'instaure un caractère onirique de scènes déréalisées, suspendues.

Dires

Mais même en dehors des scènes muettes, les poèmes à dramaturgie polyphonique dont John Jackson a trouvé un modèle dans *L'Horloge* restent en nombre limité. On peut prendre pour critère de leur identification l'usage des guillemets (et des italiques, plus rares), marqueurs visuels d'une altérité vocale ou énonciative. S'il ne permet pas de rendre compte d'absolument toutes les notations de voix, il paraît particulièrement pertinent en raison de l'importance accordée par Baudelaire à la typographie²⁰. On trouve selon ce critère un

17. Jean-Claude Milner, *Constats*, Gallimard, coll. Folio essais, 2002, p. 171.

18. *Ibid.*, p. 178.

19. Voir la lecture de Jean Starobinski dans *La Mélancolie du miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Collège de France-Julliard, 1989, p. 78.

20. Il écrit à Poulet-Malassis, après avoir attiré son attention sur l'utilisation des guillemets, et demandé l'application d'un système unique : « Donc, vous serez remercié par moi si vous transformez cette abondance de guillemets en stricte suffisance », *Correspondance*, t. I, p. 387.

peu plus d'une vingtaine de poèmes rapportant des paroles en discours direct : *Bénédictio*, *Châtiment de l'orgueil*, *Le Masque*, *Le Vampire*, *Remords posthume*, *Le Possédé*, *Semper eadem*, *Tout entière*, « Que diras-tu ce soir... », *Confession*, *Sonnet d'automne*, *L'Horloge*, *Le Cygne*, *Danse macabre*, *La Béatrice*, *L'Amour et le Crâne*, *La Fin de la journée*, *Le Voyage*, *L'Avertisseur*, *Femmes damnées* (*Delphine et Hippolyte*), *Les Métamorphoses du vampire*, *Les Promesses d'un visage*, *La Voix*, *L'Imprévu*. Encore faut-il préciser que certains ne contiennent qu'une voix (*Châtiment de l'orgueil*), dont l'intervention peut être courte (*Le Possédé*, d'où probablement l'usage des italiques); que cette voix, ou l'une des voix dans les poèmes où plusieurs interviennent, peut être celle du sujet de l'énonciation poétique même, dans un dédoublement ou une sorte de mise en abyme (*Le Possédé*, *Tout entière*), en particulier à travers le procédé d'attribution de la parole à une part de lui-même (âme, cœur, fibres...) déjà évoqué.

Il est remarquable qu'un tel procédé modifie le statut du sujet de l'énonciation poétique en un double sens: d'un côté, son unité et son identité deviennent plus problématiques, mettant en crise le fonctionnement et l'autorité traditionnels de la voix lyrique; de l'autre, sa présence et sa parole sont démultipliées, dans des dramaturgies où le poète semble tenir tous les rôles. D'autant que sa voix et sa parole ne figurent pas nécessairement entre guillemets, même alors que la typographie marque une rupture et un passage au discours direct (« Je dis: Que cherchent-ils au ciel, tous ces aveugles? », *Les Aveugles*; « Je me dis: Qu'elle est belle! et bizarrement fraîche! », *L'Amour du mensonge*). Le discours intérieur du poète n'est ainsi pas toujours nettement distingué à l'intérieur du discours poétique même. Ceci ne tend pas pour autant à effacer sa subjectivité, mais bien plutôt à la généraliser, à porter une omniprésence qui passe aussi par l'appropriation de voix des autres – dont on se demande parfois jusqu'à quel point elles sont encore autres. La continuité des voix peut trouver un habillage syntaxique et logique dans le détour d'une généralisation par le démonstratif:

Ô soir, aimable soir, désiré par *celui*
 Dont les bras, sans mentir, *peuvent dire*: *Aujourd'hui*
 Nous avons travaillé!

(*Le Crépuscule du soir*)

Mais on la rencontre aussi dans des contextes sémantiques qui, limitant la portée de la généralisation, devraient interdire une telle appropriation:

parmi ces êtres frères
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :
Hippogriffe puissant, mène-moi jusqu'au ciel!
(Les Petites Vieilles)

Dans l'ouvrier, à travers l'expérience du travail et de la fatigue, dans les petites vieilles, à travers celle de la douleur, le poète trouve des figures momentanées d'identification et des doubles de lui-même. Il est alors difficile de dire s'il leur prête sa voix, s'il emprunte la leur, ou s'il en est habité.

Les textes qui font intervenir plusieurs discours rapportés sont principalement *Tout entière* (le Démon et l'âme); *Femmes damnées* (discours de Delphine et d'Hippolyte); *Le Rebelle* (l'Ange et le damné); *L'Avertisseur* (l'homme, le Serpent, la Dent); *La Voix* (les deux voix, et celle du poète, voir *infra*), et surtout un petit nombre de poèmes méritant une attention particulière pour la complexité de leur polyphonie. Je retiendrai *Bénédiction*, qui conserve une structure assez simple avec les trois discours successifs de la mère du poète, de sa femme, et du poète même. Et surtout *L'Horloge*, poème ainsi décrit par Jackson :

s'il s'ouvre sur une apostrophe à l'horloge, il donne dès le deuxième vers la parole à celle-ci (par le procédé de la prosopopée) qui, elle-même, fait parler successivement la Seconde, puis Maintenant, puis un tout (qui totalise le « divin Hasard », l'« auguste Vertu » et le « Repentir »), le poème s'achevant par l'énonciation finale d'un impératif qui a valeur de jugement : « Où tout te dira : Meurs, vieux lâche! il est trop tard! »²¹,

et *Le Voyage*, où sont rapportées les propos de la voix sur le pont (v. 34) et de la voix de la hune (v. 36); le dialogue entre les questionneurs et les « Étonnants voyageurs », ces derniers rapportant les cris de l'Humanité bavarde (v. 104); les voix charmantes qui chantent sur la mer des Ténèbres (v. 128-132), et enfin celle d'Électre (v. 135). Dans ces deux derniers poèmes, interviennent en fait deux niveaux de paroles rapportées, marqués par deux types de guillemets dans *Le Voyage*, tandis que *L'Horloge* utilise une combinaison de guillemets et d'italiques.

L'Imprévu, poème tardif (1863) fait aussi intervenir de nombreuses voix : Harpagon, Célimène, « un gazetier fumeux », un « certain voluptueux », l'horloge, Satan, enfin ceux dont le cœur remercie le Seigneur pour la douleur qu'il

21. John Jackson, *op. cit.*, p. 44.

leur a envoyée. Ce dernier motif rappelle la fin de *Bénédiction*, mais dans un contexte cacophonique et ironique encore souligné par la note rédigée par Baudelaire²², qui en modifie singulièrement la portée. Si on compare le traitement des paroles dans ces deux poèmes, on est frappé dans *L'Imprévu* par la caractérisation de chaque voix, dans les formules d'introduction (« *roucoule* Célimène », « L'horloge [...] dit à *voix basse* ») comme dans les propos rapportés : archaïsme d'Harpagon (« Ce me semble »), vanité de Célimène, ironie du gazetier, objectivité sarcastique de l'horloge (« Il est mûr,/ Le damné! »), raillerie superbe de Satan. Le tout traité avec une rapidité qui fait penser au Rimbaud d'*Une saison en enfer*. L'effet de cacophonie et le rire du diable semblent alors contaminer l'ensemble des voix, et déterminer un régime d'incertitude poussant en particulier à s'interroger sur la portée de l'ironie, et sur la valeur à accorder aux dernières strophes, avec le triomphe extatique de la trompette – ici encore, la musique prend finalement le dessus sur les voix. La voix du poète dans *L'Imprévu*, non marquée, tend à perdre de l'autorité de la voix lyrique pour n'être qu'une voix parmi d'autres, de même qu'elle paraissait, dans *Le Voyage*, gagnée par l'affolement des hommes d'équipage :

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;
 Une voix retentit sur le pont : « Ouvre l'œil ! »
 Une voix de la hune, ardente et folle, crie :
 « Amour... gloire... bonheur ! » Enfer ! c'est un écueil !

Avec des guillemets, l'exclamation « Enfer ! c'est un écueil ! » pourrait être celle du capitaine ou d'un matelot. Sans guillemets, elle doit être attribuée au poète, ou à ce qui parle en lui. Son âme à la recherche de son Icarie se fait ici « opéra fabuleux ²³ ». De tels moments, on l'a dit, restent cependant exceptionnels et ne suffisent pas à rendre compte de l'effet de voix dominant attaché à l'ensemble des *Fleurs du mal*, qui tient plus largement à l'emploi quasi permanent de la première personne et d'une énonciation adressée, créant une impression d'unité sur laquelle se détachent de telles séquences polyphoniques.

22. « Ici l'auteur des *Fleurs du mal* se tourne vers la Vie Éternelle. Ça devait finir comme ça./Observons que, comme tous les nouveaux convertis, il se montre très rigoureux et fanatique. (Note de l'éditeur.) »

23. Rimbaud, « Délires II. Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*.

Adresse généralisée, raretés des dialogues

Sans insister longuement ici sur le très large usage de la première personne et des formes adressées, je rappellerai seulement qu'il permet l'emploi d'une même structure énonciative je/tu pour la relation du poète avec le lecteur, pour sa relation avec Dieu – ou tout autre principe transcendant –, avec lui-même, ou avec une femme, favorisant les glissements d'une situation dialogique à une autre, voire les confusions ou indéterminations. Les effets de cette généralisation de l'adresse rejoignent ce qui a été dit plus haut sur les paroles rapportées d'attribution plus ou moins marquées, avec la même ambivalence. La possibilité de glissement d'un type d'allocutaire à l'autre met bien sûr en valeur la division intérieure du sujet, qui peut prendre toute la violence du conflit qui oppose l'homme à la femme (*Le Vampire, L'Héautontimoroumenos*). Mais du même mouvement, cette intériorisation des voix et des conflits renferme la scène poétique précisément sur le théâtre de l'intériorité, dans une tendance à l'éviction de l'autre. Éviction en particulier de l'altérité de sa parole dans le silence, comme ailleurs dans la reprise-appropriation : on a souvent relevé l'ordre intimé à la femme de rester silencieuse : « Sois charmante et tais-toi ! » (*Sonnet d'automne*). Si on entend par *dialogue* un entretien entre deux personnes où l'une répond à l'autre, on peut dire que dans *Les Fleurs du mal*, il n'y a pratiquement pas de dialogue amoureux, le seul exemple s'en trouvant, de façon significative, dans le poème lesbien *Delphine et Hippolyte*. Mais entre l'homme et la femme, le discours poétique tire toutes les conclusions du « gouffre infranchissable, qui fait l'incommunicabilité²⁴ », décrit dans *Mon cœur mis à nu*. De leur dialogue voué au malentendu, on percevait tout au plus des échos déformés, pris en charge par une énonciation poétique qui les traite de façon très dissymétrique, ainsi dans *Semper eadem* ou *Madrigal triste*. La voix de la femme, comme celle du poète, y est souvent rapportée par l'intermédiaire d'une attribution à un élément de son être (ainsi la « note criarde » de *Confession*, seul poème où la femme aimée soit traitée en être pensant, disait Prévost). Le constat peut d'ailleurs être élargi à l'ensemble des figures féminines : la Muse ne répond pas dans les deux poèmes où elle est invoquée, Sapho ne parle pas dans *Lesbos*, à la différence du traitement de la légende saphique qu'on trouve chez Lamartine ou Leopardi²⁵. Et on pourrait

24. *Mon cœur mis à nu*, f 54.

25. Sur le traitement de la parole féminine, on verra ces analyses plus développées dans mon article « Quant Je est une autre », *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Christine Planté dir., Presses Universitaires de Lyon, 2002, p. 81-100.

presque l'étendre à tout dialogue: dans *Bénédiction* et dans *Le Voyage*²⁶, le déplacement de la structure d'adresse vers une transcendance évite au poète de répondre aux voix humaines. Quant aux rares exemples de dialogues, ils frappent par leur brutalité, leur violence de purs affrontements de volontés, où le langage n'a rien d'un moyen de communication, ainsi dans *Le Rebelle*: « Tu connaîtras la règle! [...] Je le veux! », dit l'Ange; « Mais le damné répond toujours: » Je ne veux pas! » »; ou dans *L'Avertisseur*:

Tout homme digne de ce nom
A dans le cœur un Serpent jaune,
Installé comme sur un trône,
Qui, s'il dit: « Je veux! » répond: « Non! ».

Pourtant, de poème en poème, insiste, venue du poète, une exhortation passionnée au dire. Quand elle ne vise pas les femmes, elle s'adresse de façon privilégiée aux morts, ces « pauvres morts » par définition condamnés à l'éternel silence. Elle demeure donc le plus souvent sans effet, à l'exception du dialogue intérieur – ainsi dans le poème XLII, où est donnée la réponse de la « pauvre âme solitaire ». Mais il faut évoquer tous ces pressants appels demeurés sans réponse: « *Dis-le*, belle sorcière, *oh! dis*, si tu le sais, » (*L'Irréparable*); « *Dis-moi*, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe, » (*Moesta et errabunda*);

Ô vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux;
[...]
Et *dites-moi* s'il est encore quelque torture;
(*Le Mort joyeux*)

Quels pensers dans ton âme vide
Descendent? *réponds*, libertin. »
(*Horreur sympathique*)

De ce terrain que vous fouillez,
Manants résignés et funèbres,
[...]
Dites, quelle moisson étrange;
(*Le Squelette laboureur*)

26. Voir Ch. Planté, « Hypocrite lectrice », *Cahiers Textuel* n°25 Baudelaire, « *Les Fleurs du mal* », p. 93-108.

Réponds, cadavre impur ! et par tes tresses roides
 Te soulevant d'un bras fiévreux,
Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
 Collé les suprêmes adieux ? »

(*Une martyre*)

Ils rappellent les questions posées aux voyageurs du poème final, qui allient significativement le *dire* et le *voir* : « *Dites*, qu'avez-vous vu ? » ; « Et puis, et puis encore ? » (*Le Voyage*). Toutefois ces voyageurs, qu'on peut considérer comme une figure plurielle – et partielle – du poète, longuement, répondent. Dans le malentendu généralisé qui régit l'usage humain du langage, seule l'énonciation poétique constituerait une échappatoire et une forme possible de réponse.

Vocations

On confrontera cette hypothèse à une lecture du poème intitulé *La Voix*, publié pour la première fois, alors divisé en quatrains, dans la *Revue contemporaine* du 28 février 1861. Claude Pichois pense qu'il a pu être composé pendant que s'imprimait la deuxième édition des *Fleurs du mal* – ce qui expliquerait son absence dans cette édition²⁷. Il rappelle le rapprochement proposé par l'édition Crépet-Blin avec le début de la *Bérénice* d'Edgar Poe²⁸, qui peut éclairer en particulier l'interversion des valeurs dans le comportement du poète :

Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,
 J'aime si tendrement le désert et la mer ;
 Que je ris dans les deuils et pleure dans le fêtes,
 Et trouve un goût suave au vin le plus amer ;
 Que je prends très souvent les faits pour des mensonges,
 Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.

Or voici le passage qui annonce le destin du narrateur de *Bérénice* dans toute son « horreur » :

27. *Œuvres complètes*, t. I, p. 1153.

28. Récit traduit en avril 1852 dans *L'Illustration*, repris en 1857 dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

[...] il n'est pas singulier [...] — que j'aie dépensé mon enfance dans les livres et prodigué ma jeunesse en rêveries; mais ce qui est singulier, [...] — ce qui est étrange, c'est cette stagnation qui tomba sur les sources de ma vie, — c'est cette complète interversion qui s'opéra dans le caractère de mes pensées les plus ordinaires. Les réalités du monde m'affectaient comme des visions, et seulement comme des visions, pendant que les idées folles du pays des songes devenaient en revanche, non la pâture de mon existence de tous les jours, mais positivement mon unique et entière existence elle-même.²⁹

En revanche, l'introduction des voix dans le poème, de la Voix qui conduit à la voyance (v.18-19) est le fait de Baudelaire, la bibliothèque au début de la nouvelle de Poe ne contenant pas de voix – seule intervient à la fin une voix de femme, qui prélude à la prise de conscience du narrateur après son égarement. Graham Robb cependant lit plutôt dans *La Voix* le remaniement tardif d'un poème de jeunesse³⁰, réponse au poème *Le Livre* que lui avait adressé Dozon (dédicataire de la première version du *Mauvais Moine*) en mai 1842, et appuie cette datation sur la présence d'enjambements hugoliens et de lieux communs romantiques (v. 15-16). Chez Baudelaire, la douce voix invite au rêve là où chez Dozon le livre invitait un jeune homme à prêter attention à la leçon du sage.

Dans la perspective d'une lecture autobiographique, ouverte par Claude Pichois lorsqu'il écrit à propos des premiers vers que « Baudelaire évoque l'appartement de la rue Hautefeuille où son père mourut en février 1827³¹ », *La Voix* pourrait aussi être mis en rapport avec les poèmes XCIX et C, tous deux d'écriture ancienne (ils figureraient selon Prarond parmi les plus anciens), dans l'amorce d'un cycle élégiaque. Mais nulle indication de la correspondance, comme on en trouve pour les poèmes sur la mère et sur Mariette³², ne vient autoriser explicitement une telle lecture, et *La Voix*, de publication plus tardive, se distingue en outre, du point de vue poétique, par l'emploi d'un titre. Le poème semble d'abord présenter une remontée vers un plus ancien souvenir, annoncée par le mot *berceau*, souvenir singulièrement dépourvu de toute présence maternelle ou féminine, et situé en un lieu qui apparaît *a priori* comme celui du père, la bibliothèque. S'effectuerait ainsi tardivement un retour un peu plus explicite de la figure paternelle, qui n'était présente dans

29. Edgar Poe, « Bérénice », *Ceuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 328.

30. Graham Robb, *op. cit.*, p. 73.

31. *Ceuvres complètes*, t. I, p. 1154.

32. Voir la lettre de Baudelaire à sa mère du 11 janvier 1858.

les précédents poèmes que de façon allusive (« Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs », « La servante au grand cœur... »), ou figurée, le *soleil superbe* du vers 5 pouvant être considéré, dans « Je n'ai pas oublié... », comme venant occuper la place du père.

Mais *La Voix* doit être lue avant tout comme un récit de vocation, la vocation du poète des *Fleurs du mal*. Quelle que ce soit la date retenue pour son écriture, sa publication en 1861 est contemporaine de la deuxième édition, laquelle constitue une sorte d'obstination poétique contre la censure et de fidélité à soi pouvant trouver un écho dans l'intervention finale de la Voix aux derniers vers. *Vocation* s'entend ici au sens au sens littéral : deux voix appellent l'enfant, sa réponse décidant de son avenir. Mais avant de déduire de ce titre qu'il affirme clairement l'importance de la voix dans la genèse du poète, on se rappellera que la bibliothèque où elle s'élève, mentionnée dès la fin du premier vers, suggère d'emblée une vision plus complexe des choses, de même que l'apposition *Babel sombre* – étrange lieu du *babil* enfantin, comme plus loin la voix est un fantôme *vagissant* – met l'évocation sous le signe de la diversité, de la polyphonie et de la contestation. Le moment origine – appel et réponse – que rapporte le récit reste assez difficile à situer, car après la toute petite enfance suggérée par le *berceau*, l'enfant est décrit au v. 4 « haut comme un in-folio ». Cette étrange présence d'un berceau dans la bibliothèque, qui ne pourrait s'éclairer par la disposition de la maison natale de Baudelaire³³ qu'à placer le berceau dans la chambre du père, fait en revanche fortement songer à *Bérénice*, où la bibliothèque est un lieu associé à la mère :

Le souvenir de mes premières années est lié intimement à cette salle et à ses volumes, – dont je ne dirai plus rien. C'est là que mourut ma mère. C'est là que je suis né.³⁴

Mais surtout, le motif du berceau du poète appartient à une tradition poétique romantique que *La Voix* infléchit radicalement. Dans *À mon Berceau* de Millevoye³⁵ (1812) comme dans *Le Berceau d'Hélène* de Desbordes-

33. L'appartement de la rue Hautefeuille comportait dans sa partie sur jardin une petite chambre de l'enfant, la chambre de M^{me} Baudelaire, « et une grande pièce à la fois bibliothèque, bureau et chambre de M. Baudelaire », Claude Pichois et Jean-Paul Avice, *Baudelaire Paris*, éd. Paris-Musées/Quai Voltaire, 1993, p. 37.

34. Edgar Poe, *op. cit.*, p. 327.

35. Charles Millevoye, *À mon berceau* ; *Œuvres publiées avec des pièces nouvelles et des variantes* par P.L. Jacob bibliophile, Paris, A. Quantin, imprimeur, 1880, 3 vol, vol. I, p. 37. Cette pièce ne figure pas dans l'édition de 1822 en 4 vol. chez Ladvocat.

Valmore³⁶ (1820), l'évocation était celle d'un lieu naturel, habité de voix, lieu maternel, auquel le poète aspire à faire retour : « Ma douce et longue rêverie/Avec toi vient s'entretenir », écrit Millevoye; et Desbordes-Valmore : « Qu'a-t-on fait du bocage où rêva mon enfance? Oh! je le vois toujours! j'y voudrais être encor! » Même aspiration au retour dans l'espace naturel et matriciel des « vallons de [s]on enfance³⁷ » chez Lamartine. Ce sont pareillement les voix de la nature qui font la formation de l'enfant chez Hugo³⁸.

La Voix au contraire situe l'origine mémorable la plus lointaine du sujet déjà dans les livres. Présence antérieure à toute voix humaine, ceux-ci fournissent l'aune de mesure de l'humanité. C'est de leur cendre et de leur poussière – autres notations dysphoriques qui ne convoquent l'Antiquité comme origine qu'associée à l'image de la destruction –, et non de la nature, que surgissent les voix, l'appel au rêve et au voyage. Le poème ne formule aucune aspiration au retour dans ce lieu qui n'est pas celui d'une unité harmonieuse, mais d'une hétérogénéité insurmontable des langues, encore soulignée dans l'accord pluriel du verbe réfléchi, et d'un conflit de voix :

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.
Deux voix me parlaient.

« *La Voix* » unique qui fait le titre du poème indique donc d'emblée le choix de l'enfant, entre deux promesses. Entre le « gâteau plein de douceur » de la Terre et « le voyage dans les rêves,/ Au-delà du possible, au-delà du connu! », il a choisi le « fantôme vagissant, on ne sait d'où venu » et le rêve, comme les derniers quatrains du *Voyage* répondent à l'appel d'Électre, en des termes qui évoquent ceux qu'utilise la deuxième voix de notre poème : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!* ». Le récit de la naissance à la poésie ressemble au récit de la mort dans *Le Voyage*, le poète répète l'enfant, et répète la voix à laquelle l'enfant a répondu. Ce poème présente en effet une

36. Marcelline Desbordes-Valmore, *Le Berceau d'Hélène ; Œuvres poétiques*, éd. Marc Bertrand, Presses universitaires de Grenoble, 2 vol., t. I, p. 118-120 (paru pour la première fois dans les *Poésies* de 1820, chez François Louis).

37. Lamartine, *Le Vallon, Méditations poétiques*.

38. Qu'on voie par exemple le poème XVIII des *Feuilles d'automne*, ou « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 », *Les Rayons et les Ombres*.

des rares situations de dialogue du livre, d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'un acquiescement³⁹: « Je te répondis: "Oui! douce voix!" [...] ».

Le poème apparaît ainsi en même temps comme le récit d'une fidélité et comme celui d'une rupture, comme le récit d'une fidélité à et par la rupture. La visée du poème, n'étant plus le *retour* au lieu d'enfance, comme dans de nombreux poèmes romantiques, devient la confirmation, le rejeu de la rupture originelle. La voix, qui acquiert seulement au cours du poème la majuscule sacralisante, se trouve au point de départ du devenir et fournit la conclusion, en une sagesse à la fois quelque peu déceptive et quasi fabulaire:

Mais la Voix me console et dit: « Garde tes songes;
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous! ».

La consolation est certes nécessaire, car la réponse à la vocation a fait du rêveur, du poète, si ce n'est un maudit, du moins un incompris. Son élection équivaut à un exil, qui rappelle celui de l'Enfant dans *Bénédiction*, pour qui c'est un Esprit protecteur qui porte l'inversion des valeurs et des comportements:

Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Quant à la double indication temporelle insistant en deux temps sur la rupture, on y reconnaît le schéma qui structure *Lesbos*⁴⁰:

Je te répondis: « Oui! douce voix! » *C'est d'alors*
Que date ce qu'on peut, hélas!, nommer ma plaie
Et ma fatalité. [...]
Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,
J'aime si tendrement le désert et la mer;
(*La Voix*)

Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,
Comme une sentinelle à l'œil perçant et sûr,
[...]
Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente,
Et, malgré les honneurs que lui rend l'univers,
S'enivre chaque nuit du cri de la tourmente

39. On trouve sept occurrences de *non* et quatre de *oui* dans *Les Fleurs du mal* et les *Épaves*.

40. Les italiques soulignent les parallélismes.

Que poussent vers les cieux ses rivages déserts!
(*Lesbos*)

Sa reprise, amplifiée par celle d'éléments lexicaux (le désert, la mer), fait aussi bien apparaître ce qui a changé: la rupture n'est formulée dans *La Voix* que relativement au poète. *Les Fleurs du mal*, en y englobant les additions de 1868, proposeraient donc trois récits de vocation: *Lesbos*, *Bénédiction*, et *La Voix* (dans l'ordre de leur publication), qui rapportent comment vient au monde un poète. *Lesbos*, sur le modèle d'une tradition lyrique et païenne, raconte une initiation au chant et une élection:

Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère
Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs;
Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre.

La voix du poète élu y vient remplacer celle « de Sapho qui mourut le jour de son blasphème », et témoigner de la lamentation de Lesbos comme du secret des vierges en fleurs. Cette voix chante désormais seule, celle de Sapho n'est pas rapportée. Dans *Bénédiction*, qui conjugue un scénario chrétien et des réminiscences platoniciennes, le poète est l'objet en même temps d'une élection divine par les « puissances suprêmes », et d'un rejet humain qui équivaut à une élection négative: maudit par sa mère, incompris par ses contemporains, insulté par sa femme, il tourne ses regards et sa prière vers Dieu dont il attend la rédemption de la douleur. Dans ce poème, plusieurs voix retentissent, mais il n'y a pas de dialogue. Seul contre tous, ou à l'écart de tous, le poète s'adressant à Dieu clôt le poème dans un éblouissement de lumière.

La Voix montre le poète appelé et répondant, *choisissant* le rêve plutôt que la satisfaction des appétits du monde. Le récit, qui prête en ce nouveau contexte des résonances bibliques aux éléments repris de *Lesbos* (ainsi le *désert*, rapproché des *serpents* et des *prophètes* aux v. 19-29), présente une pluralité de voix et une dimension dialogique. C'est le scénario où le sujet est le plus actif, puisque le *choix* s'ajoute à l'élection – positive ou négative. Néanmoins à la fin, l'intervention de la Voix, qui n'est pas appelée par une question explicite, se substitue au dialogue, ou au conflit, avec les contemporains, permettant de maintenir l'indistinction de ce *on* anonyme qui ne voit dans la vocation que pathologie (« Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie »), en même temps que la rêverie. La présentation de la vocation, si elle ne comporte pas ici une dimension vio-

lente et tragique aussi affirmée qu'avec la malédiction maternelle de *Bénédiction*, ou le blasphème de Sapho dans *Lesbos*, s'énonce aussi avec une moindre certitude, un certain désenchantement et une part d'auto-dérision. L'abandon de la forme strophique (dans *Les Épaves*) suggère un renoncement aux cadres hérités et à la maîtrise formelle. La promesse consolante finale fait rimer *songes* avec *mensonges*, et comporte un diagnostic de folie, qui évoque la première version de *Sur Le Tasse en prison* d'*Eugène Delacroix*, où le poète au cachot,

ce triste prisonnier, bilieux et malsain,
 Qui se penche à la voix des songes, dont l'essaim
 Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

est un emblème des rêves futurs, mais a sombré dans la folie. « [L]es yeux au ciel et tombant dans les trous », on peut imaginer le rêveur de *La Voix* ridicule et sublime comme le grand cygne avec ses gestes fous. À la différence de l'enfant au début du récit, il ne répond pas à la dernière intervention, laissant le poème se clore sur une voix autre, comme dans *L'Horloge*, ce qui pourrait signaler une défaite, ou une abdication de la voix lyrique. À moins qu'on ne considère que c'est le poème qui constitue la réponse⁴¹, qui se constitue comme réponse – signant la persistance dans la folie. L'inscription plus forte de la voix et du dialogisme⁴² semble impliquer, avec cette défaite, une régression du chant. Caractérisant la mission du poète dans *Lesbos*, le chant n'apparaît que dans l'enfance de celui de *Bénédiction* (« Et s'enivre en chantant du chemin de la croix; »), et n'est dans *La Voix* que le fait de la deuxième voix, non du *Je*, pris dans la disharmonie du monde intériorisée. Dans cet abandon du chant, peut-être y a-t-il une trahison de Sapho – encore faut-il souligner qu'elle constituerait une forme paradoxale de fidélité, puisque dans la version baudelairienne de la légende saphique, c'est Sapho elle-même qui trahit la première le rite et le culte inventé, causant en même temps sa propre perte et l'élection du poète. La naissance de celui-ci paraît en tout cas indissociable, dans le monde moderne, d'une rupture, dont sa voix aussi porte trace. Ligne brisée⁴³, cloche fêlée, faux accord (*L'Héautontimouromenos*), le *Je* du poète ne conserve sa voix altérée qu'à intégrer la note criarde de l'ironie, dans le deuil du chant.

41. Une variante de ponctuation (*Œuvres complètes*, t.I, p. 1154, note f.) montre que Baudelaire a songé en fermant les guillemets après « Oui! » au v. 14, à présenter davantage le poème lui-même en réponse présente à la voix, et en continuité énonciative avec la réponse de l'enfant.

42. Dans laquelle vouloir lire une évolution supposerait résolue la question de la datation des poèmes.

43. « De l'idéal et du modèle », *Salon de 1846*.

MARIO RICHTER

Le « soleil » de la « risible Humanité » Autour d'une variante de *Danse macabre*

Dans *Les Fleurs du mal*, « Humanité » doit-il être compris dans son acception ordinaire, à savoir, ainsi que l'explique le *Dictionnaire national* de Bescherelle (1852), au sens de « genre humain » ou d'« hommes en général », ou encore de « nom collectif de l'ensemble des hommes, considéré par plusieurs philosophes comme un seul individu qui marche sans cesse vers un but unique, le perfectionnement »? Une réponse à cette question nous permet d'approfondir et de préciser un aspect essentiel du recueil poétique de Baudelaire. Parmi les cinq poèmes qui contiennent le mot « Humanité » et que nous pourrions prendre en considération¹, il en est sans doute un qui nous offre l'opportunité de mieux affronter ce problème, *Danse macabre*, où ce terme d'« Humanité » fait, dans *Les Fleurs du mal*, sa première apparition.

Prenons comme point de départ une donnée de nature philologique, apparemment secondaire, de ce poème. Dans l'*Almanach parisien* pour l'année 1860 (octobre 1859) – où *Danse macabre* parut pour la première fois – Baudelaire conçut le premier vers de la dernière strophe dans la version suivante :

En tout climat, sous *ton* soleil, la Mort t'admire.

Dans la deuxième édition des *Fleurs du mal* (1861), ce vers, peut-être en raison de la locution plus commune qui le sous-tend, subit la modification suivante :

En tout climat, sous *tout* soleil, la Mort t'admire.

1. Voir *Danse macabre* (v. 58), *Le Vin des chiffonniers* (v. 25), *L'Amour et le crâne. Vieux cul de lampe* (v. 2), *Le Reniement de saint Pierre* (v. 16) et *Le Voyage* (v. 101). Pour l'interprétation de ces poèmes considérés dans le contexte des *Fleurs du mal*, je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Genève, Slatkine, 2 t., 2001.

Cependant, la première version fut rétablie dans la troisième édition, posthume, de 1868. J'ai l'impression que, les choses étant ce qu'elles sont, il n'y a pas d'arguments suffisamment probants pour considérer la leçon *ton* comme une simple coquille², ce « ton soleil » se référant de toute évidence à la « risible Humanité » du vers qui suit immédiatement. Par ailleurs, qui, dans l'édition de 1868, peut avoir réintroduit la version initiale – qui n'est certes pas celle qui se présente tout naturellement à l'esprit³ – sinon Baudelaire lui-même dans le manuscrit perdu qu'il était en train de préparer en vue d'une troisième édition? En somme, tout laisse penser que la leçon de 1861 (« En tout climat, sous tout soleil... ») n'est que le résultat d'une *lectio faciliior* due sans doute à une intervention de l'éditeur. Ceci dit, nous pouvons d'emblée avancer l'hypothèse que Baudelaire a voulu de cette façon souligner une idée maîtresse qui parcourt en profondeur son livre tout entier, le caractère *partiel* de la « risible Humanité », éclairée précisément par *son* « soleil », c'est-à-dire par le soleil univoque et optimiste de la « Vie » et de la culture de son « monde ennuyé⁴ ».

Nous devrions donc être en présence d'un emploi *ironique* des deux termes « Humanité » et « soleil » (ce dernier étant une métaphore). Afin de vérifier si cette hypothèse est suffisamment plausible, il ne nous reste qu'à procéder à une lecture attentive du poème en question, notamment de ses quatre dernières strophes.

Précisons, pour commencer, en quoi consiste la *danse macabre* et quelle est la signification qu'elle assume dans le texte de Baudelaire. Pour ne pas commettre d'éventuelles erreurs de perspective historique, laissons répondre, du moins pour le moment, celui qui, dans le *Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, écrivit, à l'époque des *Fleurs du mal* – en se servant surtout de Jules Michelet – le long article consacré à ce sujet. Voici de quelle façon y était définie la danse macabre, ou danse des morts :

2. Antoine Adam, par exemple, dans l'appareil des variantes de son édition, n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit d'une coquille : « sous ton soleil (*coquille*) » (Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 110). Déjà Jacques Crépet et Georges Blin s'étaient demandés, en signalant la variante dans leur édition critique, si l'on n'était pas là en présence d'une coquille (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, texte de la deuxième édition [...], refondue par Georges Blin et Claude Pichois, t. I, Paris, Corti, 1968, p. 192).

3. C'est en effet la formule banale que Baudelaire crut bon d'employer dans un autre texte, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 800).

4. Voir *Bénédiction*, v. 2.

On appelle ainsi un lugubre mimodrame du moyen âge, originaire d'Allemagne, où toutes les conditions humaines, depuis le pape, l'empereur et la grande dame jusqu'au dernier mendiant, entraînent tour à tour, bon gré mal gré, dans une danse dont la mort était le coryphée.

En premier lieu, à l'époque de Baudelaire, la danse macabre était donc généralement perçue par une société bourgeoise vouée au Progrès ou au « dieu de l'Utile » (et le *Dictionnaire* de Pierre Larousse, comme nous le savons bien, en était l'expression autorisée) comme une « lugubre » manifestation du lointain passé médiéval, expression d'une mentalité *tout à fait dépassée*, attribuée à l'« esprit du Moyen Âge » et au christianisme : « La mort – lit-on en effet dans le même article –, sœur et alliée de l'Église catholique et romaine, promène son triomphe à travers le Moyen Âge ». En second lieu, la danse était considérée comme une revanche – confiée à la mort et, implicitement, à la justice divine qui suivait – contre une structure sociale fondée sur l'injustice, sur la violence et sur les privilèges de classe, autant de maux que la bourgeoisie du XIX^e siècle pouvait avoir l'illusion d'avoir laissés derrière elle avec la Révolution et la déclaration des Droits de l'Homme.

Faire de *Danse macabre* un tableau parisien est donc déjà un acte qui crée un net contraste avec les convictions générales qui animent une société où – comme le pensait Baudelaire lui-même – « *tout le monde* [...] ressemble à Voltaire⁵ », une société orgueilleuse de ses conquêtes sociales et scientifiques, de ses industries, de sa ville rénovée superbement, de son « colosse puissant » (*Les Sept Vieillards*), sûrement convaincue de ne plus avoir aucun rapport avec un genre de spectacle qu'elle juge non seulement désormais dépassé, mais aussi effrayant, repoussant et odieux⁶. La manifestation la plus sinistre et la plus exemplaire des « siècles obscurs », du Moyen Âge le plus lugubre et le plus superstitieux, est donc mise sur la scène moderne du Paris rationnel et lumineux, centre du « pays de gloire » (*À une dame créole*). Qu'il s'agisse de la danse macabre ou du Paris actuel, nous sommes au cœur d'une culture élaborée par les « nations corrompues » ou par les « races malades » (voir « J'aime le souvenir... »).

5. « Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire » (*Mon cœur mis à nu*, f 29).

6. Dans l'article cité, le *Larousse du XIX^e siècle* reprend, en les approuvant, ces observations de Villeneuve Bargemont (tirées de l'*Histoire de René d'Anjou*) : « Cette fameuse procession qu'on vit défiler dans les rues de Paris sous le nom de *danse macabre* ou infernale, épouvantable divertissement auquel présidait un squelette ceint du diadème royal et assis sur un trône resplendissant de pierreries. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et de joie, inconnu jusqu'alors (il s'agit du moment de l'occupation anglaise) et qui ne s'est jamais renouvelé... »

Dans la première partie du poème, nous assistons à l'animation d'une statue, d'une femme-squelette participant à une grande fête dansante (un de ces bals qui animent le Paris bourgeois jouisseur du second Empire). D'épouvantail, de trouble-fête qu'elle est, cette femme étrange en habits de fête se transforme en une pauvre créature humaine en proie au désir, une créature qui, en vêtements élégants, se laisse encore tromper par les séductions parisiennes (ou par celle de la « Vie »), croyant ingénument pouvoir participer, laide comme elle est (malgré l'élégance de son « armature »), à la « fête de la Vie ». Si elle peut encore être enflammée du désir qu'éprouvent les vivants pour les plaisirs offerts par la ville, cela est dû à son origine, c'est-à-dire au fait qu'elle est une invention de la culture chrétienne médiévale, la culture où se sont précisément affirmées les danses macabres. Comme c'est naturel pour les figures allégoriques, le narrateur (ou le poète) dit voir justement, dans les côtes de ce squelette, le *serpent* diabolique qui a séduit Ève et d'où prend son origine et sa motivation tout le mythe sur lequel repose l'édifice entier de la religion judéo-chrétienne :

À travers le treillis recourbé de tes côtes
Je vois, errant encor, l'insatiable aspic.

Sans aucun doute cet « aspic » (représentation du Démon) imprime-t-il à la femme-squelette une marque *chrétienne*, caractérisée par l'éternité, par l'infinité (on remarquera les adjectifs « inépuisable », « éternel », « insatiable ») : la femme-squelette, c'est Ève.

Venons-en maintenant aux quatre dernières strophes du poème. Il vaut la peine de les relire dans le texte normalement (et à juste raison) adopté, celui de l'édition de 1861 :

Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués :
« Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge,
Vous sentez tous la mort ! Ô squelettes musqués,

7. J'entends par *poète* le personnage que Baudelaire a mis en œuvre dans son recueil poétique, à partir de *Bénédiction* (« Lorsque, par un décret des puissances suprêmes/Le Poète apparaissait en ce monde ennuyé ») et que rien n'empêche d'assimiler à celui qui, dans le même texte, dit *je*, ce dernier n'écartant pas la possibilité de jouer également le rôle du narrateur ou, si l'on veut, de l'auteur que la linguistique considère comme implicite au texte.

« Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
 Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
 Le branle universel de la danse macabre
 Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!

« Des quais froids de la Seine aux bords brûlants du Gange,
 Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir
 Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange
 Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire
 En tes contorsions, risible Humanité,
 Et souvent comme toi se parfumant de myrrhe,
 Mêlé son ironie à ton insanité! »

Ces vers sont presque entièrement occupés par une sorte de « moralité », de réprimande, qui devrait être prononcée par la femme-squelette – comme cela se produisait dans les danses macabres, mais sur l'initiative spontanée, ironique et pédagogique, du squelette. En réalité, ici, ce n'est pas la femme-squelette qui parle. Le poète, qui jusqu'à présent s'est adressé à elle sur un ton interrogatif et dubitatif, incertain de sa véritable fonction à la « fête de la Vie » (trouble-fête chrétienne ou coquette qui tente, avec bien peu de résultats, d'attirer les hommes?), voudrait qu'elle dise ce qu'elle doit dire à ceux qui, en sa présence, « font les offusqués » parce qu'ils se croient beaux. Mais cette élégante et orgueilleuse femme *judéo-chrétienne* devenue squelette (n'oublions pas que le poète a vu l'antique serpent biblique, le tentateur, se glisser entre ses côtes) semble plutôt occupée – puisqu'elle est vivante – à participer à la fête dansante, à se jeter dans les orgies parisiennes, à être danseuse, une danseuse « irrésistible », où l'adjectif (puisque'elle est « sans nez », c'est-à-dire, si on l'entend aussi comme synecdoque, sans visage, et donc horrible) renverse le sens qui devrait normalement être appliqué à une danseuse séduisante, pour signifier au contraire que la femme-squelette est tellement forte qu'elle prend tous « ces cœurs mortels » *contre leur volonté*. Ce qu'elle devrait dire absolument (mais, « sans nez » ou sans visage, il est impossible de parler), c'est le poète qui se charge de le dire à sa place, presque avec irritation, et c'est comme s'il s'exprimait ainsi : « C'est moi qui dis ce que tu devrais dire toi-même, toi qui, au contraire, avec ce serpent que tu as entre les côtes, restes là à faire la coquette dans les fêtes parisiennes ».

Jusqu'ici, nous avons dit « danseuse ». En réalité, la femme-squelette est maintenant désignée par deux noms assez inhabituels et aussi, dirais-je, plutôt inattendus: « bayadère » et « gouge ». Le premier nom désigne généralement une *danseuse indienne*: comme nous le fait savoir le *Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, la « bayadère » était couramment considérée comme « un personnage tenant de la sirène et de l'enchanteresse ». Une compagnie de ces danseuses séduisantes provenant de l'Inde était arrivée à Paris en 1839⁸ et avait amusé la population par des spectacles très applaudis: « Cette troupe [...] eut grand succès à Paris – nous informe encore Larousse –, et la curiosité publique amena nombre de spectateurs aux danses étranges et poétiques de ces filles de l'Inde ». Que peut-on donc déduire de ces informations? Que, pour un Parisien de l'époque de Baudelaire, la « bayadère » était une danseuse peu commune, disons même étrange, en même temps qu'étrangère, de provenance orientale. De plus était communément associée à la « bayadère » l'idée de la *séduction irrésistible*, c'est-à-dire celle d'une enjôleuse ou d'une sirène. Le second nom contient un sens qui oscille entre *jeune fille* et *prostituée*⁹. Les deux termes, « bayadère » et « gouge », remplissent la fonction importante de faire accomplir à notre imagination à la fois un élargissement considérable et une limitation de vision dans le double ordre de l'espace et du temps, de la géographie et de l'histoire.

Jusqu'ici, nous avons en effet pensé que la coquette-squelette se trouve à un bal du Paris *actuel*, une fête à laquelle est aussi présent le poète. Certes, il

8. Baudelaire avait alors dix-huit ans.

9. « *Gouge*: s'est dit pour Femme de mauvaise vie [...] Cependant il se prenait quelquefois pour une femme ou une fille en général » (Bescherelle, 1852). Dans ce cas-ci, nous disposons également de l'aide précieuse de Baudelaire lui-même. Car il se trouva obligé d'inviter le directeur de la revue où ce poème parut pour la première fois à reprendre la version du vers 45 au lieu de celui qui avait été imprudemment changé en: *Bayadère sans nez, aux yeux pleins d'épouvante*. Voici donc quelle fut la ferme réplique de Baudelaire qui nous intéresse ici tout particulièrement:

Gouge est un excellent mot, mot de *vieille* langue, applicable à une danse macabre, UNITÉ DE STYLE, primitivement, une belle gouge n'est qu'une belle femme; postérieurement, la gouge, c'est la courtisane qui suit l'armée, à l'époque où le soldat, non plus que le prêtre, ne marche pas sans une arrière-garde de courtisanes. Il y avait même des règlements qui autorisaient cette volupté ambulante. Or, la Mort n'est-elle pas la Gouge qui suit en tous lieux la Grande Armée universelle, et n'est-elle pas une courtisane dont les embrassements sont positivement irrésistibles? Couleur, antithèse, métaphore, tout est exact. Comment votre sens critique, si net, n'a-t-il pas deviné mon intention? (Lettre à Alphonse de Calonne, Honfleur, 11 février 1859, *Correspondance*, t. I, p. 546-547).

y a déjà eu l'anticipation d'un élargissement symbolique avec l'expression générale et ironique « fête de la Vie » ; mais, maintenant, c'est la vision tout entière qui s'élargit en se définissant dans l'espace et dans le temps : dans l'espace, depuis Paris, nous allons jusqu'en Inde (« Bayadère ») ; dans le temps, depuis l'actualité, nous reculons dans les siècles, très exactement jusqu'au XV^e siècle, c'est-à-dire jusqu'aux années où, avec la danse macabre, s'affirma aussi le mot « gouge », dans le sens initial de belle jeune fille¹⁰.

L'irritation et le mépris du poète se reflètent dans le fait que le discours direct, commençant dans cette douzième strophe, ne présente pas de solution de continuité avec ce que le poète lui-même dit quand il s'adresse à la femme-squelette. Cette remarque n'est pas dépourvue d'importance si l'on veut accéder vraiment au message profond du texte et à la compréhension de la variante qui nous occupe. Tandis que tous, y compris la coquette-squelette, sont distraits par leur participation à la fête (la « fête de la Vie »), et qu'ils s'abandonnent au « sabbat du Plaisir », avec leur « aspic » entre les côtes, le poète s'adresse maintenant aux « danseurs prudents » avec les paroles que devrait prononcer la femme-squelette (à laquelle il s'est également adressé au début de la strophe). Ce que nous devons souligner immédiatement, c'est que, dans les mots qui terminent le discours direct, un adjectif important unit intimement la femme-squelette aux « danseurs prudents » : *fier* (« *Fière*, autant qu'un vivant... », v. 1 ; « *Fiers* mignons... », v. 47). La femme-squelette et les « danseurs prudents » sont tous *orgueilleux*, comme le sont tous les vivants du « monde ennuyé ». Et ce n'est pas tout : si elle est une « coquette », les danseurs, eux, sont des « mignons ». Tous, elle et les danseurs, font de leur mieux pour sembler beaux. Elle s'habille élégamment et royalement, avec des vêtements, des gants et des fleurs ; eux, – et il faut les imaginer dans le temps ou, peut-être même, au cours des siècles – couvrent leur consubstantialité avec la mort (c'est-à-dire avec la femme-squelette elle-même), camouflent leur déchéance physique au moyen d'artifices divers, avec des « poudres » et du « rouge ». Cependant, tout comme la coquette-squelette qui les dégoûte tant, ils ne parviennent pas à dissimuler leur réalité effective, celle qui est imposée par la « grande Nature » (*Une charogne*) : ils exhalent tous un relent de mort. Ils sentent la mort : ils ressemblent tous à la femme-squelette qui, selon eux,

10. « *Gouge*, n.f., attesté au milieu du XV^e s. (1456-1467) est emprunté à un dialecte d'oc [...]. Le mot remonte à l'hébreu *goya* "servante chrétienne" » (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, t. II, p. 902).

a le « mauvais goût » d'intervenir à la fête et d'y jouer même à la coquette. Ils sont eux aussi des squelettes malodorants, camouflés avec du parfum, avec le musc sensuel :

Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge
 Vous sentez la mort ! Ô squelettes musqués¹¹ !

Nous savons tous que les beaux de la bonne société essaient de conserver leur prérogative le plus longtemps possible. Mais il vieillissent eux aussi, ils deviennent laids et ils meurent. Le plus célèbre des « mignons », le très bel Antinoüs¹², dont l'empereur Hadrien fut jadis amoureux, traverse les siècles de façon exemplaire en se représentant sous la forme de tant d'autres magnifiques « mignons » qui font les difficiles dans les milieux du pouvoir, de la richesse et de l'élégance, bref, dans la « fête de la Vie ». Les « dandys » et les « lovelaces¹³ » sont ces personnages que nous connaissons tous par expérience directe ou indirecte. Ils abondent dans les grandes villes, dans les centres les plus importants de l'élégance et du « Plaisir ». Paris en est plein. Ils ne manquent jamais les fêtes dansantes. Ils sont admirés et recherchés dans les lieux de rencontre du beau monde. Ils triomphent dans le « vrai pays de gloire » (*À une dame créole*). L'« immonde cité » leur convient (*Mæsta et errabundā*). Ils se trouvent à l'aise dans le « monde ennuyé ». Car les revoici, ces séduisants individus, quand la « grande Nature » fait valoir ses lois sur eux aussi. Champions de la conservation qui dissimulent leur réalité, ce sont des « squelettes musqués », des « cadavres vernissés ».

Toutefois, le texte ne nous dit pas que c'est la « grande Nature », la mère commune *universelle*, qui les conduit, tous, dans des lieux inconnus. Il nous dit que c'est la « danse macabre », c'est-à-dire le lugubre spectacle inventé par la société chrétienne dans ses « siècles obscurs », dont cette même société pense être définitivement sortie aujourd'hui que, devenue « colosse puissant » (*Les Sept Vieillards*) grâce à sa ville la plus importante, elle se croit illuminée par le « soleil » de la raison cartésienne et voltairienne. Tous les « fiers mignons » ont beau se croire bien loin de cette grotesque manifestation médiévale et chré-

11. Littéralement : « parfumés de musc ». Au sens figuré, cela signifie « couvert d'ornements futiles » (Bescherelle, 1852).

12. « *Antinoüs* : jeune Bithynien d'une ravissante beauté, qui devint l'objet des criminelles affections de l'empereur Adrien, et se précipita dans le Nil pour se soustraire, dit-on, à une condition qui l'humiliait » (Bescherelle, 1852).

13. « *Lovelace* : par allusion au personnage ainsi nommé dans la *Clarisse* de Richardson, se dit d'un homme jeune, spirituel, riche, qui met sa gloire à séduire les femmes » (Bescherelle, 1852).

tienne, d'un autre temps, c'est, en réalité, encore la danse macabre qui les gouverne, c'est encore son horreur qui domine le « monde ennuyé » guidé par le « dieu de l'Utile », par la conservation et le culte du cadavre. Ils dansent le « branle¹⁴ », cette ancienne danse de la « tribu », caractérisée par un mouvement ternaire (parfois binaire) et considérée à l'origine de la valse moderne et romantique, en vogue du temps de Baudelaire.

Dans quel lieu danse-t-on le branle de la danse macabre ? On le danse dans une espèce de *salle de danse* colossale, qui est en effet couverte significativement d'un « plafond ». C'est une salle qui, cependant, n'occupe pas *tout* le globe terrestre, mais qui se limite de façon indicative à cette *partie* qui, pour diverses raisons, s'est intéressée et s'intéresse encore au « dieu de l'Utile » (« J'aime le souvenir... », v. 23). La salle s'étend des « quais froids de la Seine » aux « bords brûlants du Gange », c'est-à-dire jusqu'au fleuve sacré de l'Inde, qui est précisément le pays annoncé auparavant par la « Bayadère ». Tout comme le vieux « branle », la salle semble avoir elle aussi l'universalité théologique du temps des danses macabres, cette universalité étant suggérée par la référence au Gange (l'un des fleuves qui proviennent de façon mythique, avec le Nil, le Tigre et l'Euphrate, du Paradis terrestre¹⁵), l'extrême limite orientale. C'est une universalité mythique, en vigueur à l'époque (universellement chrétienne) des danses macabres¹⁶. Quoi qu'il en soit, les paroles que le poète voudrait entendre prononcer par cette coquette de femme-squelette, même si elles donnent l'impression de vouloir sembler *universelles*, indiquent, en réalité, ce que nous pourrions appeler le « berceau » et le lieu d'élection de la soi-disant civilisation occidentale ou, pour être plus précis, de la civilisation qu'en linguistique on appelle d'habitude indo-européenne. Nous sommes probablement devant ces « peuples de l'histoire ancienne et moderne » que contrôle le grotesque fantôme squelettique de *Une gravure fantastique*¹⁷.

14. *Branle* est en particulier le nom d'une danse ancienne dans laquelle, comme le précise Bescherelle (1852), « plusieurs personnes se tiennent par la main, et se mènent tour à tour ».

15. « Dans son récit fantaisiste d'un voyage qu'il aurait accompli en Asie, John Mandeville (mort en 1372) ne manque pas de consacrer un chapitre au paradis terrestre. Certes, lui-même, avoue-t-il, n'y est pas allé. Car ce lieu de bonheur est devenu inaccessible. Mais c'est bien là que Gange, Nil, Tigre et Euphrate ont leurs vraies sources. » (Jean Delumeau, *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII-XVIII siècles*, Fayard, 1983, p. 286)

16. On sait bien en quelle décadence tombèrent au moyen âge les connaissances cartographiques du monde antique, des connaissances restées très approximatives et de toute façon conditionnées – avant les grandes découvertes géographiques – par les récits bibliques.

17. Pour l'interprétation de ce poème, voir Mario Richter, *op. cit.*, t. I, p. 690 *sqq.*

On va donc de la Seine au Gange, de la France à l'Inde, dans une salle de danse couverte d'un plafond. La danse y est guidée par la femme-squelette, à la fois « gouge » française et « Bayadère » indienne. En exécutant de façon tout à fait involontaire la danse macabre dans la partie du monde indiquée, les « danseurs prudents » (n'oublions pas que nous sommes partis d'une salle de danse de Paris et que ce texte est un « tableau parisien ») ne s'aperçoivent pas que par un trou du plafond apparaît une trompette que leur culture elle-même a inventée, c'est-à-dire la « trompette de l'Ange » que l'iconographie, tout spécialement à l'époque baroque, a souvent représentée comme un ange (parfois comme un squelette ailé) en train de jouer de la trompette, et qui a de toute évidence comme référence fondamentale l'annonce de la parousie du Christ selon l'évangile de Matthieu (« et il enverra ses anges avec la grande trompette », XXIV, 31) et certainement aussi les sept trompettes données aux anges de l'*Apocalypse* de Jean. C'est celui qu'on appelle l'*Ange de la Mort*. Mais cette trompette qui sort du plafond n'est pas une trompette de victoire, de paix ou de résurrection. Elle a la fonction d'un « tromblon », c'est-à-dire d'une vieille arme à feu inventée par la tribu pour affirmer sa puissance¹⁸. Le « troupeau mortel » des « fiers mignons », voué stupidement et aveuglément à son « dieu de l'Utile, implacable et serein » et au « Plaisir », ne voit plus – on remarquera la force de « sans voir », à la rime – ces choses qu'il a inventées lui-même, mais qui, désormais, sont tenues pour ridicules et dépassées, c'est-à-dire la « trompette de l'Ange », semblable à un « tromblon noir ».

Même la « Mort » (la femme-squelette) semble s'être convertie aux séductions de la « fête de la Vie ». Elle aussi s'est vêtue élégamment et à la mode. Elle aussi fait la coquette. Elle aussi, fille de la culture fondée sur la conservation et sur le cadavre, montre encore le serpent, « insatiable aspïc », du mythe qui nourrit en profondeur le système symbolique de l'Occident tout entier. Comme l'« Humanité » orgueilleuse qui l'a créée – car elle est elle aussi orgueilleuse –, elle est également un « inépuisable puits de sottise et de fautes ».

Selon la version du texte (celui de 1861), la dernière strophe poursuit dans le ton du sermon universaliste et irrémédiable – de la « danse macabre » – que devrait prononcer la femme-squelette. Devant ce quatrain conclusif (qu'il nous faut d'abord lire dans la version de 1861), nous devons veiller à ne pas tomber

18. « Tromblon: Grosse espingole montée sur chandelier qu'on emploie sur les bâtiments de guerre » (Bescherelle, 1852). « Nom d'une espèce d'arme à feu à canon évasé en entonnoir (v. 1550) » (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*). Terme déjà archaïque à l'époque de Baudelaire.

dans le piège de la banalité, celle à laquelle les réflexions gnomiques ou chrétiennes nous ont habitués depuis des siècles¹⁹. Le texte a été conçu exprès pour montrer au lecteur attentif le caractère *risible* d'une prétendue *universalité* (celle qui fait que l'on dit: « Il n'y a rien à faire. C'est l'irréremédiable *condition humaine* »). Tenons alors compte, avant tout, de ce que nous sommes en train d'assister à la représentation – grâce à la probable description et animation de la statue d'un sculpteur qui travaille à Paris, Ernest Christophe (le dédicataire du texte) – d'un « tableau parisien » et que, malgré l'extension à laquelle nous avons assisté, nous restons toujours dans une salle de bal *parisienne*, transformée en une *danse macabre* parisienne. N'oublions pas non plus que la « Bayadère » ou la « gouge » s'adresse, ou plutôt devrait s'adresser, aux « danseurs prudents », et plus précisément aux « Antinoüs flétris » parisiens, aux « dandys à face glabre », aux « cadavres vernissés », aux « lovelaces chenus », c'est-à-dire aux « fiers mignons » qui, au sein de la culture de la conservation et du cadavre, se font beaux en recourant aux artifices les plus sophistiqués (« l'art des poudres et du rouge ») pour lesquels Paris constituait à l'époque un marché particulièrement apprécié et prestigieux.

Où qu'ils aillent, quel que soit le climat où ils vivent ou *le soleil sous lequel ils se trouvent* (« En tout climat, sous *tout* soleil », version de 1861), ils ont toujours affaire à *leur* Mort, c'est-à-dire à l'irrésistible coquette-squelette, la « bayadère » ou la « gouge » qui, macabrement, les admire dans leurs contorsions d'« amants ivres de chair », de « danseurs prudents ». Les « fiers mignons » parisiens sont prétentieux, se croient beaux, font les dégoûtés devant la femme-squelette, et, dans leur orgueil aveugle, s'arrogent le droit de représenter l'« Humanité », c'est-à-dire le genre humain tout entier. En réalité, ces « fiers mignons » sont seulement une « *risible* Humanité », c'est-à-dire une société qui, commandée par le dualisme²⁰ et adoratrice du « dieu de l'Utile », a créé le « monde ennuyé²¹ ».

19. On peut en trouver un échantillonnage abondant dans le bel ouvrage, déjà cité, de Jean Delumeau, *Le Péché et la peur...*

20. Le dualisme est une manière essentielle, structurale, de voir et de penser le monde: elle divise le réel en deux parties s'opposant irréductiblement. C'est la philosophie grecque, en particulier celle de Socrate et Platon, qui a élaboré une fois pour toutes un système symbolique et conceptuel fondé sur le dualisme des valeurs opposées: *monde sensible/monde suprasensible, connaissance mythique/connaissance scientifique*, et, par la suite, dans le contexte d'un christianisme hellénisé, *mal/bien, enfer/ciel*, etc. C'est sur cette structure duelle, dont procède le principe de la logique dite « de non-contradiction », qu'est également bâtie la langue.

21. C'est à peu près la même idée que Baudelaire a exposée dans le préambule de *La Genèse d'un poème* (version de la *Revue française* du 20 avril 1859): « *Jamais plus!* De cette idée, l'immensité, fécondée par la destruction, est remplie du haut en bas, et l'Humanité a peut-être

Si maintenant, à la lumière de ce que nous venons d'observer, nous reprenons en considération la variante dont nous sommes partis (« En tout climat, sous *ton* soleil... »), nous nous apercevons sans peine qu'elle a tout l'air d'être parfaitement plausible et que rien ne nous autorise à la prendre, comme l'a fait, entre autres, Antoine Adam, pour une simple coquille. En effet, le syntagme « ton soleil », se référant à la « risible Humanité » et conférant par là au « soleil » un sens figuré, souligne de façon *ironique* à la fois l'orgueil et la fausseté de l'« Humanité », dérisoirement universalisée par la majuscule, alors qu'en réalité elle ne s'étend avec son « branle » grotesque que *dans une partie du globe* (depuis Paris jusqu'à l'Inde, c'est-à-dire « en tout climat »), précisément la partie illuminée par le « soleil » d'une « Humanité » définie comme « risible ». Effectivement, il s'agit bien d'une partie du globe qu'aucun soleil véritable ne pourra jamais illuminer directement, pour la simple raison qu'elle est *une salle de danse couverte d'un plafond*. En plus de cela, puisque nous sommes dans la section « Tableaux parisiens », cette grande salle ne peut contenir, à l'évidence, qu'une « Humanité » *parisienne*, ironiquement convaincue de représenter l'« Humanité » tout entière et de pouvoir remplacer, grâce à ses lumières, le soleil naturel. Si toutefois d'aucuns conservaient des doutes au sujet de la nature figurée et ironique du « soleil », je leur rappellerais que le terme réapparaît au pluriel, avec cette même signification référée à « nous », hommes occidentaux, dans *Le Voyage*, à l'endroit où l'on apprend que

même dans nos sommeils

La Curiosité nous tourmente et nous roule

Comme un Ange cruel qui fouette des *soleils*²².

Les deux derniers vers me semblent renforcer de façon décisive l'hypothèse que je soutiens. Nous avons vu plus haut que la Mort, sous l'apparence de la coquette-squelette, ressemble aux « fiers mignons ». Elle aussi est orgueilleuse de sa beauté, plus précisément de sa « noble stature » ; elle aussi est habillée élégamment et veut participer au bal. Sa présence est toutefois une présence embarrassante pour les « danseurs prudents ». Son éternel sourire fait tourner la tête et donne la nausée... La « risible Humanité », dans le sens qui a été expliqué, se parfume souvent de myrthe. La Mort fait la même chose. Elle se trouve donc elle aussi parmi les parfumés, les parfumés de

inventé le Ciel et même l'Enfer, pour échapper au désespoir contenu dans cette parole » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 344 et, pour la variante, p. 1243).

22. *Danse macabre* et *Le Voyage* auraient été tous deux composés en 1859.

myrrhe. Or la myrrhe n'est pas n'importe quel parfum. Elle est fortement connotée dans la tradition du « monde ennuyé ». En effet la myrrhe servait souvent à parfumer les morts, tout spécialement chez les Juifs; comme l'atteste l'évangile de saint Jean²³. Nous savons tous que, avec l'encens, ce parfum fut donné par les rois mages (venus de l'Orient) à l'enfant Jésus. Or voici, par exemple, l'explication que donna de ce don le parisien Bossuet :

On lui [à Jésus] donne de l'or comme à un roi; l'encens honore sa divinité, et la myrrhe son humanité et sa sépulture, parce que c'étoit le parfum dont on embaumoit les morts²⁴.

La myrrhe est donc un parfum intimement lié non seulement à la mort, mais aussi à la religion chrétienne, à la mort chrétienne. Grâce à ce baume, la Mort devrait paraître moins amèrement nauséabonde, moins repoussante pour les « fiers mignons » dégoûtés, parfumés eux aussi comme les cadavres avec la myrrhe chrétienne (« comme vous »). La Mort (encore avec le serpent mythique du péché originel entre les côtes) se présente au bal tout comme eux, avec leur optimisme, leurs désirs, leur stupidité, puisqu'elle fait partie, elle aussi, de l'« inépuisable puits de sottise et de fautes ». Mais son optimisme est *ironique*, ses désirs de « Plaisir » sont *ironiques*, puisqu'ils expriment en fait le contraire – comme il est normal dans les danses macabres²⁵. Car l'« irrésistible gouge », avec les paroles qu'a prononcées pour elle le poète – présent à la fête et doué d'un « œil clairvoyant » (voir *Le Jeu*) – a dit aux « fiers mignons » que sa danse les entraîne « en des lieux qui ne sont pas connus ». En mêlant son « ironie » à la stupidité (l'« insanité ») de la « risible Humanité » faite de « fiers mignons » parisiens parfumés de myrrhe, la coquette-squelette dit, toujours par l'intermédiaire du poète, à l'« Humanité » optimiste et jouisseuse (la stupide « Humanité » fondée sur la conservation et sur le culte du cadavre) que, se parfumant elle aussi de myrrhe, elle a, tout comme elle, l'odeur de la mort, disons même de la mort chrétienne, une réalité créée par l'« Humanité » elle-même, illuminée de façon *ironique* par son « soleil ».

Pour conclure, comment pouvons-nous résumer le sens profond de ce texte, son message? C'est une atroce *raillerie* de la part du poète à propos du

23. Voir Jean, XIX, 39.

24. *Les Élévations sur les Mystères*, XVII, IX; *Œuvres complètes*, t. II, Paris, 1845, p. 334.

25. Voir A. Tenenti, *Il senso della morte e l'anore della vita nel Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1957, p.157.

stupide orgueil qui oriente la « Vie » *artificielle*, fondée sur la conservation et sur le culte du cadavre, de ses concitoyens, les « fiers mignons ». C'est une *raillerie* contre des gens qui vivent avec orgueil et sans harmonie à l'intérieur d'un monde limité et en contraste avec la « grande Nature », des gens qui cependant se considèrent comme les représentants de l'Humanité tout entière, des gens qui croient que leur « Vie » artificielle est la Vie et que leur « soleil » est le soleil. Ces gens, les « danseurs prudents », sont si profondément convaincus de leur universalité et de leur haute dignité solaire, qu'ils ont l'air de n'être même pas en mesure de comprendre la « raillerie » (« Qui, de ces cœurs mortels, entend la raillerie? »). La preuve en est que, jusqu'à présent, l'« Humanité » a voulu accepter la variante universalisante « sous *tout* soleil » en *négligeant* l'*ironie* bien plus percutante présente dans la coquille « sous *ton* soleil », ironie qui est d'ailleurs soulignée par le dernier vers (« Mêlé son ironie à ton insanité! »). C'est une « Humanité » prétentieuse et maniérée, qui ne veut pas avoir affaire à une Mort qui est pourtant le fruit de sa propre culture, de son propre « soleil ». Quelle Mort? Nous l'avons dit: celle qui est provoquée par l'« insatiable aspic » judéo-chrétien du péché originel, c'est-à-dire, en définitive, pour un Parisien, la mort chrétienne (qui agit inévitablement aussi chez les « hypocrites lecteurs », chez les « frères » – *Au lecteur*²⁶ – qui se proclameraient athées ou agnostiques), cette mort bien particulière qui a pu donner naissance à la danse macabre médiévale, avec son apparat lugubre. Même s'ils l'ignorent et sont convaincus de l'avoir amplement dépassée, les habitants orgueilleux de la ville la plus avancée du « monde ennuyé », guidés par leur Mort, exécutent une danse macabre.

Le poète dénonce la grande discordance introduite par le dualisme et par une culture chrétienne qui a voulu s'y conformer. Il dénonce la réalité existante, la réalité d'un « monde ennuyé ». On a certainement remarqué que tout est porté sur un plan d'*exaspération*: les « amants ivres de chair » sont poussés à faire de la chair leur idole: ils tentent par tous les moyens de se la conserver, cette chair, en se couvrant de « poudres » et de « rouge », en se parfumant de myrrhe funèbre, au point de devenir des « cadavres vernissés », c'est-à-dire en finissant par ressembler à la coquette-squelette, dissonante, monstrueuse et macabre et, comme eux, orgueilleuse, pour laquelle ils éprouvent pourtant de la répulsion. C'est à cela que conduit l'orgueilleuse culture dualiste du « monde ennuyé », la culture d'une « Humanité » qui se considère risiblement comme un « soleil », comme une valeur *universelle*, alors qu'elle

26. Voir Mario Richter, *op. cit.*, t. I, p. 38.

danse avec ses « contorsions » absurdes dans une grande salle de bal couverte d'un sinistre « plafond ».

Quelqu'un pourrait alors objecter que la mort existe, que c'est une réalité que l'on ne peut pas éliminer car cela ne dépend pas de la culture. Certes, la mort existe, mais pas cette mort macabre, repoussante qu'a élaborée et forgée la culture dualiste dont nous faisons partie, nous, les « hypocrites lecteurs ». C'est une culture qui, dans son orgueil aveugle, a même la prétention d'imposer *sa propre* mort, sa mort monstrueuse, comme une réalité *universelle*. Car, au long des *Fleurs du mal*, le lecteur a l'occasion de connaître un rapport différent avec cet événement à la fois dramatique et merveilleux voulu par la « grande Nature » (*Une charogne*). De quel rapport différent s'agit-il ? De celui des « bohémiens en voyage », méprisés et combattus intentionnellement sous le soleil de la « risible Humanité ». Cette « tribu prophétique », avec ses « prunelles ardentes », est toujours en mouvement, sait vivre en harmonie avec la Nature et est donc aimée de Cybèle (« Cybèle, qui les aime... »). À la différence des « fiers mignons », tellement artificiels, – entendons par là tous ceux qui mènent une « Vie » sédentaire à Paris, passant d'une fête à une orgie (mais, et c'est inévitable, avec leur Mort insupportable, ornée et parfumée de myrrhe, toujours dans leurs jambes) –, les « bohémiens » méprisés meurent à chacun de leurs départs. Pour eux, la mort n'a rien d'épouvantable ni de macabre. C'est seulement une réalité naturelle, qui leur est tout à fait familière :

[...] ces voyageurs pour lesquels est ouvert
L'empire familier des ténèbres futures.

Ils vivent en parfaite harmonie avec cette chose « nauséabonde » que les gens du « monde ennuyé » se sont construite en l'appelant « Mort » et que, même si c'est une « bayadère » et une « gouge » *irrésistible*, les « fiers mignons » de Paris fuient.

Dans des conditions de culture radicalement différentes, sous le soleil véritable (à savoir dans l'*autre* de la réalité existante, dans l'*inconnu*), la mort ne devrait pas non plus altérer l'harmonie du « paradis parfumé » où, comme on l'apprend dans *Mœsta et errabunda*, « sous un clair azur », « *tout* [et donc aussi la mort] n'est qu'amour et joie » et où « *tout* ce que l'on aime [même dans l'inévitable douleur] est digne d'être aimé ».

Si l'hypothèse avancée au début a effectivement trouvé dans le texte, comme il me semble, une confirmation assez convaincante²⁷, cela me permet maintenant de terminer par une demande que j'adresse tout particulièrement aux futurs éditeurs des *Fleurs du mal*: ne serait-il pas souhaitable que l'on se décide enfin à mettre la variante « sous *ton* soleil », pour reprendre les propres mots d'Antoine Adam, parmi « certaines corrections qui figurent dans l'édition de 1868 et peuvent être raisonnablement considérées comme authentiques²⁸? »

27. Je précise que les quatre autres occurrences du terme « Humanité » semblent comporter la même signification qu'il a dans *Danse macabre* (voir Mario Richter, *op. cit.*).

28. *Les Fleurs du mal*, éd. Antoine Adam, *op. cit.*, p. XXVI.

HENRI SCEPI

Origine et genèse de la parole poétique dans *Les Fleurs du mal*

En 1861, Baudelaire choisit de confier au long poème *Le Voyage* le soin de conclure *Les Fleurs du mal*, substituant ainsi à l'espoir d'une éclosion poétique future, contenue dans les promesses de *La Mort des artistes*, l'élan d'un saut dans l'inconnu, c'est-à-dire dans ce qui encore n'a pas reçu de nom, et ne répond à aucune des catégories de l'expérience ordinaire ni même à celles de l'art. L'hypothèse du « nouveau », puisé aux gouffres de la mort, si elle laisse entendre à demi-mot la possibilité d'une *vita nuova* libérée de l'écrasante tutelle de l'Ennui, n'efface pas pour autant les termes de cette « terrible moralité¹ » formulée à bout de course, au point d'achèvement de ce que le poème apparente à un double tour allégoriquement dessiné de la terre et de la vie, et que nous, lecteurs, nous interprétons comme le tour complet, la totale révolution du livre de poésie et plus généralement de la poésie définie comme un itinéraire de la parole, une visée téléologique du discours orienté vers son propre accomplissement, sa vocation supposée, qui est de réparation de l'affect désuni, de réunion de l'existence brisée, de restauration enfin de la plénitude refusée. Or, de cet office, il ne reste rien : tout est à reprendre, à recommencer². Cet évident statisme motive, *in fine*, l'attente d'un autre verbe, sans doute, à la façon dont *Bénédiction*, à l'ouverture du recueil, revendiquait le bénéfice de la souffrance rédemptrice et l'octroi d'un langage fondé en Dieu, gage d'une élévation spirituelle et d'une élection du Poète. D'un poème à l'autre, c'est-à-dire dans l'intervalle des *Fleurs du mal*, s'est perdue la dimension théologique initialement évoquée, car la mort désirée du *Voyage* n'est autre qu'une tache aveugle, une faille obscure parmi d'autres, déjà abondamment explorées dans la même section du recueil, dans laquelle vient

1. « [Notes pour mon avocat] » ; *Œuvres complètes*, t. I, p. 193.

2. Telle est déjà la leçon du *Guignon* et celle du *Squelette laboureur* (st. 7-8) dans « Tableaux parisiens ».

s'éteindre le langage. Limite ultime de la parole poétique en somme, qui se heurte ici au seuil du rien et trouve en un mot vague tel qu'« inconnu » ou dans un terme nanti de résonances frauduleusement progressistes, comme « nouveau¹ », ses infécondes ressources d'illusion.

La poésie contemple sa propre ruine et le bilan dressé en ce lieu où elle prend congé de nous équivaut à l'inventaire d'une faillite. Manque la « pure lumière » émanée de Dieu, la « foyer saint des rayons primitifs » par quoi le monde devient visible et intelligible, et s'éclairent « les yeux des mortels⁴ ». Telle est l'assomption idéale de la visée poétique – à laquelle répond, au terme d'un parcours, le constat d'une déroute réelle, puisque l'Imagination elle-même, cette « reine des facultés » qui opère l'acte et la synthèse du poème⁵, agit à la manière d'un stupéfiant qui hallucine. La fausse lumière de la poésie trompe le regard et « découvre une Capoue/Partout où la chandelle illumine un taudis⁶ » – et déserte le réel pour un ailleurs qu'elle ne sait plus nommer. Pourquoi cet échec, et d'où vient-il ? Cette dégradation du poétique tient aux origines que Baudelaire, dans les limites de son livre, assigne à la parole du poème, d'emblée marquée, dans *Bénédiction*, du double sceau de la violence et du leurre ; elle résulte plus exactement d'une dynamique conflictuelle et contradictoire qui oppose la voix du bourreau à celle de la victime dans une relation de domination où la malédiction vaut condamnation. Le discours poétique est ainsi adressé à un interlocuteur qui se présente comme le dispensateur d'une cruauté commandant au langage lui-même et exigeant la mise en œuvre d'un protocole illusoire. Le poème baudelairien abrite dès lors un mensonge, contre lequel il lutte, et qu'il rejette, comme est rejeté un greffon incompatible : « *duellum* », corps à corps continu et tumultueux des langages inconciliables, la parole poétique se nourrit d'une tension qui impose ses ruses et ses stratégies, ses détours et ses transgressions. Car il importe de répondre aux injonctions fallacieuses et somme toute meurtrières d'un premier discours usurpé, de les renverser, de les invalider. Mais, en la matière, les triomphes sont passagers, de même qu'est tenace l'illusion inhérente aux pou-

3. Ce « nouveau » a toujours déjà (eu) lieu d'ailleurs ; il semble ainsi incompatible avec l'inconnu. Walter Benjamin notait en effet que « la poésie de Baudelaire fait voir le nouveau dans l'éternel retour du même et l'éternel retour du même dans le nouveau », *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Payot, 1979, p. 230.

4. *Bénédiction*.

5. « L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini », *Salon de 1859 ; Œuvres complètes*, t. II, p. 621.

6. *Le Voyage*.

voirs du langage. On se bornera dans cet article à indiquer quelques-unes des lignes de force de cette polyphonie agonique, par laquelle se constitue la genèse de la parole poétique dans *Les Fleurs du mal*.

Le recueil s'inscrit entre deux paraboles qui, tout en fixant les bornes d'un parcours poétique, délimitent une scène de parole, un lieu d'interlocution, de circulation et de croisement des discours et des voix, dont le livre de poésie dans son entier, – c'est-à-dire dans la disposition de ses pièces – quadrille les plans, les distingue et les articule. De *Bénédiction* au *Voyage* se joue, on le sait, un drame – existentiel, métaphysique, moral, poétique et langagier – qui ordonne sa progression au schéma d'un modèle catastrophique: voué d'emblée à l'exécration des siens – et principalement, on y vient tout de suite, de sa Mère et de sa Femme –, le Poète, dont la naissance signale un malheur et révèle un scandale, est marqué par un anathème qui ferme tout espoir de salut et toute possibilité d'intégration dans la communauté familiale et, plus largement, sociale. Cette oblitération inaugurale, si elle consacre, au sein d'une fiction nettement dessinée, la fracture opposant la filiation terrestre à l'ordre céleste, vaut d'abord par sa capacité à situer la parole poétique au lieu de son émergence, soit dans une configuration discursive résolument conflictuelle. Mettant en relation, ou plutôt en tension, trois instances locutrices distinctes, ce dispositif d'ouverture pose ainsi les prémisses d'un devenir du poème: il détermine en vérité la genèse d'une parole issue directement de ce trilogue principal qui appelle les grands acteurs du drame poétique à proférer successivement jugements, sentences et prières.

Le premier discours est dévolu à la Mère qui, dans ses invectives et ses imprécations, noue les articulations d'une argumentation suivie. Celle-ci construit à la fois l'aveu de sa culpabilité et la négation de sa faute. Logique bien singulière qui substitue à une première malédiction, liée aux « plaisirs éphémères » de la chair, une seconde malédiction, procédant cette fois d'un déplacement, d'un transfert, par quoi la faute originellement attribuée à la mère coupable est imputée à Dieu lui-même. De sorte que symétriquement, le Poète – désigné comme « l'instrument maudit [des] méchancetés » divines – devient la cible exclusive de la haine de Dieu et l'héritier de la faute et de la malédiction maternelles. Par là, la mère accomplit l'acte de sa propre expiation: en étouffant de ses péchés « cet arbre misérable » qui ne pourra plus croître, elle se libère du poids de sa misère et voue son poète de fils à une éternelle condition de damné. La première parole du recueil, insérée dans la fiction d'une naissance symbolique et d'une filiation réelle, témoigne d'une

ruse, et d'une imposture noire, par laquelle la coupable se lave de tout péché en accablant l'innocence. Mais l'enfant maudit – qui n'est maudit d'ailleurs que parce qu'il est poète, c'est-à-dire un être par essence frappé d'exclusion, voué à l'exil, séparé de la communauté des hommes soudés par des valeurs partagées, et peut-être même s'agit-il en l'occurrence de ces valeurs du monde bourgeois que sont l'ascension sociale, la réussite professionnelle et le gain matériel, toutes choses que Baudelaire refusera⁷ –, l'enfant maudit donc saura charger le poème de toute l'énergie de la réplique⁸.

Mais il y a, qui prolonge la parole imprécatoire de la Mère, une seconde parole dans ce poème d'ouverture. Elle est cette fois prêtée à la Femme – « Sa femme », dit le texte, mais il convient de lire sous ce titre générique autre chose que l'état exclusif de la compagne légale: toute femme, en vérité, associée au poète et avec laquelle une entente est intensément recherchée, un bonheur poursuivi. C'est d'abord, dans cette partie de *Bénédiction*, une fonction de discours, à la fois volitive et prospective, qui annonce un double programme de dissimulation concertée et de destruction. En déclarant vouloir tirer avantage de l'aveuglement du poète (« Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer... ») et « Usurper en riant les hommages divins », la Femme, comme la Mère, fait montre d'une ruse doublée d'une illusion par laquelle elle se donne pour ce qu'elle n'est pas: une idole. Mais plus que la Mère, elle commande à distance un certain usage du discours poétique, dont elle détient la clé, étant pour ainsi dire l'inspiratrice unique. Elle appelle de ses vœux un chant de louange qui assure sa sublimation. Si bien que la parole par elle réclamée – pour se « faire redorer » – est d'emblée viciée, corrompue; elle comporte le même degré d'illusion que l'objet qui en est l'origine et condamne du même coup la poésie à un jeu pervers, à une imposture, à ce que le vers 45 appelle des « farces impies ». Manœuvre dissimulatrice et domination perverse sont ainsi le propre de celle qui est censée alimenter et irriguer le poème, susciter le verbe. Se déploient, à cette articulation du texte, l'horizon d'un impossible et les termes d'une crise, dont résonneront, en une

7. On rappellera la prophétie de *Fusées*: « – Ton épouse, ô Bourgeois! ta chaste moitié dont la légitimité fait pour toi la poésie, introduisant désormais dans la légalité une infamie irréprochable, gardienne vigilante et amoureuse de ton coffre-fort, ne sera plus que l'idéal parfait de la femme entretenue. Ta fille, avec une nubilité enfantine, rêvera dans son berceau, qu'elle se vend un million. Et toi-même, ô Bourgeois, – moins poète encore que tu n'es aujourd'hui, – tu n'y trouveras rien à redire; tu ne regretteras rien » (*Fusées*, f. 22).

8. Voir, par exemple, les poèmes suivants, dans lesquels la figure maternelle est renvoyée à l'amont de sa faute: « J'aime le souvenir... » (v. 26-28), « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... » (v. 15-17), « Avec ses vêtements ondoiyants et nacrés... », (v. 14).

série d'échos modulés, les poèmes des *Fleurs du mal*. Mais avant d'examiner quelques-unes de ces occurrences, il importe d'observer que l'usurpation du rôle de la femme sacralisée est explicitement corrélée à l'exercice d'un droit de mort, dont le rayon symbolique éclaire toute la portée du détournement fomenté par la fausse idole : si le motif de l'avulsion du cœur suffit à relancer le geste d'immolation sacrificielle de la victime par excellence – celle-là même qui fut désignée par la Mère –, il symbolise surtout, dans le cadre interprétatif que nous avons retenu, l'élan de la destruction appliquée à la cible de l'intimité préservée, de l'intériorité pure, bref le foyer même de la poésie, ce cœur qui parle et converse en rythme⁹. C'est pourquoi, sans doute, le cœur poétique est livré en pâture à la « bête favorite » : acte sacrilège, ultime blasphème, par lequel la Femme se venge du poète. En souillant ce cœur « qui [l']admire », elle piétine la beauté dont elle n'est pas digne, n'étant rien qu'une illusion, un écran de noirceur.

Aux proférations haineuses, aux condamnations conjuguées de la Mère et de la Femme, la parole du Poète dans *Bénédictio* ne répond pas ; elle se détourne de « l'aspect des peuples furieux » et s'élève en une prière adressée à Dieu, justification de la souffrance endurée et promesse d'un prochain exhaussement mystique. Mais très vite, ce discours se tempère et s'altère – dès *L'Albatros*, inséré en 1861 en seconde position dans la section « Spleen et Idéal » – comme pour nettement souligner la nécessaire réinscription de la parole poétique dans le champ immanent de la communauté hostile et la prise en compte subséquente des injonctions faites au poète par les deux instances locutrices décisives – et plus particulièrement par la Femme, dont les subtiles cruautés ont le mérite d'intéresser directement l'orientation du poème.

Ce dispositif initial gouverne, semble-t-il, une dynamique dialogique qui, dans les poèmes où l'adresse et l'interpellation postulent un interlocuteur à la fois objet et destinataire du discours, organise comme un geste défensif. La parole assumée par la poète s'apparente dans ces conditions à une tentative de retournement de ce langage perverti, infiltré par le poison de l'illusion et du mensonge, à quoi la déclaration d'autorité négative de la Femme voudrait ramener la poésie. Il y va précisément de la capacité de la parole poétique à restaurer sa visée essentielle, qui est d'envisager, en toutes choses, les aspects du vrai, et, par conséquent, de défaire les écrans, d'abattre les masques. Mise

9. C'est justement par « l'avilissement » de ce cœur que Baudelaire dans le fragment de *Fustées* « Le monde va finir... » justifie « la ruine universelle, ou le progrès universel ; car peu importe le nom » (f° 22).

à nu et dévoilement, en somme : telle est bien l'opération subversive par excellence qui, transgressant la norme viciée du départ, s'emploie à délivrer le langage de sa propre aliénation. Notre hypothèse pose en effet que, dans l'espace de parole que circonscrit le recueil, des réseaux s'élaborent qui conspirent à reformuler la supercherie originelle d'un discours suborneur – symptôme d'une usurpation du poétique – pour mieux la dénoncer et mieux la renverser. Il va de soi que les poèmes où s'intensifient, en un rituel qui exhibe tous ses ornements et tous ses artifices, les éclats du langage amoureux, sont les lieux privilégiés de cette réénonciation critique et transgressive, qui, épuisant la voix de la dissimulation et du leurre, essaie une autre voix, décalée et vengeresse. On objectera sans doute qu'une telle hypothèse fait fi des circonstances et des rencontres – attestées par la biographie documentée – qui ont vu naître telle ou telle pièce et qui ont pu présider à l'agencement dans la section « Spleen et Idéal » de tel ou tel groupement de poèmes rapporté à la présence ou au souvenir des maîtresses que Baudelaire fréquenta et auxquelles, pour quelques-unes du moins, il dédia comme on sait les œuvres qu'elles avaient inspirés. Il ne s'agit pas là d'un acte de déshistoricisation du poème ; bien au contraire, car une fois érodé le contour de la circonstance, l'historicité du langage poétique se construit dans l'écart ou le battement des valeurs différentielles imposées par les déterminations contextuelles. Et Baudelaire lui-même, qui a insisté sur l'impersonnalité de ses vers¹⁰, accrédite semble-t-il la nécessaire résorption de l'anecdotique et du biographique au profit du seul fonctionnement d'un discours qui génère ses propres lois d'organisation, ses espacements internes, ses mécanismes d'accentuation et de convergence sémantique. C'est pourquoi *Les Fleurs du mal* délimitent à nos yeux le lieu de l'inscription, qui a, comme le souligne Derrida, « seule puissance de poésie. En consignnant la parole, elle a pour intention essentielle et elle prend le risque mortel d'émanciper le sens à l'égard de tout champ de perception actuel, de cet engagement naturel dans lequel tout se réfère à l'affect d'une situation contingente¹¹ ».

Or cet affect est d'abord affect langagier, pulsion du discours, actes et preuves de la parole dans les limites du poème et, au delà, dans le cadre élargi

10. « Il n'y aura que les gens d'une mauvaise foi absolue qui ne comprendront pas l'impersonnalité volontaire de mes poésies », lettre du 10 novembre 1858 à Alphonse de Calonne ; *Correspondance*, t. I, p. 523.

11. J. Derrida, « Force et signification », *L'Écriture et la Différence*, Éditions du Seuil, 1967, coll. Points, p. 24.

du recueil. Il renvoie à cette déchirure première, à cette discordance qui grève la poésie et avec laquelle la poésie telle qu'elle se fait doit composer – et lutter. Aussi n'est-il pas indifférent d'observer que dans ces pièces votives, qui louent les vertus de la femme aimée en vue de sa sublimation, se perpétue l'imposture originelle. Le rituel amoureux redéploie les termes et les figures de la rhétorique mensongère; le poème se fait l'écho prolongé de cette parole corrompue qui enjoint au poète d'adopter la gamme laudative et d'affûter les formules superlatives de la célébration. Tels apparaissent le poème XLII ou *Le Flambeau vivant*, qui tous deux exploitent à loisir le registre de la poésie courtoise en renchérissant sur les qualités spirituelles, sur l'essence céleste, de la Dame de haute vertu. Remarquable quant à sa configuration énonciative, le poème XLII ouvre l'espace d'une conversation intime, qui intériorise l'injonction inaugurale de la Femme en saturant le langage de sublimes merveilles:

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
 Que diras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri,
 À la très-belle, à la très-bonne, à la très-chère,
 Dont le regard divin t'a soudain refléuri?

– Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges...

Le devoir poétique répond aux règles de servitude énoncées dans *Bénédiction*: la voix dissimulatrice s'imisce dans les mots et entretient de la sorte l'illusion par laquelle la noble beauté de l'aimée accède au rang de valeur. Car il s'agit de faire de la harpie l'idole, ainsi que l'exaltent maints vers de *L'Aube spirituelle*, poème dans lequel apparaît, sur fond de débauche et de misère, le profil détaché de la « chère Déesse, Être lucide et pur », dont l'épiphanie survenue dans un bâillement miraculeux des « Cieux Spirituels » atteste l'immortalité. Mais la ruse s'enfonçe plus avant encore dans les interstices du langage, poursuivant sans relâche son œuvre corruptrice. Elle confère à la Femme louée la fonction de guide, conformément d'ailleurs à la tradition pétrarquistique, mais un guide qui conduit vers le Beau. Le détournement de la vocation poétique est à ce point total. Car non seulement le poème glorifie une imposture, en un langage qui lui-même est mensonge, mais de plus la Femme s'érige en modèle du beau, condamnant par là toute poésie à s'aveugler de l'éclat d'une statue qui n'est rien qu'une apparence, un faux-semblant.

On ne s'étonnera pas, dès lors, de voir les effets et les attributs de cette beauté envahir la réflexion esthétique telle qu'elle se développe dans les pre-

miers moments des *Fleurs du mal*. Ainsi le poème intitulé *La Beauté* et son pendant satanique *Hymne à la Beauté* redisposent en un diptyque contrasté les termes mêmes de la profération programmatique de la Femme: idolâtrie et carnage. La dame de le poème XLII prescrit, en une injonction finale, le devoir d'obéissance auquel sont sommés de se soumettre le poète – et le poème, puisqu'en ces mots se devine également la ligne continue d'une phraséologie captieuse:

« Je suis belle, et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone »

Déclaration de mise en servitude sous la tutelle d'une trinité autoritaire: le poétique se lie au religieux dans un même acte d'adoration. De la même manière, *La Beauté* revendique un droit à l'esclavage, qui aliène le sujet en lui faisant miroiter le rêve d'une pureté qui n'est pas:

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
Éternel et muet ainsi que la matière.

Fascination ou vénération, la beauté refuse au poète la parole en décidant à sa place du langage. L'éternité dans l'amour, ici promise, n'est autre que l'éternité du silence, la soumission dans le mutisme. Et les « larges yeux aux clartés éternelles » sont à la fois les instruments d'une torture et les moyens d'un assujettissement: s'ils « font toutes choses plus belles », c'est que d'eux sans doute émane le rayonnement de l'illusion. En somme, la prosopopée de la beauté rejoint pour s'y confondre le discours de la Femme: ici et là, la parole est confisquée au poète; elle est destinée au jeu de l'imposture et de la mystification. D'où il ressort que le langage poétique reste subordonné aux intimations extérieures de voix trompeuses qui, en le pervertissant, le nient, en le commandant, le dérobent.

Cette dépossession, qui résulte de la ruse de dissimulation, culmine dans la pulsion meurtrière dont on a vu qu'elle est rigoureusement associée à l'usurpation principielle de la fonction poétique. *Hymne à la Beauté* s'en fait l'écho, qui ressaisit les résonances d'un carnage dont l'énergie destructrice s'origine aux sources d'une prophétie qui est aussi une promesse: anticipation en tout cas d'un singulier sacrifice qui livre le cœur arraché du poète à la

« bête favorite ». Qu'est-ce exactement que cette beauté exaltée dans le poème XXI? Elle vaut d'abord par sa puissance d'illusion : comme la première beauté du poème XVII, qui sublimait les choses, elle mystifie, elle brouille les catégories perceptuelles et intellectuelles. « Et l'on peut pour cela [la] comparer au vin ». En elle se superposent et se mélangent les opposés, les entités distinctes, les êtres individués. Car elle contient dans son oeil « le couchant et l'aurore » et fait « le héros lâche et l'enfant courageux ». Perversion des repères et des rubriques¹² : tel se définit ce beau qui, dès le vers 10 du poème, revêt les traits allégoriques d'une femme – et nous serions tentés de dire : de la Femme, dont il épouse ici le profil :

Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;
 Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
 Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.

Inscrit au cœur du tableau, le chien du destin n'est-il pas aussi la « bête favorite » dont l'appétit supposé viendra à bout du cœur sanglant du poète? Et l'ambivalence de ce beau (joie et désastres) ne s'apparente-t-elle pas à la duplicité native de la Femme soumise au règne hégémonique de l'illusion, qui étend sa puissance sur tous les êtres et toutes les choses, les rendant pour ainsi dire doubles, et conférant à l'apparence l'aspect de l'être? Gouvernement tyrannique qui exige sans rétribuer et dont l'exercice s'intensifie dans la radicalité du crime :

Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
 Sur ton ventre orgueilleux danse amoureuxment.

L'allégorie du beau, dans ce poème, recoupe les contours de la Femme vengeresse et renforce du même coup les dualités ravageuses, la scansion binaire de l'illusion. C'est pourquoi *La Beauté* et *Hymne à la beauté* ne s'opposent pas vraiment comme deux arts poétiques antagonistes ; ils se complètent bien plus à la façon de l'envers et de l'endroit d'une même entité, eux-mêmes démarqués de la double nature de la Femme autoritaire de *Bénédiction*, fausse idole qui recueille les « hommages divins » en les détournant de leur objet réel et qui dispense le crime qui aura définitivement raison du poète et de son langage.

12. Voir sur ce point l'article de Mario Richter, « Le sublime dans *Hymne à la Beauté* », *Dix études sur Baudelaire*, textes réunis par A. Guyaux et M. Bercot, Champion, 1993, p. 27-44.

Mais le locuteur d'*Hymne à la Beauté* », loin de le répudier ou même de le dénoncer, accueille semble-t-il ce « monstre énorme » du beau : « Ange ou Sirène,/Qu'importe... » Le procès de l'illusion est différé; mieux encore, l'illusion est acceptée comme telle et la beauté ainsi conçue approuvée, pour l'unique raison qu'elle rend « L'univers moins hideux et les instants moins lourds ». La poésie mensongère qui allège la douleur, panse les blessures vaut mieux que rien – et mieux sans doute aussi que le scandale insupportable de la vérité. La parole poétique consent aux écrans, aux prestiges d'une imagerie qui a rompu tout lien avec le réel et se complaît désormais dans l'impalpabilité nominale du rêve.

Telle est bien, de fait, une des voies que se propose d'explorer le poème baudelairien. Et cette voie se manifeste d'abord par la perpétuation d'une voix, d'un discours ramifié, étendu au verbe poétique et dans lequel il se voit comme neutralisé, empiégé. Nombreuses sont les pièces des *Fleurs du mal* qui relaient l'imposture initiale et amplifient la condamnation proférée par la Femme – malédiction dans laquelle la poésie puise les ressources de son impossible. Ainsi, les chants de louange ne tarissent pas, qui cultivent la veine de l'hommage réclamée par l'aimée, comme l'atteste l'ambition affichée du *Beau Navire*:

Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
Je veux te peindre ta beauté...

Le ton parfois incline à la supplique, renforçant par là le consentement à l'illusion. La logique qui préside à l'organisation du discours dans la seconde partie de *Chant d'automne* en offre l'illustration : admise d'abord et louée, la beauté de la femme est ensuite écartée, effacée au profit de l'image mythique du « soleil rayonnant sur la mer ». Mais la strophe suivante apporte un nouveau correctif, qui rétablit cette fois le rôle de l'amante, et son pouvoir d'illusion. Le sujet requiert en l'occurrence de l'interlocutrice de tenir lieu d'image, et donc de remplir pleinement son office d'instance trompeuse :

Et pourtant aimez-moi, tendre cœur! soyez mère
Même pour un ingrat, même pour un méchant;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant.

Nul doute que la réénonciation illusoire ne soit une manière pour le sujet d'accueillir la damnation que sur lui ont fait peser la Mère et la Femme, et d'accepter du même coup la condition victimale à laquelle on le voue. Celui qui se qualifie d'« ingrat » et de « méchant » a fait fructifier l'héritage de la faute. Il est de ce fait prêt à se soumettre au sacrifice dont les gestes et les figures ont été fixés dans le poème d'ouverture. Dans ces conditions, rien n'étonne moins, dans le recueil, que ces poèmes où se trouve réorchestré l'acte violent de l'immolation du cœur. *Causerie* y fait une allusion et présente le sacrifice comme accompli :

– Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme ;
Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé
Par la griffe et la dent féroce de la femme.
Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé.

Mais il revient sans doute au *Vampire* d'exploiter un motif par lequel la culpabilité ressassée avoue sa part de masochisme. Le bourreau, qui a planté le couteau dans le « cœur plaintif », est à la fois celui dont on voudrait se libérer – en secouant le joug d'un « esclavage maudit » – et celui auquel on désire être continuellement enchaîné. Aussi le cœur du poète – métaphore du foyer pur de la parole poétique – est à maintes reprises transpercé, sacrifié – comme s'il s'agissait d'accomplir l'expiation exigée par la Mère coupable et relayée par la Femme dissimulatrice. C'est par exemple, le poignard aiguisé frôlant le cœur du poète dans *La Béatrice*, ou encore, dans le premier sonnet d'*Un fantôme* (« Les ténèbres »), ce « cuisinier aux appétits funèbres » qui fait bouillir et mange son cœur. *Un voyage à Cythère* expose de manière plus explicite encore l'activation de ce dispositif expiatoire qui impose l'incessante reconduction du sacrifice. Certes le pendu aperçu, éviscéré et déchiqueté, est d'abord et « absolument châtré ». Mais l'ablation vaut ici précisément comme la marque d'un châtiment, qui sanctionne les péchés d'une chair maudite et rappelle, dans le même temps, la fonction castratrice de la Femme qui, annonçant l'avulsion du cœur, programme également l'anéantissement du sexe. L'image du cadavre en lambeaux se fait dès lors révélation :

[...] et j'avais, comme en un suaire épais,
Le cœur enseveli dans cette allégorie.

Mise à mort du corps et ensevelissement du cœur: telle est l'œuvre accomplie par les habitantes de l'île de Vénus¹³.

Mais le masochisme n'est pas la seule réponse baudelairienne au sadisme de la Femme. La parole poétique ne s'épuise pas tout entière dans la réénonciation, la reprise amplificatrice du prodrome contenu dans *Bénédiction*. Elle se constitue également d'une violence qui lui est inhérente, elle foment une rupture, une transgression qui est tout un soulèvement de l'affect et du langage: au meurtre nécessaire le poème répond par l'assassinat délibéré, mais un assassinat qui dans les mots poursuit la ruine des essences, la défaite des idoles et des images – en vérité, l'écroulement de toute la rhétorique sur laquelle repose le discours mensonger exigé par la Femme pour se « faire redorer ». Dans ce dispositif offensif, l'ironie est bien plus qu'une « qualité littéraire », c'est un arme, un stylet grâce auquel la parole trace l'arabesque satanique, qui est la seule réplique au Mal. Car il importe, là aussi, de provoquer l'effusion libératrice – effusion des larmes et du sang.

Voilà bien l'aspiration exposée dans le poème XXXII ainsi que dans *Remords posthume*: faire couler « un pleur obtenu sans effort » consiste, on le voit bien, à faire vaciller et à fissurer quelque peu la statue impassible, l'édifice des illusions qui commande au fonctionnement dévoyé du langage et aux constructions poétiques contournées. Dans ces deux textes, les stratégies de l'ironie organisent différemment l'assaut: par un contraste violent d'abord, qui vaut injure, juxtaposant au corps vendu « d'une affreuse Juive » celui, absent, d'une « triste beauté », redressée dans « sa majesté native ». Mais ce corps paré de toutes les grâces ne vaut rien tant qu'il s'avère inapte à l'expression de la pitié. Par là, la chair usée de la prostituée se trouve revalorisée, par le seul fait qu'elle s'inscrit dans cet instant qui est présence à l'autre, don de soi, fût-ce dans le temps mort d'une misère vénale. Ironie invalidante et blasphématoire qui met à mal l'idole, la femme « redorée » et divinisée, tout entière recluse – comme la Beauté du poème XVII – dans « la splendeur de [s]es froides prunelles ». *Remords posthume* puise toute sa vertu ironique de postuler un tourment infini que le tombeau – avec lequel le poète fait corps – impose comme étant la seule souffrance à la « courtisane imparfaite » – à celle qui a méconnu, autant dire méprisé, la douleur des morts. Or ce tourment n'est pas dissociable du poème lui-même qui, à l'image du tombeau, contient le « rêve infini » du poète: arracher à la femme une larme, preuve de

13. Voir, relativement à ces aspects, les développements de Georges Blin dans *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948.

son humanité. Le rituel de la louange amoureuse est ainsi détourné, confisqué – langage inopérant – au profit d'une revendication insistante.

Le démantèlement de l'imposture initiale réclame la disqualification d'un certain type de discours – le code de l'illusion. Il exige en outre la mise en œuvre d'un contre-sacrifice, par lequel le bourreau devient victime et, du même coup, la culpabilité du sujet s'estompe ou s'allège dans la conscience d'une volonté en acte. Autrement dit, au sadisme de la femme fait suite et réponse une pratique de l'anéantissement qui s'actualise dans des figurations intenses, telles que celles que comportent *Une charogne*, *À une Madone* et *Une martyre*. Trois façons, parmi d'autres, de transpercer le cœur de la Femme, de lui trancher la tête, ou encore de la soumettre à un processus de cadavérisation accélérée. Dans tous les cas, seuls importent le geste et la beauté du crime, grâce auquel la poésie reconquiert son propre droit à la mort et redispone ainsi d'une parole dont la genèse n'est jamais oubliée. Bien plus, c'est le mouvement d'aliénation et de désaliénation de cette parole qui assure aux poèmes du recueil toute leur tension créatrice. Baudelaire est ce poète conscient de cette usure historique de la poésie dans une société dominée par la loi du marché et celle du profit. Le détournement du langage et la prévision nécessaire de la mise à mort du poète sont des faits bien réels, caractéristiques d'une civilisation inféodée au dieu de l'Utile. C'est pourquoi cette problématique de l'origine et du devenir de la parole poétique ne se limite pas à l'inscription d'un motif, ou au schéma d'une structure formelle; elle révèle une urgence de laquelle le nom et l'existence de Baudelaire demeure profondément solidaire. Comme Georges Bataille l'écrivait, « la dépense poétique cesse d'être symbolique dans ses conséquences: [...] la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume¹⁴ ».

14. Georges Bataille, *La Part maudite*, Éditions de Minuit, 1967, p. 30.

Éthique et poésie

Les Fleurs du mal: ce titre – sinon inventé par Baudelaire du moins adopté¹ – instaure un rapport entre l'éthique et l'esthétique qui transgresse le partage de la morale traditionnelle. Dès l'abord, Baudelaire dissocie le beau du vrai et du bien dont Victor Cousin avait rappelé au début du siècle l'unité: l'infini inaccessible en soi l'était indirectement par le beau, le vrai et le bien, ses manifestations dans le monde sensible². Celui-ci semble alors tenir sa valeur d'un rapport à l'au-delà. Or, le mal, dans le recueil, ramène ou retient le regard du poète vers le monde. Baudelaire en finit-il ainsi avec un néo-platonisme qui plaçait la valeur de la vie au-delà d'elle-même? Ce n'est pas aussi facile. On peut d'ailleurs immédiatement objecter qu'un poème comme *Élévation* témoigne du désir inverse: l'esprit du Poète – de celui que le recueil met en scène – ne se meut avec agilité qu'au-delà du monde, « Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées », et, mieux encore, « Par-delà le soleil, par-delà les éthers », par-delà toutes les limites, « les confins des sphères étoilées ». Mais un autre poème, *Les Phares*, place en tête de la lignée des artistes qui fournissent un « témoignage » sur la « dignité » de l'homme, Rubens, le peintre de la « vie [qui] afflue et s'agite sans cesse ». Au même titre que Goya, le peintre des « choses inconnues », et Delacroix, « hanté des mauvais anges », Rubens chante un « *Te deum* ». Mais on peut penser qu'il est suspect car il agit comme un « divin opium. »³ Chantant la grandeur de l'homme plus que celle de Dieu, il a d'abord pour destinataire non l'Éternel mais « les cœurs mortels » – donc même pas des âmes ou des esprits.

1. Voir la notice des *Fleurs du mal*; *Œuvres complètes*, t. I, p. 791.

2. *Cours de philosophie de 1818: Du fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*.

3. Ces *Te deum* – suspects mais du moins assurés – sont à opposer au *Te deum* de la Muse vénale qui ne croit plus à l'efficacité de la poésie. Sur le doute qui frappe la poésie elle-même, et sur sa fin possible, voir les analyses de Jérôme Thélot, *Baudelaire. Violence et poésie*, Gallimard, 1993.

Dans *Mon cœur mis à nu* – dont le projet pourrait remonter à 1859, d'une période où il prépare la seconde édition des *Fleurs du mal*⁴ — Baudelaire note :

Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux.⁵

Si, dans le même texte, Baudelaire évoque aussi ses « deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan⁶ » – dont la critique a souvent vu le reflet dans le titre double de la première section du recueil, « Spleen et idéal », il me semble – du moins telle sera mon hypothèse – que dans *Les Fleurs du mal* ce dualisme – dont une interprétation morale un peu trop facile et convenue a pu être fournie – cache une tension autrement plus vive entre deux conceptions du rapport de la vie et de la poésie, entre deux éthiques – l'une valorisant encore l'élévation dans l'invention même d'un dépassement tout intérieur au réel et à la vie (dans les synesthésies par exemple), l'autre, à l'inverse, une conscience et une acceptation de la finitude dont la mort est la borne.

J'évite intentionnellement le mot « morale ». La poésie peut sans doute « élever l'homme au-dessus du niveau des intérêts vulgaires », Baudelaire le reconnaît dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), mais elle ne doit pas céder à « l'hérésie de l'enseignement⁷ » Elle peut donc agir sans discours, et relève d'ailleurs d'un autre ordre que celui du logos :

La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même. Les modes de démonstration de vérité sont autres et sont ailleurs⁸.

La parole poétique est donc un acte – qui aura des effets – et non un discours qui cherche à persuader un destinataire ou à démontrer une thèse. Poser la question de l'éthique ce n'est pas s'interroger sur la moralité de l'œuvre – comme les censeurs l'ont fait à l'époque de Baudelaire. C'est aborder l'œuvre moins pour en tirer des conclusions (morales, religieuses ou philosophiques) que pour observer ce qu'*elle effectue*, le travail d'expérimentation axiologique, les

4. Dans une lettre à sa mère, du 1^{er} avril 1861, il évoque « un grand livre » auquel il « rêve depuis deux ans : *Mon cœur mis à nu* » (*Correspondance*, t. II, p. 141).

5. *Mon cœur mis à nu*, f 72.

6. *Ibid.*, f 19.

7. *Œuvres complètes*, t. II, p. 333.

8. *Ibid.*

rappports qu'elle noue ou ceux qu'elle dénoue. L'éthique est de l'ordre du questionnement et de l'incertitude – elle s'élabore dans une conscience en devenir dont la poésie est le lieu. Elle peut donc entretenir des rapports conflictuels avec la morale en place et s'instaurer aussi dans les tensions propres à une quête incertaine.

On ne peut oublier ce qui a fait souvent parler du pessimisme de Baudelaire, une vision sombre du monde, celle qui achève par exemple le recueil :

Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!
(*Le Voyage*)

Mais on remarque aussi que ce poème fait peu de place à Dieu et à l'élévation. À peine est-il nommé par l'humanité qui, « dans sa furibonde agonie », s'écrie : « Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! ». Si le poète se dissocie de cette humanité – on connaît le peu de goût que Baudelaire avait pour cette nouvelle idole des religions laïques – pour autant il ne s'oppose pas à la malédiction prononcée contre ce Dieu transcendant. Son souci est ailleurs. C'est un autre tourment qui le préoccupe : une intériorisation du divin qui pousse sans cesse l'homme au-delà, et ce mouvement de dépassement nie sans fin et en vain sa finitude. Or le but de cette aspiration (nommée « Curiosité ») qui « fouette des soleils », écrit avec ironie Baudelaire, est défini, avec ironie également, comme autrefois Dieu l'était par les théologiens du moyen âge ou plus tard l'infini par Pascal (« C'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part ») :

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou !
(*Le Voyage*)

Ainsi donc parle, à la fin du recueil, le Poète. Les voyageurs sont les frères des Bohémiens qui formaient dans le treizième poème – notons-le – de la section « Spleen et idéal » une « tribu prophétique aux prunelles ardentes » et regardaient le ciel les « yeux appesantis » par « le morne regret des chimères absentes ». Une ironie pointait déjà contre ces voyageurs de l'imaginaire – qui

sont pourtant des répondants allégoriques du Poète –, mais Cybèle était encore là pour atténuer la charge contre ces doubles déjà un peu ridicules mais encore aimés et elle reprenait à son compte cet amour du Poète pour une image de lui-même :

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdure,
 Fait couler le rocher et fleurir le désert
 Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
 L'empire familial des ténèbres futures.
(Bohémiens en voyage)

Ils passent, poursuivant leur chimère, et ne semblent voir les dons de Cybèle, pas plus que l'insensible Don Juan, dans le poème XV, – ce qui rend encore plus suspects ces voyageurs de l'idéal – « la chaste et maigre Elvire », l'amour de la femme réelle abandonnée pour une quête sans fin. Les Bohémiens avancent lourdement et aveuglément sur le rythme mécanique de quatre alexandrins d'une régularité presque monotone (3-3// 3-3), si l'on excepte le premier hémistiche de deuxième vers (2-4, avec la diérèse de l'adverbe), qui dit le départ, un espoir que le rythme de la suite du quatrain puis le voyage sans fin démentent :

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

En vain, un grillon quelque peu provocant et/ou amical, lance un chant de la terre :

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
 Les regardant passer, redouble sa chanson ;

La nature riieuse et protectrice – pour une fois et on sait qu'il n'est pas coutume dans l'œuvre de Baudelaire⁹ – offre une alternative aimable aux pesants Bohémiens qui semblent inutilement écrasés par le poids de leur rêve. Mais au présent et à la vie, ils préfèrent décidément « L'empire familial des ténèbres

9. Voir l'article de Bertrand Marchal, « La nature et le péché », *Études baudelairiennes*, XII, Neuchâtel, la Baconnière, 1987.

futures ». Le sonnet s'achève sur ce vers oxymorique (le familier et le ténébreux) et sibyllin : les ténèbres renvoient-elles à un futur qu'on ne connaît pas encore, ou à un futur de douleurs, et donc sombre? C'est dire que le doute pèse déjà sur la mission prophétique des Bohémiens et sur la validité de leur espoir chimérique. Dans *Le Voyage*, tout en se reconnaissant encore comme l'un d'eux (« Nous – dit-il – imitons [...] la toupie et la boule »), le Poète dénonce le désir d'ailleurs, la course-poursuite contre l'idéal insaisissable, et plaint « le pauvre amoureux des pays chimériques », son semblable, son frère. Mais, il n'hésite plus entre la compassion et l'ironie comme dans *Bohémiens en voyage* car il voit maintenant le danger que ce fou de l'idéal représente :

Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer?
(*Le Voyage*)

L'idéal est devenu le mal... à moins qu'il ne l'ait toujours été, dès le début du recueil parce que Baudelaire en fait un trait constitutif de la finitude : le désir de se dépasser elle-même, de se nier comme telle. N'est-ce pas cela le péché originel, dont Baudelaire, ne cesse de dire qu'il ne faudrait pas l'oublier? Dans une lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856, il dénonce conjointement – car les deux vont ensemble – la croyance dans le « Progrès indéfini » et « l'hérésie moderne » qu'est « la suppression de l'idée de *péché originel*¹⁰ ». L'idée de progrès découle d'une croyance en la bonté de l'homme qui est impossible : « L'homme naturellement bon serait un *monstre*, je veux dire, un *Dieu*¹¹. » Cette lettre nous montre que le fondement de l'idée baudelairienne de péché originel est sans doute moins à chercher dans une croyance religieuse (dont bien des critiques ont déjà montré d'ailleurs ce qu'elle avait de douteuse¹²) que dans une réflexion sur la finitude de l'homme. Dieu, dans cette lettre, synonyme de « monstre », désigne ce qui dépasse la condition humaine,

10. *Correspondance*, t. I, p. 337.

11. *Ibid.*

12. Si Marcel A. Ruff a élaboré une interprétation chrétienne de l'œuvre de Baudelaire (*L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, 1955), d'autres – comme Claude Pichois (« Baudelaire voit dans le christianisme une magie blanche, et une mythologie poétique dont le Christ rédempteur est exclu. Le dandy ne peut-être un chrétien », *Œuvres complètes*, t. I, p. 801), ou Jérôme Thélot pour qui les prières baudelairiennes relèvent moins d'un christianisme en tant que religion – même si elles sauvent une dimension propre au christianisme – que d'une « poésie précaire » (*La Poésie précaire*, PUF, 1997).

ce qui est hors nature. En 1860, « Le poème du hachisch » précise encore plus explicitement la définition du mal comme refus de la finitude: « tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme¹³. » Mais la différence entre l'inférieur et le divin devient alors difficile à faire, soit parce que Dieu est l'ombre portée de la finitude (ce que la finitude implique, une tyrannie de l'extérieur, une violence à l'œuvre), soit parce que le désir d'élévation est suspect, étant un refus de la finitude, soit parce que le vice prend les allures de l'aspiration¹⁴. Dieu (mais Satan aussi) est le nom de ce qui, étant au-delà de la condition humaine, la borne (et cause ainsi la souffrance et le sentiment d'exil) ou de ce que l'homme projette au-delà de lui-même dans l'élan prométhéen de son désir d'infini, de son refus de la condition humaine.

Dans le premier cas, Dieu peut apparaître sous une forme satanique. On le voit dans ce poème de la finitude, et donc du temps et de la mort, que Baudelaire appelle *Les Petites Vieilles*. Le nom qu'il donne à ses personnages, « Èves », indique bien le lien à faire entre la conscience du péché originel et le sentiment de la finitude:

Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?

Dieu est ici le nom de ce qui ailleurs, dans *L'Horloge* par exemple, apparaît sous les traits de la figure allégorique du Temps, représenté comme un « joueur avide » – dont on sait par ailleurs, grâce au *Joueur généreux* du *Spleen de Paris* (poème dont le premier projet avait d'abord été prévu pour *Les Fleurs du mal*¹⁵), qu'il est une figure de Satan. En effet, dans le poème en prose, ce bon Diable, après une discussion sur le progrès et la perfectibilité, accorde au Poète, qui vient de perdre au jeu contre lui – comme il se doit, le Temps étant toujours le plus fort (il « gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi », écrit Baudelaire dans *L'Horloge*) –, ce qui était l'enjeu de la partie, une maîtrise du Destin, une abolition du tragique de la vie:

13. *Œuvres complètes*, t. I, p. 438.

14. Dans *Femmes damnées*, les pauvres sœurs sont tour à la fois vierges et démons, monstres et martyres, « Chercheuses d'infini, dévotes et satyres ».

15. *Le Joueur généreux* a été publié le 7 février 1864, dans le *Figaro*. En juillet 1860, pensant à la seconde édition des *Fleurs du mal*, Baudelaire, dans une lettre à son éditeur Poulet-Malassis, cite parmi les cinq pièces encore inachevées *Une âme perdue*, dont il parle à nouveau dans une lettre à Arsène Houssaye, en décembre 1861, sous le titre *Souper avec Satan*, mais comme d'un poème en prose cette fois.

[...] je vous donne l'enjeu que vous auriez gagné si le sort avait été pour vous, c'est-à-dire la possibilité de soulager et de vaincre, pendant toute votre vie, cette bizarre affection de l'Ennui, qui est la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès. Jamais un désir ne sera formé par vous, que je ne vous aide à le réaliser; vous règnerez sur vos vulgaires semblables [...].

Ce n'est donc pas tout à fait – sauf du point de vue d'un lecteur habitué aux fades dualismes dont Baudelaire imagine ironiquement la réaction – par un « reste d'habitude imbécile » que le poète fait alors, dans un demi-sommeil, cette prière étrange mais sensée: « Mon Dieu! Seigneur, mon Dieu! faites que le diable me tienne parole! » (*Le Joueur généreux*). Dans *Les Petites Vieilles*, c'est Dieu qui incarne le tragique de l'existence humaine sous les traits ambigus d'une figure satanique. Dans *L'Horloge*, le nom de Dieu disparaît ou plutôt se métamorphose dans la métaphore (« Horloge! dieu sinistre ») et perd sa majuscule. Il est donc supplanté, dans ce poème, par le Temps (l'Horloge) et le Hasard, qui est « divin ». Divin et terrifiant puisqu'il condamne à mort: « Meurs, vieux lâche! il est trop tard! », tel est le verdict que reçoit le « mortel folâtre » qui a perdu son temps, sa vie, et c'est le dernier mot de la section « Spleen et idéal ».

Dans le second cas, la ligne de partage entre le divin et le diabolique est incertaine à cause de l'ambivalence de l'aspiration qui est à la fois une conscience et un refus de la finitude. Sans doute est-il peu bien moral – mais peu nous importe pour notre propos – que le poète adore sa femme comme une idole, dans *Bénédition*, et en même temps Dieu auquel il adresse une prière suspecte: au lieu de lui rendre véritablement grâce, malgré les apparences (« Soyez béni », dit-il tout de même), il affirme haut et fort sa certitude d'être élu au nom d'une aristocratie de l'art (« Je sais que vous gardez une place au Poète »), et il se sacre lui-même d'une douleur qui est à la fois une rédemption et la source d'un orgueil sans limite: elle est un « remède à nos impuretés » et une « noblesse », une « couronne » faite des « rayons primitifs », une couronne qui semble donc promettre une divinisation au Poète. Cette prière est d'autant plus suspecte qu'elle fait suite à la bénédiction à rebours de la femme qui maudit Dieu puis détourne à son profit les « hommages divins » du Poète. Mais elle est tout à fait révélatrice de la disposition du Poète: idole ou Dieu qu'importe¹⁶! L'essentiel est dans l'élévation, donc dans la distance. Le « rouge idéal » dont le

16. Comme le Dieu des *Petites Vieilles*, la femme a les « ongles des harpies ».

modèle est l'« âme puissante au crime » de Lady Macbeth (*L'Idéal*), la beauté terrible qui porte en bijou le Meurtre (*Hymne à la beauté*) et ressemble à la femme de *Bénédiction* ou l'amante entretenue, Mme Sabatier, peuvent susciter l'élan (*L'Aube spirituelle*). On peut même dire – et Baudelaire va jusque-là – que le mal, la souffrance qui portent la marque d'une finitude qui se renie (qui aspire à dépasser les limites de sa condition) sont plus appropriés à inspirer cet au-delà de la vie vulgaire que Baudelaire appelle la « Beauté » :

Je ne prétends pas, que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*¹⁷,

et l'exemple qu'il donne alors est celui du *Satan* de Milton. Ce modèle est réalisé dans *Le Masque* où le « mal mystérieux » – expliqué quelques vers plus loin : « hélas! il faudra vivre encore! » – fait jaillir la Douleur de la beauté même. Mais, dans la mesure où elle est marquée par l'*hybris*, la douleur est en elle-même le mal (et non sa conséquence) et porteuse du tragique (et non sa conséquence non plus). Baudelaire perçoit l'erreur mais ne peut y résister, ainsi que nous l'indique l'ambivalence qu'il donne à ses images de la Beauté : c'est le cas de cette Beauté au regard « infernal et divin », reflet sans doute du « miroir ensorcelé », qui le fascine comme l'image d'un idéal de soi (*Hymne à la beauté*). Elle est à l'image de l'infini, hors des limites, monstrueuse au sens où nous avons vu que Baudelaire emploie ce terme (dans sa lettre à Toussenel), d'où l'étrange apostrophe : « Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu! ». Surhumaine, cette beauté idéale est une négation de la vie et l'image d'une condition hors normes, hors limites, par delà le bien et le mal. Voilà ce qui attire le poète pour qui l'univers est « hideux ». Mais l'échappée promise, qui doit transformer la vision du monde, est soumise à une série d'hypothétiques « si » (« Si ton œil », « si tu rends ») et le poème s'achève sur une tournure interrogative :

Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?
(Hymne à la Beauté)

L'efficacité d'une telle conception de la poésie n'est donc pas certaine.

17. *Fusées*, f 16.

L'horreur de la vie¹⁸ est la forme que prend le doute chez Baudelaire, le soupçon inavoué d'abord d'une défection de Dieu qui rend plus vaines et folles que coupables les tentatives d'élévation et les voyages vers des ailleurs illusoire, identiques en fin de compte à « ici ». L'ailleurs recule toujours. Poète d'un siècle qui a pensé la mort des dieux, Baudelaire ne la formule pas. Cependant malgré ses affirmations et ses prières – ou peut-être sont-elles déjà symptomatiques d'une absence à conjurer – tout dans l'univers semble dire la défection de Dieu : l'ennui sans remède, le caractère terrifiant du temps (ni providentiel, ni téléologique), le silence d'une nature désertée par le divin. *Obsession*, qui est une réécriture à rebours du sonnet des *Correspondances* semble marquer une évolution négative : la nature était un temple (*Correspondances*), les grands bois sont des cathédrales mais effrayantes (*Obsession*). Les échos ne forment pas une harmonie mais font retentir plus fort le *De profundis* et « les regards familiers » qui étaient ceux de la nature vivante dans *Correspondances* sont ceux des morts dans *Obsession*. Jusqu'à la fin de la section « Spleen et idéal », se succèdent alors les poèmes de la mort et de la souffrance, une série de tableaux qui donnent à penser

que le Diable

Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

La section « Révolte », l'avant-dernière du recueil, est centrée sur le silence et l'inaction de Dieu. Dans *Le Reniement de saint Pierre*, il ne réagit pas au « flot d'anathèmes » qui monte tous les jours vers ses Séraphins, et il « s'endort » bercé par tant de haine comme un « tyran gorgé de viande et de vins ». Viennent alors logiquement la rébellion dans *Abel et Caïn* (« jette Dieu ! ») puis la prière à rebours des *Litanies de Satan*. Nouveau dieu des « exilés » et des « inventeurs », dieu de vie et donc de mort (double aspect de la finitude), Satan est désormais l'origine unique du désir d'infini (« Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits/Enseignes par l'amour le goût du paradis »), de la souffrance (il donne le « culte de la plaie »), du soulagement (« Guérisseur familier des angoisses humaines ») mais aussi de la violence (il apprend à mêler « le salpêtre et le soufre »), dieu du bien et du mal, si l'on veut, et encore de la mort libératrice, à laquelle est consacrée la dernière section du recueil, « La Mort » : par-delà le bien et le mal, l'Inconnu se substitue à Dieu

18. Voir les poèmes intitulés *Spleen* qui multiplient les images d'étouffement et d'emprisonnement ou encore *De profundis clamavi* : le poète ne voit qu'un « univers morne à l'horizon plombé ».

dans le dernier poème (*Le Voyage*), et la plongée « au fond du gouffre » à l'élévation (dont la première section « Spleen et idéal » avait tenté quelques essais).

La nature n'est plus chez Baudelaire le livre de Dieu (il l'est davantage pour Hugo), et le sonnet des *Correspondances* dit la mort du symbolique, le désaccord entre le monde divin et la terre: la nature est un temple, dit Baudelaire, après Lamartine¹⁹, mais d'une manière bien différente car les vivants piliers sont avares de paroles – « parfois » seulement peut-on les entendre et encore sont-elles bien « confuses ». De la symbolique (au sens médiéval) au symbolisme le sens se déplace et se transforme: dans les « forêts de symboles », il dépend davantage du Poète, et de l'acuité de ses sensations plus que d'une Vérité. Significativement, le Poète délaisse bien vite la dimension verticale (de la nature à l'au-delà) pour inventer des correspondances horizontales et une unité synesthésique. Il cède à l'extase de la vie et ouvre un infini dans le réel dans la dimension de l'expérience, du temps vécu, dans « les transports de l'esprit et des sens ». Ce sont les « choses » qui deviennent « infinies » par les relations qu'elles entretiennent entre elles et même l'esprit semble incarné et indissociable des sens. Mais, cette conversion à la vie est peut être plus apparente que réelle, car elle n'empêche pas que se reconstitue l'ancienne relation de transcendance, seulement déplacée tandis que le souci d'un salut (vaincre l'ennui et la mort) resurgit, mais différemment: l'intensité ouvre une éternité dans l'instant et suspend le temps dans l'extase. L'analogie des correspondances crée une transcendance intérieure, un infini dans l'infime de la sensation, et l'extase de la vie recèle toujours une horreur mais surmontée par « l'expansion » des analogies et la constitution d'une nouvelle position de surplomb, celle du poète qui a le pouvoir divin – mais aussi bien diabolique puisqu'il usurpe une force supérieure – de coordonner les choses. La poésie – la pratique du moins des analogies – serait donc intrinsèquement satanique? « Le Poème du hachisch » le montre, décrivant la même expérience que le sonnet des *Correspondances*: le consommateur de hachisch a une « intelligence de l'allégorie », la vie la plus triviale prend une profondeur grâce à l'intensité accrue des sensations, et aux nombreux rapports qui s'établissent spontanément²⁰. Baudelaire fait lui-même le rapprochement avec la poésie dont il perçoit alors

19. « Dieu caché, disais-tu, la nature est ton temple ! L'esprit te voit partout quand notre œil la contemple ; / De tes perfections, qu'il cherche à concevoir / Ce monde est le reflet, l'image, le miroir / Le jour est ton regard, la beauté ton sourire / Partout le cœur t'adore et l'âme te respire » (*L'Immortalité; Méditations poétiques*, 1820).

20. *Les Paradis artificiels; Œuvres complètes*, t. I, p. 430.

le caractère satanique, bien que les correspondances soient produites dans le libre exercice de la volonté, mais leur but – dépasser la contingence du réel – est le même que dans l'expérience du hachisch. Aussi conclut-il :

Il est facile de saisir le rapport qui existe entre les créations sataniques des poètes et les créatures vivantes qui se sont vouées aux excitants²¹.

Le poème *Élévation*, juste avant *Correspondances*, ébauche l'idée d'un langage du monde « des fleurs et des choses » mais qui demeurent « muettes », simples invitation à la poésie. À charge donc du poète de les faire parler. Mais en cela il les abolit en tant que « choses » pour les transmuter en signes. Notons cependant que la parole poétique de *Correspondances* est une parole sans discours qui n'éclaire pas une intelligence mais crée un transport, une extase. La fin du poème *Élévation*, déjà, indique qu'ainsi, le poète, échappe au contingent : il « plane sur la vie ». Il transforme l'ici en un ailleurs. Il fait aussi l'économie de Dieu, lui substituant un langage : le sien, la poésie²².

L'expérience des correspondances est ambiguë et Baudelaire hésite dans son interprétation. Tantôt il perçoit le dépassement et penche vers le mal, comme nous venons de le voir, tantôt il perçoit davantage une revalorisation de la vie et il va jusqu'à établir un rapport entre l'existence – domaine de l'action éthique – et l'esthétique, entre le sens de la justice et le sens de la beauté, entre l'équité et l'harmonie des correspondances :

Un artiste n'est un artiste que grâce à son sens exquis du Beau, – sens qui lui procure des jouissances enivrantes, mais qui en même temps implique, enferme un sens également exquis de toute difformité et de toute disproportion. Ainsi un tort, une injustice faite à un poète qui est vraiment un poète, l'exaspère à un degré qui apparaît, à un jugement ordinaire, en complète disproportion avec l'injustice commise. Les poètes voient l'injustice, jamais là où elle n'existe pas, mais fort souvent là où des yeux non poétiques n'en voient pas du tout. Ainsi la fameuse irritabilité poétique n'a pas de rapport avec le tempérament, compris dans le sens vulgaire, mais avec une clairvoyance plus qu'ordinaire relative au faux et à l'injuste. Cette clairvoyance n'est pas autre chose qu'un corollaire de la vive perception du vrai, de la justice, de la proportion, en un mot du Beau.²³

21. *Ibid.*, p. 438.

22. Ce qui fait dire à André Hirt que les correspondances sont « comme des « événementialités ». Elles « forment même des sortes de plus du monde, sur fond [...] d'absence d'être » (Baudelaire. *L'exposition de la poésie*, Kimé, 1998, p. 277).

23. Edgar Poe, *sa vie et ses œuvres* (1856) ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 331.

L'art est double selon Baudelaire : acception du « transitoire », du « fugitif » et du « contingent », il vise aussi « l'éternel et l'immuable²⁴ », ce que suggère autrement, de manière métaphorique, le poème *L'Horloge* qui conseille de saisir l'or du temps et de l'extraire de chaque minute : le transitoire sera alors fixé – l'or, métal précieux et résistant, étant l'image de l'immutabilité, et de l'éternité. La recherche de l'harmonie, les synesthésies, métaphores et allégories le permettent mais il faut remarquer qu'elles métamorphosent ainsi les petites choses de la vie en une *sur-réalité*²⁵ : les parfums et les sons se confondent pour vaporiser le réel, invisible dans le sonnet *Correspondances*, malgré les images évoquées par les comparants métaphoriques (les parfums sont « Doux comme les hautbois, verts comme les prairies »). Dans *Horreur sympathique*, les nuages deviennent les corbillards des rêves du Poète et dans *Spleen* (« Quand le ciel bas et lourd... »), l'Angoisse plante son drapeau sur son crâne. Ce que Baudelaire appelle le « culte des images²⁶ », qui sauve le figuratif mais aux dépens du réel, est donc encore une dévotion à l'au-delà²⁷ qui l'éloigne de la simplicité de la vie.

Pourtant celle-ci n'est pas totalement absente même si elle est rare – peut être parce qu'elle ouvre une voie plus difficile pour la poésie dont on attend, au XIX^e siècle, qu'elle emprunte les prestiges de la religion, qu'elle s'y substitue même – pour douer d'authenticité, comme le dira, plus tard, Mallarmé encore, notre existence lorsque les dieux ne sont plus là. Elle est donc d'autant plus remarquable qu'elle est rare. On peut en donner cependant au moins deux exemples : deux animaux modestes – malgré la méfiance de Baudelaire à l'égard de la nature²⁸ – ont leur place dans *Les Fleurs du mal*. Je

24. *Le Peintre de la vie moderne* (1863) ; *ibid.*, t. II, p. 695.

25. Emmanuel Adatte s'est davantage attaché à montrer une conciliation entre le réel et l'irréel plutôt qu'une tension (*Les Fleurs du mal et Spleen de Paris. Essai sur le dépassement du réel*, José Corti, 1986).

26. *Mon cœur mis à nu*, f 68.

27. John E. Jackson considère que ce culte des images « est ce qui permet la poésie » et que la beauté simple d'une femme réelle ne suffirait jamais à nous faire comprendre la douleur qui s'attache au fait de vivre : « L'image artistique devient ainsi le lieu où le sujet poétique peut ressaisir une vérité que seul son pouvoir de médiation permet de figurer » (« La dialectique des images », dans *Lectures des Fleurs du mal*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 169).

28. Dans une lettre à Toussenel du 21 janvier 1856, il va jusqu'à imaginer que certains animaux sont des incarnations du mal : « j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle, des mauvaises pensées de l'homme. – Aussi la nature entière participe du péché originel » (*Correspondance*, t. I, p. 337). John E. Jackson a montré que, dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire choisit souvent une image animale

ne parle pas du chat dont on oublie qu'il est un animal malgré les griffes de sa patte tant il est lumineux ou électrique et minéral, donc peu naturel (contre l'évidence) et plutôt merveilleux. On n'est donc pas étonné de le voir se métamorphoser en femme (*Le Chat* – poème XXXIV –) ou de ne le rencontrer en promenade que dans la « cervelle » d'un poète (*Le Chat* – poème LI –). Ce « Chat séraphique » fera bien ressortir par contraste la différence des deux animaux dont je veux parler : le hibou et le grillon. Ces animaux incarnent une autre éthique. Les hiboux sont des « dieux étrangers » pour ne pas dire étranges car contrairement aux dieux ils ne prêchent pas la grandeur et la beauté des au-delà. Mais bien au contraire, sagement « rangés » (*Les Hiboux*), à l'abri de l'azur et de la lumière divine, « Sous les ifs noirs qui les abritent », ils disent les vertus de l'immobilité, ici, à l'abri du tumulte et du mouvement et ils condamnent la quête de l'ailleurs :

L'homme ivre d'une ombre qui passe
 Porte toujours le châtiment
 D'avoir voulu changer de place.

En cela ils sont bien les frères du grillon, qui reste dans son trou, tandis que passent les Bohémiens, et c'est « Du fond de son réduit sablonneux » qu'il chante. Mais dans les deux cas, Baudelaire a choisi des animaux peu réputés pour leurs talents de chanteurs. Ne suggère-t-il pas ainsi que cette acceptation de la vie simple – qui en finirait avec le refus de la finitude, avec le mal – conduirait aussi le chant poétique vers une forme minimale ? Dans *La Musique* le poète préfère les « convulsions » du mal au « le calme plat » par peur de l'impuissance. De fait, le grillon, paisible, ne peut guère que redoubler sa chanson (*Bohémiens en voyage*).

Néanmoins, Baudelaire ne renonce pas à explorer cette autre voie. Dans *Fusées*, il imagine un surnaturel sans merveilleux et sans transcendance, mais qui résulterait d'une qualité toute particulière du réel à un moment donné, ici et maintenant donc, sans au-delà :

Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps²⁹.

comme comparant lorsqu'il représente le monde intérieur : « *Les Fleurs du mal* sont aussi à leur manière une psychomachie moderne » (*Baudelaire, Le Livre de Poche*, 2001, p. 85).

29. *Fusées*, f° 17.

Dans *Les Fleurs du mal*, le poème *À une passante* nous donne une idée de cette poésie de la rencontre avec le réel : le hasard – qui sera aussi, plus tard, à l'origine, chez les surréalistes, d'une nouvelle poésie du réel – est déjà chez Baudelaire la source d'une émotion et d'un mystère : un instant, un « éclair » de « Fugitive beauté » transporte de joie le poète. L'instant vaut bien une éternité et le rythme du vers 9, impeccablement régulier, le suggère bien (3-3-3-3), ainsi que les groupes nominaux qui suspendent le bref instant, et l'unité phonique (ui-ui-i-i) : « Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté ». L'éphémère est une modalité intermédiaire du réel entre la réalité et le rêve. C'est le temps du *quasi-réel* ou du *presque encore virtuel*. Et il faut peu de chose pour le susciter, un presque rien : un feston et un ourlet soulevés par une « main fastueuse », une bribe de réel. Dans *Brumes et pluies* c'est l'amour « deux à deux » sur un lit « hasardeux » qui guérit le poète des choses funèbres que porte son cœur. Vertu donc du réel dans ses brusques surgissements parce que l'aspiration, probablement, n'a pas le temps de s'en saisir et de le projeter en avant, de le transformer en un idéal terrible. Cette poésie du hasard, de la légèreté du temps (et celui-ci s'oppose au Temps tragique), implique une éthique du dessaisissement et une poésie d'une tonalité *mineure* en ce qu'elle ne chante pas l'unité du monde mais le bonheur de sa fragmentation. C'est dans ces brefs instants que Baudelaire entrevoit du nouveau, une surprise qui tranche sur la monotonie du néant. Celui-ci, par contre, « sempiternellement », tyrannise l'homme dans *Le Squelette labouré*.

Au total, ces moments sont peu nombreux dans *Les Fleurs du mal*. Mais contre la terrible postulation de la « Curiosité », « Ange cruel » qui pousse vers l'au-delà (*Le Voyage*), ce sont des moments de victoire de la terre et de la vie, l'essai d'une autre éthique concurrente. En pointillé (car ce n'est pas la tendance dominante et ses traces sont discontinues dans le recueil), discrètement, elle se fait jour cependant jusque dans le poème final, *Le Voyage*, où le hasard qui assemble quelques nuages rivalise avec les plus prestigieuses vues que les hommes inconséquents partent en vain chercher au loin, dans les « plus riches cités » et « les plus grands paysages ». L'« attrait mystérieux » se trouve tout simplement dans un peu de vapeur d'eau.

Dans ce dernier poème, hostile, comme le grillon et les hiboux, aux espoirs vains de ceux qui suivent une ombre, le Poète trouve une solution pour échapper à l'aporie – ou le chant au prix de la vie ou la vie au prix du chant – et libérer la poésie de l'hypothèque du « péché originel » et d'un refus de la finitude : le voyage « sans vapeur et sans voile! », ici. Il scrute désormais

une autre lumière moins divine, celle des « rayons » qui remplissent les « cœurs », sans accepter d'autre appel que celui qu'implique sa condition humaine. Le poète ne répondra donc qu'à une seule voix, celle du spectre de la Mort. Ce qui autrefois fermait la perspective (et ce qui était redouté dans *L'Horloge* comme un épouvantable néant ou paradoxalement désiré dans *Le Goût du néant*, comme une auto-punition) se trouve maintenant l'ouvrir : la limite obscure ne borne plus la condition humaine mais la borde, et l'ouvre sur ce bord non vers le néant mais l'Inconnu, figure moins métaphysique de la limite. « Au-dessus », disait le Poète dans *Élévation*, « En avant ! », et sans but, dit-il maintenant. Il invente le mouvement immobile, sans wagon ni bateau, voyage métaphorique de l'écriture, ce que confirme la comparaison du ciel et de la mer « noirs comme l'encre ». C'est au fond de ce gouffre que réside l'espoir et la relève de l'aspiration religieuse par le désir d'écriture qui seul peut faire tomber les au-delà et les majuscules, l'Inconnu s'hypostasiant alors en « nouveau ». De la majuscule à la minuscule, des caractères romains à l'italique, l'esthétique et l'éthique se projettent comme un désir. Le renouvellement dans le temps (sans majuscule), l'aventure d'un avenir incertain sont les meilleurs moyens d'échapper au Temps, érigé jusque-là en destin tragique, en figure du Mal. Le prix de cette libération ou abandon de l'Idéal est un renoncement à la « centralisation », l'acceptation d'une dépossession, et d'une « vaporisation³⁰ ». Mais de cela, Baudelaire se contente de faire l'annonce à la fin du recueil, comme pour appeler au-delà de lui-même, de sa mort (ou de son silence), les poètes de l'avenir³¹.

30. Il sépare ici les deux temps d'une dialectique qu'il définit ainsi dans *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » (p. 1). Cette dialectique on la voit à l'œuvre par exemple dans *Les Petites Vieilles* où le poète, le « cœur multiplié » autant de fois qu'il y a de petites vieilles, se ressaisit néanmoins, et fait la synthèse, en l'unité de son âme qui « resplendit de toutes [les] vertus » de ces femmes.

31. Sous le titre « Dépersonnalisation », Jean-Claude Pinson trace, après Baudelaire, le devenir d'une poésie que celui-ci avait déjà libérée de la tutelle du sujet lyrique, ou du moins de la domination romantique du cœur au profit de l'imagination, la « reine des facultés », selon Baudelaire (*Habiter en poète, essai sur la poésie contemporaine*, Champ Vallon, 1995, p. 223).

Ennui *vs* mélancolie

Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession.
« Théodore. de Banville¹ »

Mélancolie et *ennui* sont des mots assez fréquents dans les écrits de Baudelaire²; la périphrase et l'allusions les rendent omniprésents. Ils semblent avoir « pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif³ ». Ces termes, dont les significations se recouvrent partiellement dans le langage courant, semblent activer des réseaux d'images et d'idées bien distincts chez Baudelaire. Conformément à une opposition littéraire préétablie, la mélancolie tend à être idéalisée au détriment de l'ennui. Dans sa forme valorisée par Baudelaire, la mélancolie est une humeur spirituelle qui augmente non seulement « le sentiment de l'existence⁴ », mais aussi le pouvoir créateur. La mélancolie qu'il qualifie de « poétique » dans *Le Poème du hachisch* est plus solidaire de l'enchantement du *surnaturel* que d'une dépression naturelle:

La douleur et l'idée du temps ont disparu, ou si quelquefois elles osent se produire, ce n'est que transfigurées par la sensation dominante, et elles sont alors relativement à leur forme habituelle ce que la mélancolie poétique est à la douleur positive⁵.

1. *Œuvres complètes*, t. II, p. 164.

2. *Ennui* et des termes dérivés de ce nom se trouvent attestés dans seize poèmes des *Fleurs du mal*, au total vingt-et-une fois. Dans *Le Spleen de Paris* on en trouve huit occurrences. Les termes *mélancolie* et *mélancolique* sont attestés dix fois dans *Les Fleurs du mal* et quatre fois dans *Le Spleen de Paris*. L'emploi de ces derniers termes est plus fréquent dans les écrits critiques que dans l'œuvre poétique.

3. « Théodore de Banville », art. cit., *loc. cit.*

4. *Fusées*, f° 17.

5. *Œuvres complètes*, t. I, p. 425.

Si cette forme particulière de la mélancolie ne se trouve nommée explicitement qu'une seule fois dans les écrits de Baudelaire, sa fonction centrale ressort pourtant des nombreux rapports établis entre la *mélancolie* et certains autres termes qui semblent préoccuper l'écrivain comme un *fatum*. En étudiant la mélancolie poétique dans ses filiations à travers l'œuvre, nous avons pu l'opposer à cet état commun et quotidien qui est désigné par les termes *ennui*, *spleen* et leurs dérivations⁶.

Alors que l'ennui est présenté par Baudelaire comme une expression naturelle et ordinaire de l'homme déchu⁷, la pure mélancolie, qui habite « les régions surnaturelles de la Poésie », semble provenir d'une faculté spirituelle, réservée au génie, et qui est un vestige de la noblesse primitive de l'homme. L'ennui impur, figurant en tête de la « ménagerie infâme de nos vices » tel un emblème monstrueux de notre « animalité » (*Au lecteur*), est souvent lié à l'aspect corporel de l'homme et à la lourdeur de son existence matérielle, « ce séjour de m'éternel ennui⁸ ». Si l'ennui, dans les quatre poèmes intitulés *Spleen*, désigne une souffrance positive, la douleur dans la mélancolie poétique est morale. À l'ardeur spirituelle, au « désir de monter en grade⁹ », caractéristiques d'une mélancolie noble, répondent la lascivité, la bestialité et la bêtise de la femme ennuyée¹⁰. De même, l'instinct mélancolique du beau est une condition génératrice de l'œuvre d'art, tandis que l'ennui au masculin s'associe à la stérilité artistique¹¹, à l'impuissance et à la destruction¹². En proposant de distinguer entre la mélancolie et l'ennui, nous voulons rompre avec une tendance générale de la critique baudelairienne à considérer *ennui*, *spleen* et *mélancolie* comme des synonymes ou comme les aspects du même mal.

6. L'étude de la mélancolie dans ses relations avec l'éternel et l'infini, le beau, l'ardeur, le surnaturel et la mort semble confirmer que son domaine affectif et imaginaire contraste avec celui de l'ennui et du spleen. Cette étude a fait l'objet de notre thèse, *Mélancolie et goût de l'infini. Essai sur la mélancolie poétique dans les écrits de Baudelaire*, soutenue à l'Université de Bergen en 2000.

7. Voir *Le Voyage* où l'on trouve cinq occurrences du nom *ennui* et de l'adjectif qui en est dérivé: l'ennui y est universel et omniprésent. De même, dans *Une mort héroïque* l'Ennui est caractérisé comme le « tyran du monde ».

8. *La Chambre double*.

9. *Mon cœur mis à nu*, f 19.

10. Cf. par exemple *Bénédiction*, *La Muse vénale*, *Sed non satiata*, *Le Possédé*, *L'Amour du mensonge*, *Une martyre* et « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle... ».

11. Notons, dans le « séjour de l'éternel ennui », « les manuscrits, raturés ou incomplets; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres! » (*La Chambre double*).

12. Cf. *Spleen* (« Je suis comme le roi... ») et *La Destruction*.

Baudelaire fait implicitement la distinction entre une mélancolie qui s'allie aux « délices » de l'ivresse, et une « noire mélancolie¹³ », proprement morbide. Cette différenciation représente le prolongement d'une conception dialectique de cet état exprimée déjà par les Pères de l'Église¹⁴. Si les auteurs médiévaux sont portés à dénigrer le type mélancolique, l'humanisme néo-platonicien de la Renaissance le réhabilite. La gravure de Dürer, *Melancholia I*, influencée par la glorification de la mélancolie *blanche* chez des auteurs comme Marcile Ficin et Agrippa de Nettesheim, exemplifie, ne fût-ce que par les interprétations divergentes qu'elle a suscitées, l'ambiguïté féconde de cette disposition. La figure de cet ange « aux membres robustes, mais alanguis par une peine secrète¹⁵ », et dont le regard semble traduire une écoute intérieure, permet de reconnaître l'aspect à la fois inspiré et paralysant de la mélancolie. La gravure de Dürer a été célébrée par des contemporains de Baudelaire comme Hugo, Nerval et Gautier; pourtant c'est *Il Penseroso* de Milton, qui représente la version de référence de ce que les modernes appelleront *mélancolie poétique*. Dans son célèbre portrait du type mélancolique sont réunis tous les aspects positifs que la tradition antérieure lui avait attribués. Après Milton, la mélancolie, entendue comme humeur subjective et passagère, peut être extatique ou contemplative, elle s'adapte au recueillement solitaire de l'homme de lettres autant qu'à « l'amoureux élégiaque de la nature ». Selon l'ouvrage le plus important consacré à l'histoire de la mélancolie, l'apport de ce poème au romantisme européen est indéniable :

Ce qui se profile ici est l'humeur mélancolique proprement « poétique » des modernes: sentiment à deux faces, qui de soi-même se nourrit perpétuellement, dans lequel l'âme jouit de sa propre solitude, mais à travers cette jouissance même éprouve plus intensément le sentiment de sa solitude, une sorte de « joie dans la peine », de « joie morose », le « triste luxe de peine », pour reprendre des expressions chères aux successeurs de

13. Dans *Un mangeur d'opium* l'expression « une noire mélancolie » est associée à un terme médical: « une espèce d'hypocondrie » (*Œuvres complètes*, t. I, p. 470); et à « une angoisse profonde » (*ibid.*, p. 480).

14. « Avec leur habituelle intuition des possibilités de retournement dialectique propres aux catégories de la vie spirituelle, les Pères placent à côté de la *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia saeculi*) une *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundum deum*) qui opère le salut, qui est un "aiguillon d'or pour l'âme" et qui à ce titre ne "doit pas être considérée comme un vice, mais comme une vertu". » (Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Paris, Rivages, 1994, p. 27-28).

15. Cf. la description de « l'éternelle Mélancolic » dans la section *Sculpture du Salon de 1859*.

Milton. Cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine ; elle est aussi intimement liée à la musique [...]. La musique, en effet, qui de tout temps a eu valeur de remède contre la maladie de mélancolie, passe désormais pour apaiser, et aussi nourrir, cette humeur douce-amère si ambiguë¹⁶.

D'après nous, les deux faces de la mélancolie sont chez Baudelaire rendues distinctes par son exploitation de la valeur « distinguée » de la *mélancolie*¹⁷ et par l'accent mis sur l'aspect « vil » et « coupable » de l'*ennui*.

De manière sommaire, Guy Sagnes établit la même distinction terminologique dans *L'Ennui dans la littérature française*¹⁸. Il a approfondi cette distinction dans un article plus récent, précisant que chez Baudelaire, l'*ennui* « désigne toujours un état de torpeur négative », et un vice féroce, souvent lié au sadisme. Selon lui, la signification du mot *mélancolie*, peut être rapprochée de ce que Baudelaire nomme la *postulation* vers Dieu : « Le mot est fréquent dans l'œuvre critique de Baudelaire parce que c'est à leur faculté de mélancolie – appelée aussi *spiritualité* – qu'il juge les artistes¹⁹. »

Dans *La Mélancolie au miroir*, Jean Starobinski rend compte de la dialectique inhérente à cet état, telle qu'elle se manifeste dans les arts graphiques depuis le XVI^e siècle :

Exaltation et abatement : cette double virtualité appartient à un même tempérament, comme si l'un de ces états extrêmes était accompagné par la possibilité – péril ou chance – de l'état inverse. Peintres, graveurs, sculpteurs ont livré des images où manquent parfois les indices certains qui permettraient de distinguer entre la tristesse stérile et la méditation féconde, entre l'accablement du vide et la plénitude du savoir. La gravité inspirée, le génie pensif tiennent souvent le milieu entre ces deux états : l'artiste qui représente ces personnages veut que nous les sachions habités par le sentiment de la mort et par les pensées immortelles. D'où les significations ambiguës que peut prendre, dans les arts visuels, l'attitude de

16. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Gallimard, 1989, p. 374-375.

17. « Mélancolie. Signe de distinction du cœur et d'élevation de l'esprit. » (Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, *Œuvres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1952, p. 1017)

18. Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 50.

19. Guy Sagnes, « Spleen, ennui, mélancolie... », *Magazine littéraire*, n° 273, janvier 1990, p. 38-41.

l'être penché, la tête parfois soutenue par la main. Ce geste dit la présence aggravée du corps, l'absence de l'esprit — mais où absent? dans l'irrévocable exil? Ou dans la « vraie patrie »²⁰?

Starobinski lecteur de Baudelaire reste attentif à l'aspect dépressif de la mélancolie. Il laisse entendre qu'il considère l'*ennui*, le *spleen* et la *mélancolie* baudelairiens comme synonymes ou équivalents. Cette conception de la mélancolie, qui traduit une orientation médicale, est pertinente dans l'étude des poèmes comme *L'Héautontimorouménos* et *L'Irrémédiable*, mais elle semble buter contre le caractère sonore et triomphant de la *plainte* dans la dernière partie du *Cygne*. Au moment où la mélancolie devient euphorique, Starobinski se demande si cette jouissance qui vient se mêler à la douleur n'est pas perverse, et si l'extase dans la mélancolie n'est pas moins acceptable chez le poète moderne que chez des artistes des XVI^e et XVII^e siècles. Depuis Baudelaire, il semble en effet que la mélancolie poétique soit frappée d'interdit. On serait surpris de voir un auteur contemporain chanter la mélancolie à la manière du jeune Théophile Gautier :

Tous ces élans d'aigle vers le soleil, ces pures flammes aspirantes du ciel, cette divine mélancolie, cet amour profond et contenu, cette religion de la beauté, cette fantaisie si curieuse et si élégante, ce flot intarissable et toujours montant de la fontaine intérieure, cette extase aux ailes toujours ouvertes, cette rêverie plus en fleur que l'aubépine de mai, toute cette poésie de ma jeunesse²¹ [...].

Baudelaire a raillé le lyrisme facile de la mélancolie, comme Flaubert le fait dans la célèbre conversation entre Emma et Léon au *Lion d'or*:

- Je ne trouve rien d'admirable comme les soleils couchants, reprit-elle, mais au bord de la mer, surtout.
- Oh! j'adore la mer, dit M. Léon.
- Et puis ne vous semble-t-il pas, répliqua Mme Bovary, que l'esprit vogue plus librement sur cette étendue sans limites, dont la contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal²²!

20. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47-48.

21. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, 1836, p. 194.

22. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1972, p. 122.

Chanter lyriquement sa langueur et son attendrissement devant le spectacle de l'infini correspond à ce que Baudelaire désigne comme des préciosités apprises dans les livres, ou l'affaire de « mélancoliques de salon », « fabricants d'albums et de keepsakes où tout, philosophie et poésie, est ajusté au sentiment des demoiselles²³ ». Dans plusieurs poèmes pourtant ce stéréotype lyrique est célébré sur un ton de mélancolie sereine et même euphorique²⁴. Et Baudelaire avoue, à propos de l'art idéaliste de Fromentin :

Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets²⁵.

La mélancolie poétique peut apparaître chez Baudelaire comme une toile de fond anachronique, à laquelle on ne prête pas attention; chez des poètes mineurs, elle est généralement jugée sentimentale et banale. Après une longue cure de désintoxication, imposée par les excès du lyrisme mélancolique cher au romantisme, Baudelaire redécouvre l'ivresse dans la mélancolie.

Pour comprendre la mélancolie poétique chez Baudelaire, il convient de rappeler sa paraphrase du « Poetics Principles » de Poe, composées d'abord pour ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (1857), intégrée ensuite, mot pour mot, dans l'article sur Gautier de 1859. Dans ce contexte, la *mélancolie* se trouve dérivée de « l'immortel instinct du beau » et de « la soif insatiable de tout ce qui est au-delà ». Elle y est présentée comme une « postulation » innée, un désir mêlé de regret en fonction duquel l'âme immortelle, « exilée dans l'imparfait », s'oriente vers une transcendance qui est à la fois passé originaire et promesse de l'avenir. La « mélancolie irritée » par un bel objet, désigne à la fois le regret d'un bien suprême et le réveil de la mémoire de ce bien; c'est cette mémoire affective qui permet de reconnaître le spectacle du beau comme « un aperçu [...] du ciel²⁶ ». Dans une telle perspective, l'homme peut être considéré comme un *memento divin*, au sens où l'expérience du sublime, nostalgie mêlée d'extase, lui rappelle sa grandeur originelle.

23. « Leconte de Lisle », *Œuvres complètes*, t. II, p. 177.

24. Par exemple *La Vie antérieure*, *Recueillement*, *Le Balcon*, *Harmonie du soir*, *La Chevelure*, *Chant d'automne*, *Le Confiteur de l'artiste* (la première partie), *La Chambre double* (la première partie), *Le Crépuscule du soir*, *Un hémisphère dans une chevelure*.

25. *Salon de 1859*; *Œuvres complètes.*, t. II p. 650.

26. *Ibid.*, t. II, p. 334.

En 1865, Baudelaire affirme encore que la *mélancolie* est « toujours inséparable du sentiment du beau²⁷ ». Le bonheur du beau doit être triste, parce qu'il répond à une aspiration qui démentit toute satisfaction naturelle. Cette aspiration se réjouit de ce que l'on ne peut posséder de manière *positive*; elle est un moyen de cultiver l'objet désiré en sauvegardant son inviolable pureté idéale. De même que la *mélancolie* est caractérisée comme « l'illustre compagne » du beau dans *Fusées*²⁸, elle peut aussi être impliquée dans les évocations d'instant « presque surnaturels » :

Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps.

Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté²⁹.

Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole³⁰.

Dans ces instants privilégiés, n'importe quel objet peut acquérir un « vernis enchanteur », une « importance de réfraction³¹ », et tout semble chargé d'une signification indicible ne se laissant appréhender que « musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions³² ». Le « vernis magique » du surnaturel, que Baudelaire retrouve dans certains tableaux de Delacroix, est explicitement lié à une *mélancolie* qui n'est pas noire, mais lumineuse et mélodieuse :

En contemplant la série de ses tableaux, on dirait qu'on assiste à la célébration de quelque mystère douloureux [...]. C'est non seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, – prodigieux mystère de sa peinture, – la douleur morale! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber³³.

27. *Lettre à Jules Janin*, *ibid.*, t. II, p. 238.

28. *Fusées*, f 16.

29. *Ibid.*, f 17.

30. *Ibid.*, f 17.

31. *E. A. Poe, sa vie et ses ouvrages; Œuvres complètes*, t. II, p. 280.

32. *Le Confiteur de l'artiste*

33. *Salon de 1846; Œuvres complètes*, t. II, p. 440. Voir aussi *Salon de 1859 (ibid., t. II, p. 636)*: « la mélancolie a revêtu de son vernis enchanteur [...] ». L'attrait du coloris mélanco-

Dans le *Salon de 1846* (où se trouve le premier emploi du terme *surnaturaliste*), Baudelaire évoque ce symbolisme musical de la couleur à propos de Hoffmann et de Delacroix. La *mélodie* d'un tableau, qui est « l'unité dans la couleur, ou la couleur générale³⁴ », aurait un « sens » mystérieux qui dépasse la compréhension, mais qui serait perçu immédiatement par la mémoire. Cette harmonie musicale qui se joue aussi dans la nature, l'artiste doit la recomposer à sa manière. La nature sert d'instrument au créateur instrumentaliste, comme elle sert de dictionnaire au poète, dont les doigts « peuvent courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*³⁵ ».

L'aspect surnaturel des choses est *symbolique* ou *allégorique* dans le sens où il suggère des idées de profondeur et de mystère. Il traduit principalement la cohésion infinie du monde visible et invisible, où tout est « significatif, réciproque, converse³⁶ ». Caractérisée par le retentissement des choses devenues symboliquement expansives, la *sonorité* du surnaturel serait perceptible dans le pays rêvé de *L'Invitation au voyage*, autant que dans « les régions surnaturelles » de l'art³⁷. La fonction des « choses infinies » des *Correspondances* n'est pas de susciter une traduction définitive, mais de célébrer l'ouverture et le mouvement de la répercussion analogique, de *chanter* « les transports de l'esprit et des sens ». Dans l'ivresse, la « profondeur de l'espace » est une « allégorie de la profondeur du temps³⁸ » ; l'aspect vertigineux des choses est renvoyé par la mémoire et par l'imaginaire mélancolique. Étant « positivement apparentée avec l'infini³⁹ », l'imagination peut ouvrir une voie de retour à la

lique est comparé au désir de la profondeur que produisent la vue du ciel, de la mer ou d'un regard pensif (*Salon de 1859, loc. cit.*). Non seulement la soif de l'infini est réveillée par la mélancolie inhérente au beau, mais la mélancolie se présente également comme le moyen de rassasier cette soif. Se rassasier de manque, cela veut dire perpétuer son désir, tenir infiniment éveillée cette avidité enfantine qui fait percevoir la réalité en nouveauté.

34. *Salon de 1846, ibid.*, t. II, p. 425.

35. « Exposition universelle [1855] », *ibid.*, t. II, p. 577.

36. « Swedenborg [...] nous avait déjà enseigné [...] que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. » (« Victor Hugo », *ibid.*, t. II, p. 133)

37. « où les heures plus lentes contiennent plus de pensées, où les horloges sonnent le bonheur avec une plus *significative* solennité » (*L'Invitation au voyage*). « L'espace [est] approfondi de l'opium ; l'opium y donne un *sens magique* à toutes les teintes, et fait vibrer tous les bruits avec une plus *significative* sonorité. » (*E. Poe, sa vie et ses œuvres ; Œuvres complètes*, p. 318 C'est nous qui soulignons.)

38. *Le Poème du haschich*; *ibid.*, p. 430-431.

39. *Salon de 1859; ibid.*, p. 621.

« patrie antique » de l'âme (*La Mort des pauvres*), où se trouvent cachées les clefs d'une revivification symbolique du monde.

Dans l'article sur Théodore de Banville de 1861, « l'état presque surnaturel » est mis en rapport avec la nostalgie du paradis, par l'intermédiaire d'une métaphore musicale :

La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. [...]

Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. Les hommes les plus disgraciés de la nature, ceux à qui la fortune donne le moins de loisir, ont connu quelquefois ces sortes d'impressions, si riches que l'âme est comme illuminée, si vives qu'elle en est comme soulevée. Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élançait en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute⁴⁰.

Ce « mode lyrique de notre âme » nous contraint à considérer les choses sous leur aspect universel, mythologique ou allégorique. Il s'exprime naturellement par des images évoqua la *grandeur* spirituelle de l'homme :

Sa poésie n'est pas seulement un regret, une nostalgie, elle est même un retour très volontaire vers l'état paradisiaque⁴¹.

David éloignant en jouant de la harpe les mauvais esprits de l'âme attristée de Saül est un motif consacré de l'histoire de l'art, qui a contribué à fixer le lien qui existe entre mélancolie et musique. Selon le *Dictionnaire des sciences médicales*, la musique, employée comme remède à la mélancolie depuis l'antiquité, était au XIX^e siècle encore, reconnue pour son efficacité dans le traitement des maladies mentales. Le même *Dictionnaire* fait état d'une analogie entre l'âme du génie et un instrument aux cordes vibrantes, capable de résonner à l'unisson avec la musique du monde⁴². L'effet d'exaltation et de consolation de la musique est aussi un motif important dans les *Souffrances musicales* de Jean Kreisler. La musique transforme la « douleur positive » en

40. « Théodore de Banville » ; *ibid.*, t. II, p. 164.

41. *Ibid.*, p. 168.

42. Voir Nicolas-Philibert Adelon *et al.*, *Dictionnaire des sciences médicales* par une société de médecins et de chirurgiens, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1812-1822, tome XXXV, p. 71, et tome XXXII, p. 178 : « Les effets de la musique, auxquels les anciens ont attribué tant de miracles, sont plus utiles dans la mélancolie que dans les autres espèces d'aliénations mentales. »

« mélancolie poétique⁴³ » ; l'extase musicale est à la fois désir et regret, un sentiment déchirant de l'infini. Pour Poe également, l'expérience la plus intense du beau poétique ou musical est toujours accompagnée de tristesse⁴⁴.

Dans l'introduction de la section « Sculpture » du *Salon de 1859*, Baudelaire évoque « le sublime » comme un mystère auquel on se prépare dans le silence, sous le patronage d'Apollon (inventeur de la musique chez les Grecs), des Muses, et d'Harpocrate. Ce dernier, « un doigt posé sur sa bouche », est comparé à « un pédagogue pythagoricien ». On sait que l'école pythagoricienne préconisait le recours à la musique comme un moyen d'accorder l'âme à l'harmonie du cosmos. La prescription du silence dans le texte de Baudelaire, confère au recueillement le caractère d'une *ouïe intérieure*, une écoute détournée des bruits des apparences, dans l'attente de ce que Hoffmann appelait « la musique secrète de la nature⁴⁵ ». Il est significatif alors que la première figure sculpturale qui apparaît devant le critique disposé au sublime, soit celle de « l'éternelle Mélancolie ».

De nombreux passages dans les écrits esthétiques de Baudelaire nous permettent de rapprocher « les jours heureux », de l'« état exagéré de la vitalité », « manière lyrique de sentir » associée au *surnaturel*, de l'expression d'une mélancolie mélodieuse. La corrélation entre mélancolie et musicalité, caractérisant le génie surnaturel, et l'intensité vibrante de l'art, revient dans les descriptions du surnaturalisme de Delacroix. Elle s'affirme surtout dans l'œuvre poétique de Baudelaire. Des poèmes comme *La Vie antérieure*, *La Musique*, *Le Confitteur de l'artiste*, *L'Invitation au voyage*, associent « l'état lyrique » à une *souffrance* musicale.

Des quinze occurrences de *mélancolie* et *mélancolique* dans les poèmes de Baudelaire, six sont directement associées à un élément musical. À ces attestations explicites d'une musicalité mélancolique, s'ajoutent six récurrences

43. En écoutant la musique religieuse, « la douleur elle-même se résout en élancements fervens vers la vie éternelle. » La musique de Haydn évoque un état édenique, où il n'y a « pas de souffrances, point de douleurs, rien qu'un doux et mélancolique désir pour une forme aérienne et chérie qui voltige dans le lointain ». (E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana, Suite des souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler*, dans *Ceuvres complètes*, traduites par M. Lœve-Veimars, Paris, Renduel, 1832, t. XIX, p. 131-132 et 27-28)

44. « Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones. » Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, p. 294.

45. E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*, p. 194.

qui, dans un contexte plus élargi, permettent de reconnaître cette même conjonction sans dépasser les limites du poème⁴⁶.

Deux poèmes de jeunesse font entendre la mélodie mélancolique comme accompagnement conventionnel d'une rêverie affectueuse et nostalgique :

Le soir, dans le salon, il aimait à l'entendre
Chanter parfois un air mélancolique et tendre,
Quand sa gorge, oppressée en de vagues désirs,
Ainsi que l'instrument se gonflait de soupirs⁴⁷.

Tout à l'heure je viens d'entendre
Dehors résonner doucement
Un air monotone et si tendre
Qu'il bruit en moi vaguement,

Une de ces vieilles plaintives,
Muses des pauvres Auvergnats,
Qui jadis aux heures oisives
Nous charmaient si souvent, hélas !
[...]
Nous aimions cette humble musique
Si douce à nos esprits lassés
Quand elle vient, mélancolique,
Répondre à de tristes pensers.

(« Tout à l'heure je viens d'entendre... »)

Dans trois autres poèmes, d'un accent plus proprement baudelairien, la musicalité dans la mélancolie soutient l'idée d'une recomposition imaginaire, *surnaturaliste*, du matériau naturel. L'expression « valse mélancolique » apparaît en reprise dans *Harmonie du soir*; les « chants mélancoliques » dans *Un hémisphère dans une chevelure*; et le même enchaînement, sous une forme plus développée, revient dans *Les Projets*: « le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos ». La musique ne vient pas d'un instrument précis, elle exprime le moment d'intensité de la rêverie où « [t]out l'être intérieur [...] s'élançait en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour

46. Il s'agit des textes suivants: *Les Phares*, *Le Cygne*, *L'Amour du mensonge*, « La servante au grand cœur... », *Le Jet d'eau*.

47. « Écoutez une histoire... » ; *Œuvres complètes*, t. I, p. 1582.

atteindre une région plus haute⁴⁸. ». La mélodie mélancolique accompagne une vision extraordinaire, engendrée par le rêve, l'ivresse ou le vertige :

Voici venir le temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

(Harmonie du soir)

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'homme vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélassent l'éternelle chaleur.

(Un hémisphère dans une chevelure)

Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms....., dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable....., dans la case un puissant parfum de rose et de musc....., plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle....., autour de nous, au-delà de la chambre éclairée d'une lumière rose tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux (où elle reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!), au-delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière, et le jacassement des petites négresses....., et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos !

(Les Projets)

Cette vision est dans chaque cas liée au réveil de la mémoire; elle a le caractère transparent (la « limpidité ») du surnaturel, permettant de voir *l'atmosphère* du monde extérieur – les vibrations de la lumière, du son et de la chaleur, les courants vaporeux et parfumés – comme un reflet symbolique de

48. « Théodore de Banville » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 164.

l'humeur dominante du monde intime. Cette musique plaintive semble appeler des images du ciel ; celles-ci confèrent au *lyrisme* mélancolique un mouvement ascendant tout en soulignant sa qualité d'*aspiration vers l'infini*.

Le « port fourmillant de chants mélancoliques » évoqué dans *Un hémisphère dans une chevelure*, correspond au « port retentissant » dans la strophe centrale de *La Chevelure*, où se trouve célébrée l'unité synesthétique des sensations :

Un port retentissant où mon âme peut boire
 À grands flots le parfum, le son et la couleur
 Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire ;
 Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire
 D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Dans *Harmonie du soir*, la musique mélancolique qui semble *tourner dans l'air du soir*, exprime à la fois la nature audible des « choses muettes » et le visible de l'invisible. Cette musicalité traduit « la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles », cet état *lyrique*

où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées⁴⁹.

Conformément à la définition du surnaturel dans *Fusées*⁵⁰, ce *retentissement* dans l'espace trouve son écho dans la profondeur de la mémoire. La musique secrète des choses, réveillée dans la mélancolie, apparaît comme le retour d'une dimension oubliée. Dans *Harmonie du soir*, le vertige musical *creuse* l'espace intérieur⁵¹ et prépare le jaillissement « mystique » de la lumière sur le fond de la nuit :

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
 [...]
 Ton souvenir en moi luit comme un ostensorio !

L'intuition du mystère que recèle le souvenir dans sa qualité d'ostensorio, ressemble à cette intuition d'un rêve immense et lumineux, enfermé dans l'obscurité du rêve océanique :

49. « Exposition universelle [1855] » ; *Ibid.*, t. II, p. 596.

50. *Fusées*, f 17.

51. Cf. ce passage isolé des *Fusées* : « La Musique creuse le ciel. » (*ibid.*, f 8).

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
 Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
 Et mon esprit subtil que le roulis caresse
 Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
 Infinis bercements du loisir embaumé!

(*La Chevelure*)

La mémoire résurrectionnelle est à l'œuvre également dans *Les Projets* où la rêverie est suscitée par la vue d'une gravure exotique; celle-ci déclenche une série d'images en analogie, faisant alterner la perspective du dehors et du dedans. La première image: « Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms [...] », suggère l'idée d'une délimitation entre le fini (la « case », « subdivision d'une surface ou d'un volume⁵² ») et l'infini (« la mer »). Les arbres sans nom participent à l'aspect « indéfinissable » de l'atmosphère, mais aussi à l'aspect concret de la cabane (en bois). Ces arbres qui *enveloppent* la case font penser à une image encadrée qui en enferme une autre; celles-ci seront précisées ensuite. Les adverbes de lieu (« plus loin »; « derrière »; « autour de »; « au-delà de » (x2); « où ») accentuent l'effet d'emboîtement, la répercussion du motif initial. Les adjectifs caractérisant les arbres au nom oublié, la case et les meubles en bois: « bizarres et luisants »; « belle »; « lourds et ténébreux », annoncent celui qui qualifiera les arbres au nom ressuscité. Dans cette image finale et nocturne, les arbres acquièrent à la fois leur nom propre et leur épithète de nature; ils deviennent proprement « luisants » au moment d'approfondissement suprême que représente l'apparition du rêve à l'intérieur du rêve:

et, la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif
 des arbres à musique, des mélancoliques filaos!

Ces arbres ne sont pas un simple détail du décor exotique; la tonalité de leur chant constitue à la fois le cadre atmosphérique de la rêverie et le centre de son action. Elle est aussi le siège de l'ivresse: « (où elle reposerait si calme, si bien éventée, fumant le tabac légèrement opiacé!) ». Le bruit de la mer, des oiseaux, des arbres accompagne le développement de la rêverie jusqu'au moment où la mélancolie devient un lyrisme, un état où l'âme est « contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer ». Par leur partici-

52. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1977.

pation simultanée au fini et à l'infini, les *filas*, enracinés dans la terre, animés par les vents du ciel, représentent cette mélancolie qui est « toujours inséparable du sentiment du beau⁵³ ». Encadrée par les parenthèses au centre de l'image, assise sur le bois, fumant et se rafraîchissant d'un vent artificiel, l'idole renvoie aux arbres de l'ivresse mélancolique une réplique diminutive.

Dans d'autres poèmes, les termes *mélancolie* ou *mélancolique* peuvent être rapportés indirectement à un motif musical. L'expression *vent mélancolique* apparaît à deux reprises dans l'œuvre de Baudelaire. Dans « La servante au grand cœur... », consacré à la défunte Mariette, mais adressé à la mère du poète, le « vent mélancolique » de la saison saturnienne accompagne les « grandes douleurs » des morts et les regrets des vivants. Il annonce également, comme le seul élément auditif de la première partie du poème, le chant du feu (première ligne de la seconde partie), qui sert de fond acoustique à la « résurrection » de la défunte, en tant que revenant ou dans la mémoire poétique du moi.

Dans la version baudelairienne des *Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas De Quincey, l'expression *vent mélancolique* se trouve liée, comme dans « La servante au grand cœur... », à la perte d'un être maternel idéalisé. Dans le poème, l'expression appartient à un contexte qui fait penser à la vie d'outre-tombe de la défunte; dans le souvenir d'enfance de De Quincey (adapté par Baudelaire), ce même « vent » est l'instigateur d'une expérience mystique. Le ravissement vers le ciel a lieu, dans l'esprit de l'enfant, quand il se trouve seul, auprès du lit de mort de sa sœur aînée :

Le front était bien le même, mais les paupières glacées, les lèvres pâles, les mains roidies le frappèrent horriblement; et pendant qu'immobile il la regardait, un vent solennel s'éleva et se mit à souffler violemment, « le vent le plus mélancolique, dit-il, que j'aie jamais entendu ». Bien des fois, depuis lors, pendant les journées d'été, au moment où le soleil est le plus chaud, il a ouï s'élever le même vent, « enfant sa même voix profonde, solennelle, memnonienne [*sic*], religieuse. » C'est, ajoute-t-il, le seul symbole de l'éternité qu'il soit donné à l'oreille humaine de percevoir⁵⁴.

Le son du vent mélancolique en plein soleil estival, expérience de deuil et de splendeur confondus, précède une « singulière extase » :

53. *Lecture à Jules Janin; Œuvres complètes*, t. II, p. 238.

54. *Les Paradis artificiels, ibid*; t. I, p. 501

Tout à coup, ses yeux, éblouis par l'éclat de la vie extérieure et comparant la pompe et la gloire des cieux avec la glace qui recouvrait le visage de la morte, eurent une étrange vision. Une galerie, une voûte sembla s'ouvrir à travers l'azur, – un chemin prolongé à l'infini. Et sur les vagues bleues son esprit s'éleva; et ces vagues et son esprit se mirent à courir vers le trône de Dieu; mais le trône fuyait sans cesse devant son ardente poursuite⁵⁵.

Ainsi la mélancolie confine à l'*extase*⁵⁶, à une appréhension du surnaturel ou du lyrisme mélancolique dans comme *Les Phares*, *Le Jet d'eau* et *Le Cygne*, où le rapport établi entre l'*extase* et les *pleurs*, se trouve soutenu par le thème de l'eau comme moyen de communication et de communion imaginaires. Dans *Le Jet d'eau*, probablement composé pour être mis en musique, le rapprochement entre *extase* et *mélancolie* fonctionne par l'intermédiaire d'une « eau sonore ». Dans *Le Cygne*, la sécheresse initiale, l'absence des eaux originaires (le Simois d'Andromaque, le « beau lac natal » du cygne), se trouve compensée par l'abondance de pleurs dans la partie finale. À la *soif* du cygne exilé, baignant « nerveusement ses ailes dans la poudre », répond la *Douleur* bienfaisante dans la seconde partie, nourricière de « ceux qui s'abreuvent des pleurs », de ceux qui comme Andromaque trouvent l'*extase* dans le deuil.

Dans la seconde partie de ce poème, « la Douleur » allégorique engendre la rime « pleurs » – « fleurs », qui fait encore écho à celle de « mélancolie » – « allégorie ». L'association entre douleur et figuration poétique confirme l'idée d'une mélancolie valorisée comme l'un de ces « états de l'âme presque surnaturels » où toute chose acquiert une profondeur symbolique⁵⁷.

La lourdeur matérielle qui caractérise les souvenirs dans la strophe initiale de cette partie, ne désigne pas seulement le symptôme dépressif qu'évoque Jean Starobinski⁵⁸. Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire associe ce trait mélancolique au caractère solennel et monumental du beau⁵⁹. Les allégories de la mélancolie ont d'emblée un accent valorisant. La profondeur musicale que confère à la réalité chaotique et périssable le regard *pensif*⁶⁰, assure la trans-

55. *Ibid.*, p. 502.

56. Le terme *extase* est attesté dans *Les Phares*, *La Chevelure*, *Le Cygne* et *Le Jet d'eau*.

57. *Fusées*, f 17.

58. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, p. 75.

59. Au sujet de deux paysages de Clésinger, qui sont « d'un aspect pénétrant, d'une native et sévère mélancolie. Les eaux y sont plus lourdes et plus solennelles qu'ailleurs, la solitude plus silencieuse, les arbres eux-mêmes plus monumentaux. » (*Salon de 1859*; *Œuvres complètes*, p. 665).

60. Le syntagme « Je pense », associé initialement à la « mémoire fertile » du moi, se trouve répété quatre fois au cours du poème.

formation des « souvenirs [...] plus lourds que des rocs » évoqués au début de cette partie, en ce « souvenir » unique, qui résonne dans la strophe finale :

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
 N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
 Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.
 [...]
 Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
 Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
 Je pense aux matelots oubliés dans une île,
 Aux captifs, aux vaincus!...à bien d'autres encor!

Citons la fin du très beau commentaire de Jean Starobinski :

Voici le souvenir non plus pétrifié, mais doué d'une vie musicalisée. Et voici que succède à l'oppression (« une image m'opprime ») la plénitude du souffle. Sans doute n'avons-nous pas quitté l'empire de la mélancolie, mais la pesanteur néfaste a été supplantée par la fluidité sonore, comme si, dans la coulée du souffle et du son, les breuvages de vie reparaissent. Le *cor* n'est pas seulement présent pour rimer avec l'*encor* final. Si nous écoutons le jeu du son et du sens des mots, si nous observons la séquence des lettres, comment ne pas constater que les lettres formant le *cor* sont le palindrome de *roc*, et que s'allège, en s'inversant, ce qui pesait si terriblement? Et comment ne pas s'aviser que le *plein* du souffle vient après l'évocation du « tombeau *vide* »? Nous atteignons ainsi la région de la mélancolie musicienne, où le chagrin n'est pas mortel, où le deuil n'est plus lié au mutisme, où la jouissance, peut-être de façon perverse, vient se mêler à la douleur, comme déjà l'annonçait l'« extase » d'Andromaque⁶¹.

Le son lointain du cor est perceptible aussi à la fin des *Phares*, qui compare les chefs-d'œuvre de l'art à « un appel des chasseurs perdus dans le grand bois ». Des huit génies évoqués dans ce poème, c'est à Puget que le moi s'adresse directement. Les autres sont évoqués par leur nom propre (au début de la strophe) suivi d'une image suggestive de leur art. Puget est seul caractérisé comme personne :

Colères de boxeur, impudences de faune,
 Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,

61. Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 78.

Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
Puget, mélancolique empereur des forçats.

La position exceptionnelle du nom propre dans la strophe citée contribue à accentuer sa caractérisation. Puisque les autres strophes contiennent aussi des termes qui s'associent à la mélancolie⁶², la caractérisation de Puget ne fait que souligner un trait universel du génie. L'universalité de ce trait est accentuée par les trois dernières strophes du poème, où les expressions particulières de l'art sont rassemblées dans l'image du cœur de l'humanité souffrante, invoquant l'éternel.

Chez Baudelaire, la musicalité est un trait distinguant la mélancolie poétique des états caractérisés par les termes *ennui*, *spleen* et leurs dérivés. Si la *mélancolie*, dans les poèmes de Baudelaire, désigne généralement un « mode lyrique », l'ennui relève d'une perspective prosaïque. Il est évident que les expressions *valse ennuyeuse* ou *chants ennuyeux* ne pourraient pas remplacer celles que nous avons étudiées dans *Harmonie du soir* et *Un hémisphère dans une chevelure*. Cependant le choix du terme *mélancolie* ou *mélancolique* ne sert pas simplement à indiquer une valorisation esthétique, mais à activer un réseau de significations relevant d'une vision du monde idéaliste et même religieuse. La musicalité mélancolique soutient l'idée d'une *sympathie* amoureuse ou fraternelle avec l'univers. Cette sympathie de l'âme et du monde vibrant à l'unisson, peut prendre l'aspect d'une communication surnaturelle. Dans les poèmes qui thématisent l'ennui et le spleen, la possibilité d'une telle communication semble absente. Comme la mélancolie s'associe au sentiment euphorique d'élévation et d'expansion spatiale et temporelle, l'ennui désigne son complément négatif qui est l'horreur du lieu et du temps. Si la mélancolie peut accompagner « les transports de l'esprit et des sens », et rappeler la grandeur originelle de l'âme, l'ennui révèle sa bassesse et la misère de sa prison matérielle⁶³. Le ciel qui s'associe à l'ennui, semble barrer toute aspiration

62. La ligne initiale, « Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse » fait penser à la léthargie et à la paresse comme symptômes de mélancolie; « Léonard de Vinci, miroir profond et sombre » évoque le motif de *la mélancolie au miroir* étudié par Starobinski; la strophe consacrée à Rembrandt contient les termes *triste* et *pleurs*; le mot *vague* dans la strophe suivante évoque le *vague à l'âme* mélancolique; Watteau est associé à la *folie*, Goya au *cauchemar*; à propos de Delacroix on peut retenir les expressions « un ciel chagrin » et « un soupir étouffé »...

63. Cf. *Sur Le Tasse en prison d'Eugène Delacroix*: « Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille./Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs./Que le Réel étouffe entre ses quatre murs! ».

vers l'infini; il est « pluvieux » ou neigeux, il est « bas et lourd » et « pèse comme un couvercle » (*Spleen*, « Quand le ciel est bas et lourd... »).

– Nous traînions tristement nos ennuis, accroupis
Et voûtés sous le ciel carré des solitudes,
(« Tous imberbes alors,... »)

dit un poème de jeunesse. Le caractère métaphysique de cet isolement de l'esprit – « en proie aux longs ennuis⁶⁴ » – ressort de l'image récurrente d'une musicalité brisée. Dans *L'Héautontimorouménos*, le mode anti-lyrique qu'est l'ironie, s'exprime par la *voix criarde* du moi qui demande :

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie.

De manière analogue, *La Cloche fêlée* oppose le chant de la cloche fidèle, « son cri religieux », au « rôle épais » du désespoir :

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

La fonction conventionnelle de la cloche étant d'appeler les fidèles au culte, la distorsion de son retentissement marque, dans le quatrième *Spleen*, l'agression impuissante des réprouvés :

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

64. *Spleen* (« Quand le ciel ba set lourd... »)

Dans la même optique, notons l'accompagnement « en fausset » du premier *Spleen*⁶⁵, et les « boiteuses journées » :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.

L'ennui (du latin *odium* « haine ») est une humeur antipathique; dans les poèmes de Baudelaire il est cruel, haineux, destructeur. La mélancolie confère une solennité significative à l'existence qui n'exclut pas la charité ou l'espérance⁶⁶. L'ennui, suprême péché, correspond à une indifférence atonique ou la désespérance du salut. « Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées », la « Muse vénale » *ne croit guère* au *Te Deum* qu'elle chante. Ces expressions d'une discordance temporelle et spatiale, du désespoir et de la haine, font voir l'ennui baudelairien comme le vice le plus diamétralement opposé aux vertus théologales.

La *native* mélancolie, liée à la réminiscence d'un état primitif où le rapport entre l'homme et le divin aurait été plus immédiat, apparaît comme la reconnaissance d'un certain rythme énergétique ou imaginaire à travers laquelle le monde matériel et spirituel, le particulier et l'universel semblent résonner avec « une plus significative sonorité ». Dans l'ennui, l'horizon vide ne transmet aucun autre sens que celui de l'horreur du lieu et du temps. Tandis que la mémoire se trouve ranimée par la mélancolie, l'oubli, le désir de l'oubli et la léthargie sont des symptômes de l'ennui⁶⁷. Si « la faculté de tenir ses facultés en éveil » est le bénéfice du génie ardent et mélancolique, la somnolence de l'artiste ennuyé exprime son manque d'inspiration⁶⁸. Désir et regret de l'originel, la mélancolie approfondit et éclaire « les anciennes années », tout en activant une curiosité⁶⁹ et une hyperacuité enfantines qui

65. « Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée/Accompagne en fausset la pendule enrhumée ».

66. Cf. ce fragment des *Fusées*: « Ces deux êtres déchus, mais souffrant encore de leur reste de noblesse, s'enlacèrent spontanément, confondant dans la pluie de leurs larmes et de leurs baisers les tristesses de leur passé avec leurs espérances bien incertaines d'avenir. Il est présumable que jamais pour eux la volupté ne fut si douce que dans cette nuit de mélancolie et de charité; – volupté saturée de douleur et de remords. » (*Fusées*, f. 22)

67. Cf. *La Cloche fêlée*, *Spleen* (« J'ai plus de souvenirs... »), *Spleen* (« Je suis comme le roi... »).

68. « Il avait certes un grand génie et plus d'inspiration que qui que ce soit, si par inspiration on entend l'énergie, l'enthousiasme intellectuel, et la faculté de tenir ses facultés en éveil. » (*La Genèse d'un poème [Preamble]*; *Œuvres complètes*, t. II, p. 343).

69. « L'ennui, fruit de la morne incuriosité » (*Spleen* [« J'ai plus de souvenirs... »]).

font voir toute chose sous un jour nouveau, avec « un vernis enchanteur ». Aux yeux de l'ennuyé, en revanche, le monde est décrépît et banalisé, marqué par un engourdissement universel. Si la mélancolie est orientée vers le passé, l'ennui s'exprime couramment comme une impatience de l'avenir⁷⁰. Aux évocations d'une expansion harmonieuse et *onduleuse* du désir dans la mélancolie⁷¹, s'opposent les figures de la claustration, de la discordance et de la pétrification spleenétiques.

Dans la mesure où le beau est d'une nature double, la mélancolie poétique est un sens qui comprend intuitivement la vie et la mort, le fini et l'infini, le ciel et l'enfer dans une unité mystérieuse et régénératrice. Elle est à la fois ardente et triste, élégiaque et volontaire, expansive et concentrée, monomane et « panthéistique ». Si la mélancolie poétique se présente comme un mariage heureux d'oppositions, l'ennui se caractérise par l'absence de toute opposition qualitative, dans une *indifférence* absolue. Comme *le goût de l'infini* peut correspondre à un univers spiritualisé par l'ivresse mélancolique, *le goût du néant* s'installe cette prison de relativité et de désenchantement qu'est l'univers de l'ennui.

70. Le progrès de la civilisation est une source de l'ennui baudelairien, mais l'ennui est aussi une condition du progrès. Cf. *Le joueur généreux* où « cette bizarre affection de l'Ennui » est caractérisée par le diable comme « la source de toutes vos maladies et de tous vos misérables progrès ».

71. Ainsi « la *douleur* rythmée et cadencée » peut remplir « l'esprit d'une *joie* calme » (« Théophile Gautier » ; *Ceuvres complètes*, t. II, p. 123).

JEAN STAROBINSKI

Les rimes du vide Une lecture d'*Horreur sympathique*

... « Tout poète, qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes, est incapable d'exprimer une idée quelconque¹. » Pour ce qui touche au mot *vide* (adjectif, substantif ou verbe²), Baudelaire semble avoir tout particulièrement voulu donner la preuve de son principe. Il en connaît toutes les rimes riches : *avide, livide, Ovide*. Quand il se contente de rimes suffisantes, il peut choisir dans un répertoire plus large : il porte alors son choix sur *stupide, Danaïdes, Euménides*, faisant très large la part des associations mythologiques, dans le registre du malheur et de la vengeance.

Réunir en deux quatrains octosyllabiques le mot *vide* escorté de toutes ses rimes riches : telle est la gageure tenue par le sonnet *Horreur sympathique* :

De ce ciel bizarre et livide,
Tourmenté comme ton destin,
Quels pensers dans ton âme vide
Descendent ? Réponds, libertin.

– Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

1. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Corti, 1942, p. 212.

2. Sur douze emplois de *vide* (substantif, adjectif ou verbe), cinq sont à la rime. Voir Baudelaire. *Les Fleurs du mal. Concordances, index et relevés statistiques établis d'après l'édition Crépet-Blin* par le Centre d'Étude du Vocabulaire Français de la Faculté de Lettres de Besançon avec la collaboration de K. Menemencioglu (Documents pour l'Étude de la Langue littéraire publiés sous la direction de B. Quemada), Paris, Larousse, s. d.

Cieux déchirés comme des grèves,
 En vous se mire mon orgueil ;
 Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
 Et vos lueurs sont le reflet
 De l'Enfer où mon cœur se plaît.

Baudelaire fait *le plein* des rimes qui répondent le mieux au mot *vide*. Paradoxe riche développée par la répétition d'un signe sonore qui dit la pauvreté, l'absence, le manque... Le paradoxe est dans la manière dont les mêmes sons, revenant dans des mots si divers, contredisent l'indigence impliquée par le mot *vide*. L'exigence de répétition régulière se trouve abondamment satisfaite par la construction des deux quatrains rimés *abba, abba*. Les rimes masculines sont également régulières. Il aura fallu le coup d'archet d'un premier terme – *livide* – et les réponses éveillées de proche en proche se développent comme une vibration changeante. La monotonie répétitive de la mélancolie est à l'œuvre, mais aussitôt contredite par la variété sémantique des termes porteurs de ressemblance phonétique. Une expansion sonore est perçue, autour d'un terme qui désigne le creux.

Entre la constrictive labiodentale [v] et la dentale occlusive [d], la voyelle orale, antérieure, arrondie et fermée [i] occupe un espace très étroit, comme est étroite sa représentation graphique. Avec son *e* caduc, *vide* n'est qu'un monosyllabe en fin de vers. Toutes les rimes riches feront réentendre le son intégralement, comme partie finale d'un mot plus long. Selon la bonne règle, qui veut l'homophonie dans la différence, *livide, avide, Ovide* n'ont étymologiquement rien de commun avec *vide*. (Il n'en irait pas de même pour *évide* ou *dévide*, qui s'apparentent à *vide* et à *vider*, pour n'en différer que par la simple préfixation.) La brève syllabe initiale (li-, a-, O-) déplace le sens aux moindres frais. L'oreille entend *vide* se répercuter alors même que le concept de « vide » n'est pas directement impliqué dans le signifié de *livide, avide* et *Ovide*. Cependant, par l'effet de l'insistance phonique, par le jeu de la persistance partielle, une relation conceptuelle s'insinue entre ces divers termes. En trompe-l'œil, les semi-honymes deviennent des semi-synonymes. Abusivement (et c'est le propre de la poésie que de produire cet abus) la notion du vide vient hanter et contaminer des mots qui, dans leur sens premier, au niveau du dictionnaire, n'ont avec cette notion rien de commun... Au fil de ce poème, il semble que le mot *vide*, par une vertu génératrice paradoxale, a suscité des variantes augmentées, qui le recouvrent sans le dissimuler. On le retrouve en

des lieux où il n'est pas, mais où cependant il retentit. Au niveau verbal, ce processus n'est pas différent du trouble perceptif qu'évoquent les vers 11-12, et qui apparaissait déjà, symétriquement, aux vers 11-12 d'*Alchimie de la douleur*, poème qui précède celui que nous lisons et qui lui fait pendant :

Vos vastes nuages en deuil
Sont les corbillards de mes rêves [...]
(*Horreur sympathique*)

Dans le suaire des nuages
Je découvre un cadavre cher [...]
(*Alchimie de la douleur*)

S'agit-il là d'une interprétation de la forme du nuage? Hamlet s'en amusait. Nous y reconnaissons l'une de ces projections ou illusions visuelles insinuées dans la perception elle-même, et qu'en langage savant on a nommées paréidolies pour les distinguer des hallucinations. Les rimes en *vide* se prêtent à une fiction perceptive de ce genre. C'est peut-être la réussite secrète de ce poème que de réitérer, à plusieurs niveaux des phénomènes d'illusion impérieuse. Seul « l'Enfer » du dernier vers manifeste une intention allégorisante. Que les paréidolies surviennent dans la dépression du deuil et de la mélancolie, qu'elles accompagnent les états toxiques, Baudelaire le savait d'expérience, et en avait trouvé la confirmation chez De Quincey³. *Horreur sympathique* est donc bien à sa place, entre la série du spleen et *L'Héautontimoroumenos*, *L'Irrémédiable* et *L'Horloge*, qui parachèvent le constat du mal et forment la conclusion de « Spleen et Idéal ».

Dans son emploi de la rime, le poème a accepté des similitudes verbales contingentes et leur a conféré un sens. Il a accepté de donner corps (d'incorporer) ce que la langue proposait dans des homophonies accidentelles. Le poème prend ainsi en charge le hasard lexical et le transforme en nécessité intérieure. L'invention poétique s'applique à faire beau jeu avec les cartes ainsi distribuées, d'abord ressources dormantes aux feuillets des dictionnaires de rimes. Les mots du poème, disposés pour s'entr'appeler, miment le lien de *sympathie* entre le ciel sinistre et l'âme du libertin interpellé. C'est peut-être l'une des raisons profondes de la fidélité de Baudelaire à l'organisation rimée: cette régularité, ce respect de la norme traditionnelle, cette contrainte impo-

3. Sur ce point, voir les notes et les commentaires de Crépet et Blin, éd. cit., p. 428-430. Ces notes se compléteront par celles de Claude Pichois, *Œuvres complètes*, t. I, p. 983-984.

sée ont une fonction de sauvegarde psychique. L'observance du nombre syllabique est l'antagoniste des pulsions destructrices et déstructurantes, elle en diffère la menace par le seul fait de leur donner forme. Dans la forme rigoureuse du sonnet, dire la destruction équivaut à la surmonter en bâtissant un objet indestructible. Dire le vide se développe en un double discours. Le premier temps fait entendre la question accusatrice adressée au libertin, en retour le libertin refuse de s'humilier et s'obstine dans son défi infernal et son coupable orgueil.

Livide

« LIVIDE [...], de couleur plombée et noirâtre (peau, teint, chair –) ⁴. »

Livide définit une qualité objective, offerte à la vue, affectant au premier chef l'être charnel et lui faisant porter les stigmates du mal, de la maladie, de la mort. Cet adjectif est utilisé six fois dans *Les Fleurs du mal*; il figure cinq fois à la rime. Baudelaire parle de *matin livide*⁵, d'*étoile livide*: ce sont des oxymores, où l'épithète maléfique s'accrole au nom d'un objet lumineux. Le mal est ainsi introduit dans ce qui aurait dû en être exempt. Par un même jeu des contraires les objets livides, hantés par la mort, recèlent parfois une énergie et une fécondité paradoxales. Dans *Horreur sympathique*, le ciel livide paraît produire des « pensers ». L'œil de la passante, dans le célèbre sonnet des « Tableaux parisiens », est un « ciel livide où germe l'ouragan ». La lividité est donc lourde d'une ambivalente étrangeté. Quand ce n'est pas l'excès, c'est le néant qui y affleure:

Les femmes de plaisir, la paupière livide,
Bouche ouverte, dormaient de leur sommeil stupide.
(*Crépuscule du matin*).

Dans *Horreur sympathique*, la rime *livide-vide* appartient au premier temps du poème: où le héros libertin est apostrophé par un témoin sévère. Cette voix dénonce le vide de son âme, sa passivité, sa faute essentielle. Il manque d'être au point de n'avoir en lui d'autres pensers que ceux qui descendent du ciel « bizarre » vers lequel il lève son regard.

4. Nous donnons ici la définition du *Dictionnaire* de Boiste, 14^e éd., 1857. « Impavide », « gravide » n'apparaissent pas dans le dictionnaire des rimes figurant à la fin de cet ouvrage.

5. Dans *Le Revenant*, le mot *livide* est écrit au moment où le poète évoque un *lit vide*.

« Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même⁶. » La voix qui apostrophe le libertin l'assigne au malheur du vide. Elle l'accuse de s'être laissé déposséder. Le destin a fait de sa conscience la proie de « pensers » attirés par son vide. La voix sait qu'il est la victime d'un ciel maléfique, au sens astrologique où l'homme subissait « sympathiquement » l'influence des configurations astrales. Elle demande *quels* sont les pensers qui descendent du ciel, mais elle sait déjà que l'*Âme vide* du libertin n'est que le réceptacle d'un train de pensées fatal, imposé d'en haut. elle en réclame sans délai la confession. Il ne suffit pas que la voix interrogatrice connaisse la tare fondamentale, elle veut connaître de surcroît tout ce qui demeure encore secret. La question apparaît ici dans son acception judiciaire : tourment infligé par le bourreau pour obtenir les aveux complets du coupable. Le sadisme de la question « mélancolisante » s'exprime dans la manière dont elle mêle ce qu'elle sait déjà et ce qu'elle veut apprendre encore. Elle s'obstine, elle insiste, elle veut aller plus avant, alors que l'imputation capitale – celle du vide – a déjà été prononcée.

Le libertin répond par un refus. Non, il n'est pas envahi passivement par des « pensers » venus d'un ciel « bizarre et livide ». Non, il ne se plaindra pas de son destin. Il y a en lui un volonté active qui le rend « avide ». Non, ce n'est pas le ciel qui lui impose ses « pensers », mais au contraire c'est lui qui impose au ciel les images de son orgueil et de ses rêves. Le libertin prend la posture d'un antagoniste. Il renverse la direction du mouvement qu'évoquait la voix accusatrice. Elle parlait de pensers qui « descendent » du ciel. Le libertin parle de son orgueil qui « se mire » dans les cieux.

« *Âme vide* », « *libertin* » sont des expressions qui appartiennent au vocabulaire religieux. La voix accusatrice parle le langage des grands prédicateurs, que Baudelaire connaissait bien. Le mot *vide* est riche de toute une tradition sémantique. Il ne dit pas seulement l'épuisement, la perte du contenu, mais aussi l'état d'un cœur qui a coupablement exercé sa liberté, qui aime ce qui ne peut lui donner la véritable plénitude. Toute une tradition sémantique à l'opposition que saint Augustin établit entre la plénitude et le manque (*plenitudo* et *egestas* dans le *De Beata Vita*). L'image la plus fréquente, chez les prédicateurs français, est celle d'une « capacité » de notre cœur, que seule la présence divine remplit parfaitement, tandis que l'amour pour la créature laisse toujours subsister un vide. Il y a une mauvaise plénitude, qui équivaut à un vide : « Que le

6. Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » dans *Métapsychologie*, trad. fr. par J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Gallimard, coll. Idées, 1968, p. 152.

cœur de l'homme est creux et plein d'ordure! » (Pascal) On trouve la même coexistence du creux et du plein chez Bourdaloue: « Mon cœur plein de vains désirs, et vide de biens solides⁷ »... Massillon développe admirablement le thème du cœur vide, dans le célèbre sermon *Sur la pécheresse de l'Évangile*:

Oui, mes frères, tout amour qui n'a pour objet que la créature, dégrade mon cœur: c'est un désordre d'aimer pour lui-même ce qui ne peut être ni notre bonheur, ni notre perfection, ni par conséquent notre repos: car aimer, c'est chercher sa félicité dans ce qu'on aime; c'est vouloir trouver dans l'objet aimé tout ce qui manque à notre cœur; c'est l'appeler au secours de ce vide affreux que nous sentons en nous-même, et nous flatter qu'il sera capable de le remplir: c'est le regarder comme la ressource de tous nos besoins, le remède de tous nos maux, l'auteur de tous nos biens. Or, comme il n'est que Dieu seul en qui nous puissions trouver tous ces avantages, c'est un désordre et un avilissement de notre cœur, de les chercher dans la vile créature⁸.

À peine la pécheresse a-t-elle rencontré Dieu, poursuit Massillon, tout change pour elle:

Tout lui paraît vide, faux, dégoûtant dans les créatures. [...] Le Seigneur lui paraît seul assez grand pour remplir toute l'immensité de notre cœur, seul assez puissant pour en satisfaire tous les désirs, seul assez généreux pour en adoucir toutes les peines...

C'est le même langage qu'on trouve chez Chateaubriand:

Je sens bien qu'il me manque quelque chose. Depuis longtemps je ne sais quel instinct voyageur me poursuit [...] Le principe de cette inquiétude ne serait-il point dans le vide de nos désirs⁹?

M^{me} de Staël, attentive au déroulement temporel des sentiments, veut localiser l'apparition du vide:

[...] Il n'existe rien de plus pénible que l'instant qui succède à l'émotion; le vide qu'elle laisse après elle est un plus grand malheur que la privation même de l'objet dont l'attente vous agitait¹⁰.

7. *Sermon sur les récompenses des Saints*.

8. *Sermon pour le Carême, Sermon pour le jeudi de la semaine de la passion*.

9. *Les Martyrs*, livre V. C'est Jérôme qui parle.

10. *De l'influence des Passions sur le bonheur des Individus et des Nations*, Section première, chap. V, dans *Ceuvres complètes de M^{me} la baronne de Staël-Holstein*, 2 vol. in-8°, Paris, 1836, t. I,

La plainte de Senancour, elle, n'est que lassitude :

J'ai passé dans le vide et les ennuis la saison heureuse de la confiance et de l'espoir. Partout comprimé, souffrant, le cœur vide et navré, j'ai atteint, jeune encore, les regrets de la vieillesse¹¹.

Le vide est l'indice de l'absolu absent, la place vacante qui attend un plus grand occupant – dont la défection reste douloureuse à ceux-là mêmes qui, comme Senancour, n'en conçoivent plus l'existence et n'en espèrent plus la rencontre.

Avide

Le libertin interpellé livre sa réponse :

– Insatiablement avide
De l'obscur et de l'incertain [...]

En rimant par *avide*, Baudelaire fait reprendre par l'accusé le langage de l'argumentation accusatrice. La réponse joue le jeu de l'accusation, l'agressé riposte à l'agresseur par une surenchère culpabilisante. Baudelaire n'a scindé ici deux voix, deux instances – le juge ironique et le coupable orgueilleux – que pour les rendre tout ensemble hostiles et complices. Ce n'est pas un hasard si les deux poèmes qui font suite, *L'Héautontimoroumenos* et *L'Irrémédiable*, sont, eux aussi, et de façon encore plus explicite, des poèmes du dédoublement sado-masochique.

Sur la rime *avide*, l'image vire et confère au vide un nouveau sens. Dans l'espace de la rime *vide-livide* s'inscrivait le défaut d'être; le qualificatif *livide* inflige à l'objet la touche sombre de la mort. Mais tandis que *livide* ne peut se dire que d'un objet, *avide* ne peut se dire que d'un être animé. Chez Baudelaire, *avide* appartient tantôt au « moi » poétique (comme c'est le cas ici), tantôt à des figures adverses (« ...la tombe attend, elle est avide! » – « le

p. 139. Sur le sentiment du vide chez M^{me} de Staël, voir notre étude « Suicide et mélancolie chez M^{me} de Staël », dans *M^{me} de Staël et l'Europe*, Klincksieck, p. 242-252.

11. *Obermann*, lettre XXXVII. Chez Senancour, le vide est parfois perçu par anticipation : « Le mal qui pèse sur mes ans n'est point un mal passager. Ce vide dans lequel ils s'écoulaient lentement, qui le remplira? Qui rendra des désirs à ma vie et une attente à ma volonté? » (*Obermann*, lettre XLI).

temps est un joueur avide »). La rime *vide-avide* détermine une aspiration désirante, revendiquée par le « moi » poétique, ou dirigée contre lui. Par sa position médiane entre *livide* et *avide*, le mot *vide* révèle son aptitude à orienter l'esprit, tour à tour, vers le manque (le déficit, la déperdition) et vers la volonté d'assouvissement qui naît de la perception interne du manque. Le sens est alors ouvertement organique et oral. Si nous rouvrons le dictionnaire de Boiste, nous trouvons :

AVIDE..., qui a un désir immodéré (d'aliment, de boisson); (fig.) (– de gloire, etc.).

Quand *avide* répond à *vide*, le vide est éprouvé en arrière d'une bouche désirante, il est ressenti au creux de la gorge ou au creux de l'estomac, comme un besoin « dévorant », ou comme un inassouvissement que rien ne calme. Et c'est bien cette conjugaison du vide et de l'avidité qu'allèguent les moralistes religieux, pour dire tout ensemble l'appétit spirituel, l'insuffisance des nourritures terrestres, et le tourment de ceux qui refusent l'aliment divin, le pain des anges. Une phrase fameuse, au début du troisième livre des *Confessions* de saint Augustin, en apporte l'illustration la plus éloquente :

Je cherchais un objet que j'eusse aimé, aimant aimer, et je haïssais l'absence de souci et la route exempte de pièges, car j'avais au-dedans de moi la faim d'une nourriture intérieure, de toi-même, mon Dieu, et ce n'était pas de cette faim-là que je me sentais affamé, mais je n'avais pas l'appétit des aliments incorruptibles, non parce que j'en étais plein, mais plus j'en étais vide, plus j'en éprouvais le dégoût¹².

Une vraie faim d'absolu, non perçue, inconsciente, se dissimule dans une faim qui se trompe d'objet, et dont tous les assouvissements, éphémères et décevants, font le jeu du vide. L'insatiabilité est l'indice de l'erreur commise par ceux qui choisissent des aliments corruptibles et dépendants du hasard. Dans le *De Beata Vita* – dialogue traversé par la métaphore de la nourriture et où, non fortuitement, la voix de la mère d'Augustin est l'une des plus importantes. Monique parle des « choses fragiles » et déclare : « Serait-on sûr de ne rien perdre de ces choses-là, il reste qu'il est impossible de s'en rassasier. On est

12. Saint Augustin, *Confessions*, livre III, I, 1 : « Quarebam quid amarem, amans amare, et oderam securitatem et viam sine muscipulis, quoniam famis mihi erat intus ab interiore cibo, te ipso, deus meus, et ea fame non esuriebam, sed eram sine desiderio alimentorum incorruptibilem, non quia plenus eis eram, sed quo inanius, fastidiosior. »

donc malheureux par le fait qu'on en manque toujours¹³. » La vie heureuse et la « pleine satiété des âmes », conclura Augustin, « consistent à connaître, avec une parfaite piété, par qui nous sommes introduits à la vérité, de quelle vérité nous jouissons et par quoi nous sommes reliés à la mesure suprême. Pour ceux qui ont l'intelligence et qui excluent les illusions variées de la superstition, ces trois choses désignent un seul Dieu et une seule Substance¹⁴ ».

Quand il se déclare « insatiablement avide/de l'obscur et de l'incertain », le libertin baudelairien justifie au sens spirituel son titre de libertin : il est celui qui, en connaissance de cause, a choisi de s'opposer à l'appel de Dieu. Il a fixé son désir sur le mauvais aliment. Si Dieu est lumière et certitude, le libertin, lui, réclame l'opposé. Et quand il se dit « insatiablement avide » (*remplissant* tout l'octosyllabe par l'aveu du *manque* délibérément perpétué), c'est en reprenant les termes du vocabulaire augustinien qu'il proclame sa rébellion contre l'ordre religieux. Plus loin, nous l'entendons revendiquer l'un des péchés capitaux, l'*orgueil*, et assigner à son « cœur » un plaisir d'Enfer. Il a opté, à l'intérieur de l'espace théologique, pour le lieu du tourment éternel.

Ovide

« *Je ne geindrai pas comme Ovide* » est tout ensemble un aveu d'exil et une dénéigation du tourment de l'exil. Et, dans ce poème au mètre bref, c'est aussi un refus de la plainte élégiaque dont les *Tristes* sont l'expression exemplaire. Le nom d'Ovide évoque le mythe antique, les libres amours, la punition subie sur un lointain rivage. Le destin du poète chassé du « paradis latin » peut être lu comme l'analogie païen du mythe religieux de l'expulsion du jardin d'Éden. Baudelaire avait admiré la superbe rêverie d'*Ovide chez les Scythes*

13. Saint Augustin, *De beata vita*, 11 : « Hoc loco autem mater : Etiam si securus sit, inquit, ea se omnia non esse amissurum, tamen talibus satiari non poterit. Ergo et eo miser, quo semper est indigus. »

14. *Ibid.*, 35 : « Illa est igitur plena satietas animorum, haec est beata vita, pie perfecteque cognoscere a quo inducaris in veritatem, qua veritate perfruaris, per quid connectaris summo modo. Quae tria unum Deum intelligentibus unamque substantiam, exclusis vanitatibus variae superstitionis, ostendunt. » – On se contentera d'indiquer au passage la parenté entre la notion de *vanité* et les représentations du vide : inanité, inanition, etc. Et l'on soulignera l'option substantialiste, à partir de laquelle le vide est défini comme un déficit de substance intérieure. – Pour le texte français du dialogue *Du Bonheur*, nous suivons, à quelques détails près la traduction de R. Jolivet, Paris, Desclée De Brouwer, 1939.

qu'Eugène Delacroix avait exposée au salon de 1859¹⁵. Une fois encore, dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire a placé le nom d'Ovide à la rime. Mais cette fois sans opposer la dénégation et la dérision à la douleur de l'exil. La rime, à nouveau, répond à *avide*. *Le Cygne* est la réinvention moderne, combien plus émouvante pour nous, de l'élegie antique :

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

Horreur sympathique paraît en revue la même année (1860) que *Le Cygne*. Une même image de tête levée et de rapport entre terre et ciel appartient à ces deux poèmes dont les tonalités sont si différentes. Les deux poèmes sont bipartites. C'est le mouvement de la compassion qui prévaut dans la seconde partie du *Cygne*, tandis que dans *Horreur sympathique*, nous assistons à une réplique blasphématoire où s'affirme une volonté démoniaque. Au point où se clivent les deux parties du poème, un renversement s'opère, qui fait surgir un pécheur fort de ses refus et de sa détermination négative. Le mouvement vers le bas, commencé au premier vers du sonnet, ne s'interrompt pourtant pas : le dernier vers nomme l'Enfer. Mais quand ce mouvement s'achève, il n'est plus subi – il est voulu. L'« âme vide », l'âme sans contenu, est devenue un « cœur » qui « se plaît » dans l'Enfer – un cœur se faisant lui-même, de plein gré, au plus loin du ciel, l'habitant de la géhenne. En optant pour le pire, le libertin opte pour le plein ontologique, pour l'en-soi du mal, et rejette finalement l'imputation du vide¹⁶. Le libertin « endurci » atteint la plénitude de l'être substantiel, dans la pure substance du Mal. Aussi peut-il se faire centre et source, et répondre à l'horreur inscrite dans le ciel par l'horreur qu'il y projette. Telle est la *sympathie* – la passion simultanée – que nomme le titre du sonnet. Le sentiment

15. On lit dans le *Salon de 1859* : « Le voilà couché sur des verdure sauvages, avec une mollesse et une tristesse féminines, le poète illustre qui enseigne l'art d'aimer. Ses grands amis de Rome sauront-ils vaincre la rancune impériale? Retrouvera-t-il un jour les somptueuses voluptés de la prodigieuse cité? Non, de ces pays sans gloire s'épanchera vainement le long et mélancolique fleuve des *Tristes*; ici il vivra, ici il mourra. [...] je n'essayerai pas de traduire avec ma plume la volupté si triste qui s'exhale de ce verdoyant *exil*. » (*Ceuvres complètes*, t. II, p. 635-636).

16. Le texte donne ici raison à l'argumentation que Sartre, dans son *Baudelaire*, développe sur le plan existentiel.

expansif s'empare du monde, s'y « mire », y trouve ses emblèmes et ses reflets, dans un mouvement de type paranoïaque qui rapporte à soi toutes les significations qu'il déchiffre dans son horizon. L'illusion visuelle mélancolique, revendiquée comme une activité volontaire, devient une interprétation défensive qui, annexant le monde au moi, y projette les couleurs et les figures obsédantes de la vie subjective. La projection ne se livre à son travail d'interprétation du « ciel bizarre » – cette interprétation fût-elle chargée d'éléments funèbres – qu'en vue de masquer le vide encore plus angoissant du monde à l'état brut, du monde non interprété et non interprétable¹⁷.

Le libertin, en sa mégalomanie interprétative, retrouve dans les caprices du ciel les figures de son drame intérieur. Il se fait le maître du sens que lui renvoie le monde. Mais dans ce spectacle chargé de signification spirituelle, dans ce ciel moribond qui se déploie comme une allégorie du destin de celui qui l'apostrophe, le plein du sens, paradoxalement, réserve au vide une place perpétuée, solennisée. La déchirure (v. 9) le *deuil* (v. 11), les *corbillards* (v. 12), les *lueurs* (v. 13) portent en eux les signes de la violence, de la mort, de l'agonie. Dans l'objet qui masque le vide, la lecture paréidolique vient inscrire le cadavre. Le vide (ou la mort) fait retour à l'intérieur des structures qui lui sont opposées. L'exemple le plus démonstratif est celui des *corbillards*, qui correspondent de manière exacte au *suaire* et aux grands *sarcophages* du poème jumeau, *Alchimie de la Douleur*. L'imagination expansive, qui s'approprie le monde et le repeuple à son image, introduit la mort ou le vide au creux des figures qu'elle construit. La mort, annoncée au début du poème dans le *ciel livide*, est parachevée quand les nuages sont devenus des *corbillards*. Dans sa réponse à la voix interrogatrice, le libertin mène à chef une mise à mort. Mais qui est mort? Le génitif ambigu [...] *de mes rêves* peut être lu tour à tour comme disant le rêve de la mort et la mort des rêves. Au sens le plus strict, on percevra ici un nouveau dédoublement, après celui qui opposait la voix accusatrice et celle de la réplique orgueilleuse: une part du libertin, sa part de *rêves* (en paraphrasant: sa part d'espoir, d'idéal, d'aspiration) a déjà subi la mort et se trouve conduite au tombeau, dans le cortège des nuages. Peu s'en faut que nous ne puissions parler ici de funérailles autoscopiques. Bien que

17. Baudelaire évoque souvent le rapport de la figure et du fond. Le vide, les ténèbres, la nuit – qu'ils soient redoutés ou désirés – constituent le fond, les « toiles » sur lesquels se projettent les images mentales ou sur lesquels s'enlèvent, en formes contrastées, les créatures claires (*Un fantôme, Obsession, Le Gouffre*). – Il y a un désir du vide chez Baudelaire, mainte fois exprimé en des situations d'encombrements; mais la perfection du vide est contrariée, comme est contrariée, la plupart du temps, l'aspiration à la plénitude.

marqués par le possessif *mes*, les *rêves* toutefois sont donnés comme indépendants du sujet. Une interprétation plus libre et plus risquée peut alors intervenir. On la formulera sous la forme d'une question. Le rêve ne s'était-il pas attaché à un être aimé et détesté? Les corbillards d'*Horreur sympathique* ne contiendraient-ils pas le même *cadavre cher* que découvre, dans le *suaire des nuages*, l'alchimiste d'*Alchimie de la Douleur*? La place ménagée dans les replis du *suaire*, entre les parois du corbillard, au creux du sarcophage, serait, de façon à peine dissimulée, la place de l'objet. S'agirait-il simplement des « êtres disparus »? Nous serions dans la situation du deuil. Mais en prenant *Les Fleurs du mal* comme un texte continu, et en lisant le poème qui suit immédiatement *Horreur sympathique*, c'est-à-dire le début de *L'Héautontimouroménos*, on obtiendrait une autre réponse:

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher.

Dans la suite du poème, le fantôme de meurtre, dirigé contre l'objet, se transforme en agression masochique contre soi (*Je suis la plaie et le couteau!*). Baudelaire nous fait comprendre que l'accusation que le mélancolique dirige contre lui-même ne diffère pas de celle qu'il porte, agressivement contre l'objet d'amour. Dans les deux poèmes jumeaux *Alchimie de la Douleur* et *Horreur sympathique*, on reconnaîtrait, au creux des sarcophages et des corbillards, ou dans le *suaire des nuages*, la maîtresse assassinée, l'être décevant qui, après avoir obtenu tout l'amour, toute la dévotion du poète, a suscité toute sa haine. Le cadavre, dans les flancs du nuage-corbillard, est une victime aimée, le compromis entre le vide et la présence tous deux impossibles¹⁸.

18. Je ne tiens nullement à faire de Baudelaire, poète du spleen, un mélancolique. Je préférerais dire qu'il mime admirablement – avec le secours de ce qu'il appelait son « hystérie » – les attitudes de la mélancolie, et de ses mécanismes profonds.

Une étude plus complète des rimes du *vide* devrait prendre en considération *Le Revenant*, *Le Tonneau de la haine*, *L'Horloge*, *Femmes damnées*. Mais surtout, comme nous l'avons entrepris dans une étude sur *Le Cygne*, il conviendrait de prêter une attention privilégiée à la figure d'Andromaque, « auprès du tombeau vide en extase courbée ».

Dans un autre monde poétique – celui de Mallarmé – le vide apparaît comme la condition préalable au chant. Qu'on écoute, dans le *Faune*, jouer la rime *vide-avide*:

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

Pour une poétique de la faim

La faim est l'affect originaire, universel et quotidien, dans lequel la subjectivité est donnée à elle-même: *j'ai faim donc je suis*. Comme telle, elle est une modalité essentielle de la vie: *il faut manger pour vivre*, – pour vivre, c'est-à-dire pour éprouver tout à l'heure ou demain cet affect de la faim. La relation de la parole à la vie – à l'« horreur » ou à l'« extase » de la vie – pour autant qu'elle est véritable, ne peut que constituer une *poétique de la faim*. Chez Baudelaire, plus rigoureusement encore que chez Rimbaud, cette poétique de la faim est partout à l'œuvre.

Dès 1846 dans *Conseils aux jeunes littérateurs*, il écrit ceci: « tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours, – de poésie, jamais¹. » Comparer la poésie et la faim, postuler l'antériorité de la poésie par rapport à la faim dans l'ordre des besoins fondamentaux de l'humanité, exalter la poésie au rang d'une archi-nécessité plus intime à l'homme que sa propre faim – ce n'est pas qu'un paradoxe. Baudelaire décide ici que l'homme n'est pas que naturel, n'est pas seulement le dévorateur et l'affamé ni seulement le dévoré et l'affameur dont *Les Fleurs du mal* peindront le portrait sombre. Parce que le besoin de poésie est plus exigeant que la faim elle-même, il y a en l'homme une dignité – une « majesté native » – dont ses poèmes pourront porter témoignage. Ici Baudelaire se trouve dans la droite ligne de l'héritage chrétien: « L'homme, répondait Jésus au Tentateur, ne se nourrit pas que de pain » (Matthieu, IV, 4), même s'il oriente cet héritage au profit d'une apologie de la poésie.

Aussi faut-il constater que dès leur première page, *Les Fleurs du mal* annoncent que la partie n'est pas gagnée. Dans *Au lecteur*, la faim avec la contrainte qu'elle exerce et l'indignité qu'elle induit dégrade l'humanité depuis l'origine:

1. *Œuvres complètes*, t. II, p. 19.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
 Le sein martyrisé d'une antique catin,
 Nous volons au passage un plaisir clandestin
 Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

C'est au point que l'Ennui, cette sorte de péché originel selon *Les Fleurs du mal*, le « plus immonde » parmi nos vices (v. 33), n'est ce qu'il est que par sa faim – et celle-ci est par conséquent l'énergie et la condition de possibilité du mal :

Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde.

L'Ennui n'est si radical et si insurmontable qu'en ce qu'il est un *avaleur*, davantage encore que « les chacals, les panthères, les lices », autrement dit une faim, celle-ci d'autant plus maléfique que neutre, une faim indifférente à ce qu'elle avale, an-éthique et totalitaire. Dès le prologue des *Fleurs du mal*, la vie en deçà du bien et du mal sur le fond de laquelle et par laquelle se produit le premier mal, c'est la faim.

On peut vouloir soutenir que cette anthropologie noire repose sur une frustration dans le rapport toujours douloureusement revéçu de Baudelaire enfant avec sa mère et avec le sein maternel, plusieurs moments dans *Les Fleurs du mal* autorisent cette hypothèse. Dans *Bénédiction*, la Mère du Poète s'alarme de devoir « nourrir » son enfant, de sorte qu'inversement celui-ci imaginera la jouissance comme une ingestion, le paradis comme un festin :

L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
 Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
 Retrouve l'ambroisie et le nectar vermeil.

Dans *Le Cygne*, de même, les « maigres orphelins » auxquels va la compassion sont ceux qui « têtent la Douleur comme une bonne louve » (v. 47). Entendre dans ces thèmes comme des symptômes d'un traumatisme infantile ou des reviviscences d'un malheureux sevrage permet de comprendre inversement les mythes baudelairiens du bonheur, par exemple dans « J'aime le souvenir... » cette célébration du passé :

Cybèle alors, fertile en produits généreux,
 Ne trouvait point ses fils un poids trop onéreux,
 Mais, louve au cœur gonflé de tendresses communes,
 Abreuvait l'univers à ses tétines brunes ;

ou dans *Bohémiens en voyage*, ce comble de jouissance : « Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes » (v. 4). Et c'est sans doute cette frustration qui détermine dans *La Mort des pauvres* l'invention de la mort comme seule récompense, la mort alors avidement voulue, cette

auberge fameuse [...]

Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir.

Un sein manquant depuis toujours retentit pour Baudelaire dans chaque crépuscule et lui vaut peut-être son amour de la nuit : « La nuit voluptueuse », selon *La Fin de la journée*, « Apaisant tout, même la faim » (v. 5-6).

Le fait est que dans *Les Fleurs du mal* on mange, on boit, et la faim règne, ou la soif, tantôt comme force abominablement *naturelle* où s'origine le mal, tantôt comme anticipation nostalgique d'un paradis analogue à un retour. La faim réclame la satiété dont elle se souvient, ou dévore le sujet qu'elle donne à soi. Elle se déploie ainsi selon divers modes dans lesquels s'exprime l'expérience baudelairienne de la vie. Et si même il arrive que faim et soif ne soient que des métaphores apparemment ordinaires, elles portent toujours avec elles une dimension essentielle de cette expérience. Exemplairement le désir, qu'il semble spirituel ou étroitement sexuel, est communément représenté comme une faim ou comme une soif mais cette représentation, pour être universellement connue, n'est pas ici sans conséquence, saturée qu'elle est d'une obsession où se livre un aveu. Que l'univers, pour l'enfant du *Voyage*, soit égal à son « vaste appétit » (v. 2); que le feu clair, dans *Élévation*, ce feu « qui remplit les espaces limpides », soit à « boire » (v. 11-12); que la Beauté elle-même, dans *Hymne à la Beauté*, ait pour bouche une « amphore » (v. 7), en cela analogue à la chevelure : « Un port retentissant où mon âme peut boire » (*La Chevelure*, v. 16), et analogue aussi aux yeux de la femme : « citerne où boivent mes ennuis » (*Sed non satiata*, v. 8); ou que Françoise, dans *Franciscae meae laudes*, soit « In fame mea taberna » – cela marque non seulement que le désir baudelairien est insatiable (« vos soifs inassouvies », dit le poète des *Femmes damnées* (v. 27)), mais encore qu'il est irrésiblement incarné et qu'y entrent une avidité concrète et une voracité dans l'impatience où l'on ne peut que reconnaître un renversement du platonisme. Dans le platonisme le désir avait été pensé sur le modèle de la faim et celle-ci s'en était trouvée assez transfigurée pour que le Sage, contemplatif, parût ne vouloir sous le soleil de l'Être que le Bien et la Vérité. Inversement Baudelaire éprouve le désir *comme* faim, il désocculte celle-ci dans celui-là, le noble désir s'en trouve destitué dans l'appétit, de sorte que l'homme baudelairien, avide, est celui qui mange ou qui veut manger sous

le soleil de Satan la chair d'ici, et dévorer les corps, avaler – comme l'Ennui le monde – ce sein et ce ventre, ces bras de serpent et cette salive entre des dents. Qu'on relise les vers extraordinaires de *Delphine et Hippolyte*:

Delphine la couvait avec des yeux ardents,
Comme un animal fort qui surveille une proie,
Après l'avoir d'abord marqué avec ses dents,

et l'appréciation qui suit de l'amour lesbien :

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif [...].

Le platonisme euphémise le besoin dans le désir métaphysique et identifie la philosophie à l'étonnement comme énergie de ce désir — Baudelaire rend le désir au besoin et c'est alors non la philosophie qui prend en charge celui-ci mais la poésie, fureur d'abord du corps, et ce n'est pas un étonnement qui la détermine mais une stupeur insatiable. Voici les deux tercets du *Tonneau de la haine*, qu'on peut vraiment nommer la *Comédie de la soif* des *Fleurs du mal*:

La Haine est un ivrogne au fond d'une taverne,
Qui sent toujours la soif naître de la liqueur
Et se multiplier comme l'hydre de Lerne.

Mais les buveurs heureux connaissent leur vainqueur,
Et la Haine est vouée à ce sort lamentable
De ne pouvoir jamais s'endormir sous la table.

L'antériorité du besoin par rapport au désir, la surdétermination du désir par le besoin et la force préhistorique de celui-ci, indifférente aux valeurs, donnent l'expérience de la haine comme conditionnée par celle de la soif dont elle reçoit l'intensité, et donnent les sentiments comme assujettis aux affects originaires, la vie de l'esprit comme vie du corps. La psychologie baudelairienne est en ce point une phénoménologie de l'incarnation. Si la Haine, donc, est un « ivrogne », c'est pour autant qu'elle est subjective – mais elle ne l'est et ne peut l'être qu'en vertu de la subjectivité du corps, lequel n'est subjectif en effet que par ses affects qui le rivent à lui-même, qui l'obligent à soi et le font ainsi ce Soif qu'il est. C'est d'abord parce que le corps est une subjectivité se révélant à elle-même dans sa soif (« comme l'hydre de Lerne ») que

la Haine peut en être une – tel un « ivrogne ». Et c'est d'abord parce que la subjectivité corporelle ne peut se défaire de soi, ne peut jamais s'arracher à soi mais au contraire tient nécessairement à soi dans un tenir irrésiliable – et parce que cette impossibilité et cette nécessité elles-mêmes sont celles de l'affection de la faim et de la soif en lesquelles la vie se produit – que la haine conditionnée par cette épreuve ne peut à son tour se défaire de soi ni s'arracher à soi, ni, comme dit le texte, « connaître son vainqueur ». La Haine n'est infinie que pour autant que la subjectivité s'institue dans sa souffrance corporelle, laquelle originellement est celle de la soif. Si l'allégorie déployée dans le poème peut métaphoriser la Haine par la soif, c'est en vertu de la phénoménalité de celle-ci comme révélation à soi de la subjectivité.

Non seulement donc la faim est la force en laquelle l'Ennui trouve sa vie propre mais en outre elle institue la subjectivité affective sur le fond de laquelle et comme laquelle la Haine se manifeste. C'est alors la Nature entière qui semble régir par elle. Ainsi dans *Mon cœur mis à nu*, quand il s'agit de prouver que la femme est « naturelle, c'est-à-dire abominable », le premier argument est celui-ci : « La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire² ». La femme comme la nature comme l'animal comme un vampire, participe du péché originel – c'est-à-dire de la faim. Dans *Une charogne*, le réalisme baudelairien invente un détail sans doute le plus désolant du poème, la profanation du cadavre humain à laquelle s'apprête, derrière les rochers,

une chienne inquiète

[...]

Épiant le moment de reprendre au squelette

Le morceau qu'elle avait lâché.

Tel est le scandale de la Nature: qu'il faut qu'elle mange. Déjà dans *Bénédiction* la Mère du Poète conçoit des projets terribles en lesquels s'exécute l'essence de la nature et s'accomplit l'indignité humaine:

J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,

Et pour rassasier ma bête favorite,

Je le lui jetterai par terre avec dédain!

Un fantasme de dévoration charge anxieusement cette incrimination de la Nature, et ce fantasme rejoue partout dans le livre ses scènes sacrificielles.

2. *Mon cœur mis à nu*, f 5.

Dans *Le Vampire*, le lien érotique qui ne se peut dénouer attache le poète à sa femme, « Comme aux vermines la charogne » (v. 11); dans *L'Amour et le crâne*, le gai amour au rire effronté pompe de l'humanité « [la] cervelle,/[le] sang et [la] chair » (v. 19-20); et les corbeaux sont appelés à dévorer le cadavre du *Mort joyeux*; le loup flairer l'agonisant dans *L'Irréparable*; et la tombe elle-même, dans *Chant d'automne*, est « avide » (v. 25). Ce fantasme de l'universelle faim nécessairement dévoratrice contamine jusqu'à la vision des objets inanimés dont la voracité inconnue est révélée soudain – exemplairement dans *Une martyre*, comme on sait, la strophe où le cadavre est nommé :

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
 Sur l'oreiller désaltéré
 Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
 Avec l'avidité d'un pré.

Le monde assujéti à cette dévoration se partage alors – et ici commence la morale baudelairienne – entre *dévorateurs* et *dévorés*. C'est au point que ces deux derniers mots sont plus justes, quand même Baudelaire ne les emploie pas, que ceux qu'il emploie de « bourreaux » et de « victimes », en ce sens qu'ils sont plus proches de l'affect incarné déterminant le partage. C'est parce que la Mère de *Bénédiction* est la première dévoratrice qu'elle est le premier bourreau du Poète et du livre, le premier tyran qui se « soûlera » – c'est son projet essentiel – « de viandes et de vins » (v. 42); or ce trait la dresse comme paradigme principal de toute tyrannie possible, par exemple celle, dans *Le Reniement de saint Pierre*, de Dieu lui-même: « Comme un tyran gorgé de viandes et de vins » (v. 3). La violence des bourreaux s'acharnant sur le pendu d'*Un voyage à Cythère* est déterminée avec insistance comme la conséquence nécessaire d'une insatiable faim, et c'est dire, inversement, que la condition transcendante de toute violence en laquelle celle-ci trouve sa possibilité et sa vitalité le plus intimes, c'est la faim :

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
 Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
 Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
 Dans tous les coins saignants de cette pourriture;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
 Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
 Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
 L'avaient à coups de bec absolument châtré.

La victime selon Baudelaire est l'homme mangé, et le bourreau l'homme qui mange. La vision de ce repas d'*Un voyage à Cythère* – pulsion et fureur indistinctes dans la jouissance de l'ingestion –, de ce repas qui n'est même pas sacrificiel, qui est antérieur à toute institution et à tout rite, an-éthique comme la faim dont il procède, cette vision fascinée où l'allégoriste se reconnaît dans le pendu, le mangé, réveille le souvenir d'un autre repas non moins funèbre, *un nocturne et terrible repas*, celui de l'amour catastrophique dont le poète, jadis, fut victime, c'est-à-dire toujours déjà dévoré : « Devant toi », dit-il au pendu qui donc lui rouvre sa mémoire la plus ancienne,

J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.

La restauration du passé dans le présent, comme on voit, ne donne pas toujours chez Baudelaire la joie qu'elle donne chez Proust – mais pour Proust ce n'est pas la faim qui instaure le rapport de la subjectivité à elle-même. Si la violence fondamentale du désir baudelairien ne s'apaise donc pas mais se ravive dans le souvenir, c'est que les caveaux d'insondable tristesse où celui-ci se perd et se retrouve sont, à vrai dire, des cuisines, d'épouvantables cuisines où se consomment les chairs humaines, où la faim se jette contre soi et se nourrit d'elle-même :

Où, cuisinier aux appétits funèbres,
Je fais bouillir et je mange mon cœur.
(*Un fantôme*)

Donc les bourreaux mangent. La Femme d'abord : « Il te faut chaque jour un cœur au râtelier » (« Tu mettrais l'univers... », v. 4) ; le Remords ensuite : « Destructeur et gourmand comme la courtisane » (*L'Irréparable*, v. 8) ; le Temps lui-même : « Le Temps mange la vie » (*L'Ennemi*, v. 12) ; enfin le monde entier, ou, selon *La Fontaine de sang*, « chaque créature » dont le sang du poète va « désaltérant la soif » (v. 7). Inversement les victimes ne mangent pas, et sont mangées. Le Poète est depuis l'enfance cet immolé par excellence sur l'autel de la faim :

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
(*Bénédiction*)

« Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé » (*Causerie*, v. 8). Sa malédiction se produit ainsi d'abord comme une manducation, celle-ci est la condition originaire de celle-là. Un fois de plus la thématique baudelairienne fait preuve d'une extraordinaire cohérence, et cette cohérence est rigoureusement phénoménologique. S'il est vrai que dans nos cerveaux « ribote un peuple de Démons », comme il est dit dans *Au lecteur* (v. 22), c'est pour autant que dans notre chair toujours la faim réclame sa vic de faim, d'une réclamation qui donne à soi l'individu qu'elle affecte, et qui se réclame au point de sacrifier à son énergie les exigences moins fortes, moins déterminantes que la sienne.

On comprend que la morale baudelairienne trouve son commencement dans ce partage entre victimes et bourreaux – entre mangés et mangeants. Déjà la diététique du Dandy telle qu'elle s'expose dans les essais critiques et dans les *Paradis artificiels* témoigne d'une « hygiène » totalement ambivalente et même indécidée, dans laquelle la « sobriété » est tantôt valorisée, alors associée à la Prière et au Travail, tantôt soupçonnée d'hypocrisie³. Au reste cette indécision reflète une situation historique générale car la modernité est l'époque, selon « J'aime le souvenir de ces époques... », où la faim est mal comprise, où l'on mange mal : ainsi les « pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques » (v. 22) attestent la subjectivité moderne comme subjectivité malade. Mais la vraie faute est encore ailleurs, dont le remords *ronge* le poète. Elle se tient dans l'universelle responsabilité des mangeants à l'égard des affamés telle que les premiers peuvent se percevoir comme des affameurs. Dans le poème en prose *Les Yeux des pauvres*, c'est cette culpabilité qui accuse la conscience du poète venu s'installer avec sa maîtresse dans le plus riche café de la ville et qui interdit son plaisir quand passe devant lui une famille de miséreux :

Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif.

L'accusation est plus lourde encore dans *L'Examen de minuit* car alors ce n'est pas seulement le bonheur du mangeur qui se trouve incriminé mais la poésie elle-même, la poésie entendue ici, paradoxalement, comme auto-idolâtrie du désir de manger, si bien qu'après l'accusation d'avoir « contristé [...] le faible », voici le pire reproche que le poète *comme tel* finit par s'adresser :

3. « Du vin et du hachisch » ; *Ceuvres complètes*, t. I, p. 382, « Le Poème du hachisch » ; *ibid.*, t. I, p. 441 et « Théophile Gautier » ; *ibid.*, t. II, p. 108.

Enfin, nous avons [...]
 Nous, prêtre orgueilleux de la Lyre,
 [...]
 Bu sans soif et mangé sans faim!....

L'intrication de la responsabilité du poète dans la faim des pauvres est encore dite dans *Le Gâteau*, mais à un niveau pour le coup si profond dans l'interprétation du phénomène poétique que c'est la structure même de celui-ci qui s'en trouve incriminée. La guerre, dans ce poème en prose, la guerre « parfaitement fratricide » à laquelle se livrent les deux enfants pour s'arracher l'un à l'autre une tranche du pain que le narrateur a prise de son propre repas pour la donner, ne témoigne pas seulement de ce que la faim est l'affect premier de l'enfance, ni seulement de la violence à laquelle cet affect peut monter, et elle ne fait pas que symboliser la mise en question par Baudelaire de l'eucharistie comme repas impossible, cette guerre de surcroît se révèle comme l'opération fondamentale en laquelle et par laquelle le poétique lui-même, c'est-à-dire le figural comme tel, advient à la conscience de l'humanité primitive. En effet c'est cette faim « parfaitement fratricide » qui fait que les enfants affamés nomment du nom de « Gâteau », en la transfigurant, en la poétisant, en l'inventant poétiquement dans cette transfiguration, la simple tranche de pain pour laquelle ils se battent. Naissance de la métaphore, ou, si l'on veut, naissance de la fureur poétique, dans la faim et par elle: « Il y a donc un pays superbe, conclut tristement le narrateur, où le pain s'appelle du *gâteau* ». Ce grand poème qui est de ceux dans lesquels Baudelaire désigne l'origine du poétique dans le sacrifice, en outre désigne l'origine du sacrifice dans la faim.

Il en va à peu près de même dans *La Muse vénale*:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
 Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
 Chanter des *Té 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.

D'une part c'est la faim qui presse la Muse autant que le froid – son « palais », au vers 7, est « à sec » –, et qui la presse au point de la déterminer dans son rôle de Muse. *Vénale*, donc, elle ne l'est que pour autant que d'abord

affamée – ce qui signifie ici que l'inspiration poétique est assignée premièrement au besoin corporel le plus fondamental. D'autre part la faim exerçant sur la Muse sa contrainte l'oblige conjointement et contradictoirement à se dissimuler et à s'exposer. Elle se dissimule en ce qu'elle cache ses larmes et son incrédulité à l'égard de ses propres prières, et elle s'expose, cependant, en théâtralisant son rire et en exhibant ses appas. La faim donc inspire la Muse en la clivant: l'inspiration comme telle est cette division d'avec soi conditionnée par la faim. Et pour autant que la Muse est une allégorie de la conscience poétique, d'une part la distance à soi de cette conscience dans son incrédulité et d'autre part sa prostitution dans son théâtre reviennent au même: il s'agit ici et là d'une extériorisation de la subjectivité s'écartant de soi. Or ce qui commande cette extériorisation est toujours l'affect interne – le palais senti « à sec » –, l'épreuve de soi collant à soi de la faim corporelle. Il s'ensuit que la poésie, selon ce texte, procède de la faim exactement comme, chez Schopenhauer, la Représentation procède de la Volonté, disons comme l'intentionnalité de la conscience procède du pathétique de la vie affective – et ce procès, la poésie, est celui d'une sortie de soi ouvrant dans la subjectivité l'écart de l'ironie, lointaine de ce qu'elle expose.

Ainsi la phénoménologie baudelairienne de la faim s'achève-t-elle en une archéologie de l'expérience poétique. Et à cet égard encore, l'un des poèmes les plus impressionnants — avec sans doute *Abel et Caïn*⁴ — est le poème XXV des *Fleurs du mal*:

Femme impure! L'ennui rend ton âme cruelle.
 [...]

 Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.
 [...]

 Salutaire instrument, buveur du sang du monde,
 [...]

 Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
 De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
 – De toi, vil animal! – pour pétrir un génie!

La femme vampire n'est telle, assoiffée-affamée, que d'être l'instrument naturel de la nature, laquelle est donc ce qui dans cette femme l'instaure comme ce qu'elle est, la donne à soi comme ce qu'elle se révèle, à savoir une

4. Je propose sous le titre « *Abel et Caïn: la faim originaire* », et suivant l'esprit des remarques ici rassemblées, un commentaire de ce poème dans le volume édité par Patrick Labarthe, *Baudelaire, Une alchimie de la douleur*, Eurédit, 2002.

Archi-Faim qui traverse la femme et lui donne sa faim. La nature est la Faim infinie donnant à l'instrument naturel qu'elle se donne, c'est-à-dire donnant à la femme naturellement vampire, la faim individuelle comme laquelle cette femme apparaît. Or cette faim individuelle rivée à soi par la Faim infinie qui l'institue – rivée à soi, c'est-à-dire indifférente à autrui, violente aveuglement, coupable dans son être et sans cesse et naturellement –, elle « pétrit un génie » : elle engendre le poète et la poésie, lesquels par conséquent trouvent en elle leur *condition* au double sens de leur origine et de leur situation essentielle. D'où le sens formidable du vers 9 : « machine aveugle et sourde, *en cruautés féconde!* » L'insatiabilité dévorante – la femme comme la nature – donne vie à cette « cruauté » qu'on nomme un « génie ». Car fécondée par la faim, cette *cruauté* n'est pas différente de celle-ci, pas extérieure à elle, par plus que la faim individuelle de la femme n'est extérieure à la Faim infinie de la nature qui se la donne pour instrument, et donc le vers ne dit pas, ou pas seulement, que la femme est souvent ou toujours cruelle, il dit surtout que l'engendrement par la femme reconduit l'engendrement par la nature, que la faim individuellement dévoratrice relance la Faim infinie dans cette fécondité qui est la sienne, et dans cette *cruauté* qu'est le *génie*. Le génie dont la généalogie est ici réfléchie n'est donc pas tant jeté au monde qu'engendré dans la Faim, à son tour institué par cette Faim et comme elle, dont la femme est l'instrument. Naître poétiquement, naître poète ou accéder à soi par la poésie, c'est naître à la Faim, à cette Faim dont il est encore dit qu'elle nourrit l'ennui, lequel rend « l'âme cruelle » (v. 2). La cruauté n'est pas un attribut ni une conséquence mais une modalité de la Faim, comme l'est l'engendrement du génie par la femme affamée, de sorte que la poésie aussi est « naturelle » – c'est la Fleur de la Faim.

Et il s'ensuit que la Beauté entendue par Baudelaire comme le but du poète et la tâche de la poésie, est à manger comme à boire. C'est dans *Le Peintre de la vie moderne* que se trouve la métaphore saisissante du « divin gâteau » pour désigner la Beauté, dont l'élément éternel, s'il n'est pas impliqué dans un élément circonstanciel, sera « indigestible⁵ ». Inversement le « Français », selon *Mon cœur mis à nu*, cet « animal » dont les goûts en art et en littérature attestent la domestication, « est scatophage. Il raffole des excréments⁶ ». On comprend maintenant l'image, par exemple dans *Le Masque*, de l'âme qui « s'abreuve » à la douleur de la Beauté; ou bien celle comparable,

5. *Le Peintre de la vie moderne*; *Œuvres complètes*, t. II, p. 685.

6. *Mon cœur mis à nu*, f 62.

dans *L'Héautontimorouménos*, des larmes de la femme aimée : « Pour abreuver mon Sahara » (v. 6). Et on comprend également deux motifs récurrents dans *Les Fleurs du mal*, deux motifs apparemment différents mais structurellement identiques en ce qu'ils conjoignent l'un comme l'autre dans leur gangue symbolique l'affect de la faim et l'expérience de poésie – d'abord le motif du *vers* (ou de la *vermine*), ensuite celui du *gosier*.

La première strophe du livre place celui-ci sous le signe d'une vermine affamée :

Et nous alimentons nos aimables remords
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Ce grand symbole du vers mangeant est si fréquent dans *Les Fleurs du mal* et si souvent en position décisive : au dernier vers dans *Remords posthume*, dans la dernière strophe d'*Une charogne*, dans la première strophe de *L'Irréparable*, qu'on est justifié d'entendre aussi dans le mot « vers » la signification qui renvoie à la *versification* du poème. Ainsi dans le *Spleen* :

Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers

signifie que c'est le poète en tant que versifiant qui est assailli par ces vers, lesquels sont ses propres *vers* identiquement de coupable qui les nourrit et de poète qui les écrit. *Le vers est la faim poétique. La faim devenue poésie est le vers. La poésie est en vers parce qu'elle trouve sa condition dans la faim.* Et si donc le poète s'accuse, dans le poème C, « La servante au grand cœur... », de manquer à ses devoirs envers Mariette à laquelle il doit tant, c'est dans la mesure où il s'adonne, écrivain, artiste, aux *vers*, comme si c'était ces vers qui dévoreraient les pauvres morts dans leur survie lamentable, « Vieux squelettes gelés travaillés par le vers » (v. 11). Le remords comme l'ennui comme la femme comme la nature comme le temps – et comme le poème – est une faim, c'est-à-dire un *vers*.

Mais le motif du *gosier* est plus inattendu dans cette double valeur qui le fait désigner simultanément et identiquement l'organe de la faim qui se satisfait et du chant qui s'exprime. Le vin tombe, selon *L'Âme du vin*, « dans le gosier d'un homme » (v. 10), et selon *Le Vin des chiffonniers* voici qu'il est doué de parole : « Par le gosier de l'homme il chante ses exploits » (v. 27). Or il en va de même dans *L'Horloge* : « Mon gosier de métal parle toutes les langues » (v. 14), et de même encore dans *La Cloche fêlée* :

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux.

D'horloge ou de cloche, le gosier jette le bruit du poème, désespéré ou clair, il parle, chante, crie comme il boit, mange, se désaltère ou s'enivre. D'où encore ce sarcasme, dans *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*: « [...] il existe une classe d'hommes dont le gosier est obstrué de toasts, de discours et de cris non utilisés, dont, très naturellement, ils cherchent le placement⁷. » *Le gosier comme le vers est l'organe synthétique de la verbalité et de la faim, de la subjectivité poétique comme telle conjointement affamée et parlante. Le gosier comme le vers donne la poésie comme fondée dans cette révélation de la vie à elle-même – la faim entendue comme verbe.*

7. *Œuvres complètes*, p. 229.

FABRICE WILHELM

L'envie chez Baudelaire

La mélancolie occupe une place centrale dans l'exégèse baudelairienne tandis que l'envie est un sujet peu exploré. À cela deux raisons: le nombre relativement modeste des occurrences du terme, mais surtout les résistances que suscite invariablement un sentiment honteux. L'envie est trop dénarcississante pour être explicitement avouée, elle est par nature *hypocrite*. C'est la raison pour laquelle son étude ne saurait se limiter à l'examen des mentions explicites, mais doit prendre en compte ses multiples travestissements qui vont du dénigrement à la flatterie, de la haine affichée à l'amitié feinte. Elle ne saurait en outre se limiter à l'analyse des motions envieuses dont Poe, Delacroix ou Wagner eurent à souffrir et plus généralement du rôle pernicieux de l'envie tel que les œuvres critiques le mettent en évidence; elle doit interroger l'envie de Baudelaire. Je ne parle pas de celle qui put le saisir à la lecture de Flaubert ou de Victor Hugo, dont l'analyse de *Madame Bovary* ou *Les Petites Vieilles* témoignent qu'elle fut transformée en *émulation*, mais de la tristesse envieuse qui a été une des causes de l'inachèvement de tant de projets, qui est intimement associée à la mélancolie et dont l'œuvre poétique offre de multiples figurations. D'une tâche aussi vaste, je ne poserai ici que quelques prémisses.

Sottise, envie et joie maligne

Au lecteur présente une allégorie des péchés capitaux sous la forme de sept bêtes qui fait occuper à l'*Ennui* – équivalent moderne de l'acédie, de la *tristesse du bien divin* – la place traditionnellement dévolue à l'orgueil. Saint Thomas la définit comme un péché contre la charité dont l'origine est la luxure, forme hyperbolique du penchant exclusif pour la matière. La vie spirituelle qui la contraire est ressentie comme un mal et attriste au lieu de sus-

citer la joie. Les premiers vers du recueil évoquent ces sujets ennuyés, débauchés, gouvernés corps et âme par la « stupide Matière¹ », par la « sottise² » spirituelle, par l'« énorme Bête [.] au front de taureau ». Dans le « Richard Wagner », c'est l'envie et non l'ennui qui apparaît comme le « plus laid des sentiments humains³ ». En tant que *tristesse du bien d'autrui* elle s'oppose également à la charité, les deux vices résultant de l'action dissolvante du mal qui d'une joie fait deux tristesses. *L'invidia* devient en outre un péché contre l'Esprit Saint quand son objet est l'avancement spirituel du prochain. Dans le monde matérialiste du XIX^e siècle, l'artiste dans son constant effort d'*élévation* est donc tout désigné pour devenir sa victime⁴.

Mais alors que l'œil de l'ennui est « chargé d'un pleur involontaire », l'œil de l'envie s'illumine d'une joie mauvaise. « De l'essence du rire » distingue implicitement la joie de plénitude et de charité du Paradis terrestre et la joie cruelle de l'être déchu qui s'exprime par le rire comme la tristesse par les larmes. Dans un cas, l'homme est nostalgique de l'époque où il était au-dessus de toute nature, dans l'autre, il retrouve sa supériorité quand il voit son semblable déchoir :

Qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte de façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit⁵.

La chute physique d'un homme, comme vaincu par la nature en lui, donne l'occasion d'un triomphe éphémère qui compense un instant la chute de l'âme et la perte du Paradis. Cette joie orgueilleuse qui provient d'un sentiment factice de supériorité est, en tant que *joie maligne – joie du malheur d'autrui* – l'autre face de l'envie. C'est elle qui s'empare des enfants du *Châtiment de l'orgueil* au spectacle de la déchéance du théologien, du

1. *L'Examen de minuit*.

2. *Au lecteur*.

3. « Richard Wagner » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 792.

4. Pour les définitions de l'acédie, de l'envie et de la sottise spirituelle, on se référera à saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique, La Charité*, tome troisième, traduction française par V. Vergriete, O. P., notes et appendices par H. D. Gardeil, O. P., Éditions du Cerf, 1963.

5. « De l'essence du rire » ; *Œuvres complètes*, t. II, p. 530.

Sganarelle de *Don Juan aux Enfers* devant le châtiment de son maître, du « troupeau de démons vicieux » de *La Béatrice* raillant le nouvel Hamlet, de la maîtresse d'une *Chanson d'après-midi*; en un mot des « hommes d'équipages » quand l'albatros a chu sur le pont : « la rate du vulgaire » s'épanouit devant l'échec de ceux qui ont suscité l'envie en échappant à la condition commune et qui sont autant d'allégories de l'artiste.

La relation étroite de la joie maligne et de l'envie explique que les innovations artistiques aient été tout au long du XIX^e siècle l'objet du rire des foules et des commentaires malveillants des critiques ou des confrères. On se souvient bien sûr des rires énormes qui accueillent *Plein air* au Salon des refusés et dont la nature envieuse est immédiatement diagnostiquée par Zola. Les notations de Baudelaire sur l'envie suscitée par la *nouveauté*, pour être plus brèves, n'en sont pas moins décisives.

Il n'y a pas de Delacroix, — se justifient les commissaires de l'exposition du Bazar de Bonne-Nouvelle — parce que M. Delacroix n'est pas un peintre, mais un journaliste, [...] Nous ne voulons pas nommer l'auteur de ce bon mot soutenu par une foule de quolibets indécents, que ces messieurs se sont permis à l'endroit de notre grand peintre. Il y a là-dedans plus à pleurer qu'à rire. [...] Ces messieurs seraient fort respectables à cause de leur faiblesse, s'ils n'étaient en même temps méchants et envieux⁶.

Je me souviens d'avoir vu, à la fin des répétitions générales, un des critiques parisiens les plus accrédités, planté prétentieusement devant le bureau du contrôle, faisant face à la foule au point d'en gêner l'issue, et s'exerçant à rire comme un maniaque, comme un de ces infortunés qui, dans les maisons de santé, sont appelés des agités. Ce pauvre homme, croyant son visage connu de toute la foule, avait l'air de dire : « voyez comme je ris, moi, le célèbre S. ! Ainsi ayez soin de conformer votre jugement au mien »⁷.

Dans les deux cas Baudelaire perçoit l'origine du rire : la tristesse du « pauvre homme », de l'artiste manqué qui mesure son insuffisance au regard du génie ; souffrance légitime devant son impuissance à atteindre l'idéal, mais qui, dans la mesure où elle est une tristesse envieuse, refuse de s'avouer comme telle et se métamorphose dans le rire agressif de la malignité, dans un rire maniaque qui dénie la douleur et sauvegarde l'illusion d'omnipotence. La

6. « Le Musée classique du Bazar de Bonne-Nouvelle », *ibid.*, t. II, p. 409.

7. « Richard Wagner », *ibid.*, t. II, p. 781.

suite du « Richard Wagner » révèle la violence pulsionnelle qui accompagne cette jubilation : « « L'épreuve est faite ! La *musique de l'avenir* est enterrée ! » s'écrient avec joie tous les siffleurs et les cabaleurs⁸ ». Pour les « badeaux qui croient toujours faire acte d'indépendance en aboyant à l'unisson » – incapables d'invention au point de contrefaire leur jugement – l'innovation artistique est narcissiquement insupportable, et le mot d'esprit trahit leur visée inconsciemment homicide.

Depuis *La Calomnie* d'Apelle, on sait que l'artiste de second ordre est en puissance un envieux, il en va de même du critique, du journaliste, de l'artiste manqué après *Illusions perdues*. N'en concluons pas que l'envie est réactive et que c'est l'échec qui rend envieux. Le mouvement psychique est inverse : l'envie est à l'origine des créations manquées dans la mesure où elle perturbe l'identification aux figures parentales et donc l'intériorisation nécessaire de leurs capacités créatrices. L'artiste raté, « incapable d'admiration⁹ », ne fait que revivre dans sa haine ou son mépris du génie le mouvement envieux originaire. Le créateur, fils d'une tradition qu'il admire, peut transcender un héritage que l'envieux pour la raison inverse se condamne à *imiter*, à *contrefaire*, dans une répétition routinière. Le constat du « Richard Wagner » – le refus envieux de la nouveauté – est ainsi complémentaire de celui du *Salon de 1859* qui fait dire au jeune peintre :

« Qu'est-ce que l'imagination ? Un danger et une fatigue. Qu'est-ce que la lecture et la contemplation du passé ? Du temps perdu. Je serai classique, [...] comme... Troyon¹⁰. »

8. *Ibid.*, p. 808.

9. « L'Esprit et le style de M. Villemain », *ibid.*, t. II, p. 197. Les extraits de Villemain collectés après les visites académiques offrent maint exemple de dénigrements hypocrites qui, sous couvert de morale, laissent filtrer la « haine immense » de « l'homme médiocre » à l'égard des hommes de génie. « Quand j'entends d'eux quelques traits qui les dégradent, disait le Neveu, je l'écoute avec plaisir, cela nous rapproche ». Pareille franchise n'est pas le fait du secrétaire perpétuel. Écoutons le : « Nous le disons avec regret, bien que M de Fontanes ait été le premier et peut être le seul ami du grand écrivain, il nous semble qu'il n'a pas obtenu en retour un souvenir assez affectueux et même assez juste ». La traduction est aisée : le grand seigneur et le grand poète suscite l'envie de l'écrivain mineur et bourgeois mais la nature projective de l'affect lui permet de déceler une lacune morale : l'incapacité d'amitié. Le ton impartial et mesuré voile l'agressivité, le regret affiché est l'envers du plaisir qu'évoquait Diderot, de la joie secrète qu'éprouve le « Thersite de la littérature » à chaque fois qu'il parvient à découvrir quelques faiblesses ou quelques vices qui ternissent le souvenir de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*. Bref : « Sous la voix de Chateaubriand, pareille à la voix des grandes eaux, on entend l'éternel grognement du cuisinier envieux et impuissant ». *Ibid.*, p. 193, 194, 195, 196, 205.

10. *Salon de 1859 ; Œuvres complètes*, t. II, p. 613.

L'agression, fût-elle hypocrite, n'est pourtant que la manœuvre la plus transparente de l'envie. Plus insidieuse est la « conspiration » contre la rareté du talent qui prend la forme d'une promotion des fausses valeurs; qu'il s'agisse, dans les « Salons », des techniciens sans inspiration ou, dans la critique littéraire, des poètes qui se veulent inspirés sans étude. Les premiers remplacent paresseusement le travail de l'imagination et l'étude du passé par le métier et la routine. Ils réduisent l'art à l'industrie offrant à la « fatuité moderne » l'illusion d'une production artistique qui serait immanente à son évolution industrielle. Mais bientôt le seul métier se révèle une trop rude ascèse et les « peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études » deviennent photographes à la grande joie de « la société immonde [qui se rue], comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal¹¹ ». Les seconds ne sont pas les artistes bourgeois mais les poètes qui se veulent maudits, qui font profession d'originalité en singeant les « attitudes fatales des Antony et des Didier ». Hégésippe Moreau armé du « regard courroucé et grognon du démocrate » revendique l'égalité du génie comme le républicain du *Salon de 1846* l'égalité politique. Mais la liberté artistique – « il a chanté quand l'envie de chanter l'a pris¹² » – que cet ignorant s'octroie, ne provoque aucune colère des sergents de ville ou des municipaux, et Baudelaire se doit de cresser, à défaut des « omoplates de l'anarchiste », « l'immense échafaudage de sa trop grande popularité » :

De cet échafaudage, chaque fainéant et chaque vagabond est un poteau. De cette conspiration, tout mauvais sujet sans talent se fait naturellement complice. S'il s'agissait d'un véritable grand homme, son génie servirait à diminuer la pitié pour ses malheurs, tandis que maint homme médiocre peut prétendre, sans trop de ridicule, à s'élever aussi haut qu'Hégésippe Moreau, et, s'il est malheureux, se trouve naturellement intéressé à prouver, par l'exemple de celui-ci que tous les malheureux sont poètes. Avais-je tort de dire que l'échafaudage est immense? Il est planté dans le plein cœur de la médiocrité¹³.

L'envieux promet ce qui ne risque pas de susciter son envie mais l'illusion au contraire sur sa propre valeur par l'idéalisation de ce qui lui est semblable. Il promet dans la médiocrité un miroir complaisant, de sorte que la même motion envieuse peut prendre les formes superficiellement opposées

11. *Ibid.*, p. 617-618.

12. « Hégésippe Moreau » ; *ibid.*, t. II, p. 157-158.

13. *Ibid.*, p. 158.

mais structurellement semblables du refus agressif et conservateur de la création et de l'approbation complaisante de la moindre « indécente petite sottise ». Et l'on parle d'élever une statue à Hégésippe Moreau qui, plus encore que les « ouvriers émancipés¹⁴ » des « Salons » de 1846 et de 1859, menace le statut de l'artiste par son être « bavard, léger, irresponsable, insaisissable », qui permet à la foule, prompt à idéaliser ses tares – sa « misère » lui est comptée pour du travail, le désordre de sa vie pour génie incompris – de se sentir supérieure au créateur qu'elle envie.

Naît ainsi l'*enfant gâté* – l'expression caractérise Musset dans ses fanfaronades de paresse¹⁵, Hégésippe Moreau et les exposants de 1859 –. Il ne s'agit pas comme les exemples le prouvent d'un sujet intrinsèquement médiocre mais d'un sujet perverti, rendu paresseux par l'admiration hâtive et excessive. Si le *génie enfant* est un artiste adulte qui fait retour vers l'enfance, qui parvient dans sa maturité à retrouver le mode de perception enfantin, à voir « tout en nouveauté¹⁶ », l'enfant gâté, qui s'idéalise lui-même comme le cerveau intoxiqué du *Poème du hachisch*, est un adulte infantile et sans mémoire, contraint à la redite. La méfiance de Baudelaire envers une jeunesse, « caractérisée par une haine native des musées et des bibliothèques » et « par une confiance absolue dans le génie et dans l'inspiration », telle qu'elle se manifeste dans la préface des *Martyrs ridicules*, participe de la même analyse :

Un de mes amis [...] me pria de lire ce livre, affirmant que j'y trouverais plaisir. Je n'y consentis qu'avec une extrême répugnance; car on m'avait dit que l'auteur était un jeune homme, et la Jeunesse, dans le temps présent, m'inspire, par ses défauts nouveaux, une défiance bien suffisamment légitimée par ceux qui la distinguèrent en tout temps. J'éprouve au contact de la Jeunesse, la même sensation de malaise qu'à la rencontre d'un camarade de collègue oublié, devenu boursier, et que les vingt ou trente années intermédiaires n'empêchent pas de me tutoyer ou de me frapper sur le ventre. Bref, je me sens en mauvaise compagnie¹⁷.

Asselineau raconte que l'attitude de Baudelaire à l'égard des jeunes poètes était toute paternelle¹⁸, ce que le témoignage de Cladel, fût-il embelli,

14. *Salon de 1846*; *ibid.*, t. II, p. 491.

15. *Correspondance*, t. I, p. 675.

16. *Le Peintre de la vie moderne*; *Œuvres complètes*, t. II, p. 690.

17. « Les Martyrs ridicules », *ibid.*, t. II, p. 182.

18. « Lorsque parut la seconde édition des *Fleurs du mal*, [...] Chacun trouvait en lui un causeur charmant, commode, suggestif, bon vivant, inoffensif pour tous, paternel et de bon

corrobo¹⁹. Il ne faut donc voir aucun mépris dans cette savoureuse page mais la réaction d'une saine *pédagogie* contre la corruption exercée par les professeurs – « Saint-Marc Girardin, hideux courtisan de la jeunesse médiocre²⁰ », Villemain : « professeur servile, [qui] au lieu de rendre justice philosophique à Joseph de Maistre, fait sa cour à l'insipide jeunesse du quartier latin²¹ ». La flatterie de la jeunesse la condamne à rester dans un perpétuel état d'infantilisme qui sauvegarde la supériorité intellectuelle des professeurs courtisans.

Si dans les premiers « Salons » le critique est rendu seul responsable des erreurs de jugements de la bourgeoisie, Baudelaire renonce bientôt à ses espérances d'harmonie sociale pour reconnaître dans le bourgeois, non plus celui qui après avoir donné à la société « son travail et son argent » réclame paiement en jouissances « de la raison et de l'imagination²² », mais le « financier abêti » qui « paie magnifiquement les indécentes petites sottises de l'*enfant gâté*²³ ». Aux diffamations et aux calomnies des critiques et des artistes impuissants, s'ajoutent dans les études sur Poe « les vengeances de la médiocrité bourgeoise » ou encore « l'envie des riches, – cette envie qui est leur châtimement! –²⁴ ». La contradiction n'est qu'apparente : la vision du monde utopique est abandonnée, mais l'analyse du caractère bourgeois n'a pas changé. C'est la même analyse psychologique qui permet de dire en 1846 : « vous pouvez vivre trois jours sans pain, sans poésie jamais ; ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent, ils ne se connaissent pas²⁵ » et de reconnaître en 1857 que l'envie est le châtimement du riche et l'origine du besoin de vengeance de la médiocrité bourgeoise. L'envie des riches à l'égard de l'artiste ou de l'homme de lettres est bien l'envie spirituelle dont souffre inconsciemment l'homme *hypocrite* dont la vie est gouvernée par la *sottise*.

Pour supporter sa condition, la richesse se venge alors sur la pauvreté. La parabole de « De l'essence du rire » se rejoue dans l'univers social où le pauvre

conseil pour les jeunes ». Charles Asselineau, *Charles Baudelaire – Sa vie et son œuvre*, Lemerre, 1869, p. 79-80, cité dans *Baudelaire devant ses contemporains*, témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois, Klincksieck, 1995, p. 107.

19. Voir la lettre du 30 ou 31 juillet 1961 à Léon Cladel.

20. « Anniversaire de Shakespeare » ; *ibid.*, t. II, p. 227.

21. « L'Esprit et le style de M. Villemain » ; *ibid.*, t. II, p. 195.

22. *Salon de 1846* ; *ibid.*, t. II, p. 417.

23. *Salon de 1859* ; *ibid.*, t. II, p. 612.

24. « Notes nouvelles sur Edgar Poe » ; *ibid.*, t. II, p. 327.

25. *Salon de 1846* ; *ibid.*, t. II, p. 415.

ne cesse de se rompre les os à la grande joie du riche. Sa déchéance économique console le bourgeois de sa chute spirituelle :

Le second Satan [...] était un homme vaste, à gros visage sans yeux, dont la lourde bedaine surplombait les cuisses, et dont toute la peau était dorée et illustrée, comme d'un tatouage, d'une foule de petites figures mouvantes représentant les formes nombreuses de la misère universelle. Il y avait de petits hommes efflanqués qui se suspendaient volontairement à un clou ; il y avait de petits gnomes difformes, maigres, dont les yeux suppliants réclamaient l'aumône mieux encore que leurs mains tremblantes ; et puis de vieilles mères portant des avortons accrochés à leurs mamelles exténuées. Il y en avait encore bien d'autres.

Le gros Satan tapait avec son poing sur son immense ventre, d'où sortait alors un long et retentissant cliquetis de métal, qui se terminait en un vague gémissement fait de nombreuses voix humaines. Et il riait, en montrant impunément ses dents gâtées, d'un énorme rire imbécile, comme certains hommes de tous les pays quand ils ont trop bien dîné.

(Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire)

Parce qu'il souffre en son for intérieur d'un manque, le riche triomphe, jubile, devant le pauvre privé même du nécessaire et réduit à en faire un idéal, contraint d'envier le riche qui le détient. Le riche a besoin du pauvre : analyse psychologique tout à fait indépendante du constat de l'exploitation et qui signifie seulement que la souffrance du pauvre lui permet de s'illusionner sur la valeur de la richesse qu'il détient et de ne plus ressentir le tourment de l'envie grâce à la jouissance maligne du spectacle de l'universelle misère, de la pauvreté envieuse. On mesure donc sa cruauté quand un Poe ou un Nerval qui ont leur « génie à se faire pardonner » vivent dans la gêne ou la souffrance morale, joignant à l'impertinence du génie l'impertinence d'un malheur qui semble mépriser toute forme de bonheur matériel. Mais, tandis que la cruauté du riche jubile devant les yeux suppliants qui réclament l'aumône, la charité de l'artiste reconnaît dans « le reflet de la joie du riche dans l'œil du pauvre » le miroir de sa propre envie à l'égard d'une beauté, qui ne « pleure », ni « ne rit²⁶ », son destin de fou aux pieds de Vénus.

26. *La Beauté.*

Narcissisme²⁷ et envie

La relation du poète mélancolique à la beauté n'est pas mue par le seul désir d'un bien inaccessible mais par l'envie de la complétude qu'elle incarne. « L'étude du beau », dès lors ambivalente, devient un « duel » où « l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ». Dans la lutte avec la nature, avec « l'insensibilité de la mer et l'immuabilité du spectacle », avec cette « rivale toujours victorieuse²⁸ » qui tente ses désirs et son orgueil se rejoue l'ambivalence à l'égard de l'objet primaire envié pour son pouvoir de créer.

Les figures de la création comme chute, de l'universelle hiérarchie, de la double postulation, des correspondances qui témoignent de l'unité perdue, et de l'élévation du poète dont le parcours ascensionnel opère une spiritualisation salvatrice dessinent une de ces théologies qui font revivre la gnose à l'époque romantique. Vision du monde mélancolique en tant qu'elle suppose une communauté de nature entre Dieu et l'homme laissant subsister l'illusion narcissique d'une fusion possible, elle témoigne également de l'envie par le mépris de la génération matérielle qu'elle affiche. Son manichéisme est en effet la traduction religieuse d'un clivage archaïque. Le fantasme d'omnipotence maternelle dont *La Géante* offre la plus saisissante des figurations institue une infranchissable distance entre le Moi et l'Idéal qui exacerbe l'envie. À côté de l'image d'une mère toute-puissante mais oblatrice, surgit alors du fait de la projection de l'agressivité celle de la mère criminelle de *Bénédiction* prête à jeter au chien le cœur de l'enfant. Par rapport à un danger que les multiples métaphores qui trahissent l'avidité orale dénoncent comme éminemment projectif, les clivages entre la matière et l'esprit, la nature et l'art, la femme vampire des civilisations corrompues et la maîtresse maternelle du paradis des îles exotiques ont pour fonction de maintenir un objet potentiellement aimant, et d'échapper ainsi à l'angoisse d'être confronté à un objet et, par extension, à un univers intégralement persécuteurs. Mais, trait caractéristique de l'intensité de l'envie, l'échec de ce processus est patent dans *Les Fleurs du mal* où l'exacerbation du clivage trahit sa fragilité. Les interrogations réitérées de l'*Hymne à la Beauté* : (« Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme [...] Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ») sont la traduction métaphysique d'une méfiance persistante, à la mesure de l'addiction qui relie le

27. Voir sur cette question, Fabrice Wilhelm, *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, L'Harmattan, 1999.

28. *Le Confiteur de l'artiste*.

sujet à son Vampire, de sorte que la persécutrice menace sans cesse de resurgir sous le masque fragile de l'idéalisation :

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

(*Le Masque*)

Le sujet met alors en œuvre de multiples défenses²⁹. Il s'agit tantôt d'une impitoyable captation dont les formes extrêmes sont les viols meurtriers d'*Une martyre* et d'*À celle qui est trop gaie*, tantôt d'une tentative, à la mode sadienne, de dévaloriser, de ramener à l'excrémentiel la beauté enviée. Il est rappelé à la « petite sorte » et la « petite salope³⁰ » de *Mon cœur mis à nu* que le désir élève au rang de « reine des grâces³¹ » son devenir charogne. Prise de possession vengeresse ou dénigrement, dans les deux cas on note la joie maligne avec laquelle il imagine la « vertigineuse douceur » d'infuser son spleen dans des « lèvres nouvelles³² » ou décrit complaisamment le ventre offert à la putréfaction et aux vers. L'objet n'est toutefois dévoré, fécalisé et détruit que dans le monde intérieur; il s'agit toujours d'un objet interne. Le mélancolique envieux est son propre bourreau, sa jubilation destructrice est une « vorace ironie³³ » qui ne mord que lui-même. Il est – et Baudelaire reprend ici une des plus ancienne allégorie de l'*invidia* – le « cuisinier aux appétits funèbres/[qui fait] bouillir et [qui] mange [son] cœur³⁴ ».

La destruction des objets du monde intérieur – « Mon cœur est un palais, flétri par la cohue/On s'y saoule, on s'y tue, on s'y prend au cheveu³⁵ » – et du moi qui devient le simple contenant d'objets détruits – « cimetière abhorré de la lune », « caveau », « fosse commune³⁶ » – induit une culpabilité persé-

29. Pour une étude générale des défenses contre l'envie, voir Nicole Jeammet, *Le Plaisir et le péché, Essai sur l'envie*, Desclée de Brouwer, 1998.

30. *Mon cœur mis à nu*, f 60.

31. *Une charogne*.

32. *À celle qui est trop gaie*.

33. *L'Héautontimorouménos*.

34. *Un fantôme*.

35. *Causerie*.

36. *Spleen II*.

cutrice semblable à celle d'Oreste: le Remords³⁷, conscience d'avoir commis l'*irréparable*, sentiment que le monde intérieur ne saurait faire l'objet d'aucune *réparation*³⁸. Les attaques envieuses font alors retour dans « le sommeil épouvantable³⁹ »: la « meute altérée/Des désirs errants et perdus⁴⁰ » resurgit dans l'angoisse de l'agonisant « que le loup déjà flairer/Et que surveille le corbeau », le remords « ronge avec sa dent maudite⁴¹ » comme les destructions sadiques qui l'ont provoqué. Aucune drogue ne peut noyer ce vieil ennemi qui poursuit le promeneur parisien comme l'œil dans la tombe de Victor Hugo, sous la forme de ce vieillard

Dont l'aspect aurait fait pleuvoir des aumônes
Sans la méchanceté qui luisait dans ces yeux.

Il prend la forme du mauvais œil « trempé dans le fiel⁴² », de « l'œil fauve » du *Revenant*. Pour y échapper, le sujet se condamne à une mort dans la vie, à un désinvestissement radical, ultime refuge du narcissisme: la monarchie spleenétique du troisième *Spleen*: « Je suis comme le Roi d'un pays pluvieux... ». L'ennui en tant que contre-investissement narcissique du manque⁴³ permet un triomphe mortifère qui associe le déni de la réalité extérieure par le mépris des objets du monde et le déni de la réalité psychique par l'oubli de la faute.

L'exilé de l'idéal se fait exilé volontaire d'une vie qui n'est pas sœur du rêve mais dès lors, il est en situation d'envier, non plus seulement ce qui représente la complétude, mais tout ce qui manifeste une pulsion de vie.

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

37. Pour une conceptualisation psychanalytique du remords, on se référera à Gérard Bonnet, *Le Remords, psychanalyse d'un meurtrier*, PUF, 2000.

38. Voir Mélanie Klein « Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs »; *Essais de Psychanalyse*, trad. Marguerite Derrida, édition de Nicolas Abraham et Maria Torok, Payot, 1967, p. 283-295.

39. *Les Paradis artificiels*; *Œuvres complètes*, t. I, p. 400.

40. *Une martyre*.

41. *L'Irréparable*.

42. *Les Sept Vieillards*.

43. Voir Anne Clancier, « L'ennui », *Revue française de psychanalyse*, tome XLI, 1-2, janvier-avril, 1977, p. 197-201.

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

(*Le Jeu*)

Le « narrateur » qui s'effraie d'envier tente de maintenir la position de repli narcissique du prince du troisième *Spleen*. Son double nocturne a pénétré dans la maison de jeu tout en restant à l'écart comme le rêveur se promenait naguère dans une maison de prostitution, sans oser aborder les filles, pour rester sur son piédestal⁴⁴. Il révèle le paradoxe de l'envieux qui refuse une vie ressentie comme déchéance, mais envie finalement tous ceux qui acceptent de vivre même déchus: ces vieilles putains, ces joueurs qui sont les figurations des parties survivantes du Baudelaire poète – l'association au front mélancolique des poètes est explicite – celles qui surgissent au cours de ses errances parisiennes sous la forme du vieux saltimbanque, des « gloires avortées », des « cœurs brisés », des « éclopés de la vie⁴⁵ ».

À partir de l'envie mélancolique s'ouvrent ainsi les voies de la charité et de la cruauté. La charité est dépassement de la mélancolie dans la mesure où l'identification à l'être souffrant féconde la « mémoire fertile⁴⁶ », enclenche un travail de remémoration, un travail du souvenir qui est l'équivalent du travail du deuil. Elle est parallèlement un dépassement de l'envie car la mémoire « resurrectionniste [...] qui dit à chaque chose: Lazare, lève-toi⁴⁷ » donne naissance à l'objet poétique qui symbolise l'objet interne. Elle est donc une *réparation* de ce qui au cœur de la mélancolie semblait *irréparable*. Mais elle n'est possible que dans l'acceptation de la douleur. La cruauté repose au contraire sur le rejet de l'identification et le déni de la tristesse. Triomphe sur l'objet, fusion maniaque avec l'idéal, elle s'accompagne du rire satanique qui est la marque même de l'envie. Mais la spécificité des figures tardives de la

44. *Correspondance*, t. II, p. 338-341.

45. *Les Veuves*.

46. *Le Cygne*.

47. *Le Peintre de la vie moderne; Œuvres complètes*, t. II, p. 699.

cruauté est qu'elles opèrent une destruction jubilatoire du moi qui les fait apparaître comme une manifestation de l'auto-envie.

Cependant, pour un œil clairvoyant, son ivresse, à lui, n'était pas sans mélange. Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d'engourdir les esprits? [...] De telles suppositions [...] traversèrent mon esprit pendant que je contemplais le visage du Prince, sur lequel une pâleur nouvelle s'ajoutait sans cesse à sa pâleur habituelle, comme la neige s'ajoute à la neige. 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. À un certain moment, je vis Son Altesse se pencher vers un petit page, placé derrière elle, et lui parler à l'oreille. La physionomie espiègle du joli enfant s'illumina d'un sourire [...].

(*Une mort héroïque*)

Une mort héroïque figure le conflit interne entre le désir de créer et une instance qui l'inhibe qu'on peut assimiler à l'idéal du moi cruel et ascétique du mélancolique. Ajoutons que l'envie est la force qui exécute le meurtre du poète et dont ces quelques lignes condensent la phénoménologie. Le Prince est réveillé de sa torpeur par le spectacle d'une création qui représente asymptotiquement les pulsions de vie car elle parodie sereinement la mort dans la pâleur, la crispation des lèvres qui semblent retenir l'impulsion à mordre et l'insistance d'un regard qui devient *mauvais œil*. La jalousie et la rancune ourdissent le crime sous le masque de l'amitié feinte. La joie maligne éclate moins à l'idée de la mort réelle qu'à celle d'imposer une blessure narcissique.

Il est inutile de refaire l'histoire de la cruauté baudelairienne et de son autosadisme mélancolique. Mais si l'on comprend que le poète puisse retrouver son image dans ceux qui ont « perdu ce qui ne se retrouve/Jamais⁴⁸ », au point d'être saisi à leur endroit d'un « frisson fraternel⁴⁹ » ou d'une haine subite quand la souffrance est trop intense pour être élaborée; si l'on reconnaît l'envie du Prince à l'égard de Fancioulle, et par déplacement celle du promeneur parisien à l'encontre du mauvais vitrier et des « éclopés de la vie », on perçoit plus mal comment la Belgique, archétype de la *contrefaçon* et de la

48. *Le Cygne*.

49. *Les Sept Vieillards*.

sottise, comment les Belges qui cumulent toutes les tares du monde moderne⁵⁰ peuvent devenir l'objet d'une agressivité semblable à celle qu'il éprouve à l'égard d'images de lui-même. Si, pour les raisons évoquées, les Belges sont des réceptacles commodes prêts à absorber toutes les projections, une sorte de dépotoir du mauvais, il me semble qu'il y a encore une autre raison à la haine :

Aujourd'hui, Lundi 28 août 1865, par une soirée chaude et humide [...] j'ai surpris, suspendus en l'air, avec une joie assez vive, de fréquents symptômes de choléra. L'ai-je assez évoqué ce monstre adoré? Ai-je étudié assez les signes précurseurs de sa venue? Comme il se fait attendre, l'horrible bien-aimé, cet Attila impartial, ce fléau divin qui ne choisit pas ses victimes? Ai-je assez supplié le seigneur Mon Dieu de l'attirer au plus vite sur le bord puant de la Senne. Et, comme je jouirai enfin en contemplant la grimace de l'agonie de ce hideux peuple embrassé par les replis de son Styx-contrefaçon [...] Je jouirai, dis-je, des terreurs et des tortures de la race au cheveux jaunes, nankin et au teint lilas⁵¹!

L'atmosphère de ce texte rejoint, bien que de façon hyperbolique, tous les fantasmes d'agressions accompagnés de joie maligne qui dans les *Fleurs du mal* s'adressaient à l'objet désiré et dans le *Spleen de Paris* aux images du moi, de sorte qu'on est tenté de poser une question qui paraît absurde: que Baudelaire peut-il bien envier chez ces Belges qu'il méprise tant? À mon sens, la même chose que chez les vieilles putains du *Jeu*: l'acharnement à vivre malgré tout: « Ce petit peuple est plus fort qu'il n'en a l'air », « il est complètement bête mais il est résistant comme les mollusques », « [...] partagé, envahi, vaincu, rossé, pillé, le Belge végète encore », « le Belge a été coupé en tronçons; il vit encore »⁵², etc. Acharnement à vivre dans un univers devenu pour lui « inhabitable », d'où une terrible logique du ressentiment: puisque les Belges sont heureux dans un monde où Moi je ne parviens plus à vivre, c'est que l'âme belge est intrinsèquement perverse à l'image de ce monde que je vais quitter⁵³. Que l'un et l'autre périssent.

50. Voir l'analyse d'André Guyaux, dans Baudelaire, *Fistées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, éd. André Guyaux, Gallimard, 1986, p. 29-38.

51. *Pauvre Belgique*; *Œuvres complètes*, t. II, p. 370.

52. *Ibid.*, p. 821, 921, 953, 954.

53. Sur la logique du ressentiment voir Marc Angenot, « Du ressentiment », dans *L'Envie et le désir, les faux frères*, dirigé par Pascale Hassoun-Lestienne, Autrement, collection Morales, p. 110-123.

Index des poèmes de Baudelaire

- Abel et Caïn, 84, 157, 239, 290, 290n
À celle qui est trop gaie, 77, 304, 304n
Albatros (L), 146, 221
Alchimie de la douleur, 186, 271, 279, 280
Allégorie, 145n, 177n
Âme du vin (L), 185, 292
Amour du mensonge (L), 127n, 145n, 188, 248n, 257n
Amour et le crâne (L), 188, 201n, 286
Aube spirituelle (L), 238
Au lecteur, 11-13, 49, 76, 150, 152-153, 157-158, 185, 214, 248, 281, 288, 292, 295
À une dame créole, 203, 208
À une heure du matin,
À une Madone, 77, 203, 208, 229
À une Malabaraise, 35, 72, 130n
À une mendiante rousse, 35, 72; 130n, 145n
À une passante, 109, 145n
Avec ses vêtements ondoyants et nacrés, 87, 220n
Avertisseur (L), 185, 188-189, 192
Aveugles (Les), 18-19, 84, 130n, 188

Balcon (Le), 87, 168, 252n
Béatrice (La), 110, 188-189, 192, 227
Beau Navire (Le), 87, 226
Beauté (La), 185, 224-225, 228, 302n
Bénédiction, 145-148, 184, 188-190, 192, 197-199, 202n, 204n, 217-221, 223, 225, 228, 238, 248n, 282, 285-287, 303
Bijoux (Les), 77, 105
Bohémiens en voyage, 233-235, 243, 283
Brumes et pluies, 244
Calumet de la paix (Le), 165n
Causerie, 70, 87, 184, 227, 288, 304n
Chambre double (La), 110n, 248n, 252n
Chanson d'après-midi, 186, 297
Chant d'automne, 252n, 286
Châtiment de l'orgueil, 188
Chevelure (La), 107, 252n, 259, 260, 262n, 283
Cloche fêlée (La), 185, 265, 266n, 292
Confession, 166, 184, 188, 191
Confiteor de l'artiste (Le), 252n, 253n, 256, 303n
Correspondances, 46, 121, 122n, 139-242, 254
Coucher de soleil romantique (Le), 163
Crépuscule du matin (Le), 272
Crépuscule du soir (Le) (*Les Fleurs du mal*), 47, 111, 131, 131n, 185, 188, 252n
Cygne (Le), 48, 118, 123, 130n, 138n, 155, 182, 185, 187-188, 251, 257n, 262, 262n, 278, 280n, 282, 306n, 307n

- Danse macabre, 88, 95, 101, 103, 105,
 125-127, 145n, 178, 185, 188, 201,
 201n, 203, 212n
 De profundis clamavi, 184, 239n
 Destruction (La), 14, 76, 248n
 Deux Bonnes Sœurs (Les), 71
 Don Juan aux Enfers, 19, 234, 297
 Duellum, 49-50, 77
- Écoutez une histoire, et simple et sans
 apprêts*, 257, 257n
 Élévation, 185, 231, 241, 245, 283
 Enivrez-vous, 140n
 Ennemi (L'), 44-45, 47, 49-50, 287
 Épigraphe pour un livre condamné, 16
 Examen de Minuit (L'), 288
- Femmes damnées (*Comme un bétail pen-
 sif...*), 236n, 280n, 283
 Femmes damnées (Delphine et
 Hippolyte), 188-189, 191, 280n, 284
 Fin de la journée (La), 188, 283
 Flacon (Le), 150, 182
 Flambeau vivant (Le), 223
 Fontaine de sang (La), 287
 Foules (Les), 141
 Francescae meae laudes, 283
- Gâteau (Le), 289
 Géante (La), 303
 Gouffre (Le), 107-108, 279n
 Goût du néant (Le), 245
 Guignon (Le), 178n
- Harmonie du soir, 142, 252n, 257-259
 Héautontimorouménos (L'), 50, 150n,
 191, 199, 251, 265, 271, 275, 280,
 292, 304n
 Hiboux (Les), 243
 Horloge (L') (*Les Fleurs du mal*), 50, 88,
 109-110, 140, 185, 187-189, 199, 236-
 237, 242, 245, 271, 280n, 292
- Horreur sympathique, 45, 192, 242,
 269, 271-272, 278, 280
 Hymne, 184
 Hymne à la Beauté, 28, 70, 144, 224-
 226, 238, 283, 303
- Idéal (L'), 49, 77-78, 238
 Imprévu (L'), 14-15, 88, 188-190
 Invitation au voyage (L') (*Les Fleurs du
 mal*), 35, 185, 254, 254n, 256
 Invitation au voyage (L') (*Le Spleen de
 Paris*), 108
 Irrémédiable (L'), 17, 127n, 251, 271,
 275
 Irréparable (L'), 192, 286-287, 292,
 305n
- J'aime le souvenir de ces époques nues*, 46,
 159, 203, 220n, 282, 288
Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, 133-
 134, 194
Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, 74,
 77, 184
 Jet d'eau (Le), 257n, 262, 262n
 Jeu (Le), 52, 108, 110-111, 119, 213,
 306, 308
 Joueur généreux (Le), 18, 236, 236n,
 237, 267n
- La servante au grand cœur dont vous étiez
 jalouse*, 117, 132, 173, 194, 257n, 261,
 292
 Lesbos, 145n, 191, 197-199
 Léthé (Le), 77
 Litanies de Satan (Les), 20-23, 157-158,
 184, 239
- Madrigal triste, 50, 70-71, 191
 Masque (Le), 95, 101, 105, 106, 125,
 138n, 185, 188, 238, 291, 304
 Mauvais Moine (Le), 42, 45, 194
 Mauvais Vitricier (Le), 135

- Métamorphoses du vampire (Les), 173, 188
 Mœstra et errabunda, 16, 192, 208, 215
 Monstre (Le), 16, 50-51, 72-73
 Mort des artistes (La), 50, 148, 217
 Mort des pauvres (La), 107, 255, 283
 Mort joyeux (Le), 87, 173, 179, 192, 286
 Muse malade (La), 46-47, 248n, 266
 Muse vénale (La), 149n, 231n, 289
 Musique (La), 243, 256
- Obsession, 184-186, 239, 279n
- Paysage, 86n, 133, 187
 Perte d'auréole, 160, 161n
 Petites Vieilles (Les), 19, 47-48, 112n, 134, 136-142, 169, 189, 236-237, 237n, 245n, 295
 Phares (Les), 46, 107, 231, 257n, 262, 262n, 263
 Possédé (Le), 185, 188, 248n
 Prière d'un païen (La), 184
 Projets (Les), 257-258, 260
 Promesses d'un visage (Les), 166, 184, 188
- Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*, 86, 185, 188, 223-224
- Rançon (La), 44-45
 Rebelle (Le), 19-20, 189, 192
 Recueillement, 126n, 252n
 Remords posthume, 185, 188, 228, 292
 Reniement de saint Pierre (Le), 150n, 157-158, 181, 184, 201n, 239, 286
 Rêve d'un curieux (Le), 117, 186
 Revenant (Le), 186, 272n, 280n, 305
 Rêve parisien, 108-109, 110, 110n, 117-118, 119, 127-129
- Sed non satiata, 77, 88, 248n, 283
 Semper eadem, 188, 191
 Sept Vieillards (Les), 48-49, 109, 111-119, 130n, 134-137, 186, 203, 208, 305n, 307n
 Serpent qui danse (Le), 35, 165
 Sisina, 155
 Soleil (Le), 49, 130-131, 146, 161
 Sonnet d'automne, 77, 185, 188, 191
 Spleen (*J'ai plus de souvenirs...*), 87, 150, 185-186, 248, 266, 266n, 292, 304n
 Spleen (*Je suis comme le roi...*), 42, 149-150, 152-153, 155, 248, 248n, 266n, 305-306
 Spleen (*Pluvieuse, irrité...*), 185, 248
 Spleen (*Quand le ciel bas et lourd...*), 109, 186, 242, 248, 265, 265n
 Squelette laboureur (Le), 117, 127-128, 131, 178, 192, 244
 Sur *Le Tasse en prison* d'Eugène Delacroix, 46, 71-72, 127n, 199, 264n
- Ténèbres (Les) [Un fantôme, I], 227
 Tentations (Les), 302
 Tir et le cimetière (Le), 174n, 177n
 Tonneau de la haine (Le), 280n, 284
Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne, 265
Tout à l'heure je viens d'entendre, 257
 Tout entière, 185, 188-189
Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, 89, 145n, 220n, 248n, 287, 290
- Une charogne, 49, 91, 145n, 161-182, 207, 215, 229, 285, 292, 304n
 Une gravure fantastique, 147, 178, 209
 Une martyre, 166, 193, 229, 248n, 286, 304, 305n
 Une mort héroïque, 248n, 307

Une nuit que j'étais près d'une affreuse

Juive, 47, 145, 228

Un fantôme, 279n, 287, 304n

Un hémisphère dans une chevelure,
252n, 257-259

Un voyage à Cythère, 15, 138n, 173,
176-177, 181, 185, 227-228, 286-287

Vampire (Le), 185, 188, 191, 227, 286

Veuves (Lcs), 138, 306n

Vie antérieure (La), 252n, 256

Vieux Saltimbanque (Lc), 135

Vin de l'assassin (Le), 182

Vin des amants (Le), 107

Vin des chiffonniers (Le) 113, 156,
201n, 292,

Voix (La), 183, 188-189, 194-199

Voyage (Lc), 72, 127-128, 183, 188-
190, 192-193, 196, 201n, 212, 212n,
217-219, 233, 235, 240, 244, 248n,
283

Yeux des pauvres (Les), 288

Index des autres textes de Baudelaire

- À Arsène Houssaye, 129
Anniversaire de Shakespeare, 293, 301n
Art philosophique (L'), 58
- Choix de maximes consolantes sur l'amour, 73-74, 77
Conseils aux jeunes littérateurs, 281
- Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages, 85n, 90, 91n, 253n
Edgar Poe, sa vie et ses œuvres, 241n, 254n
Esprit et le style de M. Villemain (L'), 59, 298n, 301n
Exposition universelle (1855), 254n, 259n
- Fusées, 7, 58, 69, 71, 74, 77, 122n, 165n, 220n, 221n, 238, 243n, 253, 253n, 259, 259n, 262n, 266n
- Hégésippe Moreau, 299n
[Hygiène], 135
- Leconte de Lisle, 252n
[Lettre à Jules Janin], 253n, 261n
[Liste de titres et canevas de romans et nouvelles], 75, 78-79
- Madame Bovary* par Gustave Flaubert, 124, 135
Martyrs ridicules (Les) par Léon Cladel, 300, 300n
Misérables (Les) par Victor Hugo, 55, 136n
Mon cœur mis à nu, 59, 69, 75-76, 175, 184n, 191, 191n, 203n, 232, 232n, 242n, 245n, 248n, 285, 285n, 291, 291n, 304, 304n
Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle (Le), 297n
- Notes nouvelles sur Edgar Poe, 26, 34-36, 56-57, 60-62, 91n, 122, 124-125, 232, 232n, 252, 252n, 301n
[Notes sur *Les Liaisons dangereuses*], 75, 168n
- Paradis artificiels (Les), 13, 108, 122n, 134, 141, 236, 236n, 240n, 241n, 247, 247n, 249n, 254n, 261, 261n, 262n, 288, 288n, 300, 305n
Pauvre Belgique!, 175n, 308n
Peintre de la vie moderne (Le), 70, 86n, 106, 141, 242n, 291, 291n, 300n, 306n
Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice, 9

Pétrus Borel, 55
 Préambule à *La Genèse d'un poème*, 60, 266n
 [Projet de préface pour *Les Fleurs du mal*], 43, 46, 80, 122n, 140

Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris, 25-26, 59, 61, 201n, 296, 296n, 297n, 298

Salon de 1845, 172n
 Salon de 1846, 199n, 253n, 254, 254n, 299-300, 301n

Salon de 1859, 58, 108, 121, 125, 131n, 162n, 179n, 218, 249n, 252n, 253n, 254n, 256, 262, 262n, 278, 278n, 298n, 299n, 300, 301n

Théodore de Banville, 247, 247n, 255, 255n, 258n
 Théophile Gautier, 31, 33, 58, 122, 122n, 129n, 131n, 267n, 288n

Victor Hugo, 55-58, 121-122, 143-144, 254n

TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos</i>	7
Le Satan de Baudelaire, par Paul Bénichou	9
Jules de Gaultier et Baudelaire, par Per Buvik	25
« <i>L'orage rajeunit les fleurs</i> » : lettre à Claude Pichois, par Yves Charnet	41
Le « poème épique condamné » : Baudelaire, Hugo et Poe, par Dominique Combe	53
La chair, la mort et le diable..., par Mariella Di Maio	65
L'« américanisme » des <i>Fleurs du mal</i> : le Baudelaire de Laforgue, par Daniel Grojnowski	81
À propos d'Ernest Christophe : d'une allégorie l'autre, par Stéphane Guégan	95
La dramaturgie du rêve, par John E. Jackson	107
Une poétique ambiguë: les « correspondances », par Patrick Labarthe	121

Baudelaire et la royauté du spleen : le poète, la mélancolie et la révolution, par Pierre Laforgue	143
<i>Une charogne</i> , par Jean-Claude Mathieu	161
Voix du Mal, par Christine Planté	181
Le « soleil » de la « risible Humanité » : autour d'une variante de <i>Danse macabre</i> , par Mario Richter	201
Origine et genèse de la parole poétique dans <i>Les Fleurs du mal</i> , par Henri Scepi	217
Éthique et poésie, par Gisèle Séginger	231
Ennui <i>vs</i> mélancolie, par Margery Vibe Skagen	247
Les rimes du vide : une lecture d' <i>Horreur sympathique</i> , par Jean Starobinski	269
Pour une poétique de la faim, par Jérôme Thélot	281
L'envie chez Baudelaire, par Fabrice Wilhelm	295
Index des poèmes de Baudelaire	309
Index des autres textes de Baudelaire	313
Table des matières	315

